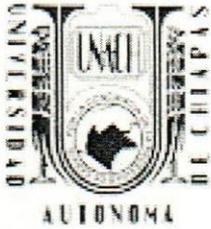


UN-A-CH
BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSITARIA

Universidad Autónoma de Chiapas

Facultad de Humanidades

Campus VI



DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

T E S I S

LA FALSA MODESTIA
EN LA POESÍA DE RENATO LEDUC.
ANÁLISIS ESTILÍSTICO

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN LETRAS MEXICANAS
DEL SIGLO XX

PRESENTA:

Alejandro Mijangos Trejo

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. José Martínez Torres

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; octubre de 2012

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS



No. ADO BC135796
SISTEMA BIBLIOTECARIO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE CHIAPAS
DONACIÓN



FACULTAD DE HUMANIDADES CAMPUS VI
COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
ÁREA DE TITULACIÓN



F-FHCIP-TM-016

AUTORIZACIÓN/IMPRESIÓN DE TESIS

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, a 26 de Septiembre de 2012.

Oficio No. CIP/0651/2012.

C. ALEJANDRO MIJANGOS TREJO

Promoción: SEGUNDA

Matrícula: 10161026

Sede: TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS

Presente.

Por medio del presente, informo a Usted que una vez recibido los votos aprobatorios de los miembros del JURADO para el examen de grado del Programa de Maestría en: **Letras Mexicanas del Siglo XX**, para la defensa de la tesis intitulada:

"LA FALSA MODESTIA EN LA POESIA DE RENATO LEDUC. ANALISIS ESTILISTICO".

Se le autoriza la impresión de seis ejemplares impresos y tres electrónicos (CDs), los cuales deberá entregar:

- Una tesis y un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Cinco tesis: Área de Titulación de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregados a los Sinodales.
- Un CD: Coordinador del Programa de Maestría.

Se anexa oficio con los requisitos de entrega de tesis, emitido por la Dirección de Desarrollo Bibliotecario.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

Atentamente

"Por la Conciencia de la Necesidad de Servir"



Coordinador (a) de Investigación y Posgrado

LA FALSA MODESTIA EN LA POESÍA DE RENATO LEDUC

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Tesis que para obtener el título de Maestría en Letras Mexicanas
del Siglo XX presenta Alejandro Mijangos Trejo

Director de tesis: Dr. José Martínez Torres

Octubre de 2012

Esta investigación fue posible gracias al apoyo que recibió el proyecto *Un poeta de arrabal. La vigencia contracultural de Renato Leduc ante el nuevo milenio* (cuyo responsable técnico fue el Dr. Antonio Durán Ruiz) por parte de SIIN-UNACH 2012, correspondiente a la 11ª convocatoria, para el desarrollo de proyectos de investigación científica, tecnológica y humanística.

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	7
I. <i>Un destino de arrabal</i>	11
II. <i>Lo poco que soy</i>	
1. Desertor del modernismo.....	26
2. Manifiesto cacofónico.....	37
3. <i>Flâneur</i> de capital velardeana.....	44
4. Platonismo de acera.....	54
5. <i>Spleen</i> dominical.....	60
6. No por vana jactancia.....	66
7. <i>Anarchy Lullaby</i>	73
8. Euclidiana o del pudor geométrico.....	81
III. <i>No cualquier imbécil fracasa</i>	88
APÉNDICE.....	94
BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y FUENTES ELECTRÓNICAS.....	107

PRESENTACIÓN

Renato Leduc cifró en su poesía una esencial arrogancia. Entre escritores y periodistas su leyenda es sin embargo la opuesta. El recuerdo y la generosa semblanza de quienes convivieron con él retratan a un poeta sin ínfulas ni afectaciones. Locuaz, extrovertido, defensor acérrimo de las causas sociales, taurófilo, hombre cabal que nunca negó su amistad ni ratos de esparcimiento a conocidos, amigos y otras clases económicamente débiles, Leduc legó a la posteridad el perfil de un ave de multitudes que no concedía gran valor a su poesía.

El testimonio unánime sobre su personalidad no dejó de incidir en el juicio de su obra. La poesía de Leduc acusa la misma humildad y modestia que fueron patrimonio de su trato cotidiano. Rezan los que acaso sean sus versos más célebres: "No haremos obra perdurable. No tenemos de la mosca la voluntad tenaz". Y no pocos lo creyeron.

El humor y la obscenidad de su estilo terminaron por desacreditarlo ante la crítica. Es verdad que incluso quienes no lo estiman reconocen que Leduc es un autor divertido. Pero más que considerarse una virtud, esta característica ha sido motivo de menosprecio. A pesar de Aristófanes, a pesar de Petronio, a pesar de Rabelais y Cervantes, Occidente disfruta, mas no tan fácilmente aquilata y cotiza el humor. Apenas un escritor da muestras de esta cualidad, le son inmediatamente aplicados los desdeñosos marbetes de bufón o comediante.

El humor, no obstante, es producto acabado de una inteligencia privilegiada. No cualquiera hace reír, y aún menos pueden preciarse de hacer verdadera literatura humorística. Quien este don posee puede en consecuencia engreírse de su despiadado ejercicio.

En relación con el tema, Baudelaire escribió un luminoso ensayo sobre la risa y el género de la caricatura. En *De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas* argumenta el poeta francés que la risa es una de las semillas del bíblico fruto prohibido del árbol del conocimiento, y que detrás de ella alienta un satánico orgullo originado en la idea de la propia superioridad. Quien ríe, quien es capaz de entrever el ridículo de las acciones humanas, ha perdido irreversiblemente la inocencia. Para probarlo, Baudelaire aduce un ejemplo muy sencillo y universalmente cómico: presenciar el tropiezo y caída de alguien. El razonamiento

que dispara la carcajada ante ese espectáculo de la desgracia ajena es: *yo* no tropezaría, *yo* no sería tan torpe de no advertir la presencia de esa piedra. Lo inquietante es que, ante el daño que se ha hecho el prójimo, quien de él se ríe a discreción o a mandíbula batiente goza con la debilidad del caído. Baudelaire advierte que su razonamiento se basa en un punto de vista absolutamente ortodoxo, el mismo que impide leer sobre un Jesús burlón en los Evangelios y hace de los solemnes padres de la iglesia insufribles dechados de seriedad, cuidadosos en todo momento de no abandonarse al profano deleite de reír. Mas en virtud de su misma ortodoxia, el mecanismo de la risa desentrañado por Baudelaire es exacto, e invoca incluso la autoridad del viejo adagio que hace del mundo una tragedia para quienes lo sienten y una comedia para quienes lo piensan. Aunque no tiene en la mirada el poder hipnótico de las serpientes ni en la boca los colmillos de la hiena —concluye Baudelaire— el hombre seduce a través de las lágrimas y muerde con su risa.

Huelga decir que Leduc se reía de todo el mundo y que su mordacidad tampoco excluía palabras soeces. Sus víctimas —en un principio escritores y poetas, tiempo después políticos y otros personajes más poderosos—lo contrataron con una publicidad denigrante. Lo llamaron poeta menor, vate de pulquería, coplero pornográfico, juglar para prostitutas, entre otros epítetos más o menos ingeniosos. El más artero y destinado a trascender derivó del párrafo que Octavio Paz le dedicó en el prólogo a la antología *Poesía en movimiento* (1966). De entonces data su fama como “poeta de arrabal”.

A contracorriente de estos calificativos, *La falsa modestia en la poesía de Renato Leduc* aborda su obra como la de un poeta de primer orden en la literatura mexicana del siglo pasado. Aunque condicionadas en su conjunto por esta recepción parcialmente negativa, estas páginas no hacen eco de su aplauso a regañadientes. De principio a fin, el análisis estilístico de ocho poemas de Leduc contradice su estatuto de “poeta menor” y le va erigiendo página tras página el pedestal que su extraordinario talento merece.

El primer capítulo resume las circunstancias y motivos de composición de sus principales poemarios y la actitud adoptada por la crítica literaria ante su obra poética a través del tiempo: desde la percepción que de ella tenían sus contemporáneos hasta el valor y trascendencia que se le concede en la actualidad.

Paráfrasis de por medio, "Un destino de arrabal" retoma en su título el "estigma" que hasta la fecha lo define, cortesía de Octavio Paz. No se tocan en esta primera parte sus libros en prosa. Éstos se citan durante el segundo capítulo, en apoyo del análisis e interpretación de los poemas seleccionados.

El segundo capítulo se titula "Lo poco que soy" en consonancia con su objetivo central de análisis e interpretación de la *falsa modestia* en la poesía de Renato Leduc. El título es asimismo cita irónica del poema "Se presume que los sátiros son cabrones de una especie particular", incluido en *XV fabulillas de animales, niños y espantos* (1957).

En "Lo poco que soy" se analizan ocho poemas contenidos en cinco diferentes libros. Tres de ellos —"Temas", "Ruidos" y "Oda a la ciudad"— forman parte de *El aula, etc...* (1929). "La esquina" y "Niños" fueron extraídos de *Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario* (1933). De la *Breve glosa al Libro de buen amor* (1939) se eligió el poema de apertura: "Donde se explica el espíritu e índole de esta glosa". El séptimo poema, "Canción de cuna para adormecer niños muy despiertos", procede de las *XV fabulillas de animales, niños y espantos* (1957). Finalmente se aborda el soneto "Euclidiana", que figura al principio del poemario homónimo (1968).

La cantidad y prioridad con que fueron escogidos los poemas no es sólo cronológica. Leduc decía haber renunciado a escribir poesía cuando dejó de sentirse joven. Aun cuando la declaración no debe leerse completamente en serio, sí debe reconocerse que la calidad y ambición de su producción lírica es muy superior en sus tres primeros libros: *El aula, etc...*, *Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario* y *Breve glosa al Libro de buen amor*. Éstos, y sobre todo el primero, dan cuenta de un poeta relativamente joven, con voz propia, única y beligerante. Sin demeritarlos del todo, los libros que posteriormente escribió pueden clasificarse como una miscelánea de poesía satírica donde sólo ocasionalmente vuelve a despuntar el genio de Leduc. "Euclidiana" es una excepción ejemplar a este respecto. La selección de poemas se realizó de acuerdo con esas estimaciones.

El estilo de Leduc es analizado con base en la teoría y método de Leo Spitzer. Tras la lectura acuciosa de toda su obra literaria, se agrupan detalles lingüísticos

recurrentes (en su caso: refranes, prosaísmos, expresiones populares) con miras a derivar de ellos un principio creador. Un vez inferido dicho principio, se consultan y citan otras fuentes —tanto del propio Leduc como de sus críticos y estudiosos— que lo confirmen. De acuerdo con la obra central de Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, la singularidad estilística de un autor consiste siempre en una desviación individual de la norma lingüística y convenciones literarias de su tiempo.

Otro texto fundamental en que se apoya este análisis es el capítulo que Ernst Robert Curtius dedica a la tópica medieval en su obra *Literatura europea y edad media latina*. Curtius señala que un recurso legado por la retórica del Medievo a la literatura occidental es la falsa modestia. El orador —en el presente: el escritor o poeta— se presenta como alguien que debido a sus “escasas” habilidades discursivas implora la benevolencia del auditorio. Desarma así las expectativas para después duplicar el aplauso y la admiración haciendo gala de su genuino talento. La misma estrategia retórica subyace en la poesía de Leduc.

El último capítulo, “No cualquier imbécil fracasa”, contrasta la conclusión del análisis con lo expuesto en “Un destino de arrabal”.

No obstante que en el segundo capítulo se cita y aborda detenidamente cada estrofa de las ocho composiciones de Renato Leduc sujetas a estudio, no siempre se respeta su disposición en el texto original, además de que entre una estrofa y otra el análisis interpone no pocas veces citas textuales de distinta procedencia. Es por ello que a cada análisis antecede la transcripción del poema completo. De esa manera el lector puede disfrutarlo sin ninguna intromisión discursiva.

En el “Apéndice” se integran textos de alta calidad en la obra literaria de Renato Leduc que en todo el documento se consideran sólo tangencialmente. Los primeros tres son poemas: la célebre pieza dramática en verso *Prometeo sifilitico*, el soneto popularmente conocido como “Tiempo” y la “Epístola a una dama que nunca en su vida conoció elefantes”, composición por la que el poeta sentía especial predilección. Los dos últimos textos están en prosa. Uno es la crónica que en *Historia de lo inmediato* (1976) Leduc le dedica a Miguel Othón Robledo, figura tutelar en su temprana formación literaria, y otro, una semblanza de Leduc firmada por José Alvarado que da cuenta de las incontables aventuras que tanto enriquecieron la leyenda inagotable del poeta.

I. UN DESTINO DE ARRABAL

Las señoritas nerviosas pueden retirarse
porque lo que sigue es verdaderamente trágico.

Posturas difíciles, Luis Carlos López

El primer gesto de Renato Leduc (1897-1986) ante la poesía fue el rechazo. Repetidas veces declaró sentirse a disgusto con la sensiblería del romanticismo.¹ Esta alergia literaria fue contraída en la biblioteca de su padre. El escritor y periodista Alberto Leduc solía recibir, como cortesía adicional al pago por su trabajo, ejemplares de lujo de los libros que traducía del español al francés y viceversa. De esa manera, y debido a las frecuentes visitas de algunos poetas a su casa, su hijo tuvo noticias de primera mano sobre la vida y obra de Luis G. Urbina, Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada, entre otros autores finiseculares del diecinueve y principios del siglo pasado. Más inclinado por la lectura de prosistas, el Renato Leduc de entonces se aficionó exclusivamente al poeta Efrén Rebolledo. Le fascinaba a tal punto su erotismo, que incluso memorizó varios de sus versos con el propósito inmediato y explícito de seducir muchachas. Su interés en el valor práctico de la poesía —característica de su propia obra— se remonta a esos años de juventud:

Años después —le cuenta a José Ramón Garmabella (1996: 166) en el libro de entrevistas *Por siempre Leduc*—, cuando estaba en la escuela y trabajaba en el telégrafo,² acostumbraba enamorar a las operadoras y como por

¹ Paradójicamente, su obra poética tampoco se libró del calificativo “sentimental”. Entrevistado por José Ramón Garmabella (1996: 188), Leduc no tuvo empacho en admitirlo: “... yo siempre traté de hacer poesía ríspida y dura, precisamente porque me encabronaban todas las pendejadas del romanticismo así haya escrito los *Poemas deliberadamente románticos*... Pero en general, no obstante que escribí poesías altisonantes, mi producción poética es ríspida y dura pero en choteo, de tal suerte que en el fondo puede ser dulzona”.

² Dos años después del fallecimiento de su padre, según cuenta en sus memorias, Leduc ingresó a trabajar con un sueldo de 75 centavos diarios en la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza, que entonces ostentaba su nombre en inglés: *The Mexican Light and Power Co.* Era el centenario de la Independencia y la edad del futuro poeta frisaba en los trece años. Leduc no tardó en incorporarse luego a Telégrafos Federales. En la misma *Mexican Light and Power Co.*, un compañero suyo tuvo a bien promocionarlo. Narra Leduc (2000: 607) en *Cuando éramos menos*: “El señor González, único telegrafista y telefonista en la Secretaría de Guerra y Marina, era muy influyente en la Dirección de Telégrafos Federales, y tras breves conversaciones con mi madre y con mi tío les convenció de que yo era un muchacho muy listo y con posibilidades de estudiar una carrera corta que ulteriormente me sirviera para sostener otra más importante, como medicina o derecho. Inclusive se comprometió a conseguirme una beca en la Dirección

aquellos días había la idea de que una de las cosas a las que más eran susceptibles las mujeres era la poesía y sobre todo las insinuantes —aquellas donde se decía que “te beso desnuda” y pendejadas por el estilo—, de manera es que cuando enamoré a una muchachita que trabajaba en la oficina central y que le daba por la poesía, un día procuré llevarle el librito con los versos de Efrén Rebolledo con las intenciones claras de *incitarla al pecado*, que era la frase de moda de aquel entonces.

El libro de Rebolledo tuvo al final un destino diferente que le cambió la vida a Leduc. Ese mismo día, antes de obsequiarlo a la muchacha de la oficina central, Leduc se metió a una cantina llamada El Submarino. Ahí tuvo la suerte de encontrarse con otro amigo ex telegrafista, el poeta Miguel Othón Robledo.³ Este “Dostoievski” jalisciense, al que Leduc dedicó varias páginas de su prosa literaria, era un dipsómano de sobrado talento. Leduc (1996: 167) decía admirarlo “por el estoicismo con que llevaba sus miserias y enfermedades”. Robledo sableaba a Leduc cada vez que se veían. En una ocasión lo hizo en verso:

Renato,
olvidando las leyes del recato
llego a tu palacete
cuete,
¿qué le vamos a hacer?
Y es preciso
que en prenda de atenciones
debidas a mi enjundia y mi linaje,
me prestes sin demora dos tostones
para comprarme un piano y un tompeate.

Apenas vio el lujoso ejemplar que llevaba consigo Leduc, Robledo le propuso intercambiárselo luego de asegurarle que Rebolledo no valía un carajo como poeta. Por hacerle el favor a su amigo, quien seguramente se haría de unos pesos con la venta del libro de Efrén, Leduc aceptó. Robledo le entregó entonces un deteriorado ejemplar de *Posturas difíciles*, del poeta colombiano Luis Carlos López, alias *El Tuerto*. Leduc se entusiasmó con la obscenidad de aquellos poemas. Particularmente

de Telégrafos, para que en la escuela anexa a esa Dirección yo realizara el curso de cuatro semestres —al cabo de los cuales entraría a trabajar a los Telégrafos”.

³ El cariño casi fraternal de Leduc por Miguel Othón Robledo consta en más de un libro suyo. En *Historia de lo inmediato* le dedica una crónica entera. Robledo, cuya obra reunida dice Leduc haber prologado, reaparece con frecuencia en sus memorias y en las conversaciones sostenidas con José Ramón Garmabella, que éste recopiló con el título *Por siempre Leduc* (1996). Curiosamente, en este libro Leduc lo nombra “José Othón Robledo” y no “Miguel”.

lo flechó un humorístico epígrafe que decía: “Las señoritas nerviosas pueden retirarse porque lo que sigue es verdaderamente trágico”. Lo *verdaderamente trágico* consistía en la lírica contemplación, desde la proa de un barco, de una islita en cuyo centro se erguía un faro en forma de pene al que rodeaban dos peñas a guisa de testículos. “Esto es poesía”, se dijo Leduc, y de inmediato se entregó a la tarea de emular aquella epifanía.⁴

Poco tiempo después escribió *Prometeo sifilitico*. Aunque formalmente publicado hasta 1934, Leduc consideró siempre el *Prometeo* su primera obra por haberla escrito mucho antes de reunir los treinta poemas que en su edición definitiva integran *El aula, etc...* (1929). En su composición intervinieron la admiración de Leduc por Luis Carlos López, un “helenismo delirante” y una circunstancia biográfica. A principios de la década de 1920, Leduc (1996: 173) conocía bien las obras de Esquilo y Sófocles. “El maestro Gómez Robelo —narra en 1967 durante

⁴ Lo narrado hasta aquí se basa en lo dicho por el poeta en el libro *Por siempre Leduc*. Una versión alternativa, que no puede dejar de citarse, figura en el volumen póstumo de sus memorias *Cuando éramos menos* (1989). El escenario cambia y Leduc conoce a Robledo en un consultorio donde ambos se tratan respectivamente una gonorrea y una sífilis.

Desde su primer encuentro Robledo le espeta a Leduc (2000: 677) la sardónica estrofa:

Yo tengo un cíclope amigo
con su gran ojo en la frente,
cada lágrima que vierte
se cuaja y se vuelve gente.

“Me esforcé —cuenta Leduc (2000: 681)— en trabar relaciones con él, y lo logré así. Cuando mi madre, apremiada por la necesidad, vendió a los Porrúa la modesta biblioteca de mi padre, me aparté algunos libros, entre ellos un lujoso tomito de los *Joyeles* de Efrén Rebolledo. Era un tomito empastado en seda roja, con títulos y adornitos de oro volador. En mi juventud fui poco dado a la poesía, pero los rondeles eróticos de Efrén Rebolledo me los sabía de memoria pues yo compartía con muchos de los ingenuos, o pendejos, muchachos de mi época la creencia de que las nenas daban a torcer el brazo recitándoles versos voluptuosos. Yo andaba detrás de una piernuda escolapia deportista, y por si las moscas me había echado en la bolsa el cachondo librito. Aquella tarde, en el consultorio del doctor Franco, me senté cerca de Robledillo —como cariñosamente le llamaba el médico—. En un momento dado, saqué a relucir el librito, no sé si para entretenerme leyendo o para presumir a Robledo de que yo era aficionado a las bellas letras. Logré mi objeto: el poeta se fijó en mi librito y me preguntó:

—¿Le gustan a usted los versos?

—Un poco —le contesté.

—Pero esos que trae usted no valen un carajo... Se los cambio por éstos.

“Del bolsillo de su chaquetón sacó un librito mugroso y desencuadernado y me lo tendió. Se titulaba *Posturas difíciles*, y el autor era el colombiano Luis Carlos López, alias *el Tuerto*.

—Le recomiendo particularmente “Los hongos de la Riba”, es una serie de sonetos perfectos.

“La verdad es que a Robledo todos los poetas mexicanos y españoles coetáneos suyos le importaban un carajo. Si me obligó al cambalache fue porque mis *Joyeles* de Rebolledo estaban flamantes y vendibles, en tanto que sus magníficas *Posturas difíciles* del *Tuerto* López, desencuadernadas y mugrosas, no valían cinco centavos en el mercado de libreros de viejo. [...] Me encantó y devoré el librito en el trayecto de México a La Villa. “Esto es poesía”, pensaba yo, comparando las bufonadas del *Tuerto* de Barranquilla con las quejumbres y la melcocha de nuestros románticos porfirianos.”

una entrevista en la revista *Eros*⁵— me obsequió un ejemplar de *Les Deus Masques*, la magistral obra sobre teatro griego de Paul de Saint Victor, inyectándome con ello un helenismo delirante más virulento que el del tribuno Chucho Urrueta. Me aprendí de memoria el *Prometeo* de Esquilo”.

Eran los años en que José Vasconcelos tenía a su cargo la Secretaría de Educación Pública y había impreso millones de textos clásicos de la literatura grecolatina y universal para su divulgación en todo el país. El propio Vasconcelos, ex miembro del antiguo Ateneo de la Juventud, había publicado *Prometeo vencedor*. Leduc (1996: 173) pone este título, mal citado, en boca de un discípulo enfermo:

Antonio Riquelme, decía, era mi compañero en la Escuela de Leyes y cada vez que recibía su suculenta mensualidad, lo primero que hacía era invitarme a la cantina que todavía existe en Cinco de Mayo y Palma donde hacíamos lo que él llamaba una “comida frugal”, la cual consistía en botanas y aguardiente...

Pero con una parte de lo que le sobraba de la mensualidad, Riquelme compraba un tomito que publicaba cada mes la Editorial Cultura de Elorduy Chávez, donde se podía leer la obra de algún escritor mexicano o bien alguna cosa francesa o inglesa que había sido traducida por alguno de los maricones que formaban el grupo de *Los Contemporáneos*.

Así las cosas, una vez esa editorial publicó una cosa de Vasconcelos que se llamaba *Prometeo liberado*. El llamado *Maestro de las juventudes de América* era muy buen narrador, pero cuando se metía a divulgar las filosofías de otros era aburridísimo, de manera que Riquelme, un día que me leía la obra, se hastió y cerrando el libro me dijo:

—¡Qué Prometeo ni qué liberado ni qué la chingada...!

Además, como Antonio tenía una gonorrea de espanto y a cada meada tenía que hincarse de dolor, añadió:

—¡Carajo, en lugar de escribir esa chingadera, debían hacer el *Prometeo sifilítico*...!

Tal fue el génesis de la pieza dramática en verso que a Leduc le valdría su celebridad como versificador maldito. Su personaje padece cruel suplicio por haberle enseñado a los mortales una rica variedad de posturas sexuales:

CORO DE OCEÁNIDAS

Desdichado titán, hemos venido
veloces desde el fondo del océano
para tenderte una piadosa mano
en el momento en que te ves jodido.

Relátanos por qué quiso el Cronida

⁵ Citado por Edith Negrín (200: 50) en su “Introducción” a la *Obra literaria* de Renato Leduc.

tenerte así, con la cabeza erguida,
con los brazos en cruz y ¡oh cruel tirano!
con un falo metido por el ano.

Refiérenos también, uno por uno,
los pormenores de tu cruel suplicio.
¿Por el chiquito te cogiste a Juno?
¿Rompiste sin querer el orificio
ambrosiano y sutil, por donde mea,
a la divina Palas Atenea...?

PROMETEO

Transido de dolor
yo enseñé a los mortales industriosos
cuarenta y seis maneras de joder.

Sabiamente les hice comprender
que en esto de los lances amorosos
se llega al *non plus ultra* del placer
dando cierta postura a la mujer.

[...]

Tal es, dulces deidades, mi delito;
tal es el crimen de que se me acusa;
por él se quiere convertirme el pito
en una inútil cafetera rusa.

Y en efecto, el *Prometeo sifilitico* es castrado en la última escena. El éxito *underground* del poema fue absoluto:

Podría determinarse —rememora el cuentista Edmundo Valadés en *Excerpta* (1984: 171)— que fue Renato Leduc el primero que en la literatura mexicana usó, rompiendo el freno gazmoño de la tradición de los puntos suspensivos, las palabras del habla coloquial consideradas obscenas o grotescas. Por años circuló, en versiones orales, su incandescente y desenfrenada paráfrasis del *Prometeo*, de una inenarrable audacia verbal y que es un repertorio del más detonante léxico, proscrito para las letras de molde.

El franco aplauso de los colegas corrió a la par con la desaprobación y desprecio de la crítica literaria. Si no fue llevado a juicio como Rubén Salazar Mallén en 1932, tras la escandalosamente célebre publicación de *Cariátide*, no se debió tan sólo a que esta novela precedió su aparición en dos años, sino a que Leduc, fuera del “buen gusto”, no atacaba en su *Prometeo* ninguna institución ni intereses nacionales, como sí lo hizo, por el contrario, Salazar Mallén, quien quería minar el comunismo y cuya

novela, entre otros penosos avatares, se interpretó como una sesgada embestida al entonces Secretario de Educación Narciso Bassols, promotor de la educación socialista.⁶

De cualquier manera, la condena sobrevino tiempo después, cuando en 1949 funcionarios de la Secretaría de Educación Pública ordenaron retirar de circulación e incinerar el tiraje completo de una antología de Leduc que la misma secretaría había publicado un año antes. El motivo de la quema, explicó en entrevista para el diario *Ovaciones* el escritor Jesús Guiza y Acevedo, fue el carácter “medio blasfemo” de los poemas de Leduc. El suceso es referido en la “Introducción” a su *Obra literaria* reunida por Edith Negrín (2000: 53), quien lo trae a colación para ilustrar el tipo de reacciones que el “lenguaje inapropiado” de Leduc suscitaba. Negrín no repara en un motivo de incineración más verosímil, y es que para 1949 Leduc ya había incluido en su *Breve glosa al Libro de buen amor* (1939) una profana “Invocación a la Virgen de Guadalupe y a una señorita del mismo nombre: Guadalupe”, poema que figura a partir de entonces en todas sus recopilaciones posteriores. Esta “blasfemia” parece una causa de censura más determinante que la pura obscenidad.

Desprovisto de la veneración que el pueblo de México rinde a la Virgen de Guadalupe, *Prometo sifilítico* no desató entre la crítica otra reacción más funesta que la mera incomprensión del común de las personas ante obras donde prima casi exclusivamente la inteligencia. Dijo de su autor José Luis Martínez en su *Literatura*

⁶ La publicación de la primera novela anticomunista de Rubén Salazar Mallén, *Cariátide*, constituyó uno de los más escandalosos ejemplos de ruptura estilística en la historia de la literatura nacional. Publicada en 1932 en los dos primeros números de la revista *Examen*, un Órgano del Partido Comunista conocido como *El Machete* se apresuró a condenar la obra debido al “cínico y degenerado” tratamiento que se daba en ella de ciertos personajes caracterizados como militantes comunistas. Esta condena ideológica no tuvo sin embargo tanta resonancia como las acusaciones de obscenidad que le hiciera la prensa. *Excelsior* dijo: “jamás en la historia de las hojas impresas en México se había estampado un lenguaje de tal procacidad, ni de la más cínica expresión”, al tiempo que exhortaba al Procurador de Justicia y al Inspector de Policía a confiscar el número dos de la publicación y a consignar “a los responsables a la autoridad competente, porque se trata de un verdadero delito y de poner a salvo la moralidad y la decencia, gravemente ofendidas”. Jorge Cuesta, a la sazón director de *Examen*, desenmascaró el móvil político de las acusaciones, consistente en un ataque dirigido a Narciso Bassols, entonces Secretario de Educación Pública, e invocó en su defensa la corta circulación de la revista y las características de sus lectores: “Debo advertir, escribe, que *Examen* es una revista que sólo circula entre un reducido grupo de personas inteligentes; cuya misma forma impresa no es la más adecuada para atraerle otra clase de lectores [...] y que, por consecuencia, nunca se pretendió que esta novela llamara la atención del vulgo.” Cfr. “Presentación”, “La política de la moral” y “Extractos de la Prensa” en *Examen*. 1ª ed. facsimilar. México: Fondo de Cultura Económica, 1980 Vol. I, Núm. 3 (20 de noviembre de 1932).

mexicana del siglo XX: “Renato Leduc, poeta y prosista que transfigura en burla popular, cuando no pornográfica, su esencial sentimentalismo”.⁷

Ante esa recepción, sus apologistas más serios —es decir, los académicos— se han esmerado en atribuir a Leduc velados propósitos que trascienden la mera burla y diversión a las que el poeta era tan adicto. Para Edith Negrín (2000: 52), por ejemplo, el *Prometeo sifilítico* “es algo más que divertido”. Negrín (2000:51) parece interpretar en la castración del *Prometeo* una extirpación de raíz de un padecimiento nacional cuando tímidamente aventura: “Tal vez la sífilis del héroe sea una metáfora de otras enfermedades sociales, como la corrupción, que es uno de los temas obsesivos en el periodismo del autor”. *Tal vez*. Pero tampoco puede dejar de concederse un involuntario acierto a quienes lo tildan de pornográfico. El veredicto es válido, no lo es la indignación con que se emite. Más aguda que estos pacatos censores, la poeta polaca Wislawa Szymborska se mofa de sus aspavientos simulando ella misma escandalizarse ante la inteligencia en los versos que llevan por título “An Opinion on the Question of Pornography”. A continuación se cita en su versión inglesa el poema completo porque ilustra la incomprensión y condena que durante algún tiempo asumió la crítica literaria ante la poesía de Renato Leduc.

There's nothing more debauched than thinking.
This sort of wantonness runs wild
like a wind-borne weed
on a plot laid out for daisies.

Nothing's sacred for those who think.
Calling things brazenly by name,
risque analyses, salacious syntheses,
frenzied, rakish chases after the bare facts,
the filthy fingering of touchy subjects,
discussion in heat —it's music to their ears.

In broad daylight or under cover of the night
they form circles, triangles, or pairs.
The partners' age and sex are unimportant.
Their eyes glitter, their cheeks are flushed.
Friend leads friend astray.
Degenerate daughters corrupt their fathers.
A brother pimps for his little sister.

They prefer the fruits
from the forbidden tree of knowledge

⁷ La cita es de Raymundo Ramos Gómez (1958: 13) en el artículo “Renato Leduc”. (Cfr. Hemerografía).

to the pink buttocks found in glossy magazines
—all the ultimately simple-hearted smut.
The books they relish have no pictures.
What variety they have lies in certain phrases
marked with a thumbnail or a crayon.

It's shocking, the positions,
the unchecked simplicity with which
one mind contrives to fertilize another!
Such positions the Kamasutra itself doesn't know.

During these trysts of theirs the only thing
that's steamy is the tea.
People sit on their chairs and move their lips.
Everyone crosses only his own legs
so that one foot is resting on the floor,
while the other dangles freely in midair.
Only now and then does somebody get up,
go to the window
and through a crack in curtains
take a peep out at the street.

Szyborska identifica la pornografía con el ejercicio continuo —y acaso excesivo— de la inteligencia: ambos parecen provocar el mismo bochornoso desconcierto. “No hay nada más depravado que pensar”, principia el poema, y enseguida, quienes lo hacen son descritos en las restantes estrofas como sofisticados partícipes de una orgía intelectual tan aberrante como estéril. Leduc detestaba la sofisticación infecunda de los intelectuales de su tiempo y habría suscrito con una sonrisa la descripción poética que de ellos hace Szyborska. Y sin embargo, en virtud de esa singular inteligencia suya que lo hacía burlarse de todo, Leduc, quien solía “llamar las cosas desvergonzadamente por su nombre” (*Calling things brazenly by name*, escribe Szyborska), también es retratado en otros versos. Aquél, verbigracia, que sentenciosamente dice “Nada es sagrado para quienes piensan”, le viene como mandado a hacer al poeta que erotizó a la Santísima Madre de todos los mexicanos:

Adorable candor el de la joven
que un pintor holandés puso en el burdo
ayate de Juan Diego.
El *sex-appeal* hará que se la roben
en plena misa y a la voz de fuego.

Por lo demás, las “cuarenta y seis maneras de joder” que el *Prometeo sifilítico* les enseñara a los mortales se avienen con la diversidad de posiciones que de acuerdo con Szymborska “ni el mismo Kamasutra conoce”. Se querrá objetar que Szymborska se refería a malabares puramente intelectuales y que Leduc, en cambio, hacía énfasis gráfico en los genitales y en el físico de dioses y hombres. En tal caso, se habrá olvidado que incluso en la acrobacia física de las posturas sexuales intervienen la creatividad y el ingenio humanos, mismos que al diversificar las formas de ejecución de un acto completamente natural, lo pervierten desviándolo de su objetivo primario: la fecundación y reproducción de la especie. La inteligencia es por ende estéril y depravada. Claro que un acto carnal, aun efectuado en una posición por demás extravagante, puede producir un embarazo; pero cualquier actriz o espectador de películas pornográficas puede asegurar que no es ése en absoluto su interés. Una última observación de carácter pornográfico: quienes piensan —escribe Szymborska— “prefieren los frutos / del árbol prohibido del conocimiento”. Esta aseveración coincide con la tesis de Baudelaire, someramente expuesta en la “Presentación”, acerca de la idea de la propia superioridad de quienes, como Leduc, se ríen de los demás a mandíbula batiente.

Entre sus íntimos, Leduc recibió casi la misma incompreensión:

[...] cuando estudié con Salvador Camargo —cuenta el poeta en el libro *Por siempre Leduc* (1996: 174)— alguna vez le enseñé mi *Prometeo sifilítico* y después de leerlo me comentó meneando la cabeza:

—Caray Renato, si tienes un indudable talento poético, ¿por qué no escribes en serio?

—No Salvador —le respondí—, escribir en serio es fácil. El chiste es hacerlo en pitorreo... Mira, yo admiro más a un ciclista acróbata que uno que sea campeón de carretera...

[...] No obstante, para darle gusto a Camargo, escribí en dos semanas una serie de poemitas a los que titulé *Algunos poemas deliberadamente románticos...*

Antes de dar a conocer su romántica antítesis del *Prometeo*, Leduc publicó en 1929 *El aula, etc...* Este libro es fundamental en toda su bibliografía. Cierto que *Algunos poemas deliberadamente románticos* y un prólogo en cierto modo innecesario no desmerece elogios, pero su romanticismo deliberado consistió básicamente en el cumplimiento de un desafío, en tanto los poemas de *El aula, etc...* contienen al

Leduc más original, el que más gala hace de sus recursos expresivos para desmarcarse de la tradición literaria que lo nutre y antecede.

En este primer poemario Leduc no desdeña el uso de un léxico exquisito, aunque líneas después, a veces en el remate de un poema, proceda a su demolición dinamitando algún giro prosaico. El estilo de *El aula, etc...* es de un cuño marcadamente modernista que Leduc contrasta con elementos de la modernidad incipiente que se vivía en la ciudad de México. Dos de sus poemas —“Oda a Chaplin” y “Cine”— se originan en la afición de Leduc por el séptimo arte y otro más denuncia la instauración en el país de las grandes transnacionales desde su mismo título: “Sanborn’s”. Por explícitas razones de composición, estos elementos innovadores son casi enteramente excluidos de sus otros dos libros centrales: *Algunos poemas deliberadamente románticos...* ciñen el sentimiento a su expresión decimonónica y la *Breve glosa al Libro de buen amor* implica forzosamente una paráfrasis estilística. Tales características velan, que no invalidan, su inevitable modernidad.

En su *Breve historia de la poesía mexicana*, Frank Dauster, citado por Raymundo Ramos Gómez (1958: 13), parece tener en mente *Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario* cuando llama a Leduc “coplero malicioso”, autor de versos “desesperadamente satánicos que muestran coincidencias con Neruda”. La principal coincidencia con el poeta chileno radica en la parodia del título, que también es extenso y se sirve de una conjunción copulativa: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Otra se da al interior del texto. Así parafrasea Leduc (2000: 149) el famoso verso de Neruda: “Tal vez la quise mucho, pero tal vez la quiero. / Esta frase te ofrezco, cuyo único pero / es que la dijo antes un autor extranjero”.

Con la aparición de *Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario* y la *Breve glosa al Libro de buen amor* la crítica se vuelve reticente. Leduc volvió a incomodar con palabras altisonantes en su glosa, pero ya su maestría verbal estaba comprobada y la popularidad del *Prometeo sifilítico* tenía un émulo digno de reemplazarlo en el soneto “Aquí se habla del tiempo perdido que, como dice el dicho, los santos lo lloran”. En *Por siempre*

Leduc, refiere el poeta (1995: 176) que el soneto derivó de una apuesta con su condiscípulo de la Escuela Nacional Preparatoria, Adán Santana,

[...] el cual, como era muy docto en retórica y todas esas pendejadas, hacía versitos y como nos aburríamos mucho durante la clase de Torri, nos poníamos a echarnos *toritos* donde nos dábamos un pie de verso y hacíamos en tres minutos una cuarteta so pena de perder un peso... Y un día me dijo el gordo Adán:

—A ver, hazme una cuarteta teniendo como pie de verso *hay que darle tiempo al tiempo*...

Como al cabo de tres minutos no la pude hacer y tuve que pagarle el peso, Santana me dijo en son de burla delante de todos

—Carajo, yo creí que porque haces versitos, sabías siquiera que tiempo no tiene consonante...

Herido en su amor propio, Leduc se curó de la fracasada cuarteta con el poema "Aquí se habla del tiempo perdido que, como dice el dicho, los santos lo lloran". Tiempo después, Rubén Fuentes lo musicalizó y Marco Antonio Muñiz y José José lo grabaron cantándolo a dúo.

Tiempo después se publicarían otros tres libros: *Desde París* (1940-42?), *xv fabulillas de animales, niños y espantos* (1957) y *Catorce poemas burocráticos y un corrido reaccionario para solaz y esparcimiento de las clases económicamente débiles* (1963). Pero hacia 1940 sus propios amigos lo daban por muerto. Leduc había viajado a París, corrían los años de efervescencia bélica en Europa y, al no contar con noticias fidedignas sobre el paradero del poeta, el historiador Edmundo O'Gorman llevó a cabo la primera recopilación de su obra, *Versos y poemas de Renato Leduc*, que de vuelta en México el autor elogiaría por su rigor cronológico.

La atención concedida a sus últimos tres libros fue todavía menor. El 5 de mayo de 1963, Alí Chumacero reseñó para el diario *Ovaciones*, en poco menos de una cuartilla, los *Catorce poemas burocráticos y un corrido reaccionario para solaz y esparcimiento de las clases económicamente débiles*:

Hecho más a la experiencia personal que al trato con los libros, Renato Leduc ha guardado en la poesía mexicana una distancia constante frente a sus contemporáneos. No elude el uso de los métodos que para escribir fueron corrientes en los poetas de su generación, pero suele aplicarlos de acuerdo con un propósito inclinado a buscar la sátira antes que la aceptación de las propias emociones. De pronto juega con el hallazgo de una rima, no siempre salubre, y va de la simple descripción al claro disparate. En su poesía no triunfa la piedad ni su actitud da cuartel a quien ha elegido por tema. Al recogimiento, Leduc

prefiere la franqueza, y al pudor personal sobrepone el vicio de decir violentamente aquello que se le ocurre. La burla es su campo de ejercicio y, sin llegar al epigrama, muchos de sus afanes colindan con esa forma sintáctica de apreciar las particularidades dañinas de los sujetos.

Prevalece todavía en Alí un tono despectivo: "...va de la *simple* descripción al *claro disparate* [...] el vicio de decir violentamente *aquello que se le ocurre*". En esta etapa los poetas han dejado de ser el blanco predilecto de Leduc. Le interesa más enjuiciar los resultados de la Revolución. Son años de intenso activismo y sus enemigos son más peligrosos: más políticos y menos literarios.

Con todo, apenas tres años después de escrita su reseña sobre el último poemario de Leduc, Chumacero publica junto a José Emilio Pacheco, Homero Aridjis y Octavio Paz, *Poesía en movimiento* (1966), antología en la que Leduc fue incluido. Aparece en ella junto a Gilberto Owen, Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Elías Nandino, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Manuel Maples Arce, Carlos Pellicer y Bernardo Ortiz de Montellano. Exactamente en ese orden. Leduc es, por cierto, el último. Con excepción de Usigli y del estridentista Maples Arce —éste de una sensibilidad afín a la de Leduc y quien en su momento lo incluyó en su personal antología—, los demás poetas pertenecen en su mayoría a la élite de los Contemporáneos, cuya estética era opuesta al programa literario de Leduc. Y un detalle por demás curioso: otro Contemporáneo, Jorge Cuesta, quien ignora a Leduc en su ceñida antología, está excluido de *Poesía en movimiento*. De Leduc son seleccionados cuatro poemas: el más original, "Temas", de *El aula, etc...*; el más "blasfemo" para el catolicismo nacional, "Invocación a la Virgen de Guadalupe y a una señorita del mismo nombre: Guadalupe", de la *Breve glosa al Libro de buen amor*; el más romántico, "Inútil divagación sobre el retorno", de *Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario*, y el que más le gustaba a Leduc: "Epístola a una dama que nunca en su vida conoció elefantes", de *XV fabulillas de animales, niños y espantos*.⁸

⁸ En la "Justificación" a su segunda antología, *Fábulas y poemas*, publicada en 1966, confiesa Leduc: "Por las mismas oscuras razones que ciertos padres se encariñan con el hijo canalla o defectuoso con detrimento de su amor a los mejores, es frecuente entre escritores menospreciar sus obras de mayor aceptación y preferir las menospreciadas por el público. En lo personal me apena tanto la indiferencia de los lectores hacia mi 'Epístola a una dama que nunca conoció elefantes' como me sorprende la vieja y sostenida popularidad de ese banal ejercicio de retórica que es mi soneto 'Tiempo'". La cita procede del "Prólogo" de Carlos Monsiváis (2000: 17) a la *Obra literaria* reunida de Leduc.

Para orgullo y envidia de sus compatriotas, para bien y para mal, Octavio Paz es en México una autoridad literaria altamente reconocida. En consecuencia, un juicio de su pluma se suscribe con veneración o es origen de violentas polémicas. He aquí el breve párrafo compartido que Paz (1996: 18) dedica a Leduc en el prólogo a *Poesía en movimiento*:

Completan el cuadro un solitario y dos franco-tiradores. El solitario es Elías Nandino, amigo y discípulo de Xavier Villaurrutia. Los francotiradores son dos excéntricos: Rodolfo Usigli y Renato Leduc. Más conocido y aplaudido como autor dramático (con él comienza nuestro teatro) y por algunos ensayos feroces, arbitrarios y brillantes (todos estos adjetivos son elogios), Usigli introduce en la poesía mexicana un personaje desconocido: un señor vestido con elegancia un poco raída, muy inteligente, muy tímido y muy impertinente, a ratos sentimental y otras cínico. Un señor que se peina con desesperación, un señor absurdo, un poeta. Es Prufrock perdido en la ciudad de México. Renato Leduc, o más bien el personaje que aparece en sus poemas, no es tímido como el de Usigli pero sí es sentimental, erótico y sarcástico. El personaje de Usigli se pasea por los salones de la burguesía: el de Leduc por los arrabales. Los dos son anarquistas a su manera y en ambos el realismo es nostalgia: uno, cosmopolita, quiere volver a una infancia perdida; el otro es norteño y recuerda las correrías de Pancho Villa. Dos descendientes de Laforgue condenados a vivir entre nosotros.

Sin ser exactamente laudatorias, las palabras de Paz distan mucho del desdén que, al citarlo posteriormente, otros autores parecen atribuirle. Es verdad que no le dedica gran espacio —apenas un párrafo donde despacha sin muchas consideraciones a Nandino y compara a Leduc con Usigli—, pero sus observaciones son agudas y contienen una valoración casi positiva. En principio, se refiere a Leduc como a un “francotirador”. La metáfora puede leerse como un elogio: alude a su vocación satírica y garantiza de paso el tino de sus proyectiles. Paz nunca lo llama directamente “poeta de arrabal”, como sí lo hacen, con las variaciones derivadas de una cita incorrecta, Enrique Serna y Edith Negrín. Escribe el primero en su artículo para *Letras Libres*, “Renato Leduc: el pase del desdén”:

Pero si algo demuestra la *Obra literaria* de Renato Leduc, recién recopilada por Edith Negrín (FCE, 2000), es que nuestro “poeta del arrabal”, como lo llamó Octavio Paz, no fue un vate de cantina poco dotado, sino un gran

dominador del lenguaje poético, que huía de lo trascendente por una mezcla de timidez y arrogancia.⁹

Edith Negrín (2000: 33) había retomado el epíteto, que Serna comenta, de esta forma:

Va muy de acuerdo con la personalidad que desarrollaría Leduc, apologista de los placeres corpóreos y terrenales, cantor de la sensualidad y de la bohemia, partidario de la vida en los márgenes y defensor de las clases subalternas, el hecho de haber venido al mundo en una casa que se convertiría en una sencilla taberna. Muy en consonancia este acontecimiento con el calificativo de poeta de los arrabales que le dio a Leduc alguna vez Octavio Paz.

Ahora bien, leído con atención, Paz describe en realidad a un “personaje” de rasgos definidos (“sentimental, erótico y sarcástico”) y con un ámbito de circulación delimitado: los arrabales. Paz no precisamente identifica al poeta con su creación. Por supuesto, tampoco sorprende que siendo Paz Premio Nobel de Literatura, y por consiguiente, un consentido de la Academia, no haya surgido hasta la fecha el estricto catedrático que haga ver el “desacierto” metafórico de Paz al hablar de “personaje” en poesía lírica, cuando los personajes son patrimonio de la novela y los cuentos, o cuando mucho, de la poesía épica.

De acuerdo con otro académico, Juan Leyva,¹⁰ “ya en *Poesía en movimiento* (1966) el autor empezó a ser aceptado dentro del canon”. En tal aseveración prima desde luego el prestigio de Paz. Pero a diferencia de Leyva, a quien basta la sola inclusión de Leduc en *Poesía en movimiento* para considerarlo un autor canónico, ni Negrín ni Serna reconocen en el último enunciado de Paz la favorable malicia de su dictamen. Dice de Usigli y Leduc: “Dos descendientes de Laforgue condenados a vivir entre nosotros”. Afiliar a Leduc en la tradición literaria francesa (Laforgue), y *condenarlo* al mismo tiempo a la incomprensión literaria en su país, no es poco elogio cuando viene de un autor reputado cosmopolita que se dirige, por lo demás, a una nación tristemente célebre por su malinchismo.

Que Serna no advierte lo anterior se nota en el tono defensivo con que escribe: “nuestro ‘poeta de arrabal’, como lo llamó Octavio Paz, no fue un vate de

⁹ Esa peculiar combinación de “timidez y arrogancia” advertida por Serna tiene su equivalente en la *falsa modestia* que estas páginas pretenden ilustrar.

¹⁰ Cfr. Fuentes electrónicas: “Renato Leduc y la huella de López Velarde”.

cantina poco dotado, sino un gran dominador del lenguaje poético". Como si le corrigiera la plana a Octavio. La despectiva cita de Negrín habla por sí misma y no ha de comentarse.

Se han retomado las apreciaciones de Negrín y Serna, una académica y un novelista relativamente contemporáneos, porque son dos de las autoridades literarias que en tiempo reciente han enjuiciado la obra de Leduc. A contrapelo de su opinión, y de la necesidad que uno de ellos siente de rescatar a Leduc de los arrabales adonde supuestamente lo confinara Paz, *La falsa modestia en la poesía de Renato Leduc* ubica en esos mismos arrabales el territorio soberano de la poesía. Escribe María Zambrano (2006: 14) a propósito del exilio de ésta de la República platónica:

Es en Platón donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar "la condenación de la poesía"; inaugurándose en el mundo de occidente la vida azarosa y como al margen de la ley de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición. *Desde que el pensamiento consumó su "toma de poder", la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía.*

Aunque seguramente Paz no pensaba en María Zambrano cuando escribió sobre el "personaje" poético de Leduc, adviértase que en el discurso de la poeta y filósofa española figura también la palabra "condenación", y que su descripción de la poesía como "arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía", empalma sin dificultad con las características aducidas a la obra de Leduc.

El siguiente capítulo se propone demostrar, a través del análisis estilístico, que en los arrabales efectivamente suele pasarse la poesía.

II. LO POCO QUE SOY

I. DESERTOR DEL MODERNISMO

No haremos obra perdurable. No
tenemos de la mosca la voluntad tenaz.

Mientras haya vigor
pasaremos revista
a cuanta niña vista
y calce regular.

Como Nerón, emperador
y mártir de moralistas cursis,
coronados de rosas
o cualquier otra flor de la estación,
miraremos las cosas
detrás de una esmeralda de ilusión.

Va pasando de moda meditar.
Oh, sabios, aprended un oficio.
Los temas trascendentes han quedado,
como Dios, fuera de servicio.
¿La ciencia? ¿Los salarios?
¿El arte? ¿La mujer?
Problemas didascálicos, se tratan,
cuando más, a la hora del *cocktail*.

¿Y el dolor? ¿Y la muerte ineluctable?
Asuntos de farmacia y notaría.
Una noche —la noche es más propicia—
vendrán con aspavientos de pariente,
pero ya nuestra trémula vejez
encogeráse de hombros, y si acaso
murmurará cristianamente...

Pues...

(*Temas*, 1929.)

Al estilo de esos colegiales singularmente dotados que bostezan en el salón de clases, y no desaprovechan la menor ocasión para irse de pinta, Renato Leduc hace gala en su primer libro, *El aula, etc...*, de un desenfado en su quehacer artístico que recuerda las travesuras y desmanes escolares. Hacia 1929,¹¹ la escuela literaria de la

¹¹ Edith Negrín (2000: 89) indica este año como fecha de edición de *El aula, etc...* Debido a la divulgación de los poemas de Leduc en manuscritos sin fecha, los años de composición de muchos de sus textos han sido fijados por mera aproximación. En el caso específico de *El aula, etc...*, su autor, en entrevista con José Ramón Garmabella, apuntó el año 1924 como fecha de publicación. Edith Negrín, al no dar con ese primer ejemplar, consigna una segunda edición citada por el *Diccionario de escritores*

que pretende fugarse Leduc es el modernismo. Con una fingida humildad, que en el mejor de los casos esconde el desdén, y en el peor la burla, Leduc irrumpe en la musicalidad modernista con prosaísmos y disonancias e instauration constantemente en sus jardines líricos a mujercuelas, madrotas, amas de casa, vasconcelistas de todas las procedencias y edades, estudiantes, borrachos, drogadictos, soldados y burócratas que poco a poco van desplazando del reflector a las ninfas, princesas, centauros, duendes y argonautas de su ídolo Rubén Darío.¹²

Este desprendimiento de la estética decimonónica fue gradual. En "Ruidos", desde el solo título el poeta parece en pie de lucha contra sus predecesores. Pero otros poemas como "Los buzos diamantistas", "Parricidio", "Oda a la ciudad" y "Los argonautas", delatan por la exquisita factura de sus estrofas la genuina admiración de Leduc por Rubén Darío y el consumado aprendizaje de poetas como Amado Nervo, Luis G. Urbina, Salvador Díaz Mirón, Leopoldo Lugones, Paul Verlaine, Charles Baudelaire y Jules Laforgue.

A finales de la década de 1920 Leduc no es el único iconoclasta. Al abrigo del poder, otro grupo de poetas levanta también su particular bastión estético desde la revista *Contemporáneos*, que comenzaría a circular en el año 1928. Pero diferencias de clase, ideológicas, y fundamentalmente de índole personal,

mexicanos, datada en 1929, con prólogo de Efrén Hernández, y justifica así su cronología: "No encontré la supuesta primera edición en bibliotecas, ni la referencia en otros bancos de datos. Edmundo O'Gorman editó en 1940 una cuidadosa compilación de las obras de Leduc hasta entonces producidas, titulada *Versos y poemas de RL*, en la editorial Alcanía, donde cita como primera edición de *El aula, etc...* la de 1929. [...] Creo que esta es la primera y única edición, por diversas razones: el volumen no alude a una edición previa. Leduc, que produjo su obra poética fuera del ámbito académico y sin un interés fundamental en la precisión de las fechas, reconoció lo bien elaborada que estaba la compilación del historiador".

¹² Félix García Sarmiento (1867-1916). Por la trascendencia y calidad de su obra, pero fundamentalmente por la revolución de las letras españolas que representó su primer libro, *Azul...*, publicado en 1888, el poeta nicaragüense es considerado por Francisco Montes de Oca (1996: 529) el creador y "príncipe del modernismo". Esta escuela abrevó en el romanticismo europeo, y más específicamente, en el parnasianismo y simbolismo franceses, en cuyas filas la crítica agrupó, entre otros, a poetas como Teophile Gautier, Leconte de L'Isle, Théodore de Banville, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Paul Verlaine. Entre las principales características del modernismo figuran la actitud aristocratizante, el preciosismo en el estilo, la búsqueda de la perfección formal (de inspiración parnasiana), el individualismo, la búsqueda de la belleza a través de imágenes plásticas, la adjetivación con predominio del color e imágenes relacionadas con todos los sentidos, la musicalidad obtenida mediante la aliteración, los ritmos marcados, la sinestesia (influencia del simbolismo), el uso de la mitología y la renovación léxica con la incorporación de cultismos y galicismos. Símbolo por excelencia del modernismo es el cisne, ave admirada por Darío y protagonista lírico en incontables páginas de su poesía. De acuerdo con Antonio Oliver Belmás (1997: XVIII), *Azul...* "cierra una época y abre otra; hace posible la renovación expresiva, la superación estética y viene a ser como la primera piedra del edificio del Modernismo [...], un estilo que nos quería transmitir el 'color de un sonido' y el 'perfume de un astro'". Representantes en México de esta escuela literaria, y a quienes Leduc leyó ávidamente, son Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, Amado Nervo y Salvador Díaz Mirón.

distanciaron a Leduc de esta élite.¹³ Desde muchos puntos de vista, Leduc estaba completamente solo,¹⁴ y “Temas”, uno de sus poemas más célebres, puede leerse como un manifiesto literario que se desmarca tanto de los caducos modernistas como de los jóvenes y emergentes escritores de vanguardia de aquel entonces.

“Temas” sobresale entre toda su obra por ser el primer poema que anuncia ese sino estilístico de la falsa modestia al que será fiel hasta en el último de sus libros. Su célebre dístico de apertura —“No haremos obra perdurable. No / tenemos de la mosca la voluntad tenaz”—, lejos de ser la declaración derrotista del poeta veterano que ya no espera granjearse la inmortalidad, representa en realidad la desafiante y voluntaria deserción del canon de alguien cuya experiencia de vida parece estar muy por encima de las satisfacciones que su talento literario le otorga.

No sin ciertas licencias de composición, “Temas” constituye una silva, de acuerdo con la definición de Henoc Valencia Morales (2000: 191) en *Ritmo, métrica y rima. El verso en español*: “Composición bimétrica formada por endecasílabos y heptasílabos mezclados al arbitrio del poeta en series indefinidas y distribución caprichosa de rima asonante y consonante, aunque también suele incluir versos sueltos”. “Indefinidas” y “caprichosa” son de hecho las respectivas calificaciones que mejor le acomodan a las rimas y métrica de este poema de Leduc.

“Temas” consta de cinco estrofas irregulares y sólo dos de sus versos, el nonasílabo y decasílabo iniciales de la tercera estrofa, parecen rebeldes a la definición de silva de Valencia Morales, a menos que se les considere “versos sueltos”. La entrada misma es de una elaborada transgresión formal. El primer verso

¹³ Este distanciamiento no excluyó momentos de comunión y desencuentros estrictamente textuales. En la entrega 38-39 de la revista *Contemporáneos*, fechada en los meses de julio y agosto de 1931, apareció publicado el “Romance del emigrante”, de Leduc. Por lo demás, la mutua admiración entre Leduc y Novo, tanto como la afinidad en el talante satírico y hasta sicaléptico de varias de sus composiciones, son de sobra conocidos. “Maravilloso, genial, exquisito poeta”, decía de Leduc Salvador Novo hacia 1938 (2000: 36). Leduc, sin embargo, no comulgó con los presupuestos estéticos e ideológicos de los Contemporáneos. Ello explica, por ejemplo, que el “uranismo” literario de André Gide, una de las figuras tutelares de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, sea duramente criticado en *Los banquetes* (1932). Carlos Monsiváis, citado por Edith Negrín (2000: 68), vincula a Leduc con Carlos Pellicer y Salvador Novo en un programa estético más o menos compartido para “desolemnizar la poesía, despojarla de ese tono de informe religioso que ya estaba volviéndola rígida”.

¹⁴ Sobre la proverbial soledad de Leduc en el medio literario de su época vale la pena transcribir la cita de *Sala de retratos. Intelectuales y artistas de mi época*, de Ermilo Abreu Gómez, con que Max Rojas (1991: 22) remata la “Presentación” de su *Antología poética* de Renato Leduc: “En Renato Leduc se da el tipo del escritor que antes de aprender el oficio se ha dado a la tarea de conocer el cúmulo de materias que la vida arrastra, empuja o alza. Renato Leduc responde a una necesidad mexicana. Su obra ha de ser siempre luz y espejo de esa realidad. Por hoy algunos sordos no le quieren oír. No tardará el tiempo en que sus gritos retumbarán como trueno en la conciencia de los cobardes [...] Desde este rincón, en que escribo este su retrato, lo miro. Está solo”.

de “Temas” se torna endecasílabo sólo si se cuenta el “No” final como un monosílabo agudo, esto es, que admita en virtud del acento la adición de una sílaba más. Las catorce sílabas del verso siguiente conforman estrictamente un alejandrino. Su enunciación en voz alta marca no obstante una pausa exactamente en la palabra “mosca”. Merced a esta última licencia es posible dividir el verso en dos heptasílabos.

Una observación similar amerita el remate del poema:

Una noche —la noche es más propicia—
vendrán con aspavientos de pariente,
pero ya nuestra trémula vejez
encogeráse de hombros, y si acaso
murmurará cristianamente...
Pues...

El motivo de ese curioso corte entre “cristianamente...” y “Pues...” trasciende la obligada y convencional pausa que media entre la intención enunciativa (“murmurará cristianamente”) y lo efectivamente enunciado o murmurado (“Pues...”). En el fondo, Leduc evidencia con una sorna no exenta de lucimiento dos rimas consonantes: “pariente” con “cristianamente” y “vejez” con “Pues...”. Interrumpido hasta cristianamente, el verso es un nonasílabo. La adición del “Pues...” como otro monosílabo agudo vuelve a sumar once sílabas. Con base en esta aparente incapacidad para cumplir a pie juntillas las normas de versificación, pueden atribuirse a Leduc una celebración de las audaces rimas de López Velarde y una maliciosa voluntad de divertirse a costa de académicos y, por extensión, de toda preceptiva literaria.

A las provocaciones en el plano de la expresión se añaden, aún con mayor desenfado, las de contenido:

No haremos obra perdurable. No
tenemos de la mosca la voluntad tenaz.

Intriga la primera persona en plural de la que se sirve Leduc cuando ya se había dejado asentada su radical soledad en el medio literario y su firme negativa de hacer fila entre modernistas y “poetas de ambigua envergadura” (2000: 177) como los

Contemporáneos. El plural es más bien irónico —“yo no haré obra perdurable, pero los demás poetas de mi generación tampoco”—, al tiempo que se asume como voz de esa entidad siempre indefinible nombrada pueblo, integrada por los ya mencionados camaradas del poeta: rameras, bohemios, disidentes vasconcelistas, vates de pulquería y un variopinto etcétera de marginados.

Como se adelantó al principio, negarse a escribir una “obra perdurable” es en un hombre de treinta y dos años un gesto de humildad tan afectada que linda con la soberbia. El poeta renuncia a la inmortalidad y aun se permite justificar su desprecio: “No / tenemos de la mosca la voluntad tenaz”. La imagen es tan elocuente como extendida. En la imaginación se dibuja con nitidez un frasco, y dentro de él, una mosca azotándose desesperadamente contra las paredes de cristal con el mismo empeño inquebrantable de tantos escritores incapaces de remontar el vuelo¹⁵. Al esfuerzo y la disciplina, que no garantizan sin embargo la celebridad póstuma, Leduc opone la inspiración, la espontaneidad, el juego y la satisfacción de inquietudes más apremiantes, como la carnal, según lo demuestra la siguiente estrofa:

¹⁵ En apoyo de esta interpretación se cita a continuación un poema de Rubén Bonifaz Nuño, frecuentemente antologado y cuyo libro de origen se titula *Los demonios y los días* (1956). La identificación entre la mosca y el poeta fallido es retomada a través de estos versos (2009: 33):

Qué fácil sería para esta mosca,
con cinco centímetros de vuelo
razonable, hallar la salida.

Pude percibirla hace tiempo,
cuando me distrajo el zumbido
de su vuelo torpe.
Desde aquel momento la miro,
y no hace otra cosa que achatarse
los ojos, con todo su peso,
contra el vidrio duro que no comprende.
En vano le abrí la ventana
y traté de guiarla con la mano;
no lo sabe, sigue combatiendo
contra el aire inmóvil, intraspasable.

Casi con placer, he sentido
que me voy muriendo; que mis asuntos
no marchan muy bien, pero marchan;
y que al fin y al cabo han de olvidarse.

Pero luego quise salir de todo,
salirme de todo, ver, conocerme,
y nada he podido; y he puesto
la frente en el vidrio de mi ventana.

Mientras haya vigor
pasaremos revista
a cuanta niña vista
y calce regular.

En esta cuarteta heptasílaba de ejecución impecable está consignado uno de los *leitmotifs*¹⁶ más recurrentes en la producción literaria de Leduc que le valdrá recurrentes amonestaciones de la crítica. A expensas de memorables estrofas de cuño popular como la anterior, Frank Dauster, citado por Raymundo Gómez, lo llama “coplero malicioso”, y José Luis Martínez, en su *Literatura mexicana del siglo XX*, lo estigmatiza como un “poeta y prosista que transfigura en burla popular, cuando no pornográfica, su esencial sentimentalismo” (1958: 13).

El propósito subyacente de estas dos primeras estrofas es, tal como señala Curtius (1975: 127) en su *Literatura europea y Edad Media latina*, “ganarse la benevolencia, la atención y la docilidad de sus oyentes [...] con una presentación modesta”. Y Leduc lo consigue. Es tan acertada la confección de estos versos de apertura que avalan la apreciación entusiasmada de Carlos Monsiváis (2000: 17) en el prólogo a su *Obra literaria*:

[para Leduc] la vulgaridad, bien manejada, amplía el territorio poético. El público lo reconoce y durante un periodo sus lectores continúan la obsesión de aquellos de principios de siglo que retenían larguísimos poemas en pos del deleite musical, y de la cita capaz de iluminar de pronto una situación. Y este público es a tal punto fiel que puede incluso prescindir de sus libros, le basta la memoria.

La pretendida modestia de esta segunda estrofa consiste en elegir la vitalidad plebeya en menoscabo del virtuosismo literario. Consigna Baudelaire (1997: 189) en la entrada LXXII de sus *Diarios íntimos*:

Cuanto más el hombre cultiva las artes, menos coge.
Entre el espíritu y la bestia se produce un divorcio cada vez más sensible.

¹⁶ Su presunta obscenidad, prominente en *Prometeo Sifilítico*. Cabe resaltar no obstante que esta característica de su obra ha sido reivindicada en virtud de su vigencia contracultural por escritores como Carlos Monsiváis, quien estima las groserías de Leduc un antídoto contra la cursilería, y Enrique Serna, para quien el *Prometeo Sifilítico*, “la obra cumbre de nuestra poesía obscena [...], es ya un clásico con setenta años de antigüedad, y acaso perdure tanto como *Piedra de sol* o *Muerte sin fin*”.

Sólo la bestia coge bien, y la fornicación es el lirismo del pueblo.

Poeta popular por decisión propia, entre cogerse una niña y pergeñar una “obra perdurable” Leduc no da muestras de ningún conflicto ni vacilación.

Hasta aquí el poeta sólo ha conseguido un primer efecto favorable de su falsa modestia: conquistar el asentimiento de numerosos lectores. Restan dos: redoblar el aplauso al descubrir su original maestría verbal, y otro no menos revelador de su personalidad embozadamente presuntuosa, que en palabras de Curtius (1975: 130) consiste en vincular “la fórmula de modestia con la afirmación de que el autor sólo se atreve a coger la pluma porque un amigo, protector o superior se lo ha sugerido, pedido o mandado. Ya lo dice Cicerón en el *Prooemium* del *Orator*, antes mencionado: Bruto le había rogado que escribiese la obra”. *Rogado*. El verbo desmantela la supuesta humildad del escritor, cuya actitud condice a la perfección con la de aquel que *modestamente* declara: “Yo desde luego no soy ningún don Juan, y si esta belleza ahora me hace compañía, es sólo porque desde el principio me *rogó* que saliera con ella”.¹⁷

La tercera estrofa de “Temas” presenta un sexteto asonantado, un recurso formal muy socorrido por los poetas modernistas. Leduc vuelve a marcar distancia de esta influencia al romper la medida silábica de los dos primeros versos:

Como Nerón, emperador
y mártir de moralistas cursis,
coronados de rosas
o cualquier otra flor de la estación,
miraremos las cosas
detrás de una esmeralda de ilusión.

Adviértase de entrada que el poeta se muestra ya menos modesto al compararse con un emperador. Incluso las rimas consonantes y asonantes se invisten de gravedad por el predominio de vocales fuertes —/o/ /a/— en emperador / estación / ilusión, rosas / cosas. Asimismo es notable la musicalidad, tan cara al modernismo, lograda por la recurrencia paronomásica de la erre en: “Como Nerón, emperador / y mártir

¹⁷ Léase a este respecto la primera cita de faldón del apartado *Anarchy Lullaby*. La actitud de Leduc es ejemplar. Dice sentir una “repugnancia casi fisiológica” por los versos mientras escribe uno de sus libros de poesía más logrados, *Breve glosa al Libro de buen amor*. No lo haría, añade, de no ser porque tiene el compromiso de dedicárselo a una tal Lolita.

de moralistas cursis, / coronados de rosas / o de cualquier otra flor de la estación, / miraremos las cosas detrás de una esmeralda de ilusión”. Toda esta parte cobra relieve debido a la extravagante celebridad del personaje escogido por Leduc como punto de comparación: Nerón.

Nerón (37-68) es una figura ambigua. Mientras no pocos historiadores resaltan la prosperidad y bondades de su reinado, absolutamente libre del dominio helénico, otros hacen énfasis en lo impropio de sus aficiones artísticas y delirios de grandeza. Acaso la anécdota más ejemplar al respecto sea el incendio de cinco días acaecido en Roma el 19 de julio del año 64. Nerón —cuenta la leyenda— tañía la lira al tiempo que contemplaba extasiadamente las llamas desde la seguridad de su palacio. Inspirado en la figura del emperador, Leduc no escatima en provocaciones. Tal como la Grecia clásica —inspiración y paraíso de los modernistas— se vio alguna vez subyugada a los caprichos de un bárbaro hijo de la loba, Leduc se sueña un Nerón incendiario entre los helenistas de su época.

En la cuarta estrofa —una octava de arte mayor— el título del poema se vuelve explícito y las expresiones de modestia parecen aminorar su falsedad:

Va pasando de moda meditar.
Oh, sabios, aprended un oficio.
Los temas trascendentes han quedado,
como Dios, fuera de servicio.
¿La ciencia? ¿Los salarios?
¿El arte? ¿La mujer?
Problemas didascálicos, se tratan,
cuando más, a la hora del *cocktail*.

Recomendar a los sabios el aprendizaje de un oficio representa una agresión doble: al artempurismo de los ociosos modernistas confinados en su torre de marfil y a sus inmediatos antagonistas, los medita-bundos discípulos de Enrique González Martínez. Vale la pena emparentar estos versos con los de otro poema del mismo Leduc titulado “Fabulilla tocante al peinado de los cuellos de jirafa”. Se mofa el poeta:

Peinar el cuello a la jirafa
es complicado pero no difícil.

Más difícil resulta por ejemplo,

torcerle el cuello al cisne;
y cruel e inútil cuando usted no va
a fabricarse un buen *paté-foie-gras*.

“Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje” fue la divisa del poeta Enrique González Martínez para reprobar la estética modernista¹⁸. Leduc parodia el verso en aras de un realismo descarnado. En un principio los modernistas simbolizaron en el cisne su aspiración a la belleza sensible. Después la señora inteligencia de González Martínez asesinó la ilusión. Pero fue el pragmatismo de Leduc el que tuvo la última palabra: para el poeta ni el goce sensual ni la meditación son accesibles sin la previa satisfacción del estómago.¹⁹

En los versos restantes Leduc insiste en su rechazo de la trascendencia y la solemnidad —“Los temas trascendentes han quedado, / como Dios, fuera de servicio”—, amén de proclamar sin aspavientos su ateísmo y divertirse con el recurso retórico de una enumeración contaminante al puro estilo de Jonathan Swift. En el “Arte de injuriar”, Jorge Luis Borges (1981: 157) elogia del autor de *Gulliver’s Travels* su refinada malicia para infectar vocablos a través de enlistados promiscuos como en este ejemplo: “No me fastidia el espectáculo de un abogado, de un ratero, de un coronel, de un tonto, de un lord, de un tahir, de un político, de un rufián. Ciertas palabras —concluye Borges—, en esa buena enumeración, están

¹⁸ En *Los senderos ocultos* (1911), libro al que pertenece el verso citado, Enrique González Martínez (1871-1952) opuso a la estética modernista, que de tanta opulencia sensorial se volvería más bien superficial y frívola, el recogimiento y la meditación que harían al poeta profundizar en “el alma de las cosas”. Muchos jóvenes recogerían la divisa. Al comentar la antología *Ocho poetas* —tres de esos ocho, futuros Contemporáneos: Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia—, Salvador Novo, en entrevista con Emmanuel Carballo (2003: 264), secunda la burla de Renato Leduc en estos términos: “Están unidos por la cultura francesa (*Mercure de France*), por la común utilería filosófica subjetiva: la piedra, el camino, el silencio sonoro y la constante admonición en tuteo aprendida de *Los senderos ocultos*: Busca, ve, haz... Esto no significa, de ningún modo, un reproche a la obra de González Martínez. Si lo hay, el reproche es para los jóvenes que creyeron ser serenos y dolientes a los veinte años, y que disfrazaron usando la forma solemne del maestro sus púberes dolores con una peluca encanecida”.

¹⁹ Que esta sugerencia práctica rebasaba el ámbito de la burla y lindaba con los terrenos de una profunda convicción, lo prueban las siguientes líneas. En una conferencia dictada el año 1941 en Estados Unidos, “Ramón López Velarde: poeta del sol y de la sombra”, escribió Leduc: “Puede uno tener sobre la poesía, como sobre todas las cosas de este mundo, una opinión modesta o pretenciosa, pero casi resulta obvio suponer que siendo la poesía una de tantas manifestaciones de la personalidad humana, debe estar, forzosamente tiene que estar influida, entre otras cosas, por las condiciones de vida del individuo, como —perdóneseme lo sobado del símil— la nota musical está condicionada, entre otras cosas, por la calidad del instrumento que la emite. Y tampoco cabe dudar que, en las voces que el instrumento hombre emite, tiene mucho que ver el funcionamiento normal o irregular de las vísceras, pues no reacciona lo mismo un hombre rebosante de salud que un hombre —poeta o no— que padece un dolor de muelas o que tiene el hígado congestionado”.

contaminadas por las vecinas". Leduc, poeta de inocultable machismo, enfila perversamente a la ciencia con los salarios y al arte con la mujer. A estos problemas *didascálicos*, como los llama en un inesperado giro cultista —motivado quizás únicamente por el rigor del conteo silábico—, los sitúa Leduc en la hora del *cocktail*. El verso reafirma la actitud de esparcimiento desobediente que vertebra por entero su primer libro. "Didascálicos" significa didácticos: temas ilustrativos o ejemplares, de enseñanza. Para restarles su consabida carga semántica de tedio, Leduc sugiere abordarlos a la hora del *cocktail*. Este último anglicismo tampoco está desprovisto de malicia. Para empezar, hace que rime con mujer, y al escindirse la palabra en dos partes —el *cock* de alusión fálica y ese *tail* traducido como miembro trasero de un animal—, la división puede asociarse sin dificultad a esa "promiscuidad enumerativa" de la injuria anterior.

La última estrofa es una sétima de arte mayor endecasílaba —con los reparos y precisiones de la última línea advertidos al comienzo:

¿Y el dolor? ¿Y la muerte ineluctable?
Asuntos de farmacia y notaría.
Una noche —la noche es más propicia—
vendrán con aspavientos de pariente,
pero ya nuestra trémula vejez
encogeráse de hombros, y si acaso
murmurará cristianamente...
Pues...

Como una tramposa promesa de arrepentimiento, las preguntas retóricas sobre el dolor y la muerte son despachadas con el pragmatismo moderno —ya no modernista— de los medicamentos y la burocracia fúnebre: la muerte interesa exclusivamente por el probable testamento. Una noche —se resigna el poeta— será imposible evadirlos. Pero para entonces la única reacción aceptable, superior incluso al manido gesto del estoico, será el desprecio concentrado en ese terminante "Pues..."

Esta interjección coloquial se repetirá en otros poemas de Leduc como un estilema característico del sabor popular de su obra. En "Temas" este "Pues..." connota desdén. En boca del pueblo puede expresar imprecisión o pobreza de léxico. El poeta, como se ha visto en diferentes momentos de esta primera composición,

recurre a expresiones pretendidamente humildes o plebeyas resignificándolas con una carga de burla, soberbia o franco desprecio. De acuerdo con el método filológico de Leo Spitzer (1974: 36), un detalle lingüístico persistente en la obra de un escritor puede convertirse en la llave maestra que dé acceso a su estilo. El análisis de "Temas" anticipa el uso de la interjección "pues" y desmonta la falsa modestia de líneas tan aparentemente sencillas como "No haremos obra perdurable. No / tenemos de la mosca la voluntad tenaz". En el curso de las demás páginas, a este par de expresiones se sumarán refranes adulterados o reinventados con la misma intención de tácito lucimiento.

Walter Pater escribió que todas las artes aspiran a la condición de la música. La razón obvia (hablo evidentemente como lego en la materia) sería que, en música, la forma y el contenido son inseparables. La melodía, o cualquier pieza musical, es una estructura de sonidos y pausas que se desarrolla en el tiempo, es una estructura que, a mi parecer, no puede dividirse. La melodía es la estructura, y a la vez las emociones de las que surgió y las emociones que suscita.

Con “Ruidos”, Leduc demuestra que el principio de Pater no le era ajeno, independientemente de que lo haya leído o no, y que podía cumplirlo con el material aparentemente más contrario a la música: la cacofonía.

En mi cuarto hay ruidos de diversas clases:
Ruidos sistemáticos y ruidos ambiguos;
ruidos trascendentes, ruidos *comme il faut*;
ruidos de colores, y ruidos que son
simplemente ruidos...

Esta primera estrofa consigna un malestar endémico de cualquier urbe contemporánea: la atormentada nostalgia de silencio que, aun en las altas horas de la madrugada, impide dormir, y es acrecentada por la a veces lejana, pero aún audible dispersión de un claxon, las sirenas intimidantes de ambulancias y patrullas, gritos homicidas, de borracho o de víctima²⁰. Hacia la segunda mitad de la década de 1920, la Ciudad de México está todavía muy lejos de ser una metrópoli —“Ciudad de intensa vida provinciana”, la llama Leduc en su “Oda a la ciudad”—, pero la aguda sensibilidad del poeta se adelanta incluso a clasificar, con adjetivos dignos de atención, los ruidos que le aquejan. Éstos son “sistemáticos”, “ambiguos”, “trascendentes”, “*comme il faut*” y de colores. En el desarrollo del poema se retoman y especifican solamente los sistemáticos y ambiguos, los trascendentes y *comme il faut* lo son a manera de burla y los únicos excluidos son los ruidos de colores. Leduc de hecho parece mencionar estos últimos como una broma, como si maliciosamente anunciara las sinestesias²¹ que tanto encandilaron a los modernistas. Es para mofarse

²⁰ Cfr. las páginas 413-416 del segundo capítulo, tercera parte: “Chaplin o del heroísmo”, del libro *Los banquetes*. Allí Leduc emprende una divertida diatriba a los ruidos ciudadanos, entre los que también incluye el ejercicio oratorio de los líderes de opinión. Expresan las líneas iniciales: “Hay actividades que el gobierno debería prohibir. Las ciudades modernas son asaz estruendosas, en algunas de sus calles la anarquía de los ruidos llega a ser, a veces, intolerable...”

²¹ La sinestesia consiste en una metáfora que asocia sensaciones correspondientes a diferentes registros sensoriales. La expresión “ruidos de colores” asocia una sensación auditiva (ruidos) con otra visual (colores).

de ellos que desliza incluso el galicismo *comme il faut* como un ruido más, aunque de “buen tono”, entre los demás ruidos en mero castellano.²²

De no ser por la hábil reiteración del título en los versos de apertura —la palabra “ruidos” se repite hasta ocho veces en apenas cinco líneas—, la estrofa inicial no admitiría más que dos calificativos: prosaica, en su sentido más peyorativo, al no haber ninguna deslumbrante metáfora que lo desmienta, y aún más irrefutablemente, cacofónica. La misma palabra “ruido” es incómoda al oído desde la pronunciación de su “erre” inicial, onomatopéyica. Define así el “ruido” Helena Beristáin (1998: 447) en su *Diccionario de retórica y poética*:

Cualquier fenómeno o conjunto de fenómenos capaces de perturbar el proceso de comunicación evitando o dificultando la transmisión de un mensaje [...]. Puede haber fallas de concordancia, mala dicción, irrupción de hechos extrasistémicos (como las *palabras** de otra *lengua**, por ejemplo), perturbaciones acústicas u omisiones de señales [...]. La obra de arte sin embargo, dice LOTMAN, posee la capacidad de transformar el ruido en información artística. (Las itálicas, versales y asteriscos son de Beristáin).

A propósito de la irrupción de palabras de otra lengua, señalada también como “ruido” por Beristáin, renglones atrás quedó dicho el “buen tono” con que Leduc incorpora a sus versos el citado *comme il faut*. Según Lotman, la obra de arte puede convertir el ruido en información artística. Leduc actualiza esta posibilidad mediante la reiteración cacofónica.

Añade Beristáin (1998: 76) acerca de la cacofonía: “Sonido desagradable, disorde, que resulta de la contigüidad de *fonemas** cuya combinación es inarmónica. Puede, sin embargo, procurarse deliberadamente para subrayar o reforzar el *significado** [...]. Si enfatiza el significado, algunos los llaman *parequesis* o *armonía imitativa*”. “Ruidos” refuerza el significado y cumple con creces esta armonía imitativa merced a la repetición de la palabra “ruidos”. La armonía es obtenida a través de la rima interna que produce dicha repetición.

²² *Comme il faut* es una expresión francesa, a menudo intercalada en la conversación, que se traduce como “apropiadamente”, “distinguido”, “de buen tono”. Tras la publicación de *Azul...*, Darío fue acusado de afrancesamiento mental por su devoción a Hugo, Gautier, Verlaine y otros muchos exponentes de la literatura francesa. Tenía también por hábito estilístico incorporar a sus cuentos y poemas variedad de galicismos. La imitación de este recurso entre sus admiradores y adeptos fue llevada al extremo. La reacción crítica de Leduc en forma de parodia o de burla no se hizo esperar.

Tenemos entonces, en primer plano, al poeta confinado en su habitación, muy probablemente insomne, y hasta donde lo alcanzan con insistencia “ruidos de diversas clases”. Esta imagen se dibuja en una estrofa de cinco versos en los que riman cuatro con rima asonante: “ambiguos” con “ruidos” y, no sin cierta dificultad, “*faut*” con “son”. Explicaba Borges al principio que una pieza musical es una estructura indivisible. Como en la música, en la que forma y contenido son inseparables, en la estructura del poema “Ruidos” la armonía cacofónica de sus rimas internas no se puede dissociar del efecto anímico que produce en los demás versos (lo que Borges llama “las emociones de las que surgió y las emociones que suscita”):

Palpitar cardiaco del reloj que suena
en las horas negras de paciente espera:
si perdí en el juego, si gané en amor;
si por la mañana llamará a mi puerta
una mano blanca, o algún acreedor.

A partir de esta segunda estrofa la eufonía del poema recobra su curso. Su estructura es la de un quinteto dodecasílabo con esquema de rima asonante AABAB. Esta pulcritud en la métrica y las rimas es excepcional. No volverá a presentarse en el resto de las estrofas ni se cumplió en la primera. “Ruidos” se conforma de tres quintetos —uno dodecasílabo y dos irregulares—, dos dísticos asonantados de indiscutible factura y una octava también irregular. Pese a que predominan los versos dodecasílabos, Leduc combina nonasílabos con hexasílabos y aun trisílabos. Compensa estas faltas o licencias el alarde metafórico, en la segunda estrofa, de un corazón cuyos latidos están en sintonía con las manecillas del cuadrante: “Palpitar cardiaco del reloj que suena / en las horas negras de paciente espera”. La evidente personificación del reloj —su función no es “palpitar” ni mucho menos le acomoda el adjetivo “cardiaco”— esclarece todavía más las circunstancias y emociones que envuelven al poeta. Se infiere que está expectante durante la noche. Que se encuentra a oscuras lo confirman “las horas *negras*” y, poco después, los temores y esperanzas de “si *por la mañana* llamará a mi puerta / una mano blanca, o algún acreedor”. Mención plausible merece a su vez la sutil metonimia —“una mano blanca”— con que el poeta adelgaza una agradable expectativa (la visita de su

amante) frente al miedo sin metáfora de habérselas con un acreedor, a secas. La irrupción humorística de esta última palabra puede explicarse además a la luz de un concepto formulado por Víctor Shklovski. De acuerdo con el teórico ruso, pionero para muchos del formalismo, la “desautomatización” es el principio básico de construcción de todo lenguaje literario. Consiste en la alteración léxica, sintáctica o gramática de un enunciado que, en virtud de esa operación, se destaca del resto de convenciones lingüísticas que facilitan a la vez que automatizan la comunicación. Al desautomatizar el lenguaje, esto es, al hacerlo distinto de las frases de uso cotidiano, éste adquiere una intención literaria que exige mayor concentración. El distintivo de la estrofa es que Leduc opera de modo inverso, desautomatiza una convención más bien literaria a través de una palabra de circulación común: “acreedor”. De esa manera rompe la inercia modernista que parodia.

Sorprende luego un peculiar dístico entre paréntesis:

(La luz de la luna penetra en el cuarto
con deslizamientos de gatito manso.)

A primera vista, la metáfora anterior puede parecer: o muy extraña o muy trillada. Trillada porque, por lo menos en las grandes ciudades, los felinos domésticos se estiman los animales nocturnos por excelencia y casi siempre se les hace acompañar de la luna. Extraña debido a que los términos de comparación sufren un curioso cambio de género. La luz, o la luna en sí misma, es una voz femenina. Al mudarla en un minino, Leduc rinde homenaje involuntariamente a un idioma extranjero. Afirma Borges (1999: 103) en *Siete noches*: “En alemán, la voz *luna* es masculina. Así Nietzsche pudo decir que la luna es [...] un gato, *Kater*, que pisa tapices de estrellas”.

Detenerse en estos dos versos de Leduc retribuye un hallazgo estilístico. Tal como en la traducción de Borges, el siseo aliterado de “...pisa tapices de estrellas” sugiere el sosegado silencio con que la luna felina calza sus pasos, así en los “deslizamientos de gatito manso” el efecto auditivo pausa, hace un paréntesis casi silencioso entre los ruidos protagónicos, antes de continuar con las cavilaciones del poeta:

¿En qué idioma dice su palabra el viento?
Es lástima grande que no haya una estepa
en todo el contorno,
así, llamaría corcel vagabundo, etcétera, etcétera,
a este pobre viento que llora a mi puerta...

Práctica común entre los contemporáneos de Leduc era un escapismo lírico que falseaba el contexto real desde el cual escribían en aras de una belleza inexistente. Al respecto gozó de amplia divulgación una burla acerca de que en Nicaragua, cuna de Darío, no hay cisnes. Por motivo semejante —la ciudad de México hacia 1929 no admite estepa ni caballo sin brida— Leduc reconoce el ridículo de nombrar “corcel vagabundo, etcétera, etcétera” al viento urbano que llora a su puerta.

Ese “etcétera” reclama asimismo una explicación. Páginas atrás²³ se adelantó que la recurrencia de expresiones coloquiales en la poesía de Leduc acredita el carácter popular de su obra. En “Temas”, por ejemplo, la expresión “pues” se resignifica como un gesto desdeñoso ante la muerte, lo que tampoco es del todo ajeno a la idiosincrasia del pueblo mexicano. En *Lingüística e historia literaria*, Leo Spitzer (1975: 33) recomienda brindar especial atención a estos rasgos expresivos con miras a agruparlos después en un principio creador. La pretendida modestia en la poesía de Leduc debe mucho a detalles lingüísticos como los citados “etcétera” y “pues”. En boca de cualquier hijo de vecino, el “etcétera” representa una tabla de salvación cuando le embarga el fastidio o la incapacidad para hilvanar un discurso. “Etcétera”, en tales casos, significa: “...y todo lo demás que no tengo tiempo ni ánimo ni habilidad para explicar”. Aunque comparte el fastidio —su “etcétera, etcétera” descalifica en un santiamén las ensoñaciones fuera de contexto de otros poetas—, Leduc falsea su modestia con dos lucimientos formales. El primero consiste en hacerlo rimar asonantemente con “estepa” y “puerta”. El segundo, ya no tan modesto, se advierte en la paronomasia onomatopéyica de la repetida “te” en ese “etcétera, etcétera” que deja escuchar el *trote* de su hipotético corcel vagabundo.

La siguiente estrofa hace hincapié en el tratamiento irónico de los clisés “poéticos” de aquel entonces:

Ruidos de la calle. Tiemblan los cristales,
cristalinamente, como es natural.

²³ Apartado Desertor del modernismo. Dedicado al análisis del poema “Temas”.

Yo, como poeta, me pregunto
"al punto",
¿pasaría la muerte? o quizá el amor...
Pero los cristales, al temblar, decían
la verdad terrible:
Señor, fue un camión...

Una vez desmentido el paisaje estepario, vuelve a ocupar su sitio el tema central del poema —“Ruidos de la calle”— y Leduc arremete con sarcasmo. De los cristales de la ventana dice que tiemblan “cristalinamente, como es natural”, es decir, como lo exigen la escuela literaria en turno —el modernismo—, la moda, el lugar común, o aún peor, la torpeza expresiva. Después asesta un entrecomillado que se ríe de la rima fácil: “Yo, como poeta, me pregunto / ‘al punto’ / ¿pasaría la muerte? o quizá el amor...” Pero Leduc descubre entonces el as bajo la manga: “Señor, fue un camión...”

Más predispuesta a la amonestación que a la comprensión derivada de riguroso examen, la crítica se ha cebado en prosaísmos como éste para descalificar la estética de Leduc, sin reparar siquiera en su legítima prosapia. El hiperrealismo del que se sirve el poeta en este caso es de linaje cervantino. Como Cervantes, Leduc hubo de confrontar sus lecturas de formación literaria con las crudas experiencias de vida a las que lo sujetó desde muy temprana edad su pobreza. La universalmente conocida aventura de los molinos de viento, en el Quijote, tiene su contraparte lírica en este camión de Leduc²⁴. Por lo demás, la incorporación de este elemento ciudadano, nada poético pero sí más verosímil que un corcel, es una de sus audacias estilísticas más encomiables. Es tal su acierto, que rebasa el mero abrupto humorístico y anticipa la estética de Efraín Huerta y la antipoesía de Nicanor Parra. Consciente o no de la trascendencia de esta aportación, entre veras y burlas Leduc firma su poema con esta declaración poco modesta:

Soy un formidable teórico del ruido.
Casi soy un genio, un genio auditivo...

²⁴ Léase si no, a guisa de confirmación, la siguiente declaración de *Los banquetes* (2000: 373): “Algunos me tienen por Quijote y otros por Sancho, pero a decir verdad, tan imbécil me parece el ilustre manchego como el otro, pero en cambio debo confesar que su *contrastada dualidad* me place”.

3. FLÂNEUR DE CAPITAL VELARDEANA

Ciudad en que he vivido
y que fundaron antes
de que naciera yo,
los antiguos comanches...

Eludo hablar de tu pasado
porque es un pasado bochornoso
y yo —perfecto amante—
lo he olvidado...

No estás mal
con la miseria de tus arrabales;
y tu rastacuerismo colonial...

Sin afán ulterior de comprenderte
ni redimirte,
he mirado la lepra de tus calles,
unas veces, desde un globo cautivo,
y otras, desde las torres de tu Catedral...

Eje de mi universo —triste abuela de piedra
que según es costumbre, nunca cubrió la hiedra.
Por tus paredes grises solía rampar mi anhelo,
eminente y sonoro, de ser buen campanero,
cuando la vida urbana se desbordaba con
el canto tutelar de las campanas,
bajo el cielo jocundo de la Pascua
Florida de Resurrección...

Ciudad fundada por economía
de material hidráulico, en un lago que era
acueducto, drenaje y helesponto:

En el paralelismo torvo de tus calles,
me asaltaron impulsos disidentes,
de hijo, semental y *souteneur*,
porque yo, peregrino de tu asfalto,
tuve hambre de pan, y de mujer...

Ciudad de intensa vida provinciana:
Sólo me gustas cuando estás dormida,
y detrás de las puertas clausuradas
fórjanse niños, mientras nace el día...

Cuando, como beatíficas estatuas,
hay un borracho meando en cada esquina.
Y el mundo celestial viene a nosotros;
y las cosas terrestres se idealizan
tanto, tanto,
que sabemos por qué

el divino Rubén,
con infantil urgencia preguntó:

En el nombre de Dios, bulto siniestro,
aquello ¿es una estrella, o es un farol?

Ciudad de mis ensueños —como dicen los clásicos—,
déjame que te diga mi profesión de fe.

Si aún albergas doncellas, permanezcan intactas
en la Escila y Caribdis de cine y cabaret.
Que tus horizontales se conviertan en santas.
Que redobles tu tráfico y tu gendarmería;
y en vez de la querida,
seas la obesa mamá de grandes y pequeños.

Y que yo no lo vea, ciudad de mis ensueños...

(*Oda a la ciudad*, 1929)

En un ardid de composición menos evidente que el de “Temas” y “Ruidos”, Leduc desplaza sutilmente del poema “Oda a la ciudad” sus pocos amagos de modestia para dar cabida a pretensiones de clasicismo y a una utilería verbal importada de Francia y Grecia. Con la mirada privilegiada de ese viandante que en las postrimerías del siglo antepasado se dio en llamar *flâneur*²⁵, Leduc hace de cada estrofa de su poema una estampa de la Ciudad de México que en algo recuerda *La suave patria* de Ramón López Velarde.

Dos voces académicas coinciden en confirmar esta filiación. Escribe Edith Negrín (2000: 42) en su “Introducción” a la *Obra literaria* de Renato Leduc: “En las treinta piezas que conforman *El aula, etc...*, se observa el amor de Leduc por los clásicos occidentales; menciona a Dante, a Cervantes y a Shakespeare [...]. Se perciben en esta colección fuertes resonancias del modernismo. A veces se ve la huella de López Velarde”. En otro artículo, que revela de paso la escasa imaginación de los académicos para titular sus elucubraciones —“Renato Leduc y la huella de Ramón López Velarde” —, Juan Leyva puntualiza: “La huella de López Velarde es clara en ‘Oda a la ciudad’ y otros poemas”. Casi al final del mismo texto insiste en que “Oda a la ciudad” “muestra una temprana lectura del poema (se refiere a *La*

²⁵ Del verbo *flâner*: pasear, en el sentido de pasar el rato. El término fue acuñado por Charles Baudelaire. Designa a un hombre que deambula sin apuros, dejándose llevar, sorprendiéndose en cada esquina. Un paseante solitario que sin rumbo fijo se deja arrastrar por la inspiración, el diseño y las tendencias de las grandes urbes.

suave patria) y, pese a lo dicho, habría sido el primero de su autor leído por Leduc²⁶.

Antes de apuntar las similitudes entre *La suave patria* y “Oda a la ciudad”, conviene resaltar sus diferencias para mejor definir el poema de Leduc y someterlo al debido análisis. Una primera lectura de “Oda a la ciudad” induce a destacar su desenfadado versolibrismo. La estricta ejecución de ciertos fragmentos amerita no obstante una revisión más detallada. En su estructura conviven estrofas de variada extensión: dos trinadas, una cuarteta heptasílaba de rima asonante, dos cuartetos de conteo silábico irregular, dos quintetos con rimas “disidentes”, un sexteto casi enteramente alejandrino, dos octavas irregulares, un par de dísticos y un verso suelto al final.

Comparada con el poema de López Velarde, campea en “Oda a la ciudad” una mayor licencia métrica. Otra diferencia, aunque quizá sólo aparente, tiene que ver con las intenciones de cada autor. Desde su primera estrofa, *La suave patria* pretende exhalar un aliento “épico”:

Yo que sólo canté de la exquisita
partitura del íntimo decoro,
alzo hoy la voz a la mitad del foro,
a la manera del tenor que imita
la gutural modulación del bajo,
para cortar a la epopeya un gajo.

Por el contrario, “Oda a la ciudad” lleva intrínseca en el título una voluntad de homenaje o exaltación más bien lírica. Por definición, una “oda” expresa admiración por algo o alguien, originalmente solía acompañarse de un instrumento musical, casi siempre la lira, y comporta una diversidad de tonos y formas, característica que sin dificultad se aviene al versolibrismo de Leduc. Lo anterior tampoco impide detectar una afinidad profunda entre ambas composiciones. Y es que ni *La suave patria* ni “Oda a la ciudad” ceden un ápice a esa grandilocuencia cívica que López Velarde despreciaba y Leduc hizo más de una vez objeto de escarnio. Uno y otro deslizan

²⁶ De la admiración de Leduc hay un testimonio escrito. Se trata de la conferencia “Ramón López Velarde: poeta del sol y de la sombra”. Dictada en Nueva York en noviembre de 1941, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla la rescata y publica en la edición 145 de su revista bimestral *Crítica*.

más bien en sus loas una ironía que los hace inmunes al provincianismo retórico característico de estos himnos.

Comienza así la oda de Leduc:

Ciudad en que he vivido
y que fundaron antes
de que naciera yo,
los antiguos comanches...

El “modesto” arranque de esta cuarteta —los heptasílabos al fin y al cabo no dejan de ser versos de arte menor— encubre una divertida heterodoxia de carácter histórico. La Ciudad de México basa gran parte de su orgullo en haber asentado a la Gran Tenochtitlán sobre su suelo hace más de cinco siglos. Leduc se sustrae de esa larga y oficial tradición para remontar su linaje a los comanches, una tribu amerindia que en el norte del continente se disputó con los apaches los territorios de Texas y Nuevo México.²⁷ La declaración mucho tiene de airada y provocativa. Con obvias connotaciones, la palabra comanche —de “komantcia”, corrupción hispánica de *kohmaht*— significa “enemigo”, “extranjero” y “el que quiere luchar”. Leduc se evita con esos antecedentes rendir tributo al “bochornoso” pasado azteca, tal como lo califica en la segunda estrofa:

Eludo hablar de tu pasado
porque es un pasado bochornoso
y yo —perfecto amante—
lo he olvidado...

Este “perfecto amante” repara sin embargo —y acá poco importa que lo haga para perdonarlas— en ciertas fealdades inocultables de su cuna:

No estás mal
con la miseria de tus arrabales;
y tu rastacuerismo colonial...

²⁷ En esta voluntaria filiación del poeta —cuyos rasgos físicos tenían semejanza con los de un alto y moreno piel roja— se inspira el sobrenombre de “Gran Jefe Pluma Blanca” que le adjudicaron sus amigos.

A propósito de estos versos, e independientemente de lo dicho en el primer capítulo (“Un destino de arrabal”), cabe reiterar que durante la década de 1920 Leduc no sería el único en ir a la búsqueda de la poesía confinada en “la miseria de los arrabales”. Un ilustre precedente fue Jorge Luis Borges. En el prólogo a una edición ulterior de su libro *Fervor de Buenos Aires*, publicado por vez primera en 1923 y uno de cuyos poemas se titula justamente “Arrabal”, admite el poeta argentino: “En ese tiempo buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad”.

En el último verso, el anterior desdén por el esplendor prehispánico tampoco reserva concesiones a la Colonia. Advertido de la fatuidad con que los criollos alguna vez se pasearon por las calles capitalinas —actitud que hoy muchos remedan en cualquier ciudad hispanoamericana de trazo arquitectónico “europeo”—, Leduc asesta formidablemente la expresión “rastacuerismo colonial”. No deja de ser significativo, además, que éste sea el primer galicismo de todo el poema. *Rastaquouere* significa en francés y castellano “alardear sobre lo que no se tiene”, una práctica propia de quienes desean ascender en la escala social. Este tono de crítica deviene en la cuarta estrofa poco menos que despectivo:

Sin afán ulterior de comprenderte
ni redimirte,
he mirado la lepra de tus calles,
unas veces, desde un globo cautivo,
y otras, desde las torres de tu Catedral...

Con este primer quinteto los versos de arte mayor (endecasílabos, sobre todo) empiezan a cobrar predominio y modifican ligeramente la musicalidad de la oda, que en adelante adquiere una simulada gravedad, hábilmente contrastada con imágenes de elogio ambiguo. Como un atalaya a sus anchas, la incisiva mirada del poeta —“he mirado la lepra de tus calles”— permanece en lo alto —“unas veces, desde un globo cautivo, / y otras, desde las torres de tu Catedral”— y no habrá de bajarse de ahí en lo que resta del poema. Reafirma incluso esta posición el giro estilístico ascendente que vertebra la octava en que se dibuja la Catedral:

Eje de mi universo —triste abuela de piedra
que según es costumbre, nunca cubrió la hiedra.

Por tus paredes grises solía rampar mi anhelo,
eminente y sonoro, de ser buen campanero,
cuando la vida urbana se desbordaba con
el canto tutelar de las campanas,
bajo el cielo jocundo de la Pascua
Florida de Resurrección...

“Eje de mi universo” llama Leduc a uno de los edificios más emblemáticos de la Ciudad de México. Subrayar el pronombre posesivo de “*mi* universo” descubre una arrogancia superpuesta al “rastacuerismo colonial” que en la tercera estrofa atribuye a sus paisanos. Nada más lógico que identificar a los capitalinos con esa hierba trepadora, incapaz empero de profanar los muros de la colonial y “triste abuela de piedra / que según es costumbre, nunca cubrió la hiedra”. Pero el poeta sí puede, por el contrario, hacer rampar por las mismas “paredes grises” su anhelo, “eminente y sonoro, de ser buen campanero”.

El epíteto aplicado a la Catedral dentro de la misma estrofa, “triste abuela de piedra”, vuelve a acusar la influencia de López Velarde:

Sobre tu Capital, cada hora vuela
ojerosa y pintada, en carretela;
en tu provincia, del reloj en vela
que rondan las palomas colipavos,
las campanadas caen como centavos.

Ni Leduc ni López Velarde fueron al parecer indiferentes al júbilo eclesiástico de las campanas, ni dudaron tampoco en personificar la capital con silueta y cosméticos de mujer. López Velarde, nacido en provincia, prostituye cada hora capitalina mediante los arteros calificativos de “ojerosa y pintada”. Capitalino de nacimiento y ya curado de espantos, Leduc se muestra más bien conmovido ante las canas y la tristeza de un monumento urbano que, a pesar de su decrepitud, todavía pudo durante su infancia abrirle “el cielo jocundo de la Pascua / Florida de Resurrección”. Tras el breve intervalo nostálgico, el poeta vuelve la vista una vez más a sus rincones y esquinas seculares:

Ciudad fundada por economía
de material hidráulico, en un lago que era
acueducto, drenaje y helesponto:

Asentada sobre un lago, la geografía capitalina brilla en la estrofa anterior gracias al rebuscado helenismo “helesponto”, literalmente traducido como “Mar de Hele” por haber caído en esa extensión de agua el personaje mitológico del mismo nombre, de acuerdo con la *Mitología griega. Dioses y héroes*, del padre Ángel María Garibay (1996: 116). En la Grecia clásica “Helesponto” designaba el Estrecho de Dardanelos. Según la historia oficial de México, la fundación de Tenochtitlán ni de lejos guarda semejanza alguna con este referente mitológico. Pero ya desde los versos de apertura Leduc decidió desentenderse de la verdad histórica del país y de otros mitos nacionales para adecuar su oda a su personal imaginario, que le dictaría, como un ditirambo mucho más digno, la comparación con la antigua Grecia. Por lo que se ve, Leduc no era el “modesto bardo” que ha querido hacer creer por largo tiempo la crítica literaria. Sus veleidades clasicistas así lo demuestran, y a ellas se suman otras confesiones tan mitómanas como cínicas:

En el paralelismo torvo de tus calles,
me asaltaron impulsos disidentes,
de hijo, semental y *souteneur*,
porque yo, peregrino de tu asfalto,
tuve hambre de pan, y de mujer...

Decirse con destreza estilística “peregrino de tu asfalto”, y desposar en rima bilingüe a la “mujer” con “*souteneur*”, es de un esnobismo tan logrado, de una sonoridad tan novedosa que induce al aplauso antes que a la indignación. Precedida de un calificativo a todas luces presuntuoso —“semental”—, figura sin castellanización de por medio la segunda palabra de origen francés: *souteneur*, es decir, “padrote”. Adviértase asimismo que otra rima bilingüe, apenas sugerida, la personifica el sujeto esbozado en la estrofa, ese *flâneur* o “peregrino del asfalto” que deambula por las calles del poema. Leduc no lo nombra abiertamente. Lo insinúa. Y en ello estriba su genio:

Ciudad de intensa vida provinciana:
Sólo me gustas cuando estás dormida,
y detrás de las puertas clausuradas
fórjanse niños, mientras nace el día...

Es hasta la octava estrofa, el único cuarteto de factura impecable —cuatro versos endecasílabos con esquema de rima sonante ABAB—, cuando el poeta por fin declara sin matices ni reticencias su excepcional entusiasmo: “Sólo me gustas cuando estás dormida”. Fuera de ello —esto es, de consignar su hábito o vicio nocturno de vagabundaje— la estrofa se reduce a un casi prescindible proemio de los últimos versos:

Cuando, como beatíficas estatuas,
hay un borracho meando en cada esquina.
Y el mundo celestial viene a nosotros;
y las cosas terrestres se idealizan
tanto, tanto,
que sabemos por qué
el divino Rubén,
con infantil urgencia preguntó:

En el nombre de Dios, bulto siniestro,
aquello ¿es una estrella, o es un farol?

El interés que esta octava y dístico han logrado suscitar entre los estudios académicos debe mucho a la mención y paráfrasis de Darío, “el divino Rubén”. Las líneas que del vate nicaragüense toma en préstamo Leduc versan originalmente (1998: 455):

¿Qué barco viene allá?
¿Es un farol o una estrella?
¿Qué barco viene allá?
Es una linterna tan bella...
¡y no se sabe adónde va!

Los versos pertenecen a la “Canción de la noche en el mar”. Edith Negrín (2000: 43) los coteja para establecer un deslinde de la estética modernista: “‘Las cosas terrestres se idealizan’, afirma el texto de Leduc; pero lo que en realidad hace aquí el poeta es poner en la tierra las cosas ideales, optar por el farol; en tanto que los modernistas optan por la estrella”. Demasiado “distraída” (acaso voluntariamente) con la aparición de Darío, Negrín no retoma la imagen plástica que con mayor tino avala su tesis de “poner en la tierra las cosas ideales”. Nada tan mundano, en efecto, como reemplazar las idealizadas esculturas que cantara el modernismo —muchas de ellas cumpliendo incluso la función decorativa de fuentes— con las pilas humanas

de los dos primeros versos: “Cuando, como beatíficas estatuas, / hay un borracho meando en cada esquina”. Celebrar como se merecen estas audacias predispone el ánimo a rendirse ante la estrofa final, si no la más bella de toda la poesía de Leduc, sí una de las más entrañables:

Ciudad de mis ensueños —como dicen los clásicos—,
déjame que te diga mi profesión de fe.

Si aún albergas doncellas, permanezcan intactas
en la Escila y Caribdis de cine y cabaret.
Que tus horizontales se conviertan en santas.
Que redobles tu tráfico y tu gendarmería;
y en vez de la querida,
seas la obesa mamá de grandes y pequeños.

Y que yo no lo vea, ciudad de mis ensueños...

De nueva cuenta, pero ahora con una maestría que desarma, Leduc insiste en retomar la literatura griega y la francesa como arquetipos de inspiración. A las míticas Escila y Caribdis hermana un léxico eminentemente francés: cabaret (“taberna”, y por extensión, cualquier club o antro que ofrece un espectáculo nocturno) y gendarmería (*gens de arme*, “gente de armas”).

En ningún momento oculta Leduc la ambición de contemplar su cuna en hombros de gigantes: “Ciudad de mis ensueños —como dicen los clásicos”. Mas nunca especifica quiénes son éstos. De Escila y Caribdis se sabe que escribieron Homero, Ovidio, Higino y Rodas. En parecida búsqueda de figuras tutelares, Negrín (2000: 43) importa por segunda ocasión una muy conocida luminaria de Centroamérica, mucho más embelesada con Francia de lo que jamás lo estuvo Leduc. “La parte final de la ‘Oda a la ciudad’ no sólo está escrita en alejandrinos, tan queridos por Darío, sino que recuerda muy de cerca uno de sus poemas, ‘Verlaine’; pero, por supuesto, con un cambio radical de signo en el contenido”. Negrín escucha en el cierre de la “Oda a la ciudad” una cadencia aprendida con Darío (1998: 222):

Que tu sepulcro de flores cubra Primavera,
que se humedezca el áspero hocico de la fiera
de amor, si pasa por allí;
que el fúnebre recinto visite Pan bicorne;

que de sangrientas rosas el fresco abril te adorne
y de claveles de rubí.

Pero a diferencia de Darío, absolutamente pagano, Leduc escamotea tras la Escila y Caribdis de su “profesión de fe” una ética muy tradicionalista y hasta cristiana. Quiere que las doncellas libren con la fortuna de Ulises las penumbras de perdición representadas por el cine y el cabaret. Que las “horizontales” —léase por contraste: mujeres desprovistas de curvas— tomen los hábitos de la santidad. Desea también la duplicación de los vigilantes, y a la irresistible imagen de la “querida” opone la maternidad convencional de ciudadanos “grandes y pequeños”. Tantos “parabienes” estropearían definitivamente el poema de no ser por el sarcasmo hilarante, imprevisto, que lo remata: “Y que yo no lo vea, ciudad de mis ensueños...”

Con el paso de los años, y según pública confesión de su propio puño y letra, Leduc pagó un alto precio por su ironía. La longevidad le obligó a ver cumplidos prácticamente todos los deseos expresados en su oda, con excepción del más sentido, sincero y personal. Cuenta el autor (2000: 522) en una de sus crónicas periodísticas compiladas en *Historia de lo inmediato* (“Mister O’Connor...”):

Ya en aquellos días de prodigioso auge en que el oro negro de nuestros pozos huastecos —Cerro Azul, Dos Bocas, Poza Rica, etcétera— convertido en torrentes de amarillos centenarios, aztecas e hidalgos, rodaba por toda la amplia superficie de la República, nos hacía presentir a algunos sensitivos y asustadizos metropolitanos lo que el petróleo y sus derivados nos iba a traer a corto o largo plazo. Aquel inquietante presentimiento nos dictó estos versos: “Ciudad de mis ensueños —como dicen los clásicos—, / déjame que te diga mi profesión de fe. / Si aún albergas doncellas, permanezcan intactas / en la Escila y Caribdis de cine y cabaret. / Que tus horizontales se conviertan en santas. / Que redobles tu tráfico y tu gendarmería; / y en vez de la querida, / seas la obesa mamá de grandes y pequeños. / Y que yo no lo vea, ciudad de mis ensueños...” Pero el cruel destino me condenó a verlo. Ni modo.

4. PLATONISMO DE ACERA

Cuánto tiempo esperé contra la esquina
de mi perplejidad un grande amor;
cuánto tiempo esperé y cuando llegó
apenas pude caminar tras él.

La pantalla platónica —la esquina—
nos arroja la sombra torturada
de las cosas
que la razón glacial estratifica.

El silbato de tránsito es un géyser
glutinoso.
El amor se bifurca en esperanzas
que alambique cerúleo cristaliza,
y esa mujer que va pasando deja
glaucas estalactitas de sonrisa.

Dramática figura del que espera
un aleatorio amor en cada esquina.
Blanco de las potencias enemigas;
de los perros que orinan,
de los dioses acuáticos
y del camión fecundo en tropelías.
Triste figura mía
que abjuraste de todo movimiento
esperando en la esquina
cosas como el amor, tardas y ambiguas.

(*La esquina*, 1933)

En 1933 Renato Leduc publica *Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario*. Una década antes²⁸ había circulado por los rincones más variopintos de la Ciudad de México el poema dramático *Prometeo sifilítico*. Sobre su exitosa recepción, comenta Carlos Monsiváis (2000: 21): “Hoy no se entiende el espasmo triunfalista que alguna vez recorrió el centro de la capital, el Barrio Estudiantil, los juzgados, los bufetes, los desayunaderos políticos, *los ladiesbars*. Un poeta le encuentra acomodo al habla preferencial de los hartos de la circunspección, los incapacitados para la alta retórica, los arrinconados en las horas de la solemnidad”. Clandestinamente —el poema pasaba de mano en mano a través de copias mecanografiadas— la multitud aclamó el *Prometeo* como un monumento

²⁸ Aunque la fecha de publicación del *Prometeo sifilítico* es el año 1934, no debe olvidarse que Leduc lo compuso con bastante antelación y que fue conocido a través de copias mecanografiadas mucho antes de ser impreso en letras de molde.

literario a la obscenidad. Pero desde las altas esferas de la cultura se le aconsejaba a Leduc un tanto envidiosa y provocativamente que no derrochara más su talento en la confección de meros chistes y acometiera la escritura de esa “obra perdurable” que al poeta le tenía sin cuidado. Leduc respondió al desafío con dos obras que se cuentan entre lo más acabado de su producción: *Algunos poemas deliberadamente románticos* y *un prólogo en cierto modo innecesario* y *Breve glosa al Libro de buen amor*. Muy probablemente Leduc habría desdeñado la sugerencia de sus “caros lectores”. Mas por aquel tiempo una circunstancia de orden sentimental se le impuso. El título original de *Algunos poemas...* incluía la leyenda: *Los escribió Renato Leduc para Amalia Fernández Castellón*²⁹.

El adverbio “deliberadamente” advertía desde el título la voluntad expresa de emprender un pastiche con el solo propósito de exhibir una destreza puesta en duda. El “prólogo en cierto modo innecesario” fue en su primera edición el poema que cerraba *El aula, etc...* Con el mismo título, “Conversión”, y el subtítulo “Prólogo”, se convirtió después en el texto de apertura de *Algunos poemas...* Admoniciones de ese tenor dejaban entrever que Leduc no había renunciado a su programa estético de burla y transgresión, solamente lo había cifrado un poco más, tal como Carlos Monsiváis (2000: 14) señala:

En sus primeros libros, Leduc es el romántico hostigado por el frenesí de lo contemporáneo, es la elocuencia finisecular neutralizada por el *sense of humour* del Progreso, es la exquisitez aliada a la jubilosa vulgaridad de la calle. Y sobre todo, es el artífice. A Leduc le interesa hacer inocultable su dominio formal, porque el virtuosismo legitima intemperancias y “audacias de conducta”, defrauda al lector de poesía no rimada con temas y vocabulario del modernismo, y molesta al lector tradicional introduciendo la voraz, cínica, ansiosa mentalidad posrevolucionaria.

En *Algunos poemas...* Leduc prescinde absolutamente de la procacidad de *Prometeo* y evita en lo posible los proloquios de comercio cotidiano que desentonan adrede con la impronta modernista de su primer libro. “Eludo —escribe en su

²⁹ Amalia Fernández Castellón trascendió en la historia de las letras nacionales como musa de Leduc antes que por su labor en la casa editorial Alcancía y su incursión literaria con la novela *El señor Don Juan, mi marido*. En el casi completo desconocimiento de su genio y figura intervino además su carácter. De acuerdo con los recuerdos de su nieto (Cfr. en las Fuentes electrónicas: “Más que una musa”, nota publicada por la revista *Milenio Online*), era de naturaleza reservada: “tenía un mundo aparte y no permitía que nadie entrara ahí”. Entre los motivos de inspiración de Leduc pudieron influir también algunos rasgos descritos en la nota de *Milenio*: personalidad imponente, ojos oscuros y una mirada muy penetrante.

‘Dedicatoria’— la estridente paradoja / y la luz inhumana de los cohetes / —digo—
tropos que pueden ofenderte”. Y en efecto, el destinatario inmediato de estos
poemas puede no darse por aludido porque el blanco esta vez apunta más lejos. Ya
desde las primeras páginas del poemario, en las estrofas iniciales de “La esquina”³⁰,
el poeta “arrinconado en las horas de la solemnidad” se desmarca de la tradición
filosófica que lo expulsara del Estado platónico:

Cuánto tiempo esperé contra la esquina
de mi perplejidad un grande amor;
cuánto tiempo esperé y cuando llegó
apenas pude caminar tras él.

La pantalla platónica —la esquina—
nos arroja la sombra torturada
de las cosas
que la razón glacial estratifica.

El asunto abordado en el primer cuarteto atiende la segunda de las “dos
preocupaciones fundamentales” que según Negrín (2000: 57) caracterizan el libro: el
paso del tiempo y la decepción amorosa. La apertura del poema no reclama otra
interpretación, excepto por el significativo detalle de que la esquina es la sede por
antonomasia de la prostitución. Ello explicaría desde el principio el fracaso
sentimental de todo el poema.

El quinto verso, “La pantalla platónica —la esquina—”, retoma por segunda
vez el título para aludir a un texto venerable de la filosofía occidental. A riesgo de
fastidio, se resume enseguida el célebre pasaje:

En el Libro VII de *La República*, Platón imagina unos esclavos encadenados
desde su nacimiento a las profundidades de una caverna adonde no llega la luz del
sol. Detrás de ellos arde una hoguera. Desde ahí, sus celadores manipulan unos
muñecos cuya sombra se proyecta sobre la pared. Los prisioneros están condenados
a contemplar hasta la hora de su muerte ese teatro de sombras. Un día, un esclavo
consigue zafarse de sus ataduras y asciende con heroico esfuerzo hasta la entrada de
la caverna. Ya fuera de su cárcel, el brillo del astro rey lo deslumbra hasta el

³⁰ La medida silábica de los versos es uniforme. Por la alternancia rítmica de endecasílabos y heptasílabos —presentes a partir de la cuarta estrofa—, la composición se ciñe al esquema de una silva, según se definió en el apartado Desertor del modernismo. El corte tetrasílabo “de las cosas” se repite en la estrofa siguiente y se justifica en la última por la posterior aparición de heptasílabos, cuya adición vuelve a formar once sílabas. Hasta ahí la pulcritud formal se aviene al esmero prometido en la “Dedicatoria”.

sufrimiento. Cierra los ojos, arruga el entrecejo y durante una larga temporada sólo se atreve a mirar la sombra de las cosas, cuya figura real observa con detenimiento acaso sólo por las noches. Con el paso del tiempo, su mirada se acostumbra a la luz diurna y aprecia en toda su nitidez y colores el mundo. Otro día, finalmente, levanta los ojos al cielo y logra ver directamente al sol. Vuelve entonces a la caverna para compartir la experiencia con los demás prisioneros y persuadirlos del escape colectivo. Pero éstos no dan crédito a su aventura, lo creen loco. Al final, lo matan.

La pesadilla que Platón describe se conoce como el mito de la caverna. A través de esa alegoría representó poéticamente la vocación de conocimiento y el sino infortunado del filósofo al que nadie comprende. Platón postula dos mundos. El mundo de los sentidos —simbolizado por la caverna— es la sombría realidad cotidiana. Su contraparte, el luminoso mundo de las ideas, sólo es accesible por la vía de la razón.

Con base en el mito platónico, María Zambrano (2006: 32) en su libro *Filosofía y poesía* define por oposición al filósofo la naturaleza del poeta:

El poeta era el único agente de esa tiranía, el único que con su voz no pregonaba la razón [...] No sólo se conforma con las sombras de la pared cavernaria, sino que sobrepasando su condena, crea sombras nuevas y llega hasta hablar de ellas y con ellas [...] El poeta no quiere salvarse; vive en la condenación y todavía más, la extiende, la ensancha, la ahonda. La poesía es realmente el infierno.

Dice Leduc que “la razón glacial estratifica la sombra torturada de las cosas”. Él, sin embargo, parece en la tercera estrofa inclinarse más bien por el contorno fantástico de su sombra que por las cosas mismas:

El silbato de tránsito es un géyser
glutinoso.
El amor se bifurca en esperanzas
que alambique cerúleo cristaliza,
y esa mujer que va pasando deja
glaucas estalactitas de sonrisa.

A la dualidad platónica razón/sentidos Leduc añade una temperatura. Si la razón es “glacial”, sus fantasías presuponen calor a modo de contraste. De esta manera, y en virtud de la metáfora, la sombra de un silbato de tránsito simula una fuente *termal*

intermitente en forma de surtidor: un géyser. En correspondencia, las esperanzas bifurcadas del amor se “cristalizan” mediante un alambique, un aparato que *por medio del calor* destila y separa de sustancias fijas una sustancia volátil. El símil de la sonrisa femenina provoca incluso un calosfrío platónico: en las “glaucas estalactitas” se percibe en un primer momento la figura de colmillos o dientes puntiagudos, pero tampoco debe olvidarse que esos conos irregulares con punta hacia abajo se forman por lenta disolución en el techo de *las cavernas*.

Por su tono elegíaco la estrofa final suena casi a remordimiento:

Dramática figura del que espera
un aleatorio amor en cada esquina.
Blanco de las potencias enemigas;
de los perros que orinan,
de los dioses acuáticos
y del camión fecundo en tropelías.
Triste figura mía
que abjuraste de todo movimiento
esperando en la esquina
cosas como el amor, tardas y ambiguas.

Cuando el poeta repara *fríamente* en las mundanas vejaciones de su caverna, es ya demasiado tarde para intentar la fuga: “Triste figura mía / que abjuraste de todo movimiento”. La vida se la ha consumido en la espera de un grande y aleatorio amor, por él ha soportado sin metáfora “los perros que orinan” y el “camión fecundo en tropelías”. La desesperación del poeta sintoniza *deliberadamente* con su misión “romántica”. “Le había sucedido —para decirlo con palabras de Octavio N. Bustamante— lo que los románticos llaman romanticismo: fracasó”.

Y no sólo eso. Más que replicar a Platón, Leduc y su platonismo de acera, esto es, su amor sombrío por las ilusiones proyectadas en la “pantalla platónica” de una esquina, vienen a confirmar la condición infernal del poeta que Zambrano (2006: 33) proclama:

La poesía es embriaguez y sólo se embriaga el que está desesperado y no quiere dejar de estarlo. El que hace de la desesperación su forma de ser, su existencia [...] Para la poesía, a la muerte nada la vence, si no es, momentáneamente, el amor. Sólo el amor. Pero el amor desesperado.

Por la modestia de su título, “La esquina” podría hacer pensar en el desaliño de una poesía callejera. Una lectura detenida demuestra lo contrario: que sin abjurar de su talante iconoclasta, Leduc se inscribe entre las filas de aquellos “mortales afortunados”, en expresión de María Zambrano (2006: 13), capaces de fundir en una sola forma expresiva poesía y pensamiento.

5. SPLEEN DOMINICAL

Falleció la semana. Como piedra en un pozo
ha caído el domingo;
el domingo de blancas nodrizas,
el domingo de cine, de misa, de toros
y otras diversiones castamente castizas.
Como piedra en un pozo ha caído el domingo.

La gente
—beisbol proletario o tenis burgués—
la gente se aburre deportivamente,
y un grupo de niños, ¿para qué nacieron?
ríe porque sí, ríe porque no
ríe sobre cuadros de césped inglés.

Compremos un globo de vivos colores
verde-papagayo, azul-alma mía, rojo frenesí.
Un globo de goma que irrumpa en el cielo
de sucia mezclilla,
sobre este domingo pintado de gris.

Compremos un globo de goma, sin otro deseo
que obsequiarlo a un niño, por ejemplo,
a ese niño triste que intenta reír.
Sin otro deseo que obsequiarlo a un niño
que lo deje ir...

(Niños, 1933)

Sólo la destreza del poeta para disimular su genio, aunada a la trampa de una lectura superficial, explican el despiste de Edith Negrín (2000:78) cuando interpreta “una actitud de ternura hacia los menores” en la última estrofa del poema “Niños”.

Y es que no sólo el título del poema induce al juicio fácil y estereotipado. Literalmente los versos describen la tarde de un fin de semana con rasgos de tarjeta postal o estampa regionalista. La primera y segunda estrofas refieren el no muy variado catálogo de esparcimiento que se destina al ocio dominical: cine, misa, toros, beisbol, tenis. Es también en la segunda estrofa donde hace su primera aparición un grupo de niños risueños sobre un jardín. La tercera estrofa consigna la intención de comprarle a uno de ellos un globo, y finalmente, la cuarta estrofa ya citada cierra el poema con una ternura aparente que estas líneas se proponen desmentir.

En su obra capital, *Lingüística e historia literaria*, Leo Spitzer (1974: 25) aconseja como método de análisis servirse del “círculo filológico”:

Hemos agrupado ciertas expresiones causales, que nos han llamado la atención [en el autor]; después, hemos indagado su explicación psicológica; finalmente, hemos tratado de comprobar si el principio de “motivación pseudo-objetiva” se hallaba de acuerdo con lo que por otras fuentes sabemos de los elementos de su inspiración.

Sin mencionarlo directamente, el círculo filológico ha sido la base de análisis con que se ha venido sustentando a lo largo de estas páginas la tesis de la falsa modestia en la poesía de Renato Leduc. En todos los poemas analizados se han aislado detalles lingüísticos que explican dicha modestia como la raíz psicológica del autor, y en su apoyo, se han citado otros fragmentos textuales, tanto de la obra literaria completa de Leduc, como de recensiones y artículos de crítica literaria sobre sus libros. Esta vez, la cita de faldón explícita sobre el círculo filológico anticipa y esclarece los pasos a seguir para dismantelar la atribuida ternura y la engañosa sencillez regionalista del poema “Niños”.

En primer lugar, debe enmarcarse el poema en el propósito general del volumen que lo contiene. “Niños” forma parte de *Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario*. Habrá que rastrear entonces su deliberado romanticismo en un *leitmotiv* que durante el siglo XIX cundió como mal endémico en el orbe de las letras. Escribe Arturo Souto Alabarce (1997: xv) en su “Introducción” a las *Flores del mal* de Baudelaire:

El *spleen* (castellanizado: esplín) no se traduce sólo como tedio; no basta ver en esa palabra lo que los contemporáneos de Baudelaire no acabaron de definir bien del todo porque en sí misma trasluce algo vago, brumoso, desdibujado. El *spleen* es la rutina, la rueda cotidiana de la esperanza y el desengaño, la melancolía de vivir, en especial esos atardeceres pizarrosos que agrisan París. [...] Es el aburrimiento y el desasosiego de los señoritos, de los *dandies* de esa ociosidad creadora —*Hours of Idleness*— que dio título al primer libro de Byron. Es el mal del siglo, el regusto amargo del saber y el placer. [...] Es, en efecto, palabra enfermiza y romántica, en inglés es el bazo y el mal humor, *lowness of spirits*, desánimo, desfallecimiento [...], define la condición universal de la existencia humana. Es hastío, angustia, negrura, horror a los abismos del alma.

La definición de *spleen* como el tedio de las horas de ociosidad byroniana empalma con la sensación de desánimo en tarde dominical descrita por Leduc. Los demás elementos sobre los que abunda Souto Alabarce —grisura, melancolía, atardeceres pizarrosos, desfallecimiento— pueden identificarse en el desarrollo de cada estrofa. La primera es decisiva al definir el tono de todo el poema:

Falleció la semana. Como piedra en un pozo
ha caído el domingo;
el domingo de blancas nodrizas,
el domingo de cine, de misa, de toros
y otras diversiones castamente castizas.
Como piedra en un pozo ha caído el domingo.

Un primer detalle lingüístico sobre el que conviene detenerse es el verbo *falleció*. Con él se personifica y adquiere rasgos humanos un elemento inanimado temporal —la semana—, aún con vida hasta antes del domingo. La metáfora que le sucede cobra especial significación al presuponer un suicidio y, al mismo tiempo, connotar la *negrura* impenetrable del fondo de un pozo y el carácter irrecuperable de la caída. Tan imposible parece recobrar una piedra arrojada a un pozo como resucitar la semana en día domingo. Esta muerte simbólica con que abre el poema repercute en ritos funerarios asépticos: las *blancas* nodrizas (que por blancas algo tienen de enfermeras), el cine (tan silencioso y oscuro como el fondo del pozo), los toros (otro rito de teatral carnicería), la misa (con su atmósfera de solemnidad y recogimiento), entre “otras diversiones castamente castizas”, abruman al poeta por su naturaleza demasiado higiénica, familiar y exenta de los riesgos que conlleva la verdadera vida³¹. El remate de la estrofa acentúa a través de la reiteración literal y rítmica la sensación de luto y hastío que empaña el poema. Sobre el talante de los asistentes a este “funeral” escribe Leduc:

La gente
—beisbol proletario o tenis burgués—
la gente se aburre deportivamente,
y un grupo de niños, ¿para qué nacieron?
ríe porque sí, ríe porque no
ríe sobre cuadros de césped inglés.

³¹ Refuerza la asepsia del “entretenimiento” la hábil paronomasia “castamente castizas”. No sólo suenan similares. La palabra *castiza*, de “original”, comparte la raíz etimológica de *casto*, que en latín denota “buen origen” y “pureza”.

Líneas atrás señalaba Souto Alabarce que el tedio romántico “define la condición universal de la existencia humana”. En el poema “Niños” el *spleen* dominical hace lo propio al uniformar las burlonas categorías marxistas del “beisbol proletario” y “tenis burgués” en aburrimiento deportivo. *Aburrirse deportivamente* es de hecho otra expresión *ad hoc* al romanticismo y la bohemia. El deporte contiene una carga semántica de salud y normatividad que contraviene los excesos con que poetas y desesperados deterioran voluntaria y gustosamente su vida. Descalificar el deporte por aburrido es sólo una transgresión a los usos y costumbres de la sociedad occidental. Otra está dirigida a los niños del título. El sinsentido de su existencia, develado bajo el prisma de una tarde dominical, se resume en la pregunta retórica: “¿para qué nacieron?” De ser genuina la “ternura” que Negrín dice percibir en el poema, los versos de Leduc encomiarían esa otra cursilería de Occidente: la risa de los niños. Pero no. La gratuidad de esa risa es puesta al desnudo: “un grupo de niños ¿para qué nacieron? ríe porque sí, ríe porque no” —lo que equivale a decir: no hay motivo para enternecerse.

Frente a la falta de sentido de su contemplación, que todo lo percibe desprovisto de vida, el poeta socorre su *spleen* con globos de “vivos colores” que contrasten la muerta grisura de la tarde dominical:

Compremos un globo de vivos colores
verde-papagayo, azul-alma mía, rojo frenesí.
Un globo de goma que irrumpa en el cielo
de sucia mezclilla,
sobre este domingo pintado de gris.

El cromatismo vital de la estrofa anterior tiene una correspondencia anímica que el poeta no oculta en el segundo verso. Una línea después, el mismo globo adquiere una connotación ambigua en virtud de su material de factura: “un globo de goma”. En el argot urbano, *globo* es el eufemismo que designa al condón; *goma*, a su vez, fue hasta poco antes de la década de 1930 el material con que se fabricaban los condones. Ese singular “globo de goma” habrá de irrumpir “en el cielo de sucia mezclilla” en una metáfora de acierto doble, pues no solamente es la idónea para sugerir el color percudido del cielo; además de azul, la mezclilla es la tela por

antonomasia de los pantalones, esto es, de la prenda que cubre los órganos genitales. Pero por otro lado, visto a la distancia, la silueta de un globo en libre ascenso recuerda un espermatozoide, y es con esa visión en mientes que el poeta, en una tentativa desesperada, confronta su fracasada fantasía sexual con el hastío.

En la última estrofa, citada al comienzo, el poeta se muestra decidido a obsequiar un globo. Mas quiere obsequiárselo a un “niño triste” con el que se identifica, convencido de que su pueril *alter ego* lo dejará ir. Soltar el hilo del globo tenía para Leduc un significado más profundo y amargo que el vislumbrado en el poema “Niños”. Un extenso pasaje de la novela *El corsario beige* (2000: 432) detalla el estado de angustia que embarga al poeta durante el asueto dominical:

[...] los domingos y fiestas de guardar me inspiran un invencible horror
[...] Las grotescas parvadas de niños proponen a uno punzantes interrogaciones,
y los globitos de goma bajo el cielo azul insinúan, quién sabe por qué, la
angustiosa sospecha de que la vida no tiene más objeto que soltarle el hilo y
dejarla ir.

Por eso cada sábado en cuanto el sol desaparece penetro en la cantina
más próxima y después en el cabaret más lejano y bebo sistemática y
melancólicamente hasta la hora en que el otro sol, el del domingo, se digna teñir
de ópalo las viejas copas de los volcanes [...] A esa hora [...] siento un anhelo
enorme de huir de mí mismo y con la faz lívida y el estómago asqueado me
meto en la cama y duermo beatíficamente veinticuatro horas consecutivas.

El *spleen* dominical desentrañado en el poema tiene en prosa una expresión más franca y desnuda. Figura en principio la palabra *horror*. El grupo de niños se traduce en una *grotesca parvada*, indigna de ternura por supuesto, y las *punzantes interrogaciones* —“¿para qué nacieron?”, se lee en el poema— dejan a Leduc al borde de “la angustiosa sospecha de que la vida no tiene más objeto que soltarle el hilo y dejarla ir”. Su alivio, tal como describe en el párrafo siguiente, consiste en la evasión etílica más extrema y en un adormecimiento colindante con el suicidio.

Leduc no era afecto a las quejas ni lamentos líricos ni mucho menos a rasgarse las vestiduras. Pero cuando lo hacía, lo hacía adrede, con conocimiento de causa y sin demasiados aspavientos. El hecho de obsequiar un globo precisamente al niño que lo deje ir implica que éste renuncie al gusto de todo niño, que lo libere sin llanto. Si no lo hiciera, no lo merece y no habría que obsequiarle nada.

El poema “Niños” acredita su *deliberado romanticismo* al perseguir como efecto estético un sentimiento de *spleen*. Poco propenso al azote intimista, Leduc

pluraliza la primera persona en el poema (“*Compremos un globo...*”) y objetiva con acierto la experiencia del tedio universal eligiendo como pretexto la tarde de un domingo. Esta modestia estilística tiene el mérito de probar que no hace falta ser un poeta ni un dechado de lucidez para experimentar y entrever en toda su amargura el sinsentido de la existencia humana cuando se le priva de las ficciones y enajenación del trabajo cotidiano.

A todo esto, tampoco huelga prestigiar aún más los versos de Leduc con la cita de un nihilista profesional. En un párrafo curiosamente titulado “Los domingos de la vida”, de su *Breviario de podredumbre*, escribe Cioran (1997:55):

Si las veladas dominicales fueran prolongadas durante meses, ¿qué se haría de la humanidad, emancipada del sudor, libre del peso de la primera maldición? La experiencia valdría la pena. Es más que probable que el crimen llegase a ser la única diversión, que el desenfreno pareciese candor, el aullido melodía y la mofa ternura. La sensación de la inmensidad del tiempo haría de cada segundo un intolerable suplicio, un pelotón de ejecución capital. En los corazones más llenos de poesía se instalaría un canibalismo estragado y una tristeza de hiena; los patíbulos y los verdugos languidecerían; las iglesias y los burdeles estallarían en suspiros. *El universo transformado en tarde de domingo...* es la definición del hastío y el fin del universo... (Las cursivas y puntos suspensivos son de Cioran).

6. NO POR VANA JACTANCIA

No por vana jactancia ni prurito de gloria,
escribo este pastiche calcado de la historia
del preste don Joan Ruiz, de felice memoria.

En el nombre de Dios y del su hijo Jesús,
los jóvenes poetas alumbran con la luz
que robaron a Góngora o a San Juan de la Cruz.

Dios quizá los castigue como a don Prometeo,
pero entretanto yo, al buen preste saqueo,
no como igual, ni émulo, mas como corifeo.

A poetas y damas vedada está la dura
caminata por esta impávida llanura.
A damas y poetas de ambigua envergadura.

Pues no embalsama el aire flor ni aroma ninguna;
del sudor y del polvo la molestia se aúna,
y en las noches no alumbraba ni lucero ni luna.

Habrà sujeto y verbo, descripción y argumento;
templará el prosaísmo todo lírico aliento,
y de poesía pura habrá un cinco por ciento.

Y aun habrá moraleja. Ya desde aquí contemplo
surgir entre la hirsuta madeja de un ensiemplo,
verdades opulentas y falsas como un templo.

Bueno es que tenga el hombre cualquiera religión,
cuantimás el poeta que es todo corazón;
yo el mío doy a la Virgen en esta invocación:

(Donde se explica el espíritu e índole de esta glosa, 1939)

Una vez demostrada su facilidad para suspirar y versificar melancolías con las fórmulas literarias al uso, Renato Leduc publica en 1939 su *Breve glosa al Libro de buen amor*. Seis años distanciaban esta obra de su romanticismo deliberado. Pero como el propio poeta reconocería en una declaración citada por Ambra Polidori (2010: 8), su espíritu todavía no despachaba del todo el desafío de escribir una obra un poco más ambiciosa: “Después, ya en plan de hacer algo estructurado y gustándome el Arcipreste de Hita y Luis de Góngora, y de los mexicanos, Ramón López Velarde, quise hacer algo sobre un plan definido. Escribí un libro que se llamó *Breve glosa...* en tercetos, endecasílabos y otras formas tradicionales”.

El nuevo título tampoco dejaba de acusar humildad y falsa modestia. De entrada, el adjetivo *Breve*. Enseguida, la palabra *glosa* remarcaba su carácter de mera paráfrasis o comentario a un texto clásico. Ese texto, no obstante, lleva la firma de nada menos que una figura irrepetible de la literatura española y casi tan venerada como Cervantes.

Varias circunstancias en la vida y obra de Juan Ruiz arcipreste de Hita lo hermanan con Leduc. Del escritor español se tiene, gracias a la copla 326 del *Libro de buen amor*, referencia exacta de la ubicación de su cuna —Alcalá de Henares—, mas no de su fecha de nacimiento. Alfonso Reyes, en cita de Amancio Bolaño e Isla (2012: ix), la supone hacia el año 1283, otros hacia 1290. En idénticas elucubraciones se enfrasca Edith Negrín (2000: 34) respecto del autor de la *Breve glosa...*:

De acuerdo con el propio Leduc, tampoco la fecha natal [...] conservada por algunos diccionarios y oficializada por los homenajes, 1985, sería correcta. En un apunte biográfico, Leduc asegura haber nacido en 1897, el mismo año que el pintor David Alfaro Siqueiros —quien, en realidad, nació en 1896—; más adelante, en sus memorias, reitera que “su camada” procede de 1897, e insiste en el dato en diversas entrevistas. Patricia Leduc refiere que su padre sostenía haber nacido en este último año y que tenía una explicación sobre la diferencia de fechas: el escribano había dejado caer algún líquido sobre el original de su acta de nacimiento, y el 7 había quedado como 5, perpetrándose y perpetuándose el error.

Ni Leduc ni el arcipreste fueron tampoco inmunes a la crítica desfavorable de su obra y persona. El “poeta de los arrabales”, *desde luego*, no podía evitar identificarse con quien Menéndez y Pelayo alguna vez descalificó como un “clérigo libertino y tabernario” (Bolaño e Isla, 2012: XIII). Ambos son también poetas que cantan con humor el vitalismo y a quienes una misma actitud pragmática induce a cumplir cabalmente en su obra la consigna horaciana de instruir y deleitar simultáneamente.

A estas similitudes biográficas, Leduc incorpora otras voluntarias semejanzas a las que lo obliga su tributo literario al arcipreste. El primer poema, “Donde se explica el espíritu e índole de esta glosa”, dirime diferencias e imitaciones del estilo de Juan Ruiz que la hostilidad de la academia no ha querido emparentar, ni de broma, con el linaje de esa otra empresa paródica, aunque ésta sí más aplaudida, que acometiera James Joyce con la *Odisea* de Homero. La obra poética del arcipreste de

Hita comprende 1728 estrofas, en su mayoría clasificadas como “tetrástrofos monorrimos”. Leduc parodia este aspecto formal componiendo siete de los quince poemas que conforman la *Breve glosa al Libro de buen amor* en tercetos alejandrinos y endecasílabos también de una sola rima. La glosa no escatima en el préstamo de voces y expresiones de viejo cuño —felice, ensiemplo, hideputa, del su hijo—, cita textualmente en castellano antiguo el *Libro de buen amor* y, al igual que éste, gusta de largos títulos explicativos no exentos de ironía. Opera asimismo en la pluma de Leduc una traducción blasfema del motivo de inspiración religiosa de Juan Ruiz. Es así como los “Gozos de Santa María”, cantados por el arcipreste, hallan su equivalente en la “Invocación a la Virgen de Guadalupe y a una señorita del mismo nombre: Guadalupe...” Los dos puntos del último terceto eslabonan este último poema con la apertura de la *Breve glosa...*:

Bueno es que tenga el hombre cualquiera religión,
cuantimás el poeta que es todo corazón;
yo el mío doy a la Virgen en esta invocación:

La invocación da por terminadas las similitudes con la obra original de Juan Ruiz; con las más visibles, por lo menos. Los otros siete tercetos, en virtud de su declaración de principios y audaces alusiones al ejercicio literario de su tiempo, hacen de la composición un *ars poética* que no sólo rige y adelanta el contenido de la *Breve glosa al Libro de buen amor*, sino que incluso norma casi toda la producción lírica de Leduc, a excepción de *Algunos poemas deliberadamente románticos...* y otros epigramas de sátira política.

El terceto inicial insiste en la consabida “modestia” del autor:

No por vana jactancia ni prurito de gloria,
escribo este pastiche calcado de la historia
del preste don Joan Ruiz, de felice memoria.

Ni alarde ni la típica aspiración de celebridad literaria, sino apenas el agradable recuerdo de la lectura del poeta medieval, estimula aparentemente la factura de este “pastiche”. Dos estrofas más adelante, Leduc contrapone la honestidad de sus

intenciones a otras tentativas en el mismo tenor de algunos jóvenes escritores, a quienes destina el mítico castigo de la soberbia:

En el nombre de Dios y del su hijo Jesús,
los jóvenes poetas alumbran con la luz
que robaron a Góngora o a San Juan de la Cruz.

Dios quizá los castigue como a don Prometeo,
pero entretanto yo, al buen preste saqueo,
no como igual, ni émulo, mas como corifeo.

Engarzada en un pasaje de la mitología griega, interesa la mención de otras dos figuras canónicas de la poesía española por su velada crítica al plagio y al esnobismo. Comparada con la gloria de Luis de Góngora y San Juan de la Cruz, la vena popular de la poesía del arcipreste lo vuelve un poeta menor; que por esa supuesta minusvalía los jóvenes esnobs lo desdeñen no es para Leduc un pecado tan grave como el de que estos bisoños autores pretendan equipararse a los primeros y deslumbrar a sus lectores con un estilo que ni siquiera es propio. En los versos citados, un cristianizado Zeus parece castigar en Prometeo la violación a los derechos de autor. La historia es harto conocida: como quien arroja perlas a los cerdos, Prometeo le hurtó a Zeus el fuego —símbolo de las ciencias y las artes— para obsequiarlo a los hombres. Para purgación de su delito, Zeus encadenó a Prometeo a una roca donde un buitres le devoraría eternamente el hígado. Ese escarmiento no bastó sin embargo para que la humanidad dejara de rendir tributo y gratitud al criminal. Léanse, si no, las líneas que el padre Garibay (1996: 210) le dedica a Prometeo en su *Mitología griega. Dioses y héroes*: “Zeus, que lo dejó presenciar el nacimiento de Atena, le enseñó astronomía, arquitectura, medicina, metalurgia, navegación y en general todo lo necesario para la vida humana. Él en su bondad transmitió sus conocimientos a los mortales”.

Leduc quiere curarse de una fama inmerecida con puntuales admoniciones. El título de su libro incluye por lo mismo referencia explícita a la obra en que se inspira, aclara además que su objetivo se limita al de una “breve glosa” y los primeros tercetos, en modesta consonancia, anuncian un “pastiche calcado” de la poesía de Juan Ruiz, de quien Leduc no se dice igual ni émulo, sino “corifeo”.

La convincente modestia de esta presentación empieza a desmantelarse a partir del cuarto terceto, en el que cierta arrogancia misógina y homofóbica bloquea la entrada a un género específico de lectores:

A poetas y damas vedada está la dura
caminata por esta impávida llanura.
A damas y poetas de ambigua envergadura.

Con estos versos comienza a configurarse el *ars poética* de Leduc: “la dura / caminata por esta impávida llanura” reclama de quien leyere una reciedumbre ajena a la delicadeza femenina, que solía escandalizarse con las obscenidades del poeta, y una actitud viril que se desmarca del amaneramiento o “ambigua envergadura” de quienes a la sazón ocupaban los más altos puestos de la burocracia cultural: los poetas adscritos a la élite de los Contemporáneos. Pero no sólo a la luz de este repudio puede interpretarse la “impávida llanura” del texto. El adjetivo “impávida” proclama una indiferencia sin concesiones a los suspiros y quejas de *Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario*, en tanto el sustantivo “llanura” es la metáfora de una *llaneza* estilística que en Leduc es sólo aparente, según se ha venido demostrando. De esa llanura textual que es la *Breve glosa al Libro de buen amor* están igualmente proscritos los clisés siempre en boga:

Pues no embalsama el aire flor ni aroma ninguna;
del sudor y del polvo la molestia se aúna,
y en las noches no alumbra ni lucero ni luna.

Flor, aroma, lucero, luna, entre otros recursos de la tradicional utilería retórica, son canjeados por los prosaísmos del polvo y del sudor que, de acuerdo con el terceto número seis, templan en la poética de Leduc “todo lírico aliento”:

Habrá sujeto y verbo, descripción y argumento;
templará el prosaísmo todo lírico aliento,
y de poesía pura habrá un cinco por ciento.

Pero tanto prometido rigor es en el fondo un señuelo más de su falsa modestia. A los exquisitos Contemporáneos que navegaban con la bandera de la poesía pura, Leduc

les restriega un pastiche —inadvertido de tan hábil— del poema de León Felipe en que aquéllos basaban su presunta estética³²:

Deshaced este verso,
quítadle los caireles de la rima,
el metro, la cadencia
y hasta la idea misma...
Aventad las palabras...
y si después queda algo todavía
eso
será la poesía.

En una operación aritmética de sustracción, prácticamente idéntica a la de León Felipe, si a la *Breve glosa del Libro de buen amor* le quitamos sujeto, verbo, descripción, argumentos y demás prosaísmos, el “cinco por ciento” sobrante la acredita como una obra que nada le pide a los pretenciosos experimentos de los Contemporáneos y demás promotores de la poesía pura. La única diferencia con éstos la marcaría acaso el declarado pragmatismo de la penúltima estrofa:

Y aun habrá moraleja. Ya desde aquí contemplo
surgir entre la hirsuta madeja de un ensiemplo,
verdades opulentas y falsas como un templo.

Preocupación constante del arcipreste de Hita en la presentación al *Libro de buen amor* era la interpretación “correcta” de sus versos como un manual de antieejemplos y liviandades eróticas que no deben imitarse. De poco le valieron sus preocupaciones si se recuerda que la posteridad lo denostó como tabernario y libertino por boca de Menéndez y Pelayo y, al final, el cumplido precepto de instruir y deleitar al mismo tiempo fue aprovechado exclusivamente por casanovas y don juanes.

Escarmentado en cabeza ajena, y aun cuando nunca se tomó muy en serio la pretendida utilidad de la poesía y la cultura, Leduc tampoco descrea completamente del valor práctico que una moraleja pueda tener para la vida. Es escéptico respecto a las “verdades opulentas y falsas” de la erudición, mas no subestima la experiencia cifrada en lugares comunes y “ensiemplos”. En un artículo titulado “Renato Leduc.

³² Este poema se inspira en la definición de Jorge Guillén: “poesía pura es todo lo que permanece en un poema después de haber eliminado todo aquello que no es poesía”.

La cultura como esencia del ser”, Conrado López Hernández (2005: 50) ilustra esta convicción con citas y declaraciones del propio Leduc:

A Leduc le aburrían las reuniones de intelectuales y sus ideas de cultura que no eran más que “asuntos totalmente abstrusos”. Para tratarse de gente que trabaja con la inteligencia, muchos intelectuales podrían saber mucho de su materia pero fallaban lamentablemente en las cuestiones esenciales de la vida [...] La cultura debía tener un sentido práctico al permitirnos reaccionar frente a los problemas vitales con los que hay que enfrentarse a diario e intempestivamente y si uno “no los sabe resolver, pues la inteligencia valdrá una chingada, de tal suerte que un buen conocimiento de la vida vale más que cualquier erudición”.

Acaso sea éste el distintivo fundamental de la poética de Leduc en relación con la de otros poetas de su tiempo. Más que como una “vana jactancia” de erudición medieval, su *Breve glosa al Libro de buen amor* puede leerse como la inusual generosidad de un espíritu afanado en ser útil y placentero lo mismo a lectores comunes que a especializados, antes que en granjearse el reconocimiento de una crítica literaria casi siempre indiferente.

7. ANARCHY LULLABY

El pescado grande cómese al chiquito
y el marrano grande pare al marranito.

El peral da peras y el nopal da tunas
y por las ventanas de los rascacielos
absorben fortunas
banquerillos magros y gordos banqueros.

El pescado grande se come al pez chico
y al pobre pendejo le devora el rico...

El banquero tiene las nalgas enjutas
de tanto mecerlas en muelle sillón.
Duérmete mi niño... Ahí vienen las putas
a darte la teta o el biberón...

El pescado grande se come al chiquito
mas banquero grande pare banquerito.

Rascacielos negros, rascacielos rojos
por arriba calvos, por abajo cojos...
Duérmete criatura, duérmete y no gruñas
que viene el banquero con sus largas uñas.

Duérmete pequeño y ya no hagas gestos.
Duérmete y reposa cual si fueras sordo
que pronto... un día de éstos
los peces chiquitos comerán pez gordo...

(Canción de cuna para adormecer niños muy despiertos, 1957)

La *Breve glosa al Libro de buen amor* es el canto de un cisne antimodernista del que hacía tiempo Leduc quería deshacerse:

No quiero hacer las glosas aquí porque si el papel es barato en cambio la mano de obra es fabulosamente cara; por otra parte es un libro en el que ya no tengo ningún interés y no lo publicaría si no fuera por el compromiso que tengo con Lolita. No sé por qué los versos me causan ya una repugnancia casi fisiológica, cuando leo versos me pasa exactamente lo mismo que cuando como arroz con leche, siento náuseas y se me afloja el estómago.

Donde Leduc escribe "aquí" debe leerse París. La cita procede de una carta del poeta para Amalia Fernández Castellón, presumiblemente enviada desde la capital francesa en 1934, año en que Leduc viaja a ultramar como empleado de la Secretaría de Hacienda. Tal como la publica en línea la revista *Milenio* (2011), la misiva no

está fechada y el año se infiere por su contenido. Para 1934 el primer poemario de Leduc, *El aula, etc...* (1929), cumple su quinto aniversario y media aún un lustro para que dé a conocer la *Breve glosa al Libro de buen amor*. Esa década constituye la plenitud de su “edad lírica”, un cursi marbete para lo que en su vejez el poeta prefirió llamar “pendejadas de juventud”.

El fragmento epistolar citado ha de leerse con reservas. Es honesto y determinante para el rumbo de su vocación literaria en lo fundamental: su desinterés por seguir escribiendo poesía, por lo menos no la poesía que a la sazón se estilaba y de él esperaba la élite cultural de esos años, una poesía con reputación a prueba de sarcasmos y obscenidades, divorciada de todo didactismo, adjetivada como “pura” y escrita con mayúsculas por sus solemnes oficiantes. Puntualizarlo es indispensable porque en honor a la verdad Leduc no dejó de escribir versos hasta poco antes de su muerte. A la *Breve glosa al Libro de buen amor* le sucedieron otros tres poemarios: *Desde París*, cuya fecha de publicación Edith Negrín (2000: 748) calcula entre 1940 y 1942, *xv fabulillas de animales, niños y espantos*, en 1957, y en 1963 *Catorce poemas burocráticos y un corrido reaccionario para solaz y esparcimiento de las clases económicamente débiles*³³. Aun cuando no carecen de unidad ni su calidad literaria es poca, la voz que en estos volúmenes se deja escuchar ha menguado significativamente su beligerancia lírica para dar pie a la carcajada y menoscabar de paso el asombro y audacias verbales que entre líneas deslumbraban al lector de *El aula, etc...*, *Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario* y *Breve glosa al Libro de buen amor*.

Con propósitos tan inmediatos como legítimos —que van desde la crítica social y la sátira política hasta el puro choteo—, las fabulillas y poemas burocráticos no son frutos de la genialidad sino meros productos de una indiscutible destreza versificadora. Es hasta la publicación del soneto “Euclidiana”, en 1968, cuando el poeta volverá a sorprender con una pieza tan magistral como desinteresada de objetivos extraliterarios. Antes es preciso rastrear con lupa un prodigio auténtico entre epigramas y versos de ocasión. Enfrascado en la misma búsqueda, el propio

³³ Además de éstos, en la *Obra literaria* de Renato Leduc, editada por el Fondo de Cultura Económica, Negrín agrupa textos manuscritos, entre otras composiciones dispersas en publicaciones periódicas, bajo los rubros de “Poemas (casi) inéditos” y “Otros poemas”, algunos de aparición póstuma y fechados en su mayoría en los años 1988 y 1991.

Leduc sentía especial predilección por su “Epístola a una dama que nunca en su vida conoció elefantes”, incluida en *XV fabulillas de animales, niños y espantos*.³⁴

De este libro es también la subversiva “Canción de cuna para adormecer niños muy despiertos”, poema digno de comentario debido a que incorpora refranes como un recurso retórico fundamental de la falsa modestia y carácter popular de su poesía. Los refranes encapsulan la sabiduría de un pueblo y se repiten de boca en boca como si la humanidad regurgitara a través de las generaciones un conocimiento indispensable para la vida. *Pasaporte de dudas y de dificultades* los nombra Leduc en “Aquí se habla de los orbes y de otras cuestiones de suyo elevadas”:

Hasta el membrillo es dulce cuando es de huerto ajeno:
es dulce la amargura serena de ser bueno
y prohijar es torpe, alacrán en el seno.

Perdonad si me valgo de lugares comunes
como los dichos y éste: en el tedioso lunes
no pone la gallina porque no la importunes.

Pues lugares comunes y pequeñas verdades
son para personas de todas las edades
pasaporte de dudas y de dificultades.

No es éste un caso excepcional. Tal como se enlista a continuación, los refranes (en itálicas) proliferan en la obra de Leduc:

Como errar es humano
perseguí paquidermos por los seis continentes...

³⁴ Como quedó asentado páginas atrás, este poema fue siempre el predilecto de Leduc. A continuación se transcribe la anécdota que lo inspiró. Relata el poeta (1996: 183) en el libro *Por siempre Leduc*: “Cuando vivía en París, a falta de toros, solía ir los domingos por la tarde al zoológico de Marsant y una vez que estaba viendo los elefantes, se me acercó una viejita y me dijo:

—Perdóneme señor pero, ¿qué animal es éste...?

”Al oír aquella pregunta me quedé sorprendido y pensé para mis adentros: *esta cabrona vieja se está burlando de mí, pues no es posible que una gente a esa edad no conozca un elefante...* Le iba a contestar que ese animal era una serpiente o alguna cosa por el estilo, pero la vi tan ingenua que a mi vez le pregunté:

—Oiga usted señora, ¿que en verdad nunca ha visto un elefante...? ¿Ni siquiera en un circo?

”La viejecita, entonces, me explicó que toda su vida se la había pasado en un pueblo de Los Alpes perdido en la montaña adonde ni siquiera llegaban los circos, pero que había tenido que viajar a París porque se le había muerto una parienta dejándole una pequeña herencia...

”Total, que le expliqué lo que era un elefante y la señora me dijo:

—Pues, de todos modos, qué animal tan chistoso...

”Luego me regresé al hotel Saint Pierre pensando en lo que me había ocurrido en el zoológico... Y a solas en mi cuarto, escribí el siguiente poema (en el libro *Por siempre Leduc* se reproduce) que es, por cierto, el que más me gusta de cuantos he creado”.

Hay elefantes blancos pero no son comunes;
son como la gallina que pone huevo en lunes.

**De “Epístola a una dama que nunca en su vida conoció elefantes”,
XV fabulillas de animales, niños y espantos.**

*Un ojo al gato y otro al garabato
armado el brinco y las pisadas lentas
cuando nos llegue el doloroso rato
de hacer las cuentas.*

**De “Moraleja de todo esto o séase la manera como, a juicio del
autor, ha de estarse el hombre de buen vivir y *savoir faire*”, Breve
glosa al Libro de buen amor.**

*Sus juicios empezaría
por casa ajena el buen juez
y el pez chico engulliría
seguramente, al gran pez.*

*Cada estaca en su perico
y antes que el antes, después.*

De “Hipótesis”, Desde París.

*Ahora despunta nueva esperanza
—en árbol seco, verde retoño—.*

*¿Quién a los cisnes torció el pescuezo?
Foie-gras —oh Leda, business are business.*

De “Versailles”, Desde París.

*¿Justicia? Ley de Caifás;
dulce jarabe de pico
joder al jodido más
y al rico hacerlo más rico.*

*Una mujer me destrozó la vida
y me tornó en servicial esclavo.
Otra mujer me restañó la herida;
un clavo, hasta en el amor, saca otro clavo.*

**De “Coplillas de este mundo... y del otro (o a manera de profesión
de fe)”, Otros poemas.**

Sabedor de que los refranes son el único tesoro cultural inalienable del pueblo —su única riqueza y acaso toda su universidad—, Leduc hace acopio de ellos para reescribirlos y resignificarlos con miras a legar una impronta infalible en un vasto auditorio. Así procede, por ejemplo, en la primera estrofa arriba citada de “Aquí se habla de los orbes y de otras cuestiones de suyo elevadas”, en la que el dicho popular —“El lunes ni las gallinas ponen”— adquiere rima y aduce un motivo: “porque no la importunes”. La rima bien colocada, claro está, facilita el recuerdo de

la estrofa para su posterior recitado, cuando no hace lo propio con la reproducción del poema entero, venturas de las que en vida gozó Leduc³⁵ y que de acuerdo con Carlos Monsiváis (2000: 25) constituyen una condición indispensable de su poética, desglosada en cuatro incisos:

a) que lo ofrecido sea poesía; esto es, literatura donde lo irrenunciable es la forma y el imán es el sonido perfecto; b) que los lectores no se sientan alejados del texto por el esfuerzo a que les obliga la poesía experimental, o c) que se facilite la memorización por vía de la fluidez; d) que la extrañeza esencial en un poema se mantenga combinando la expresión inesperada con la frase de imposible olvido.

Los refranes son en efecto frases de imposible olvido. Un poema de Leduc, construido con base en ellos, los enriquece en los planos del contenido y de la expresión: su variación sintáctica refuerza su potencial semántico y un solo refrán, mediante sus diferentes recreaciones, multiplica sus sentidos.

“Canción de cuna para adormecer niños muy despiertos” es una invectiva contra la plutocracia que por su contenido anticipa temáticamente un libro inmediatamente posterior: *Catorce poemas burocráticos y un corrido reaccionario para solaz y esparcimiento de las clases económicamente débiles*. Para sustraerse empero a la “cursilería proletaria” que lo haría comulgar con la denominada literatura de compromiso, el poeta, en vez de adoctrinar, convoca a la subversión a través de injuriosas provocaciones.

El primer pareado dodecasílabo pervierte el refrán universal “El pez grande se come al chico”. Leduc minimiza doblemente el diminutivo al escribir “cómese al *chiquito*”. La decisión está formalmente justificada por la rima consonante con “marranito”. Sin embargo, dado el talante insolentemente satírico del poeta y el sentido global de la canción, tampoco puede obviarse que en el albur la expresión “comerse el chiquito” significa cogerse por el culo a otra persona, una metáfora

³⁵ La exitosa recepción de la poesía de Leduc entre el más variopinto género de lectores ha dado lugar a un rico anecdotario. En la “Justificación” a su antología *Fábulas y poemas*, de 1966, citada por Carlos Monsiváis (2000: 17), cuenta Leduc: “Recordé [...] que uno de los poemas eliminados lo encontré, recortado de la página literaria de una revista y enmarcado en un cuadrado azul, colgado de la alcoba de una pequeña y romántica prostituta provinciana. Recordé que, cierta noche de tormentosa juerga, en una taberna de Chihuahua, un ferrocarrilero casi me perdonó la vida cuando se enteró de que yo era el autor de uno que tengo clasificado entre mis peores poemas... Y recordé que alguien me refirió que en el Penal de las Islas Mariás, un presidiario recitaba este verso mío: ‘Yo, que la sufro cerca... tú, que la lloras lejos...’ cada vez que le atormentaba la imagen de la mujer por cuyo asesinato purgaba larga condena...”

sexual que apunta hacia un solo sentido: la necesidad de corromperse a través de las concesiones cuando se quiere medrar³⁶. Otra interpretación menos mordaz, que no más válida y condicionada por el mismo título, hace del “chiquito” el sinónimo del destinatario por antonomasia de una canción de cuna (estrofas más adelante al niño se le llama también pequeño), y del refrán, una variación de la infantil amenaza: “duérmete o te comerá el lobo”. El segundo verso —y el marrano grande pare al marranito— completa su intención injuriosa hasta el tercer dístico: “banquero grande pare banquerito”. Merced a la rima y construcción sintagmática paralelas, la identificación con el “marrano” bestializa al banquero y hermana su reputación con la de un animal voraz y sucio.

La denostación contra el banquero acrecienta su agresividad conforme discurre el poema. En la segunda estrofa, apoyada también en un refrán³⁷, los banqueros son denunciados en grupo como una clase dedicada al latrocinio; el segundo cuarteto condena individualmente su confort señalando su consecuente deformación física —“...tiene las nalgas enjutas / de tanto mecerlas en muelle sillón”—; queda luego estampado su parentesco porcino y, en la penúltima estrofa, deviene figura de espanto para el niño despierto: “...duérmete y no gruñas / que viene el banquero con sus largas uñas³⁸”.

Por lo que atañe al refrán que a guisa de estribillo vertebra toda la canción, su variación triple pasa de la diatriba a la amenaza velada. El primer giro no escatima en procacidad: “El pescado grande se come al chico y al pobre pendejo lo devora el rico”. Destinado a las “clases económicamente débiles”, el efecto antiestético de este pareado tiene su compensación en ese “despertar de conciencia”, que dijera los marxistas, suscitado por tan sonora bofetada. La siguiente variación, abordada líneas detrás, compara al banquero con el marrano. La última es fulminante: “... un día de

³⁶ Como prueba de que la interpretación no es deliberadamente obscena ni arbitraria, enseguida se cita una estrofa formal y temáticamente afín del último poema de la *Breve glosa del Libro de buen amor*:

Como el joven altivo pero bajo
cuya bífrente idiosincrasia estriba
en darle por detrás a los de abajo
y ofrecer el trasero a los de arriba.

Como bien puede apreciarse, la imagen le era familiar a Leduc.

³⁷ “El peral da peras y el nopal da tunas” alude al conocido dicho popular “No le pidas peras al olmo”.

³⁸ Las “uñas” es otra metonimia de vena popular con la que se hace referencia al acto delictivo del robo: tener las uñas largas significa gustar de lo ajeno.

éstos / los peces chicos comerán pez gordo”. No se trata propiamente de una promesa utópica a la manera del comunismo. En ningún momento sugiere Leduc una redistribución equitativa del banquete de peces chicos y grandes ni el remate del poema insinúa un acto de justicia. Puede un lector esperanzado suponer un llamado a la revolución. Pero el optimismo no pasará de ahí porque la única certeza desprendida del verso último es una cacería vindicativa que los habitualmente devorados emprenderán en contra de un depredador más grande.

En el refrán “El pez grande se come al chico” opera una traducción popular del principio darwinista que asegura a la especie más fuerte la supervivencia en el planeta, la imposición de su dominio y obtención de privilegios por encima de los intereses de los demás seres. El depredador más feroz sobre la Tierra es sin discusión el ser humano. Que Leduc no deja de ver en él una bestia lo confirma el parentesco que le adjudica con marranos y peces³⁹. Su “Canción de cuna para adormecer niños muy despiertos”, sin contradecir esencialmente a Darwin, aclara tan sólo, con base en la cíclica experiencia de interminables revoluciones y derrocamientos de regímenes políticos, que aun entre los ejemplares de la especie más fuerte, el abuso del poder tiene como inevitable consecuencia una reacción revanchista de balance momentáneo por parte de los considerados “débiles”. Sobre este punto, el poeta no hace sino atizar la divisa que prende fuego a la violencia revolucionaria: tú, pueblo, eres una jauría de hienas de crueldad superior a la del león que ostenta el mando; tú, pueblo, eres la especie más fuerte. Y nada más. De ahí a la ilusión de un orden restablecido o la instauración del paraíso socialista en la Tierra media un desengaño sin concesiones. A este respecto, su amigo y compañero de cantina, el novelista Rubén Salazar Mallén, cita en entrevista inédita de 1982 dos luminosas declaraciones de Leduc:

Excélsior, con todo y su cooperativa, no deja de ser un periodiquito burgués. Por ejemplo ahora que les llevo esta colaboración sobre Renato Leduc, tendré que quitarle las palabrotas, porque si no me arriesgo a que no lo publiquen. Estoy tratando de que queden las ideas de Renato, que son estupendas, como por ejemplo la que se ve en esta frase: *Las revoluciones de izquierda y de derecha sirven para una chingada; por esta razón, lo mejor es el*

³⁹ El libro *XV fabulillas de animales, niños y espantos* comparte de hecho con el género del “bestiario” la mutua asimilación e interpenetración entre sus personajes de características del comportamiento humano con el de otras especies animales en aras del divertimento y la ilustración moral.

anarquismo, y en esta otra: La pinche experiencia le va enseñando a uno que todos los gobiernos son malos. Frases magníficas.

Pero sin duda lo más significativo de este corolario es que el acceso a su posición ideológica fue la puerta abierta para todos de un refrán, un vulgar resabio que, al tergiversarse hábilmente en sucesivas estrofas, amplía su espectro de interpretación.

En conjunto con las plebeyas expresiones “pues” y “etcétera”, analizadas páginas atrás⁴⁰, el haz de dichos populares expuesto en este apartado constituye, desde la teoría estilística de Leo Spitzer, el principio creador en la poesía de Leduc: servirse de un material lingüístico tan humilde acusa una creatividad cuya raíz psicológica está condicionada por la modestia; la calidad del producto, a su vez, revela tal modestia como falsa y duplica en incautos e innumerables lectores los efectos de asombro y admiración. Esta astucia, del plebeyo la virtud más cultivada, exige de quien deguste la poesía de Leduc irse con tiento. No por recurrir a consabidos refranes ha de ser el poeta un irrisorio modelo de candidez ni un artista inmune a la soberbia. Quien tal creyere tendría que desengañarse con la lectura de sus “Coplillas de este mundo... y del otro (o a manera de profesión de fe)”, publicado el mismo año de su muerte. Versa la tercera estrofa:

Dios y el diablo me dieron sus consejos,
que nunca aproveché:
obvias admoniciones pa' pendejos
y lugares comunes que ya sé.

⁴⁰ Apartados 1 y 2 del presente capítulo, dedicados respectivamente a los poemas “Temas” y “Ruidos”.

8. EUCLIDIANA O DEL PUDOR GEOMÉTRICO

Por el vértice unidos, con ardor incidente,
sobre el rombo impasible de un tapete de Persia,
cuatro muslos albeantes, epilépticamente,
sufren raptos de fiebre y colapsos de inercia.

Cuatro senos que quieren devenir dos esferas
en el límite absurdo de un espasmo carnal;
y el isócrono ritmo de las cuatro caderas
engendrando los ejes de una blanda espiral...

Lasitud nacarada, la penumbra estiliza
dos mujeres yacentes: coordenada y abscisa
con los cuerpos formando pitagórica cruz.

Y en la suma inexacta de las hembras en celo
las pupilas resultan cuatro flechas de anhelo,
cuatro hipérbolas rubias saturadas de luz...

(*Euclidiana*, 1968)

Muchos años después de entregar a la imprenta sus poemas deliberadamente románticos y la *Breve glosa al Libro de buen amor*, desentendido ya de quienes lo provocaban para que escribiera una poesía menos humorística y obscena, Renato Leduc “desnuda” por fin su soberbia estilística con el soneto de amor lésbico “Euclidiana”. Publicada por vez primera en 1968, en una edición caligrafiada por Raúl Sandoval⁴¹, esa composición no estaba condicionada por ningún desafío, como fueron los casos del célebre poema sobre el tiempo y los poemas deliberadamente románticos. El poema cobra notoriedad, no obstante, porque su alarde perfeccionista en el plano de la forma demuestra que la falsa modestia de Leduc representó tan sólo una taimada estrategia para asegurarse la más óptima recepción entre el mayor número de lectores. “Euclidiana” descubre a destiempo al poeta magistralmente manierista que décadas antes se hizo esperar; y de paso exhibe, no sin extrañeza,

⁴¹ El dato lo aporta Edith Negrín (2000: 32) en la nota filológica que antecede al apartado “Poesía interdicta” de la *Obra literaria* de Renato Leduc. En esta primera edición, junto a *Prometeo sifilitico* y *La Odisea*, el título del soneto agrupaba otros cuatro poemas: “El guacamayo o de la eternidad...”, “El muerto o de la inmortalidad...”, “Las ranas o del fatalismo...” y “El mochuelo o de la libertad...” “No obstante —precisa Negrín—, la primera edición comercial de los tres textos apareció en 1979, en la editorial Diana, con un prólogo del autor titulado ‘Noticia’”.

cómo lo que la envidia de sus contemporáneos no pudo, lo consiguieron con éxito insuperable los prejuicios del poeta contra la homosexualidad⁴².

A contrapelo de los poemas expuestos con antelación, “Euclidiana” se singulariza por su apego absoluto a la tradición y preceptiva literaria. Su forma —un soneto— es la combinación estrófica por excelencia de la poesía en lengua española desde el siglo XVI, cuando tras importarla de Italia, Juan Boscán y Garcilaso de la Vega la enraizaran definitivamente en la lírica renacentista. Sus catorce versos alejandrinos comprenden siete rimas diferentes —seis graves y una aguda— sujetas al esquema de cuartetos y tercetos: ABAB CDCD EEF GGF.

En honor a su título⁴³, “Euclidiana” abusa de un léxico prestado a la geometría. Obscenidades, prosaísmos, refranes, lugares comunes, expresiones populares, todo el típico arsenal lingüístico de la obra de Leduc es radicalmente sustituido por alardes retóricos que hacen de la página un plano cartesiano donde se dibujan, regla y compás en ristre, “el rombo impasible de un tapete de Persia”, “cuatro muslos albeantes”, “cuatro senos que quieren devenir dos *esferas*”, “los ejes de una blanda *espiral*” y “cuatro *hipérbolas* rubias saturadas de luz”.

Este trazo matemático tiene como propósito velar una relación homoerótica. Confiado en que sólo puedan descifrar su lenguaje los adultos iniciados en las exquisiteces de la geometría y el uranismo⁴⁴, Leduc focaliza directamente los órganos genitales desde el primer cuarteto:

Por el vértice unidos, con ardor incidente,
sobre el rombo impasible un tapete de Persia,
cuatro muslos albeantes, epilépticamente,
sufren raptos de fiebre y colapsos de inercia.

Universalmente conocida como “hacer tijeras”, la posición sexual delineada en estos versos es sutilmente reprobada mediante un paralelismo visual, un adverbio más bien mórbido y el predicado enfermizo con que Leduc remata el largo enunciado. El

⁴² En una interpretación afín, escribe Carlos Monsiváis (2000: 19) sobre este soneto: “La conversión en cuadro estético de lo que a Leduc de seguro le parece un ‘acto bochornoso’, da idea de su amor por la forma, lo opuesto a sus jactancias de vitalismo”.

⁴³ Una referencia directa al legendario matemático griego Euclides (ca. 325 - ca. 265 a. C.), presunto autor del clásico *Los elementos*.

⁴⁴ Entendido como la erótica homosexual defendida por André Gide en su colección de ensayos *Corydon*. El título está retomado del nombre de un pastor de las *Bucólicas* de Virgilio.

entrevero de muslos simula en efecto un rombo similar al del tapete persa, sólo que fallido, pues cada embestida lo desfigura irremediabilmente. Obsérvese también que la pasión del contacto sexual está contrastada con la perfección “impasible” del rombo que le sirve de lecho. La analogía resalta de esa manera el fracaso de un coito cuyo clímax y orgasmo son “epilépticamente” descalificados como “raptos de fiebre y colapsos de inercia”. Mas el sesgo reprobatorio de la escena no está fundamentado en ninguna moral. Antes que mostrarse escandalizado, el poeta hace hincapié en el carácter antinatural⁴⁵ de la faena erótica descrita y quiere exponer su imperfección desde una perspectiva estrictamente racional: las matemáticas, después de todo, representan el espacio de soberanía por antonomasia de la razón. Sobre esta malograda geometría se explaya el segundo cuarteto:

Cuatro senos que quieren devenir dos esferas
en el límite absurdo de un espasmo carnal;
y el isócrono ritmo de las cuatro caderas
engendrando los ejes de una blanda espiral...

Sin conseguirlo del todo, los pechos estrechados en el abrazo femenino aspiran a constituirse en esferas, pero la exigente visión matemática del poeta califica el intento de “absurdo” y apenas concede al frenesí de las grupas el logro de una imaginaria espiral, despectivamente adjetivada como “blanda”. La concesión tampoco deja de ser artera, si se puntualiza que la espiral es por definición la imposibilidad continuada de un círculo perfecto, esto es: una línea curva generada por un punto que se va alejando progresivamente del centro a la vez que gira alrededor de él.

Pero quizá la llave de interpretación más llamativa de todo el poema sea la insistente aparición de la cifra “cuatro”. Considerado el dígito de la justicia y la perfección por Pitágoras —otro filósofo y matemático griego tan venerado como Euclides, si no más—, el número cuatro es repetido tres veces en los dos primeros cuartetos —cuatro muslos, cuatro senos, cuatro caderas— y dos veces más en los dos versos últimos: “cuatro flechas de anhelo, / cuatro hipérbolas rubias saturadas de luz”, de tal suerte que su función puramente cuantitativa en las tres primeras

⁴⁵ Las expresiones “epilépticamente”, “raptos de fiebre” y “colapsos de inercia”, retomadas del vocabulario médico, connotan enfermedad.

menciones deviene al final metafórica. Con base en su frustrada adición —“cuatro senos que (infructuosamente) quieren devenir dos esferas”— y fallida yuxtaposición —el rombo imperfecto de los “cuatro muslos albeantes” y la “blanda espiral” de las cuatro caderas—, se deduce que Leduc descree, como de una “superstición matemática” (si cabe el término), del valor simbólico que Pitágoras confiere al cuatro, número que para nada le es indiferente a la cultura occidental. Siempre polémico, Leduc consume la burla en la tercera estrofa:

Lasitud nacarada, la penumbra estiliza
dos mujeres yacentes: coordenada y abscisa
con los cuerpos formando pitagórica cruz.

Inserta en un círculo, la famosa cruz de los pitagóricos concentra, en el simbolismo de sus cuadrantes, varias de las representaciones culturales de Occidente relacionadas con el número cuatro: los puntos cardinales (norte, sur, este, oeste), los elementos de la naturaleza (aire, agua, tierra, fuego) y los colores alquimistas (negro, blanco, amarillo, rojo). A despecho de todo lo anterior, tan infecundo y baladí le parece al poeta este emblema como la inevitable esterilidad de dos lesbianas en reposo tras su esforzado orgasmo. En coherencia con su discurso geométrico, nombra a las amantes “coordenada y abscisa”, una metáfora cruel que en el plano cartesiano habría de representarse con las letras “x” y “y”, una conjunción de cromosomas obviamente inaccesible para el sexo femenino, cuya doble “xx” le connota un destino muy próximo a la triple xxx de la pornografía.

“Lasitud *nacarada*”, escribe Leduc al comienzo de la estrofa. El primer terceto hacía ya una precisión cromática en los “cuatro muslos *albeantes*”. Sin la aviesa intención de suponerle al poeta xenofobia alguna —su esencial misoginia no admite esos melindres ni otros distingos—, el protagonismo de la raza blanca en el soneto puede comprenderse como un arraigado prejuicio sobre la intensidad de las pasiones y calidad estética de las hembras de la especie humana de acuerdo con el color de su piel. A contracorriente de Baudelaire, que presumía de haber enfangando su genio en la vagina insaciable de una mulata⁴⁶, para Leduc no son las negras quienes tocan los confines del cielo y del infierno en asuntos de la carne. Léanse al

⁴⁶ Jeanne Duval, su fatal musa en *Las flores del mal* y otros poemas.

respecto dos tercetos del poema “Aquí se presume que todo linaje de hembras son, aunque deseñadas, malas”, incluido en la *Breve glosa al Libro de buen amor*:

Díjome Anita Loos, razón debe tener,
que de los colorines que usa la mujer
preferimos los hombres el rubio rosicler...

Esto mismo afirmaba don Pepe Marroquín:
no me las den morenas, no valen un comín,
sólo llegan las rubias, en amor, hasta el fin...

Y el *fin* de “Euclidiana”, ciertamente, hace honor a las preferencias de Leduc:

Y en la suma inexacta de las hembras en celo
las pupilas resultan cuatro flechas de anhelo,
cuatro hipérbolas rubias saturadas de luz...

Aunque el remate vuelve a poner el dedo en la llaga de la imperfección aritmética (“en la suma inexacta de las hembras en celo”), las dos últimas imágenes poseen una belleza sin comparación con el resto del poema: “las pupilas, escribe Leduc, resultan cuatro flechas de anhelo”. Gráficamente, y a tenor de las figuras geométricas trazadas en las demás estrofas, es imposible imaginar ojos con forma de flechas. No lo es tanto si se repara en que ambos —flechas y ojos— se “clavan”, y que el “anhelo” sí se puede dibujar fácilmente en la mirada. Es esta mirada, de hecho, la clave de acceso a una imagen oculta. Y es que, confrontadas, cada pupila representa para la otra el *blanco* de su mutua lujuria, y es en ese sentido que las cuatro se sueñan *flechas*. Más acorde con el énfasis visual de todo el soneto, la imagen final enciende cuatro llamas curvilíneas que describen el curso matemático de las flechas como “cuatro *hipérbolas* rubias saturadas de luz”.

La pregunta obligada es por qué un poeta al que no le tiembla la mano para versificar sobre putas, vergas, una deidad con sífilis, entre otras presuntas “crudezas”, extrema los rodeos y circunloquios frente a dos oficiantes de Lesbos. Una posible, que no plausible respuesta consistiría en adecuar “Euclidiana” a una de las varias tesis contenidas en el libro *Los banquetes*. Ilustra Leduc (2000: 394) en el capítulo tercero del apartado “Corydon o de los amores”, una exaltada réplica a la erótica de Gide:

Dice un refrán popular que donde está la yerba está la contrayerba; por eso cada vez que la civilización se corrompe o se complica, surge automáticamente en el alma de los pueblos y de los hombres una propensión irresistible a la sencillez, a la limpieza de costumbres, a eso que los enciclopedistas se complacían en llamar: retorno a la Naturaleza.

La cita fundamenta su programa literario de falsa modestia y la adscripción voluntariamente popular de su poesía. En su primer poemario Leduc se divorciaría esforzadamente de las *complicaciones* retóricas y formalistas del modernismo. Tiempo después, en plena edad lírica, hubo de contender y defender su ejercicio literario ante la estética civilizada y manierista en grado sumo de los “corrompidos” Contemporáneos. A los ojos de Leduc, la *mariconería* de esta élite se hallaba en perfecta consonancia con el *refinamiento* literario de sus obras. “Euclidiana” es por consiguiente un pastiche para denunciar cómo un tema —la homosexualidad femenina— contamina (léase: sublima) sus recursos expresivos: fondo y forma acusan la misma sofisticada degeneración. Compárese ahora el soneto de Leduc con un poema de Vachen Lindsay⁴⁷ que le es afín no sólo en el título:

EUCLID
Old Euclid drew a circle
On a sand-beach long ago.
He bounded and enclosed it
With angles thus and so.
His set of solemn greybeards
Nodded and argued much
Of arc and circumference,
Diameter and such.
A silent child stood by them
From morning until noon
Because they drew such charming
Round pictures of the moon.

Los versos de Lindsay empalman a la perfección con la tesis citada de *Los banquetes*. En su inocencia, es decir, en su ignorancia y desinterés por las solemnes preocupaciones de los viejos discípulos de Euclides, un niño los acompaña en su

⁴⁷ El nomadismo y la estética de este poeta norteamericano (1897-1931) guardan cierto parentesco con la vida y obra de Leduc, según se lee en la ficha que le dedica la antología *101 Great American Poems* (1998: 55): “Lindsay began his poetic career by tramping around the country, bartering his verse for food and shelter. He believed that poetry was best experienced when read aloud, and he frequently chose themes that had a strong popular appeal”.

acalorada tertulia sólo para contemplar, en pleno día, una geométrica evocación de la luna. Lindsay antepone a las abstracciones matemáticas —“arc and circumference, / Diameter and such”— la sencillez infantil. Leduc desde luego ha perdido la candidez ocular de un niño, y es por ello que detrás de sus velos geométricos se esconde únicamente una perversión para esparcimiento de adultos.

Convenza o no la interpretación, la impecable factura de “Euclidiana” salda con intereses la deuda y duda de la crítica literaria en cuanto al genio de Leduc. Más aún: este soneto de amor lésbico representa la indiscutible victoria del poeta sobre sí mismo, sobre sus propios prejuicios y convicciones, el triunfo literario, y para fortuna suya solamente literario, sobre el machismo y misoginia de un irrefutable Leduc (2000: 401) para el que “la mujer, en tanto que mujer, no pretende ser honrada ni glorificada, sino deseada y poseída”.

III. NO CUALQUIER IMBÉCIL FRACASA

Bien mirado, no cualquier imbécil fracasa.
Hay gentes condenadas al éxito;
hay gentes inexorablemente felices
y éstas no sabrían, aunque quisieran,
provocar un fracaso y menos todavía resistirlo.
Yo en cambio he resistido,
lo digo con orgullo, con el satánico orgullo
que tuvimos a los veinte años.
Yo he resistido.

Los banquetes, Renato Leduc.

El título de este capítulo final diríase el lema de una escuela que Leduc nunca fundó, pero en cuyo seno habrían querido inscribirse ciertas figuras de la literatura nacional. Augusto Monterroso (1987: 137) suscribe un eco del epígrafe en el séptimo precepto de su “Decálogo del escritor”: “No persigas el éxito. El éxito acabó con Cervantes, tan buen novelista hasta el Quijote. Aunque el éxito es siempre inevitable, procúrate de vez en cuando un buen fracaso para que tus amigos se entristezcan”. Años después, Guillermo Fadanelli (2004: 78) todavía insiste en agenciarse su membresía en el club de los perdedores: “Me gusta perder las peleas (en cualquier sentido) pues todos se olvidan del perdedor y lo dejan en paz. En cambio el ganador debe seguir midiendo sus fuerzas con otros tan estúpidos como él”.

Esta triple apología de la derrota traza el perfil psicológico de tres almas profundamente soberbias, aunque platónicamente encarceladas en sus harapos y despechadas cicatrices. Al final, sólo Leduc fue congruente y llevó hasta sus últimas consecuencias el “satánico orgullo” de su destino literario. Ni la deplorable celebridad de Monterroso, tan buen comediante hasta “El dinosaurio”, ni la rendición de Fadanelli ante sellos editoriales de “prestigio”⁴⁸ como Anagrama, se avienen a sus precipitadas ironías e insolencias. El irrisorio éxito editorial de Fadanelli parece insuperable, pero no lo es. Durante un homenaje en vida a su obra y persona, Monterroso lo emuló en ridículo cuando con desventurada humildad dijo conformarse con que sus fábulas fueran incluidas en los libros de texto de educación

⁴⁸ Las comillas simbolizan y abrevian el derecho de réplica de quienes execran el alto precio de importación en que esta casa editora cotiza sus traducciones al estrecho español peninsular.

básica. La ingenuidad de sus admiradores pudo leer en esa declaración la “astuta” demanda de ser reconocido como un clásico de la estatura de Esopo. Pero si ha de creerse su certero juicio sobre el autor del *Quijote*, Monterroso no hizo más que encarecer un bonito y cursi epitafio. Autor de libros irrefutablemente lúcidos y mordaces, olvidó en el último momento que el sistema, cuando quiere amordazar sin mucho escándalo una voz disidente, la institucionaliza mediante el reconocimiento oficial. No por otro motivo Jean Paul Sartre rechazó el Premio Nobel de Literatura. No fue sino advertido de esa emboscada que Leduc escribió la sardónica profecía:

Cuando seamos clásicos y la gloriosa
juventud nuestros nombres vitupere
si algún maestro pronunciarlos osa.

Más experimentado que Monterroso, el autor del *Prometeo sifilitico* sabía de sobra que los únicos versos leídos con devoción en la escuela son los que se escriben en las paredes del sanitario. Leduc desde luego nunca se rebajó a la triste fantasía póstuma de convertirse en “autor de cajón” para escolapios de ningún nivel. Menos aún lo encandilaba el extenso tiraje de sus “pendejadas de juventud” en editoriales de prestigio. Mas sí pudo, en compensación, ufanarse de que los entonces estudiantes de medicina recitaran de memoria su *Prometeo* y lo hicieran circular clandestinamente en copias mecanografiadas o manuscritas, amén de actuarlo durante sus exámenes. Por lo demás, ante su desinterés por el cuidado editorial de sus poemas, una legión de fieles lectores solía coleccionar las páginas literarias de revistas y rotativos donde aquéllos aparecían, en tanto otros emprendieron, en más de una ocasión y por iniciativa propia, la recopilación de su obra generosamente desperdigada.⁴⁹

Hasta el presente, la obra poética de Leduc ha convocado las más dispares e inesperadas admiraciones: desde prostitutas y presidiarios hasta catedráticas universitarias como Edith Negrín e historiadores de la envergadura de Edmundo O’Gorman. Esta envidiable gloria de ser leído en diferentes niveles no invalida el fracaso que con falsa modestia él mismo se atribuyó; por el contrario, depende

⁴⁹ La más importante de estas recopilaciones estuvo al cuidado de Edmundo O’Gorman en 1940. Carlos Monsiváis recuperó y dio a conocer quince poemas de Leduc en la edición 118 de la revista *Nexos*, correspondiente al mes de octubre de 1987. Max Rojas editó también en 1991 otra *Antología poética de Renato Leduc*. En el año 2000 Edith Negrín publicó la última compilación conocida hasta el momento.

directamente de él. Leduc renegaba de su celebridad como poeta, y mucho antes de que sus pretendidos detractores le hincaran el diente a su poesía, él ya la había denostado con juicios aún más injuriosos y terminantes. Su actitud superó el precepto de Monterroso. Leduc no sólo persiguió decididamente el fracaso, convenció también a muchos, como pretende Fadanelli, de que le habían ganado la partida. A la postre, ese gesto de perdedor empedernido terminó por redituárle una recepción que ya quisieran muchos de los llamados clásicos de la literatura nacional, de cuyos nombres el pueblo obligadamente tiene referencia, aunque pocos en realidad los citen con la orgullosa picardía con que son citados los versos de Leduc.

Sus libros son aún difíciles de conseguir, y curiosamente, en un vuelco de fortuna paradójico para quien en vida se sintió tan satisfecho de su popularidad, este hecho parece garantizarle la suerte de los autores de culto entre los jóvenes lectores del nuevo siglo. No de otro modo se entiende la modestísima impresión de apenas dos mil ejemplares para todo el país que en el año 2000 hiciera de su *Obra literaria* reunida el Fondo de Cultura Económica.

La falsa modestia en la poesía de Renato Leduc no ha querido promover ni reivindicar a un poeta que en el fondo tampoco precisa tales favores. Su misión se ha limitado a replicar algunas despectivas y apresuradas apreciaciones sobre su obra mediante el hincapié en aciertos expresivos que incluso sus defensores y reseñistas más entusiastas han obviado.

Del análisis estilístico de una brevísima muestra de la producción lírica de Leduc deriva un solo dictamen: paródica y obscena, popular pero deslumbrante, su poesía está condenada a perdurar con la tenacidad de una mosca cebada contra la repostería y desperdicios acumulados en la historia de la literatura universal. Por la naturaleza misma de su obra, la dependencia intertextual, que a ningún escritor le es ajena, es en Leduc inevitable: ya para rendir un dudoso tributo, ya para mofarse brutalmente, el poeta escribe a partir del legado de otros clásicos de diferentes latitudes, sean éstos colosos como Dante y Shakespeare o connacionales como López Velarde y Díaz Mirón.

El aula, etc... es la regocijada *opera prima* de un joven⁵⁰ Leduc entregado a la destrucción de imágenes y recursos estilísticos aprendidos en ilustres poetas mexicanos del siglo XIX, especialmente románticos y modernistas. Por su frescura y esforzado virtuosismo, el conjunto de poemas reunidos en este primer volumen tienen su equivalente no sólo cronológico en los *XX poemas* (1925) de Salvador Novo y las *Canciones para cantar en las barcas* (1925) de José Gorostiza. Tal como estos dos poemarios constituyen la promisoría antesala de clásicos de la literatura nacional como *Nuevo amor* (1933) y *Muerte sin fin* (1939), el clasicismo de “Oda a la ciudad” adelanta la *Breve glosa al Libro de buen amor*.

Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario es la quintaesencia secular de una corriente literaria que por su penetración en el imaginario colectivo se ha estimado incluso una actitud ante la vida. El romanticismo de Leduc deliberadamente obvia la parafernalia de interjecciones, turbulencias y fatalismos, ya para entonces trasnochados, y hace entrega de un pastiche donde sutilmente se cifran una adhesión al *spleen* finisecular, en “Niños”, y un platonismo desesperado en “La esquina”.

“Euclidiana”, su soneto de amor lésbico, es la burla “extemporánea”⁵¹ de quien nunca se quiso *Contemporáneo* de “poetas de ambigua envergadura”; la prueba, asimismo, de que no sólo en la enérgica prosa de *Los banquetes*, sino también en versos sabía Leduc cómo arremeter contra el uranismo literario.

Leduc ciertamente no revolucionó la poesía mexicana ni tuvo intenciones de hacerlo. Si acaso, en una aventura involuntaria⁵² y compartida con Rubén Salazar Mallén, su *Prometeo sifilítico* contribuyó a legitimar el actualmente baladí ejercicio de la procacidad literaria. Fuera de ese mérito, su obra poética incidió sobre las letras nacionales más bien con la incomodidad inherente a la transgresión y la burla.

⁵⁰ El adjetivo parece estar en contradicción con la fecha de aparición de *El aula, etc...* (1929), año en que el poeta contaba ya 32 años nada juveniles. Tómese en cuenta sin embargo que la fecha de publicación no forzosamente ha de coincidir con la de composición, y que sus poemas circulaban mucho antes de ser entregados a la imprenta.

⁵¹ “Extemporánea” si se atiende su fecha de publicación (1968). No obstante, por su presunta obscenidad, este soneto, junto a otros poemas de juventud coincidentes en su procaz estilo (*Prometeo sifilítico* entre ellos, publicado en 1934 pero escrito con antelación), es agrupado por Edith Negrín dentro del apartado “Poesía interdicha” de la *Obra literaria* reunida de Leduc. Las comillas quieren reservarse las dudas sobre la fecha de composición de “Euclidiana”.

⁵² Poco podía interesarle a Leduc que las palabras altisonantes de su poema fueran o no publicadas con letras de molde cuando circulaban con fortuna de boca en boca por recintos académicos y extraliterarios.

Leduc hizo de la falsa modestia y del genuino desdén por la inmortalidad dos armas retóricas tan letales, que casi atentan contra él mismo. Aunque según se demostró, los tres poemas elegidos de *El aula, etc...* —“Temas”, “Ruidos” y “Oda a la ciudad”— son irrefutables desde un punto de vista estrictamente literario, les sobra sin embargo humor e inteligencia, dos condimentos fatales para ciertos hígados.⁵³ De ahí en adelante, el destino de los ocho poemas sujetos a estudio, y aun de los libros que los contienen, parece irredimible:

“Niños” y “La esquina” cifran quizá demasiado su filosofía nihilista y platónica, hasta el punto de pasar desapercibida para la academia, tal como lo evidencia el simplista enjuiciamiento que Edith Negrín le dedica a “Niños”. Tiempo después, cuando aparece la *Breve glosa al Libro de buen amor*, la leyenda de Leduc como versificador maldito ha penetrado tan hondo en el medio literario, que la tibia recepción de este libro se enfriaría por completo tres décadas después, en un 1968 políticamente trágico y literariamente indiferente al prodigio verbal de su soneto “Euclidiana”.

Claro que nada de esto es para lamentarse. De haber acaparado Leduc mayor atención, estas páginas tampoco tendrían razón de ser ni su poesía resplandecería hasta hoy con ese morbosos halo de incompreensión que la mantiene tan viva y vigente.

En conclusión, detrás de su falsa modestia, este “poeta de arrabal” alienta el satánico orgullo de haberse edificado un Olimpo personal con las ruinas y escombros del paraíso perdido: refranes, prosaísmos, obscenidades, lugares comunes, frases plebeyas, todo el material lingüístico que los poetas de su época evitaban para no ensuciar su pluma, Leduc lo convirtió en literatura de la más acendrada calidad. Continuamente subestimado y puesto a prueba, su virtuosismo lo llevó al límite de hacer música con cacofonías y ruidos y escribir el más impecable de sus sonetos con un vocabulario geométrico, hazaña que desmiente, como también lo hacen las obras de Platón y Jorge Luis Borges, la supuesta incompatibilidad entre las matemáticas y la poesía.

⁵³ Oscar Wilde (2001: 127) lo expresó claramente en *The Soul of Man under Socialism*: “The emotions of man are stirred more quickly than man’s intelligence; and [...] it is much more easy to have sympathy with suffering than it is to have sympathy with thought”.

Leduc estaba tan absolutamente convencido de su genio, que fue siempre el primero en menospreciar su poesía, confiado en que la probada calidad de ésta no acusaría ningún menoscabo. En el primer capítulo, “Un destino de arrabal”, se reinterpreta a guisa de elogio el famoso epíteto que Octavio Paz le estampó a Leduc. Esta vindicación es desde luego una cortesía innecesaria. Según consta en entrevista con José Ramón Garmabella (1995: 192), Leduc tuvo ocasión de pagarle a Paz el favor que le había hecho. Relata nuestro *modesto* autor:

Claro que por el hecho de que no guste la poesía de alguien, no necesariamente significa que sea mala. Yo, por ejemplo, alguna vez le dije a Octavio Paz:

—Tu prosa me encanta y creo que es mejor que la de Jorge Luis Borges. Pero en cambio, tu poesía no me gusta nada pues me parece muy abstrusa y abstracta y uno a veces no sabe lo que quieres decir.

A lo que Octavio me contestó:

—Pues mira lo que son las cosas, a mí sí me gusta tu poesía.

APÉNDICE

PROMETEO SIFILÍTICO (1934)

ACTO I

PROMETEO, CRATOS, HEFESTOS

CRATOS (*a Prometeo*)

Por fin hemos llegado
al siniestro confin de Recabado.
Tú, padrote de putas miserables,
quedarás enclavado en esta roca,
un chancro fadegénico en tu boca
dejará cicatrices imborrables.

(*a Hefestos*)

Y tú, cojo cabrón, ya palideces
como si fueras a correr su suerte.
Átalo pronto, que si no, mereces,
¡oh pendejo inmortal, que te dé muerte!

HEFESTOS (*para sí*)

Yo no tengo la culpa de apreciarle,
juntos corrimos memorable juerga.
¡Oh miseria! ¡Oh dolor! tener que atarle
de pies y manos, de pescuezo y verga.

CRATOS

¿Acabarás por fin con la tarea
que Zeus te encomendó...?

HEFESTOS

¡Que yo no vea realizarse mis fúnebres temores...!

CRATOS

Déjate de lamentos y clamores.
Y di ¿qué es lo que temes, insensato?
¿acaso quieres que valor te preste?

HEFESTOS (*profético*)

Que no te llegue el doloroso rato
que estás haciendo padecer a éste;
que tu pene inmortal no se convierta
en huachinango con la boca abierta;
que tu miembro viril erecto y seco
no escurra nunca pasta de pebeco.

CRATOS

¿Qué palabras fatídicas brotaron
del cerco de tus dientes, desdichado?
Jamás los vaticinios me asustaron
porque el ánimo tengo bien templado.
No cumplida verás tu predicción.
Yo nunca voy con putas de tostón.
Además, en las aguas del Pocito
invulnerable se volvió mi pito.

HEFESTOS

No te jactes, ¡oh Cratos!, del telúrico
miembro viril que te obsequió Natura,
mira que hay chancros de ácido sulfúrico
que polvo vuelven a la piedra dura.

CRATOS

No me asustas, no soy de tus pendejos;
abstente de dictar nuevos consejos
y acaba de forjar sus cadenas...

HEFESTOS

Bien forjadas están, mayores penas
sufre quien forja que quien sólo manda
con duro acento...

CRATOS (*a Prometeo*)

...Anda.

Titánida feroz, lleno de dolo,
¡decláranos la guerra!
Desciende hasta la Tierra
donde viven los hombres cual lombrices
y enséñales placeres que tan sólo
reservados están a los felices.
Si a las Efímeras piedad te mueve,
enséñalas a hacer sesenta y nueve.

Titánida feroz, lleno de dolo,
aquí te vas a ver jodido y solo,
que las putas de lengua articulada
nada pueden hacer, no pueden nada...

(*vanse*)

ACTO II

PROMETEO, HERMES, CORO DE OCEÁNIDAS

PROMETEO

(*encadenado se dirige a los elementos*)

¡Éter sulfúrico, bebidas embriagantes,
claros raudales de tequila Sauza;
vedme sujeto a pruebas torturantes
y sin saber siquiera por qué causa!

¡Oh *twenty dollars coin* que ruedas mansamente
por el tapete azul el infinito;
vástago de Hiperión, dios igniscente
apaga los ardores de mi pito!

Tú, que brindas tu luz a los mortales
cual cerúlea linterna, mírame padecer horribles males...
Como la Hidra de Lerna
llevo en mi sangre gérmenes fatales.

Tierra nutricia, asfalto de la calle,
soñoliento gendarme de la esquina,
impide que la inquina
de Zeus Cronida sobre mí restalle.

(escuchando un batir de alas que se aproxima)

Alguien viene, ¿Quién es? ¿Baja del cielo
un inmortal para tomarme el pelo?

CORO DE OCEÁNIDAS

Desdichado titán, hemos venido
veloces desde el fondo del Océano
para tenderte una piadosa mano
en el momento que te ves jodido.

Relátanos por qué quiso el Cronida
tenerte así, con la cabeza erguida,
con los brazos en cruz y ¡oh cruel tirano!
con un falo metido por el ano.

Refiérenos también, uno por uno,
los pormenores de tu cruel suplicio.
¿Por el chiquito te cogiste a Juno?
¿Rompiste sin querer el oficio
ambrosiano y sutil, por donde mea,
a la divina Palas Atenea...?

PROMETEO

¡Oh prole innumerable de Pánfilo Zendejas!
Ya que piadosas escucháis mis quejas,
ya que venís del fondo del Océano
para tenderme una piadosa mano,
os voy a referir por qué delito
quiso el Cronida cercenarme el pito.

Los hombres miserables por el monte
vagaban, persiguiendo a las mujeres,
y su coito tenía los caracteres
que tiene el coito del iguanodonte.

Yo los vi cohabitar en las cavernas
sin un petate en qué tender las piernas,
sin otra almohada que la roca dura.
Tan sólo conocían una postura
para efectuar el acto del amor...

Transido de dolor
yo enseñé a los mortales industriosos
cuarenta y seis maneras de joder.

Sabiamente les hice comprender
que en esto de los lances amorosos
se llega al *non plus ultra* del placer
dando cierta postura a la mujer.

Por mí supieron que el sesenta y nueve
obedece a las leyes de Clynamen
porque yo lo enseñé, ahora mueve
cualquier mujer el blando caderamen.

Mi enseñanza cundió por el Urano
y jodieron hermano con hermana
y los dioses sintieron en el ano
“una sensual hiperestesia humana”.

Tal es, dulces deidades, mi delito;
tal es el crimen de que se me acusa;
por él se quiere convertirme el pito
en una inútil cafetera rusa.

OCEÁNIDA

Desdichado Titán, te he de decir
que por falta de pene no habrás mengua.
Confórmate que allá en el porvenir
lo que habrás menester será la lengua.

PROMETEO

Si me hubiera tejido la puñeta
no sintiera el dolor de que taladre
mi canal uretral la espiroqueta...

(a Hermes que llega)

Mensajero fatal ¡chinga a tu madre!

HERMES *(cantando)*

Tal parece que estás arrepentido...

PROMETEO

¡Oh Zeus, tirano fementido,
sé que voy a sufrir y me conformo...!

LAS OCEÁNIDAS (*retirándose*)

¡Qué olor tan espantoso a yodoformo...!

PROMETEO

(*bajo el bisturí de Hermes*)

¡Ay...!

OCEÁNIDAS (*en la lejanía*)

¡Qué caray...! ¡Qué caray...!

**AQUÍ SE HABLA DEL TIEMPO PERDIDO
QUE, COMO DICE EL DICHO,
LOS SANTOS LO LLORAN**

SABIA VIRTUD de conocer el tiempo:
a tiempo amar y desatarse a tiempo;
como dice el refrán: dar tiempo al tiempo...
que de amor y dolor alivia el tiempo.

Aquel amor a quien amé a destiempo
martirizóme tanto y tanto tiempo
que no sentí jamás correr el tiempo,
tan acremente como en ese tiempo.

Amar queriendo como en otro tiempo
—ignoraba yo aún que el tiempo es oro—
cuánto tiempo perdí —ay— cuánto tiempo.

Y hoy que de amores ya no tengo tiempo,
amor de aquellos tiempos, cómo añoro
la dicha inicua de perder el tiempo...

**EPÍSTOLA A UNA DAMA
QUE NUNCA EN SU VIDA CONOCIÓ ELEFANTES**

Hay elefantes blancos pero no son comunes;
son como la gallina que pone huevo en lunes.

EN REALIDAD, los elefantes
no tienen la importancia que nosotros les dimos antes.

Son como una señora con senos opimos
los pobres elefantes.

El símil no es exacto pero da bien la idea:
el elefante tiene su trompa y la menea
con el flácido ritmo que la dama sus senos...
Y se parecen mucho aunque usted no lo crea.

El símil no es exacto pero eso es lo de menos.

Dice un proverbio indio: "Haz que tu amada ostente
la gracia quebradiza de un joven elefante..."

He allí un símil, señora, un sí es no es imprudente
y clásico, no obstante.

Cuando usted me decía: Yo no creo en elefantes...
abrigaba mis dudas.

Opiniones ajenas no son siempre bastantes:
la jirafa, el camello, ciertas aves zancudas
son menos admisibles. Como dije a usted antes
gusto hablar de animales con el pelo en la mano.

Como errar es humano
perseguí paquidermos por los seis continentes
—el antártico incluso— por verdades fehacientes
en dinero y cuidados no paré nunca mientes.

Hay elefantes blancos pero no son comunes;
son como la gallina que pone huevo en lunes.

Los usan en los circos y en las cortes fastuosas
para atraer turistas y algunas otras cosas.

Los elefantes son, más comúnmente, grises:
a veces son gris-rata, aves son gris-perla
y tienen sonrosadas como usted las narices.

Cuando miro elefantes, siento anhelos de verla
y estrecharla en mis brazos, como en tiempos felices...

Los elefantes son, más comúnmente, grises...
Un rajah de la India, por razones que ignoro,
arrancó los colmillos a su fiel proboscidio
quien se puso *ipso facto*, dentadura de oro
y murió *ipso facto*... ¿fue piorrea?, ¿fue suicidio...?

¿Un rajah de la India? Eso sí es hilarante, hilarante
sobre todo en el cine con un buen comediante...

Un defecto, no obstante
tiene —justo es decirlo— el amigo elefante:
la epidermis que cubre su maciza estructura
es tan dura, tan dura
que adecuarse no puede a la industria del guante.

De otros puntos de vista este gran paquidermo
es tan útil, señora,
como un cambio de dieta a un estómago enfermo...

**MIGUEL OTHÓN ROBLEDO,
UN POETA OLVIDADO**

“YA QUE TIENES LA OPORTUNIDAD, ¿por qué no escribes tus recuerdos de esos últimos románticos de que hablas, que, de todos modos, merecen recuerdo? Carlos Sierra ha recogido ya las obras, tan completas como le ha sido posible, de Miguel Othón Robledo (el original está atorado en Bellas Artes) y de José D. Frías. Esta última la tengo yo con el encargo de escribir unas notas preliminares para el Fondo de Cultura Económica. Cualquier cosa en que pueda servirte...”, etcétera.

Esta amable invitación de Porfirio Martínez Peñalosa, quien se ha consagrado a la piadosa tarea de desenterrar y reivindicar la memoria de poetas olvidados, me mueve a rebuscar, no en mis archivos o ficheros, que no los tengo, sino en mi memoria, algunos recuerdos y rasgos, más que de la poesía ya tan absolutamente olvidada, de la tormentosa y atormentada vida del vate jalisciense Miguel Othón Robledo, quien en los umbrales de mi juventud me deslumbró, como a tantos otros, con su resignación heroica para todos los dolores y todas las desventuras; con su desprecio, que a mí me parecía satánico, hacia todo lo que entonces se consideraba humano y divino.

Tipo de Dostoievski, Miguel Othón me enseñó desde temprano a vivir o, más exactamente, a mal vivir, y quiero en cambio consagrar a su memoria no un minuto de silencio, que ya ha padecido muchos, sino más bien, cinco minutos de charla. Triste Miguel Othón. De las dos tragedias, la tragedia grande y la tragedia chica fue ésta, la chica, la consuetudinaria, la simple, la monótona y en ocasiones ridícula tragedia de vivir la que, hasta su muerte, le mordió los talones tercamente.

Año de desgracia de mil novecientos trece. Don Victoriano Huerta, general, católico, apostólico y mariguano en el poder. El jabón comenzaba a ser en la República artículo de primera necesidad y, por ende, la desprestigiada bohemia literaria a base de corbatón, tequila y negro en las uñas daba sus últimas boqueadas. No obstante, mientras el vendaval de la Revolución levantaba jubilosas tolveneras en los desiertos del norte, aquí en la capital, en las tabernas de barriada, pontificaba todavía una desmedrada caterva de poetas malditos que no por ser poetas habían escrito ningún poema ni por ser malditos asustaban a nadie, pero que ostentaban —dizque para *épater le bourgeois*— la catadura monstruosa, la inextinguible dipsomanía y hasta la cojera providencial del pobre Verlaine a quien, entre paréntesis, ninguno de ellos había leído. Y el arquetipo de toda esa caterva era Miguel Othón Robledo, el inspirado vate jalisciense, solamente en él la actitud era genuina, porque Miguel Othón era atrozmente feo, atrozmente poeta y atrozmente desventurado.

Bajo de cuerpo y ancho de espaldas, en el rostro pétreo unos ojillos mongólicos y malignos, la nariz chata, la boca ancha que dejaba escapar a veces, entre los dientes menudos y separados, una entrecortada risa de niño... ¡Ah...y su melena...! Una melena luenga, lacia y muerta que, juntamente con sus sarcasmos, tremolaba orgullosamente por las cantinuchas de la Mariscal, Medinas y Santa María la Redonda.

Ahí, alguna vez, ante un auditorio de burócratas misérrimos, el eximio vate Juan Gualberto Herrera declamaba con amplio ademán, voz pausada y ojos extáticos las estrofas sonoras de su última lucubración —así decían ellos: lucubración—... “Esclava, tráeme vino de Lesbos...” Y el comentario incisivo de Miguel Othón no se hacía esperar: “Don Juan, ¿para qué quiere usted vino de Lesbos habiendo tan buen pulque en la Villa?...” Porque, en efecto, el eximio vate Juan Gualberto vivía con mujer, suegra y numerosa prole, en la Villa de Guadalupe, en donde además de eximio vate era escribiente de comisaría.

Pero la República echaba lumbre: Pancho Villa tomó Torreón, ya el general Rodríguez evacuó Mazatlán... anoche llegaron los zapatistas hasta las goteras de Tlalpan... Parece que Huerta se va...

Y de pronto irrumpen en la taberna tres o cuatro tipos con inconfundible aspecto de rufianes que cargan con los cuatro o cinco borrachines que en la alta noche, alumbrados por la llama azulenta del alcohol, se permiten predecir en voz baja el triunfo de la Revolución. Y da la casualidad que entre aquellos cuatro borrachines está ni más ni menos que Miguel Othón Robledo, el inspirado vate jalisciense que usufructúa por el momento el imprescindible título de último bohemio.

El embate de la Revolución abría surcos tremendos en las filas militares del usurpador. Fértil en expedientes, llenaba mediante el eficaz sistema porfiriano de la leva y una banda de sabuesos, sacaba despiadadamente a los hombres de las cantinas, de los talleres y de sus hogares para llevarles al matadero. Hay pues que salvar a Miguel Othón, hay que rescatarlo a toda costa, hay que mover influencias, hay que... Pero ya no es necesario, parece que ahí viene... En efecto, aquí está ya sano y salvo; lo han soltado, pero su voz pausada y ronca lanza tremendos anatemas contra el mariguano Huerta, contra el militarismo imperante, contra los esbirros, contra los rapabarbas de la cárcel de Belén que le han rapado... y contra toda esa abyecta sociedad que no se levanta en masa en son de protesta contra la ignominia de rapar un poeta, ignominia que él, Miguel Othón Robledo, lavará, si es preciso, con su sangre.

Mil novecientos catorce..., mil novecientos dieciséis..., mil novecientos dieciocho... “Ya la revolución degeneró en gobierno”; la capital se llena de hombres de fiero aspecto y sombrero texano que disfrutan desenfrenadamente de la vida; de la vida que, según ellos, estuvieron a punto de perder más de una vez; con estos hombres se presenta también, de regreso, Miguel Othón Robledo, ordenando en las tabernas y en los cabarets copas de leche de tigre, raro coctel que se jacta de haber inventado y que, a decir de los expertos, no es otra cosa que ajeno rebajado (*sic*) con catalán; el poeta relata fantásticas aventuras revolucionarias y, como nunca, luce su ingenio pirotécnico:

“En Tampico fusilé a un gendarme... En Monterrey fusilé a dos gendarmes... en Torreón fusilé a cuatro gendarmes... en Chihuahua fusilé a ocho gendarmes...” —y así hasta el infinito—. Y su sed insaciable de venganza y su fobia contra los polizontes persistía aquí en la capital, en plena paz preconstitucional, cabe la barra lustrosa de sus caras cantinas de barriada.

“Anoche —relataba— se me ocurrió dormir encaramado en un árbol del jardín de San Fernando; venía yo cansado desde las Trancas de Guerrero... Llegó un ganízaro y desde abajo me increpó: ‘¡Hey!... ¿quién es usted...? ¿qué hace allí...? Bájese o lo bajo...’ Yo, desde mi altura, le contesté con voz cavernosa:

Yo soy un enorme pájaro que vela cabizbajo,
si quiere volaré a otro árbol pero no me bajo.

”Y el gendarme huyó despavorido.”

Miguel Othón estaba en bonanza y, más aún, estaba enamorado, enamorado en el mismo tono trémulo que puso en su plegaria:

Haz el milagro, Virgen María,
de que me miren sus ojos claros,
de que me amporen sus rubias trenzas...

Miguel Othón estaba enamorado y estaba en bonanza y esto originaba en él una gran seguridad y, correlativamente, una desmesurada egolatría. Un amigo lisonjero le dice: "Para mí sólo hay dos grandes poetas en México, Díaz Mirón y usted", y Robledo, profundamente indignado: "¿Por qué no dice usted que yo y Díaz Mirón...?"

Mas como el tiempo pasa y destruye — todo el miraje que urde el ensueño..., muy pronto el prisma roto mostró el engaño, porque el recatado instinto pragmático que duerme en toda muchacha en estado de merecer hizo que los ojos verdes de María Moctezuma, la bienamada, buscaran algo más consistente que la nebulosa gloriola de Miguel Othón.

Ya, también, la generosidad de los amigos comenzaba a cansarse, porque —hay que decirlo— la amistad de Miguel Othón era cosa tremenda; había que pasarse la noche con él, recorriendo los más abyectos figones, bebiendo las más venenosas mixturas, riñendo con hampones, taberneros y gendarmes a quienes él con absoluto desenfado injuriaba, porque al fin y al cabo las noches que dormía en la delegación eran las únicas noches que dormía bajo techo.

Ya estaba al margen de todo, ya nada le importaba, ni Dios ni el diablo; corría desalentadamente hacia el fin; sus sarcasmos alcanzaban en aquellos días una crueldad acérrima. Y no obstante, cierta radiosa tarde de mayo entró, quién sabe por qué o para qué, a la iglesia de la Concepción; un grupo de niñas vestidas de blanco ofrecía rosas a la Virgen; el humo del incienso ascendía en lentas volutas, el coro y el órgano cantaban unciosamente y los ojillos mongólicos de Miguel Othón se llenaron de lágrimas y su voz ronca y pausada pronunció: "Vámonos de aquí... Esto me hace daño..."

Y de pronto los venenos ingeridos, las enfermedades mal curadas y las noches sin dormir y los días sin comer; la incuria, el abandono... qué sé yo, le hicieron crisis con una violencia horrible: los dientes se le cayeron en unos cuantos días, el maxilar inferior se le hizo astillas, el mentón se le convirtió en una llaga purulenta. Miguel Othón Robledo comprendió que pronto se libraría de su miserable cuerpo atormentado y se tornó beatífico.

"No quisiera —decía sonriendo con una sonrisa monstruosa—, no quisiera morir porque la muerte es tía mía por parte de madre y yo detesto a los parientes." "A veces el dolor es tan intenso que no me queda más remedio que pararme a leer los rótulos de las tiendas..." "¡Ah! —decía—, si yo como Verlaine hubiera nacido en París... porque en París la misma miseria es dorada", pues era curiosa la idea que Robledo tenía de la miseria verlaniana que frecuentemente se complacía en comparar con la suya propia. Verlaine tenía dolorida su pierna, Miguel Othón su destrozado maxilar... Pobre Robledo... Si hubiera conocido en París, por el rumbo de la vieja Plaza de la Contrescarpe, a cincuenta pasos de la taberna de la Pomme de Pin y del hotel de la Grosse Margot en donde *sieur* François Montcorbier, alias *Villon*, acostumbra armar sus broncas, el triste cuchitril en donde Verlaine, su ídolo, murió... ¡Triste zaquizami parisiense, ni más desdorado ni menos sórdido que las pocilgas del callejón de San Camilito o que los hoteluchos de la Plazuela de Juan Carbonero, en los que él, Miguel Othón, solía pasar las noches...!

En una tabernucha de esa misma plazuela —hoy Dos de Abril— se instaló a esperar la muerte. Se alimentaba exclusivamente de tequila, "homenaje a mi aldea natal" —explicaba— y de pepinos, que según aseguraba, aclaran mucho la inteligencia. Un día, al fin, abandonó su cubículo y con paso tardo se encaminó al hospital; de vez en cuando, en el trayecto se detenía a leer los rótulos de las tiendas. Días después algunos periódicos —él fue periodista— insertaron entre dos banales sucesos, la noticia de su muerte. Algunos amigos que recibieron la noticia del sentido deceso mientras danzaban en un baile de máscaras, acudieron a velar el cadáver vestidos de arlequines y otras

fachas. Dejó escritos dos libros que nunca se han publicado. Es posible que si alguna vez vuelve a ponerse de moda la poesía desesperada, se reivindique la memoria de este bardo a quien invariablemente se confunde con aquel otro que también ostentaba el nombre de Othón, pero en el apellido...

¿EXISTE RENATO LEDUC?

Por José Alvarado

Hay varias leyendas. Una se refiere a un muchacho telegrafista en Chihuahua, entre los hombres adictos a Pancho Villa; otra alude a un pasajero por las aulas de San Ildefonso, en la vieja Universidad y cuenta de su ira por el asesinato de Germán de Campo; una más habla de un andariego irremediable por las calles de la vieja ciudad de México y no falta la de quien hizo en siete días un viaje de Nogales a Tlanepantla en vagón sin vidrieras y expuesto a balazos de rebeldes trashumantes. Una más; el residente en París, amigo de André Breton y Benjamín Peret, dueño de secretos indios y comedor de vidrio; otra, por si faltara, la del periodista solitario alojado en casa ruinoso, y no debe olvidarse la del poeta renegado. Vio la invasión de Hitler a París, lo despertaron los bombardeos nazis sobre Ámsterdam; Victoriano Huerta bebió tequila en su presencia, junto a un mostrador de tienda por la colonia Santa María; Álvaro Obregón tomó café a su lado arrimado a la lumbre de un vivac; Plutarco Elías Calles le dictó órdenes militares. Hizo de Moscú a Pekín un recorrido de nueve días en el Transiberiano, y un ingeniero soviético le preguntó acerca de John Reed, justo al cruzar el Volga. Se dejó perder en Shangai; se aburrió en Bruselas; pasó por Madrid; un caballero fue su amigo en Portugal. Y antes, su estancia de burócrata en la Secretaría de Hacienda, como experto en sucesiones y legados. ¿Cuál de estas consejas es la auténtica? Acaso ninguna. Cada cual corresponde a un personaje distinto, pero todos llevan el mismo nombre: Renato Leduc.

Renato es periodista, fue gente de telégrafos, viaja a pie, en el Metro, camión o tranvía, ferrocarril, aeroplano o montado a caballo. Lo llaman poeta y él lo niega; le dicen el Gran Jefe Pluma Blanca, como caudillo de una tribu extinta de comanches; lo señalan personaje impar de la Ciudad de México, fue postulado como candidato a Senador de la República. Se le ve por la calle de Rosas Moreno y por la del Apartado. Suele comer en El Nardito; alguna vez va a Prendes. Lo miran en la Plaza de Toros y no desdeña el ensabanado de Texcoco ni el mezcal de Tamazula. Pero, ¿es el mismo Renato o son varios fantasmas con su nombre? Nadie lo ha podido averiguar hasta la fecha. ¿La leyenda persigue a Renato Leduc? ¿Va éste en pos de ella? Hay, según dicen, leyendas con pelo dorado y ojos azules; otra con faz bravía y ásperas palabras en los labios. Ninguna es para este enemigo de la solemnidad y adverso a estereotipia, verdugo de toda frase hecha y risueño asesino de almidonados tropos y dicciones a modo de corbata. Cada mañana Leduc inaugura una leyenda y cada noche la deja morir.

No se ha logrado establecer, a ciencia exacta, si Renato figura en la imaginación de inédito autor de novelas por cuyas páginas transitan corsarios, el Corsario Beige por ejemplo, o si cae en el mundo producido por el delirio de versificador maldito aún desconocido. Y quizá fuera mejor no investigarlo.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, AMADO. "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística" en *Materia y forma en poesía*. Tercera edición. Madrid: Gredos, 1965, pp. 78-86.

ALONSO, MARTÍN. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid: Aguilar, 1972.

ARIDJIS, HOMERO; CHUMACERO, ALÍ; PACHECO, JOSÉ EMILIO Y PAZ, OCTAVIO (1966). *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI editores, 1996.

AUERBACH, ERICH (1942). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. Primera edición en español (1950). Décima reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios, 2006.

BAUDELAIRE, CARLOS. (1857). *Las flores del mal. Diarios íntimos*. Traducciones de J. M. Hernández Pagano, Rafael Alberti y Eduardo Marquina. Introducción de Arturo Souto Alabarce. Primera edición en la colección "Sepan Cuantos..." (1984). Quinta edición. México: Porrúa, 1997.

BAUDELAIRE, CHARLES. (1857). *Lo cómico y la caricatura*. Segunda edición. Madrid: Visor Dis La Balsa de la Medusa, colección dirigida por Valeriano Bozal, 2001.

BERISTÁIN, HELENA. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. Octava edición. Primera reimpresión. México: Porrúa, 1998.

BERISTÁIN, HELENA Y GERARDO RAMÍREZ VIDAL (Compiladores). *Las figuras del texto*. México: UNAM, 2009.

BLOOM, HAROLD (1982). *Los vasos rotos*. Traducción de Federico Patán. Primera edición en español. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Cuadernos de la gaceta, número 28, 1986.

BONIFAZ NUÑO, RUBÉN. *Antología general. Poesía I*. Selección de Pável Granados, César Arenas y Víctor Mantilla. Presentación de Sandro Cohen. México: Gato Negro Ediciones y Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

BORGES, JORGE LUIS. (1980). *Arte poética. Seis conferencias*. Traducción de Justo Navarro. Prólogo de Pere Gimferrer. Edición, notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu. Segunda edición. Barcelona: Crítica, 2001.

BORGES, JORGE LUIS. (1980). *Siete noches*. Epílogo de Roy Bartholomew. Duodécima reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

BORGES, JORGE LUIS. (1977). *Obra poética, I*. Primera edición (1998). Cuarta reimpresión. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

BORGES, JORGE LUIS. (1953). *Historia de la eternidad*. Primera edición en el "Libro de Bolsillo" (1971). Quinta edición. Madrid, Buenos Aires: Alianza Emecé, 1981.

BUFFON, GEORGE LOUIS LECLERC (2003). *Discurso sobre el estilo*. Traducción de Alí Chumacero. Prólogo de John Nairn. Primera reimpresión. México: UNAM, Colección Pequeños grandes ensayos, 2004.

- CARBALLO, EMMANUEL. (1965). *Protagonistas de la literatura mexicana*. Primera edición en la colección "Sepan Cuantos..." (1994). Quinta edición aumentada. México: Porrúa, 2003.
- CASTILLO NÁJERA, ORALBA. *Renato Leduc y sus amigos*. México: Domés, 1987.
- CIORAN, E. M. (1949). *Breviario de podredumbre*. Traducción e introducción de Fernando Savater. Segunda edición. Madrid: Taurus Bolsillo, 1998.
- CURTIUS, ERNST ROBERT (1948). *Literatura europea y edad media latina*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Primera edición en español (1955). Primera reimpression. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- DARÍO, RUBÉN. *Poesía*. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Prólogo de Enrique Anderson Imbert. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- DARÍO, RUBÉN. (1888). *Azul... El salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza. Otros poemas*. Edición preparada y prólogo general por Antonio Oliver Belmás. Primera edición en la colección "Sepan Cuantos..." (1965). Décimo octava edición. México: Porrúa, 1997.
- DOMÍNGUEZ HIDALGO, ANTONIO. (1974). *Iniciación a las estructuras literarias*. Sexta edición. México: Porrúa, 1990.
- FADANELLI, GUILLERMO. *Dios siempre se equivoca*. México: Joaquín Mortiz, 2004.
- GARMABELLA, JOSÉ RAMÓN. *Por siempre Leduc*. México: Diana, 1995.
- GARIBAY K., ÁNGEL MA. (1964). *Mitología griega. Dioses y héroes*. Décimotercera edición. México: Porrúa, 1996.
- HITA, ARCIPRESTE DE. (1790). *Libro de buen amor*. Versión antigua con prólogo y versión moderna de Amancio Bolaño e Isla. Décimo cuarta edición. México: Porrúa, 2012.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO Y EVARISTO CORREA CALDERÓN. *Cómo se comenta un texto literario*. Edición revisada y ampliada. México: Grupo Editorial Patria, Publicaciones Cultural, 2007.
- LEDUC, RENATO. *Antología poética*. Selección y presentación de Max Rojas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Lecturas Mexicanas, 1991.
- LEDUC, RENATO. *Material de lectura*. Selección y nota introductoria de Ambra Polidori. México: UNAM, 2010.
- LEDUC, RENATO. *Versos y poemas*. Selección y prólogo de Edmundo O'Gorman. México: Alcanía, 1940.
- LEDUC, RENATO. *Obra literaria*. Prólogo de Carlos Monsiváis. Compilación e introducción de Edith Negrín. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Letras Mexicanas, 2000.
- LEDUC, RENATO (1979). *Poesía y prosa de Renato Leduc*. Tercera reimpression. México: Diana, 1985.

LIZALDE, EDUARDO. *Lectura de tres décadas*. Selección del autor. Presentación de Eduardo Hurtado. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

LÓPEZ, LUIS CARLOS. *Obra poética*. Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Guillermo Alberto Arévalo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

LÓPEZ VELARDE, RAMÓN. *La suave patria y otros poemas*. Prólogo de Octavio Paz. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

MONTES DE OCA, FRANCISCO. (1968). *La literatura en sus fuentes*. Duodécima edición. México: Porrúa, 1996.

MONTERROSO, AUGUSTO. *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*. Edición de Jorge Ruffinelli. México: Ediciones Cátedra-Red Editorial Iberoamericana México, 1987.

NAVARRO DURÁN, ROSA. *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*. Barcelona: Editorial Ariel, Colección Literatura y crítica, 1995.

PAZ GAGO, JOSÉ MARÍA. *La estilística*. Madrid: Síntesis, 1993.

PAZ, OCTAVIO (1956). *El arco y la lira*. Tercera edición. Décima reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

PAZ, OCTAVIO. *Generaciones y semblanzas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

PERRINE, LAURENCE. *Sound and Sense. An Introduction to Poetry*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1956.

RODRÍGUEZ, ADRIANA AZUCENA. *Análisis de Textos: Teoría Literaria*. Tuxtla Gutiérrez: COCYTECH, Centro de Estudios para el Arte y la Cultura-UNACH, UNACH, 2010.

SPITZER, LEO (1955). *Lingüística e historia literaria*. Traducción de José Pérez Riesgo. Segunda edición. Segunda reimpresión. Madrid: Gredos, 1974.

TODOROV, TZVETAN (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1986.

VALADÉS, EDMUNDO. *Excerpta*. México: Katún, 1984.

VALENCIA MORALES, HENOC. *Ritmo, métrica y rima. El verso en español*. Prólogo de Rubén D. Medina. México: Trillas, 2000.

VELA, ARQUELES. (1965). *Análisis de la expresión literaria*. Séptima edición. México: Porrúa, 1999.

THE AMERICAN POETRY & LITERACY PROJECT. *101 Great American Poems*. Introduction by Andrew Carroll. New York: Dover Publications, Inc., 1998.

WILDE, OSCAR. *The Soul of man under Socialism and Selected Critical Prose*. Edited with an introduction and explanatory notes by Linda Dowling. London: Penguin Books, 2001.

ZAMBRANO, MARÍA. (1939). *Filosofía y poesía*. Segunda edición, corregida (1987). Cuarta edición (1996). Cuarta reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

HEMEROGRAFÍA

CHUMACERO, ALÍ. "La poesía de Renato Leduc", en *Ovaciones*. 5 de mayo de 1963.

HERNÁNDEZ LÓPEZ, CONRADO. "Renato Leduc: la cultura como esencia del ser", en *Metapolítica*, julio/agosto de 2005, vol. 9, núm. 42, pp. 46-51.

LOYA, ALFONSO. "Renato Leduc, el último de los poetas con vida de poeta", en *El Heraldo Cultural*, suplemento de *El Heraldo de México*. Domingo 10 de abril de 1966.

MONSIVÁIS, CARLOS. "Un gran poeta: Renato Leduc", en *Siempre!*, suplemento de *La cultura en México*, núm. 71, p. XIV. 26 de junio de 1963.

RAMOS GÓMEZ, RAYMUNDO. "Renato Leduc", en *El libro y el pueblo*, septiembre/octubre de 1958. pp. 11-15.

FUENTES ELECTRÓNICAS

LEDUC, RENATO. "Ramón López Velarde: poeta del sol y de la sombra", en la edición 145 de *Crítica*. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla. <http://revistacritica.com/ensayo-literario/ramon-lopez-velarde-poeta-del-sol-y-la-sombra>

LEYVA, JUAN. "Renato Leduc y la huella de López Velarde", en la edición 145 de *Crítica*. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla. <http://revistacritica.com/ensayo-literario/renato-leduc-y-la-huella-de-lopez-velarde>

SERNA, ENRIQUE. "Renato Leduc: el pase del desdén", en *Giros Negros*, columna de *Letras Libres*. Mayo de 2001. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6836>

Tiempo Universitario. Gaceta histórica de la BUAP, Año 4/ Núm. 4, H. Puebla de Zaragoza, a 22 de febrero de 2001. <http://www.tiempouniversitario.buap.mx/2001/num4.htm>

"Epistolario inédito de Renato Leduc. El último romántico mexicano", en *Milenio Online*, 12 de febrero de 2011. <http://impreso.milenio.com/node/8910487>

"Más que una musa", en *Milenio Online*, 12 de febrero de 2011. <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8910518>

"El señor don Juan, mi marido", en *Milenio Online*, 12 de febrero de 2011. <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8910526>