

EL COLEGIO DE MÉXICO

**CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y
LITERARIOS**

**DE LA CRÓNICA AL POEMA EN PROSA EN
MÉXICO: UN ACERCAMIENTO A MANUEL
GUTIÉRREZ NÁJERA Y RAMÓN LÓPEZ
VELARDE**

TESIS QUE PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA EN
LITERATURA HISPÁNICA PRESENTA
CELENE GARCÍA ÁVILA
ASESOR DR. ANTHONY STANTON
MÉXICO, D.F., ABRIL DE 2006

*Para Natalia, por su constante vuelo de gaviota (De tu boquita afilada
brotan dardos vuelan granadas)*

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de mi familia: Antonio (gracias por los libros y por el largo viaje), mi madre, la Maga y mi hermano, pues me brindaron tiempo y comprensión para pensar y escribir. A mi padre y a mi hermana les agradezco haber escuchado mis monólogos. Natalia va en este punto y aparte porque su curiosidad y su tenacidad son un ejemplo para investigar.

Fueron de gran utilidad para el capítulo sobre Gutiérrez Nájera las copias que amablemente me obsequió la Dra. Belem Clark del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM; se trataba de la edición crítica de los cuentos frágiles, todavía inédita, que después integraron Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo en el tomo XII de las Obras de “El Duque Job” (UNAM, 2001). Ana Laura Zavala, por cierto, me consiguió este volumen.

El director del CELL, Dr. Aurelio González, y la coordinadora académica, Mtra. María Águeda Méndez, me apoyaron para participar en el intercambio con la Universidad de Harvard, y pude así consultar materiales que anteriormente no había podido tener a mi alcance.

Gracias a todos los profesores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, pues con su experiencia enriquecieron mi formación; sus esfuerzos no han sido en vano. También agradezco a los amigos que aportaron críticas y comentarios constructivos cuando este trabajo era solamente un proyecto, así como a quienes tuvieron la paciencia de escucharme. Otras personas que, de un modo u otro, me brindaron su apoyo son la Dra. Lucy Rosales y la maestra Angelina Mejía.

Quiero reconocer también la labor de los profesores Yvette Jiménez, Alberto Paredes, Belem Clark y James Valender, quienes integraron la Comisión Lectora e hicieron

comentarios que enriquecieron la tesis. A la Dra. Clark extendiendo mi profundo agradecimiento por la generosidad con la cual anotó mi trabajo durante esta fase.

Finalmente, por las múltiples lecturas y sugerencias para mejorar este trabajo, muchas gracias a mi asesor, Anthony Stanton.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	5
INTRODUCCIÓN.....	8
I. EL PROBLEMA TEÓRICO DEL POEMA EN PROSA.....	12
A. CRÍTICA UNIDIRECCIONAL SOBRE LA SINTAXIS DEL POEMA EN PROSA.....	15
B. CRÍTICA BIDIRECCIONAL SOBRE LA ESTRUCTURA DEL POEMA EN PROSA.....	25
CONCLUSIONES.....	81
D. EL INTERPRETANTE DEL POEMA EN PROSA: ESTUDIOS QUE INCLUYEN LA ESFERA DEL INTERPRETANTE.....	42
E. UN REPERTORIO GENÉRICO PARA EL POEMA EN PROSA.....	61
F. PROPUESTA PARA UN MODELO DE LECTURA.....	71
II. LA CRÓNICA DE MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA: UN ANTECEDENTE DEL POEMA EN PROSA EN MÉXICO.....	84
A. EL MODERNISMO.....	85
B. MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA Y EL PERIODISMO.....	106
C. LA CRÓNICA DE GUTIÉRREZ NÁJERA: UN DISCURSO HÍBRIDO.....	121
D. IRRUPCIONES POÉTICAS EN LA PROSA PERIODÍSTICA DE GUTIÉRREZ NÁJERA. .	128
E. SEIS PROSAS POÉTICAS DE GUTIÉRREZ NÁJERA.....	139
1. “EN EL HIPÓDROMO” (CUENTOS FRÁGILES, 1883), ENTRE EL CUENTO Y LA CRÓNICA.....	139
a. Situación narrativa.....	141
b. Funciones del “yo”.....	143
c. La plástica de la sensación.....	145
2. “LOS FUEGOS ARTIFICIALES” Y “EL LAGO DE PATZCUARO” (1874).....	150
3. “NUESTRA NOCHE DE NAVIDAD”, “MEDALLONES FEMENINOS” Y “JULIÁN DEL CASAL”: BREVES TEXTOS POÉTICOS.....	154
CONCLUSIONES.....	160
III. EL POEMA EN PROSA EN LA OBRA DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE.....	161
A.-“LUJURIA CREATIVA”: HACIA UNA POÉTICA DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE	163
B. RAMÓN LÓPEZ VELARDE Y LA PRENSA: EL ARTE DE LA PROSA.....	180

1. LA CRÓNICA EN RAMÓN LÓPEZ VELARDE.....	180
2. EL MINUTERO.....	194
C. EL POEMA EN PROSA DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE.....	203
1. EL POEMA EN PROSA ENSAYÍSTICO.....	203
2. EL POEMA EN PROSA NARRATIVO	211
3. EL POEMA EN PROSA LÍRICO CON SUBDIVISIONES.....	220
4. EL POEMA EN PROSA LÍRICO SIN SUBDIVISIONES.....	228
5. EL POEMA EN PROSA LÍRICO INTROSPECTIVO.....	234
CONCLUSIONES.....	252
CONCLUSIONES FINALES.....	255
BIBLIOGRAFIA	261

Lista de abreviaturas

CF — Manuel Gutiérrez Nájera, Los cuentos frágiles, ed., pról. y notas de Alicia Bustos Trejo, advertencia editorial de Ana Elena Díaz Alejo, UNAM, México, 1993 (Nuestros Clásicos, Nueva Época, 67).

CP — Manuel Gutiérrez Nájera, Obras inéditas de Gutiérrez Nájera: crónicas de “Puck”, ed. de E. K. Mapes, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1939.

OP — Ramón López Velarde, Obra poética, ed. de José Luis Martínez, coord., ALLCA XX / FCE, Madrid, 1998 (Colección Archivos, 36).

PD — Manuel Gutiérrez Nájera, Escritos inéditos de sabor satírico “Plato del Día”, est. prel., ed. y notas de Boyd G. Carter y Mary Hielen Carter, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 1972.

RA — Revista Azul (ed. facs., UNAM, México, 1988, 5 ts.), directores Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, México, 1894-1896

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se trata de reconocer el carácter dinámico del poema en prosa, que incorpora, en diversa medida, rasgos típicos de los géneros que prefieren el verso y también de los que normalmente emplean la prosa. La combinación de posibilidades que resulta de tales intersecciones difícilmente podría ser clasificada con detalle, pero es posible identificar tendencias generales. En la primera parte presento un balance crítico de algunas propuestas teóricas para definir el poema en prosa; se nota que el apego a la sintaxis textual como criterio metodológico en algunos de los trabajos seleccionados no logra explicar la complejidad de relaciones que se manifiestan en el poema en prosa.

Acudo a la semiótica de Charles Sanders Peirce como una herramienta útil en la tarea de ubicar el poema en prosa en una gama de combinaciones flexibles. Entre los teóricos que han adaptado las propuestas peirceanas al campo de la estética y de los estudios literarios, sobresale Umberto Eco. Recorro a La estructura ausente (la primera edición italiana es de 1968) para comprender la particularidad de los mensajes estéticos (incluida la obra literaria). A grandes rasgos, la teoría semiótica del epistemólogo norteamericano toma en cuenta el signo y su relación con el Objeto, o referente, y el proceso de interpretación (tanto individual como social) a cargo de una Terceridad compleja, que en este trabajo denominaré la “esfera del interpretante”; estos tres vértices están en continuo movimiento porque la función semiótica es dinámica. No está de más subrayar que estos tres aspectos no se presentan en forma consecutiva, sino que son los tres componentes de un todo que se presenta entero.

Empleo la terminología de Eco, quien explica que la poesía obliga a llevar a cabo una lectura inferencial (con este concepto puede notarse que Eco toma en cuenta la noción del procedimiento lógico al cual Charles Sanders Peirce dio el nombre de la abducción). Esta lectura es factible porque el poeta combate las connotaciones automáticas del código lingüístico (al cual llamaré siempre “hipercódigo”, siguiendo la observación de Eco, quien explica cómo lo que se denomina código es, en realidad, “un conjunto complejo de códigos diversos”). Para obtener nuevos sentidos, el poeta tiene que alterar el código (otros teóricos se refieren a este procedimiento con los nombres de “agramaticalidades”, “anormalidades”, “desviaciones”, “enmascaramientos”, “desautomatización”). Las distintas alteraciones son persistentes (insistentes o redundantes), de modo que en la función interpretante se tiene que identificar el idiolecto que rige esas alteraciones. En términos más coloquiales, diríase que es la lógica oculta detrás de las invenciones poéticas que desautomatizan la lengua desde el principio hasta el final de la composición poética. La única manera de llegar al idiolecto es la lectura que procede por medio de inferencias, a las cuales se aplica una posible regla que pueda explicarlas; la clave de la invención poética radica en este posible presupuesto, al que Eco llama idiolecto, puesto que la mayoría de las invenciones están regidas por esa lógica.

En realidad, el proceso de la interpretación poética (en el sentido de la función semiótica interpretativa, no en el sentido de la crítica literaria) es muy complejo, pues al interior del texto poético suelen formarse “redes de alteraciones”; cada una de ellas se asocia con un tipo específico de alteración al hipercódigo. Para encontrar el sentido poético del texto, hay que poner en relación todas las redes de alteraciones y proponer una interpretación que contenga el posible idiolecto. Al final, pues, se infiere una posible conclusión según la cual el caso (la alteración en su conjunto) se convierte en una probable regla (una nueva manera de decir). El fenómeno de las figuras retóricas que se lexicalizan explica justamente esto (“labios de rubí” se ha convertido en una metáfora gastada, cuando originalmente fue una nueva manera de describir los labios encendidos de la amada). Lamento que la explicación teórica que acabo de resumir pueda parecer demasiado abstracta, pero en los análisis de los poemas podrá observarse cómo se enlazan las “redes de alteraciones” que he mencionado anteriormente.

En el primer capítulo presento también algunas nociones acerca de los géneros literarios, desarrolladas por Alastair Fowler, quien concibe que la noción del género es

un hecho literario sujeto a los cambios históricos. La finalidad de esta revisión teórica es proponer un repertorio para el poema en prosa, es decir, una serie de rasgos que permitan identificar las características fundamentales de un tipo genérico y que hagan posible el contraste con otros, así como identificar la complejidad de las mezclas. Para el poema en prosa es fundamental señalar que debe presentar el funcionamiento semiótico que conduce a la creación de nuevas connotaciones que requieren, a su vez, una lectura inferencial en la cual se busca el sentido de las alteraciones al hipercódigo para poder interpretar las nuevas connotaciones propuestas; debe ser breve y debe evidenciar en su sintaxis poética las alteraciones al hipercódigo. Asimismo, puede acercarse a cualquier tipo genérico escrito en prosa (breve), siempre y cuando lo subvierta, tal como muestra Margueritte Murphy. Me he resistido a hacer un inventario de figuras retóricas que propician la semiosis poética, porque ellas se encuentran ya en los múltiples tratados de retórica y poética; he querido, más bien, ofrecer una visión que rebasa el análisis de la sintaxis textual. Ésta siempre se tomará en cuenta, pues solamente ahí se perciben las alteraciones al hipercódigo. Sin embargo, las figuras retóricas en sí mismas y aisladas de una visión de conjunto no pueden definir la particularidad del texto poético frente a otros, ya que se pueden emplear en muchos tipos genéricos; en este último requisito se subrayará la importancia de deslindar los modos de representación universal (lírico, dramático, narrativo, ensayístico) de los géneros (Fowler explica que son dos nociones distintas).

Presento los modelos paradigmáticos de Le spleen de Paris, de Baudelaire, porque completan las herramientas para los análisis. A pesar de que estos modelos son el resultado del análisis textual, he excluido las explicaciones particulares sobre las prosas y poemas del poeta parisino porque rebasaban los límites de este estudio. Además, en la última parte del primer capítulo se encontrarán algunas reflexiones respecto de las características que presentan la crónica, el cuento, el ensayo y el poema, tomando en cuenta la perspectiva de la semiótica de Eco, que recupera el sistema de triadas ideado por Peirce.

Los capítulos segundo y tercero se dedican al estudio de una muestra de prosas de Manuel Gutiérrez Nájera y de Ramón López Velarde, respectivamente. Propongo medir la magnitud del problema de la concepción y de la práctica del poema en prosa en ambos escritores, así como identificar los posibles procesos semióticos que permiten la lectura efectiva de los textos identificados como poemas en prosa. He empleado varios

criterios para delimitar las muestras. El primer recorte se refiere a la extensión de los textos, pues sólo trabajo con prosas breves; el segundo vale por el corpus, limitado a los dos escritores mencionados; el tercero se refiere a un dato extra-literario, ya que he decidido explorar el papel de la crónica como género periodístico en el surgimiento y desarrollo del poema en prosa en México, lo cual deja fuera otros tipos genéricos como la novela, las biografías, etc.

El segundo capítulo está dedicado a Manuel Gutiérrez Nájera y comienza con una exploración del contexto cultural del modernismo hispanoamericano para subrayar el interés de los escritores de ese periodo por la experimentación literaria y por las literaturas extranjeras. Considero, en el capítulo sobre López Velarde, los vasos comunicantes entre la prosa y el verso sólo para ilustrar la evidente conexión entre ambas formas de escritura en el desarrollo del poeta. Mientras que en el trabajo de Gutiérrez Nájera se observa un afán de experimentar con las cualidades poéticas de la prosa al interior de las crónicas, en López Velarde se constata un alejamiento insistente del dato noticioso para concentrarse en una prosa intimista dotada (en sus mejores creaciones) de una intensidad poética admirable.

Considero que este trabajo es una aportación al campo de los estudios literarios, puesto que, hasta donde tengo entendido, hasta ahora no se ha trazado el puente que se establece en México entre la crónica y el poema en prosa durante la transición del modernismo al posmodernismo. Si bien no es exhaustivo, este estudio abre la discusión para que el tema del poema en prosa en México se analice con mayor profundidad.

Subrayo, por último, que en esta tesis se exploran los problemas teóricos del poema en prosa y se propone un método de lectura que provee algunas herramientas para la identificación e interpretación del poema en prosa. Ahora bien, como la lectura semiótica toma en cuenta las lecturas hipotéticas de la función interpretante, concibo esta propuesta también dentro de un marco flexible que vuelve relativos sus alcances. El comentario de textos específicos, tanto de Gutiérrez Nájera como de López Velarde, es parcial y limitado, pues no me he propuesto la exégesis de los textos como principal tarea, sino como el complemento necesario en una discusión teórica como la que aquí sostengo. Además, una mirada crítica individual es, apenas, la aguja en el pajar de las interpretaciones múltiples.

I. EL PROBLEMA TEÓRICO DEL POEMA EN PROSA

En este capítulo revisaré algunos aspectos de la teoría del poema en prosa; me serviré de un esquema que parte de los tres planos del análisis semiótico: el sintáctico, el semántico y el pragmático, los cuales corresponden, respectivamente, al representamen (o signo), al Objeto (o mundo) y al interpretante (concepto que corresponde a los procedimientos semióticos de interpretación en los cuales participan de algún modo las distintas instancias que los regulan).¹

He seleccionado algunos estudios que indagan la definición del poema en prosa, su conformación como género, sus características textuales, su ontología y su relación con otros ámbitos de la actividad cultural. De los estudios que he tenido a mi alcance, he seleccionado los que se ocupan de algún aspecto teórico, con el fin de explicar la particularidad del género. No me fue muy útil el libro de Vista Clayton porque no encuentra diferencia entre la prosa poética de los prerrománticos franceses y el poema

¹ Remito al texto de Herman Parret, Semiotics and pragmatics: an evaluative comparison of conceptual frameworks, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1983, cuyo primer capítulo me fue muy útil para concebir esta exposición. Estos tres planos, en la terminología de Charles Sanders Peirce, corresponderían a la Primeridad, la Segundidad y la Terceridad.

en prosa propiamente dicho. Me interesan los estudios que reconocen la dificultad de definir el género del poema en prosa y reseñan los argumentos que cada uno expone.

Bajo el rubro “La sintaxis del poema en prosa” agruparé los trabajos que se ocupan de los rasgos textuales; los que tratan el problema de la representación del mundo en el poema irán en el apartado “La representación del Objeto en el poema en prosa”; y los que incorporen los elementos de la esfera del interpretante cabrán en “El interpretante del poema en prosa”. Este procedimiento servirá no sólo para dar orden a la exposición, sino para identificar la metodología de cada trabajo. En el lugar del representamen o signo está el poema en prosa (concebido por el momento como un signo complejo compuesto de signos lingüísticos); en el del Objeto, la manera de representarse el mundo en el poema en prosa (no en una asociación realista sino abstracta); en el del interpretante, lo que se relacione con el papel del lector, las convenciones poéticas, los presupuestos de la institución literaria, los paradigmas vigentes en una época determinada.

Se identifican, en general, tres tipos de trabajos: los que se encargan sólo de uno de los polos descritos, los binarios (sintaxis y representación del Objeto, estructura e interpretante) y los ternarios, que incorporan los tres vértices. Cuando se trate de estudios duales, se tratará de identificar cuál es el elemento de mayor peso y se describirá bajo el rubro predominante. El objetivo es identificar los argumentos que cada crítico emplea para enfrentar la definición y la delimitación del poema en prosa.

La sintaxis textual comprende todos los estratos (sonidos, palabras, frases y oraciones), así como las secuencias que van estableciendo desde el inicio hasta el final del texto, de modo que en este trabajo empleo el término sintaxis en un sentido que rebasa la definición gramatical. El sintáctico es el aspecto que más interesa a los teóricos del poema en prosa.² Tomaré en cuenta los trabajos que sólo estudian este vértice, y

² Para dejar más claro a qué me refiero con el término de sintaxis textual, recurriré a la propuesta de Umberto Eco sobre los niveles de información en el mensaje estético, ya que sólo se estarían tomando en cuenta los soportes físicos (se refiere a los tonos, inflexiones y emisiones fonéticas de la lengua), los elementos diferenciales del eje de la selección (son, por ejemplo, los fonemas, las igualdades y desigualdades, los ritmos, la métrica) y las relaciones sintagmáticas (las reglas gramaticales, las relaciones de posición y de oposición). A estos tres aspectos, se agregaría la descripción de las

también los que lo relacionan con el interpretante. Expongo primero los conceptos sobresalientes en las propuestas de cada autor y concluyo cada apartado con un balance propio respecto de la perspectiva de cada autor comentado. El objetivo es analizar los esfuerzos hechos por distintos teóricos y críticos para tratar de comprender las características propias del poema en prosa.

características de inicio, desarrollo y cierre del texto. No serían parte de la sintaxis los significados denotados ni los connotados, pues ya implican la relación del signo con el Objeto (en una asociación abstracta no ingenuamente realista). Tampoco las expectativas ideológicas son parte de la sintaxis, pues tienen más que ver con la parte del interpretante. La estructura ausente: introducción a la semiótica, trad. Francisco Serra Cantarell, Lumen, Barcelona, 1972 [1968], p. 166.

A. Crítica unidireccional sobre la sintaxis del poema en prosa

Sólo incluyo una selección de trabajos que centran su atención en el análisis y en la descripción de la estructura del poema en prosa, de sus propiedades lingüísticas y de la interrelación de sus partes (inicio, desarrollo, final), tal como se ha descrito antes. Comentaré los estudios de Michel Deguy, Albert Sonnenfeld, Elisa Dávila, Alfonso Ruiz Soto y Kathryn L. Stevens. Los trabajos de estos críticos se refieren al ritmo, a las imágenes poéticas y a la oposición verso-prosa, pero a pesar de tocar estos temas básicos y de incluir valiosos análisis textuales, no ayudan a resolver el problema de la definición genérica del poema en prosa.

Michel Deguy comienza por contrastar la prosa y el verso; dice que mientras el poema en prosa puede extenderse por varias páginas, la autonomía de cada verso está muy definida.³ Deguy califica la lógica de la prosa como “rhétorique; persuasive; raisonneuse-récitatif de pensée; tissu conjonctif”, y la del verso como “oraculaire, énigmatique; tresses d’isotopies/isotropies non ‘peignées’”. Piensa Deguy que el tono es, en el caso de la prosa, “enchainement, ‘élastique ondulation’” (la frase de Baudelaire se refiere a la “ondulación de la conciencia”), y en el caso del verso, opina que “chaque ligne est un incipit possible”.⁴

Estas nociones generales, sin embargo, son apenas el inicio del problema, pues el poema en prosa surgió para romper tales oposiciones, pero no es la única práctica textual en la que existen mezclas: el ensayo, el cuento breve o, incluso, la oratoria son muestra de ello. La oposición de la prosa y el verso como categorías puras no llega a ofrecer una definición convincente del poema en prosa. Es cuestionable, por ejemplo, la afirmación de que el poema en prosa puede ser extenso porque usa la prosa, a diferencia

³ Michel Deguy, “Poème en prose, prose en poème”, en The prose poem in France: theory and practice, ed. Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre, Columbia University Press, New York, 1983, p. 219.

⁴ Ibid., p. 20.

del verso que forma unidades cortas; a fin de cuentas, los poemas en verso pueden también ser extensos.

Es cierto, como dice Deguy, que la oposición entre el verso y la prosa manifiesta las diferencias entre ambos, puesto que en la prosa la puntuación se apega a la sintaxis de las frases, cosa que no necesariamente ocurre en el verso, que juega con el encabalgamiento y la métrica. Es cierto, también, que las repeticiones fónicas están legisladas en la versificación por la rima y que en un poema en prosa el creador trabaja más libremente con el estrato fónico; pero el poeta que versifica también puede incluir aliteraciones u otro tipo de repeticiones para crear ritmos, y en algunos poemas en prosa es común encontrar repeticiones rítmicas regulares. Afirmar que la prosa se presta más a la subordinación, en tanto que el verso prefiere la coordinación, tampoco arroja luz.

La reflexión introductoria de Deguy sobre la naturaleza de la prosa y el verso, permite volver al problema de la distinción entre ambas formas de tratar la materia verbal en el discurso. Tal vez si se analiza el origen etimológico de ambas palabras pueda recuperarse el sentido de cada una. Verso proviene de la voz versus, que es la forma pasiva del verbo vertere, ‘hacer girar, dar vuelta’, y que en el ámbito de la lengua se refiere a una ‘línea de escritura’. En cambio, prosa es la forma femenina del adjetivo prōrsus o prōsus que se refiere a ‘que anda en línea recta’. En latín pro(ve)rsus y versus se oponen para designar un texto escrito seguido y sin interrupciones frente a otro que se escribe “dando la vuelta”.⁵ Si se observa bien, en esta distinción de base no intervienen criterios asociados a las características de algún tipo específico de obra ni se mencionan cualidades excluyentes entre ambos: es decir, tanto en prosa como en verso podría imprimirse un ritmo intencional o incorporarse figuras retóricas o, al contrario, en ambos podría emplearse el mismo registro de lenguaje. El poema en prosa reacciona no tanto en contra de la prosa y el verso como disposición de la materia lingüística, sino contra las convenciones que paulatinamente, a lo largo de la historia literaria, fueron asociando el verso con la poesía y la prosa con otros tipos genéricos.

Por otra parte, los términos ton logique y psychologie de l’auteur que emplea Deguy para señalar más oposiciones entre prosa y verso dependen de la existencia de un

⁵ Joan Corominas y José A. Pascual, Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico, Gredos, Madrid, 1980 (Biblioteca Románica Hispánica, V. Diccionarios, 7), 6 t., subvoce: verter y prosa.

interpretante (esfera del sujeto), pero el autor no lo advierte, ya que no aclara que esos contrastes provienen de la tradición literaria, reafirmada por el neoclasicismo. Este tipo de descripciones condensadas no son muy útiles para esclarecer los problemas que implica definir el poema en prosa, porque no se toma en cuenta una delimitación contextual, faltan análisis textuales precisos, y los resultados son vagos.

Otro ejemplo del enfoque sintáctico es el escueto comentario de Albert Sonnenfeld sobre la estructura de inicio y cierre del poema en prosa. El autor quiere mostrar que dichas secuencias conservan las mismas funciones que en los poemas en verso, a pesar de que los primeros escritores de poemas en prosa se manifestaron en contra de la poesía neoclásica:

But it is my contention here that the prose poem, though it may have thrown off the shackles of a caduceus tradition of rhyme and meter, is formally a profoundly conservative and traditional structure in its ceremonials of entrance and exit.⁶

Aunque este artículo tiene como único objetivo señalar esta peculiaridad estructural de su muestra de poemas en prosa, se puede entrever la riqueza de un procedimiento que no se limita al contraste, sino que incorpora la relación de los elementos contradictorios para descubrir posibles fusiones, pues en la conexión de esas fronteras (verso y prosa se asocian a un cúmulo de convenciones tipológicas y sintácticas) este género encuentra su flexibilidad formal. Aunque considero acertado el análisis de Sonnenfeld, me gustaría señalar que las marcas de inicio y cierre son necesarias para que el poema en prosa cobre autonomía textual. Además, esto no desmerita su carácter innovador.

La tesis de Elisa Dávila trata de explicar la importancia del ritmo en el poema en prosa, aun con la ausencia de la rima y el metro. La autora recurre al concepto de sirrena, desarrollado por Quilis, y lo convierte en la característica principal de la textualidad del poema en prosa. Por sirrena se entiende la asociación de sonidos que constituyen unidad tonal y unidad de sentido.⁷

⁶ Albert Sonnenfeld, “L’adieu suprême and ultimate composure: the boundaries of the prose poem”, en The prose poem in France: theory and practice, pp. 200-201.

⁷ Elisa Dávila, El poema en prosa en Hispanoamérica: a propósito de Luis Cardoza y Aragón, University of California, Santa Barbara, 1983 (tesis de doctorado), pp. 22-23.

Es cierto —como dice Elisa Dávila— que, pese al rechazo a la reglamentación de la versificación tradicional, “el poema moderno no ha renunciado al importante aporte del sonido en la experiencia poética”. Aunque es pertinente ubicar el poema en prosa en el contexto de la reacción contra la alta normatividad del siglo XVIII, definirlo sólo por medio del rasgo formal del ritmo es insuficiente,⁸ pues no es éste el único elemento relevante en la estructura del poema en prosa.

Como Riffaterre, Ruiz Soto cree que el poema en prosa tiene un rasgo dominante; pero, a diferencia de aquél, no considera que las constantes puedan variar de un poema a otro. Para este crítico, el ritmo domina la sintaxis poética del poema en prosa, que concibe como “la incorporación del fluido rítmico de imágenes, metáforas, metonimias, aliteraciones, construcciones paralelísticas y demás recursos propios de la poesía en verso, a la estructura tradicional de la prosa”.⁹

Ruiz Soto reconoce la incorporación de estructuras pertenecientes a la narrativa o al ensayo en el poema en prosa, y considera que siempre es posible inclinarse a favor de alguno de los rasgos dominantes de los géneros involucrados en un texto que parece híbrido, pues habrá de acudir a algún modelo teórico para resolver el balance estructural que el texto presenta.¹⁰

Al identificar las diferentes características subordinadas al rasgo dominante, Ruiz Soto intenta clasificar el poema en prosa en dos modelos estructurales: el musical y el pictórico.¹¹ Para ello aprovecha la idea de Suzanne Bernard de que el poema en prosa se subdivide en dos grandes grupos: el estético (musical) y el anárquico (como las

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ Alfonso Ruiz Soto, “Los poemas en prosa de López Velarde”, *Cuadernos Americanos*, núm. 12, 1988, p. 203. Ruiz Soto entiende, con Jakobson, que el “rasgo dominante” es el elemento focal de una obra de arte, ya que gobierna, determina y transforma los otros elementos; gracias a él la estructura logra su cohesión.

¹⁰ Alfonso Ruiz Soto, *The origins of the prose poem in Mexican literature*, Oxford University, Oxford, 1984 (tesis de doctorado), p. 21. Más adelante comentaré el problema de la identificación y delimitación de los géneros.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

Iluminaciones de Rimbaud), y no comenta la posible combinación entre ambas modalidades.¹²

El musical se caracteriza por las repeticiones y variaciones de un mismo motivo, típicas de las composiciones musicales, ya sea en estructuras circulares o lineales que ofrecen la posibilidad de que el poema alcance cierta extensión, porque necesita patrones de repetición¹³. Ruiz Soto denomina al segundo modelo “poema en prosa pictórico”, el cual tiende a lo estático e inmóvil porque representa la “inmovilidad” que caracteriza a la pintura, como si el cuadro quedara fijo para su contemplación. Para lograr esta ilusión, el poema tiene una extensión mínima: no caben las anécdotas narrativas, y esto incrementa el carácter poético del texto.¹⁴

El problema, como ocurre con la tesis de Elisa Dávila, es que Ruiz Soto se limita al ritmo como si fuera el único aspecto de la sintaxis textual del poema en prosa. Esto no sería tan criticable si el elemento en cuestión verdaderamente diera cuenta de la “identidad” de este género. Sin embargo, el fluido rítmico verbal no es privativo del poema en prosa, como ya lo aclaró Suzanne Bernard al estudiar la prosa rítmica y heterogénea de los simbolistas.

Ruiz Soto no toma en cuenta los criterios que permiten distinguir entre el ritmo de los discursos cotidianos y el ritmo creado del texto poético en prosa, y tampoco cuestiona el hecho de que así como los moldes métricos no siempre garantizan el logro de un poema, no asegura el ritmo en sí mismo que en todos los casos una prosa funcionará como poema. Todo experimento verbal conlleva un ritmo. Josu Landa explica que

El hecho de que la dimensión sonora de la materia verbal se presente como un factor de relevancia no autoriza a identificar el verso (formación verbal que actúa como medida de magnitud y ritmo) con la poesía, ni a considerar dicha dimensión como una de las manifestaciones de una especie poética.¹⁵

¹² Suzanne Bernard, Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nizet, Paris, 1959, pp. 434-465.

¹³ Ruiz Soto, The origins..., pp. 25-26.

¹⁴ Ibid., pp. 27-18.

Estoy de acuerdo con Landa cuando dice que la valoración positiva del ritmo no implica que éste sea el fundamento último del poema.¹⁶ Por lo anterior, no comparto la idea de que el rasgo dominante que da coherencia poética al poema en prosa es el ritmo. Tampoco rechazo la importancia estructural que éste puede llegar a tener en el poema en prosa, pero sí es pertinente la observación de Ruiz Soto respecto de la “desarticulación” de lo narrativo o lo analítico y, podría agregarse, de lo dramático; con lo cual se quiere decir que hay una “continua dislocación en las expectativas de lectura”, gracias a la presencia del “rasgo dominante” que desarticula la elaboración de una anécdota, de un razonamiento y —agrego— de una representación por medio del diálogo.¹⁷

Considero atinadas las observaciones respecto de la extensión del poema en prosa musical, pero el hecho de que la brevedad se relacione con la capacidad de representación pictórica del texto no excluye la posibilidad de que en textos de largo aliento también tenga lugar la representación pictórica. Por otro lado, en mi opinión los dos modelos pueden entrelazarse; así, un poema centrado en una imagen puede emplear patrones repetitivos. En general, el estudio de Ruiz Soto se enfoca en la sintaxis textual, porque construye su razonamiento acerca del poema en prosa a partir del ritmo, lo cual, como se ha visto, no es muy convincente. Carece de verdadera originalidad teórica porque retoma la clasificación de Bernard, aunque no influye tanto en él la idea del poema en prosa anárquico. Me parecen puntuales sus observaciones acerca de la proximidad del poema en prosa con otros tipos genericos, pero falta considerar las obras dramáticas. Por otra parte, el hecho de que el autor acepte que los modelos teóricos influyen en la concepción del poema en prosa, implica cierta comprensión de la relatividad formal del género y de la participación de los procesos interpretativos.

El objetivo central del estudio de K.L. Stevens es relacionar algunos textos del modernismo hispanoamericano con las artes plásticas. Por un lado, identifica los momentos en los cuales los escritores se sintieron atraídos por otras artes,

¹⁵ Josu Landa, Más allá de la palabra. Para la topología del poema, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1996, p. 209.

¹⁶ Ibid., p. 56.

¹⁷ Alfonso Ruiz Soto, “Los poemas en prosa de López Velarde”, pp. 203-204.

específicamente por la plástica; por otro, analiza los procedimientos que emplearon los modernistas para enlazar las artes plásticas con la literatura.¹⁸

La autora subraya el interés de los románticos, los simbolistas, los prerrafaelitas y los parnasianos por llevar algunos recursos de la plástica a la literatura (toma en cuenta tanto la poesía, en verso y en prosa, como la novela y el cuento). En la fase de los análisis, trata los fenómenos de la transposición (de la “imitación” de los contenidos de una pintura en un texto literario), de la diferencia de la representación entre la plástica y la literatura.¹⁹ También trata el tema de los escritores que se desempeñaron como críticos de arte.²⁰

Si bien Stevens provee el contexto histórico en que se sitúa la vinculación de la literatura con la plástica, no analiza cómo las condiciones históricas y culturales participan en la construcción del arte como signo complejo; simplemente es una información que queda como marco para los análisis. A esta autora, entonces, también le interesa el aspecto de la sintaxis textual de las obras literarias; tiene la virtud de involucrar las artes plásticas y de reconocer, por lo tanto, que el arte literario no se encierra en sí mismo. Subraya Stevens —al igual que Ruiz Soto— que “the brevity of the prose poem does permit the creation of a verbal structure that more nearly approximates the formal attributes of a work of fine art”,²¹ argumento que ya rebatí al tratar el estudio de Ruiz Soto.

El extenso estudio comparado del poema en prosa en la literatura de lengua francesa, inglesa y alemana de John Ivan Simon parte de un paradigma teórico bastante tradicional, ya que se apega a la división entre forma y fondo, aunque con otros términos, como cuando afirma que “prose poetry [...] must provide the body, the soma that fits the psyche of the particular utterance”.²²

¹⁸ Kathryn L. Stevens, Literature and the plastic arts in the Modernist aesthetic, The University of Texas at Austin, Austin, 1978 (tesis de doctorado), pp. 11 y 28-31.

¹⁹ Ibid., pp. 38-40.

²⁰ Ibid., p. 64.

²¹ Ibid., p. 153.

²² John Ivan Simon, The prose poem: a study of a genre in nineteenth century European literature, Garland, New York/London, 1987 [reproducción de tesis de doctorado, Harvard University, Cambridge, Ma, 1959], p. 697.

Simon reconoce que no hay definiciones absolutas ni para la poesía ni para la prosa y, por lo tanto, tampoco para el poema en prosa, aunque puede notarse que la prosa y el verso están en guerra o se sobreponen o invaden mutuamente sus territorios.²³ Por tal razón se decide por un estudio descriptivo que tome en cuenta una hipótesis inicial, con posibilidades de modificarse en el curso de los análisis; en la hipótesis desglosa tres variables para tratar de reconocer el poema en prosa. La primera indica que el objetivo del poema en prosa es lograr todos los efectos formales de un poema, sin necesidad de usar la rima, el metro o el verso (tradicional o libre); la segunda especifica que para lograr lo anterior se necesitan ciertos medios, como el ritmo, las imágenes, la concentración y la necesidad de frenar el discurso expositivo; y la tercera se refiere a que la extensión debe ser breve, porque de lo contrario el poema en prosa corre el peligro de no poderse diferenciar del resto de la prosa. Opina que cuando ciertas prosas de tono poético son extensas, lo más probable es que puedan considerarse, por ejemplo, poemas épicos en prosa, como Les Chants de Maldoror o Hyperion.

Al igual que Bernard, agrega el requisito de la creación intencional: “a prose poem, to be such in the fullest sense, must have been consciously intended as such by its author”.²⁴ El problema es que al hablar de creación autorial intencional se olvida la participación necesaria del lector como parte del proceso de interpretación. Se nota esta disparidad cuando el autor trata de enmendarla y le otorga al crítico la facultad de decidir cuándo un autor concibió un poema en prosa que realmente no lo es, o, por el contrario, cuándo omitió intencionalmente “etiquetar” su obra como perteneciente a este género.²⁵

Simon reconoce la relevancia del ritmo en algunos poemas en prosa, pero rechaza su estudio en la prosa porque algunos simplemente proceden en forma análoga a los análisis métricos. El autor argumenta que en la prosa no se da la interacción entre la norma y la idiosincrasia de cada verso o estrofa. Considera fallidos los experimentos de laboratorio (psicológicos, cronométricos y musicológicos) porque sus pruebas de lectura en voz alta no son contundentes. Por último, acepta que el único criterio aparentemente válido es la subdivisión del texto en periodos y éstos en sílabas y acentos para abstraer

²³ Ibid., p. 3.

²⁴ Ibid., p. 23.

²⁵ Ibid., p. 5.

un patrón. Como estas subdivisiones pueden depender del crítico, del lector, del recitador o del escucha, tampoco este procedimiento ofrece resultados totalmente confiables.

Simon estudia una nómina amplia de escritores de poemas en prosa en el siglo XIX para constatar que ninguno de ellos establece reglas ni definiciones con las cuales pueda concebirse un ars poetica del poema en prosa, ni siquiera Baudelaire en su prefacio a Le spleen de Paris, aunque es uno de los textos más explícitos al respecto. Reconoce las distintas estrategias de cada uno al componer sus poemas en prosa y acepta que este género es “una gran incertidumbre que requiere muchas certezas para describirlo”.²⁶

El trabajo de Simon revela cómo un autor atento a las variaciones del género en el plano de la estructura se enfrenta con la dificultad de abstraer una definición universal del poema en prosa, lo cual ratifica el hecho de que el texto poético establece relaciones complejas con elementos que tienen que ver con el interpretante y con el vínculo entre el signo y el Objeto. En la definición de Simon también se nota el reconocimiento de la flexibilidad formal de este género literario y considero que es su aporte más importante, pero restringirse al procedimiento descriptivo limita el cuestionamiento de los criterios de selección de los textos.²⁷

Más que de la intención autorial, prefiero hablar de la intención poética del texto, según la concibe Josu Landa.²⁸ Por otra parte, los comentarios de Simon respecto del ritmo en

²⁶ Ibid., p. 701.

²⁷ Más adelante haré una propuesta para identificar las características de un poema en prosa; por el momento, como anuncié al inicio de este capítulo, me estoy limitando a presentar diversos puntos de vista acerca de las características básicas del poema en prosa.

²⁸ Landa propone que debe hablarse de textos con intención poética, que se concretarán como poemas dependiendo de la comunidad poética de referencia (cabe dentro de la esfera del interpretante). El texto con intención poética presenta “ostensibles intenciones estéticas” y “está articulado conforme a valores formales y estructurales operantes en una comunidad poética determinada”; de algún modo, estos rasgos intencionales manifiestan las exigencias del contexto (las convenciones literarias, por ejemplo). Landa, op. cit., p 230.

el poema en prosa me parecen acertados, aunque no considero negativo el hecho de que las divisiones en periodos, pausas y acentos sean variables dependiendo del agente que se emplee para definirlos. En algunos poemas en prosa, al igual que en los tipos genéricos normalmente escritos en prosa, el ritmo es una de las principales marcas de poeticidad y el lector lo puede advertir fácilmente.

En su definición hipotética, Simon cae en el error de considerar que el poema en prosa persigue efectos formales (la rima, el metro o la división estrófica). Pero el poema en prosa, más que perseguir tales características de la sintaxis, es un texto en el cual se busca una expresión poética que puede o no apropiarse de características formales típicas de la poesía en verso. Por lo tanto, es más fructífero estudiar la función semiótica que convierte a un texto, sea en verso o en prosa, en un poema. Constataré más adelante que los poemas en prosa que rechazan los “efectos formales”, para aproximarse a algunos tipos genéricos en prosa, siguen siendo poemas.

Además, no sólo hay una suspensión voluntaria del discurso meramente expositivo, sino también una alteración de los mecanismos narrativos o de la representación escénica — tal como se explicará al comentar el trabajo de Margueritte Murphy—, pues el poema en prosa aprovecha otros géneros. La brevedad sí es, en mi opinión, necesaria para concebir el poema en prosa, aun cuando no se cuente con una medida precisa para marcarle límites a la brevedad (esto se comentará también más adelante). La propuesta de Simon de atender a la mezcla del poema en prosa con los géneros de mayor extensión es atinada, ya que permite diferenciar tipos de prosa híbrida en la cual los repertorios de la epopeya o de la novela pueden agregar, en algunos segmentos, rasgos del poema en prosa, breve por antonomasia. No quisiera extenderme mucho sobre este punto, al cual volveré cuando presente la propuesta de un repertorio de rasgos para el poema en prosa, pero sí aclaro que no son las características de extensión y brevedad en sí mismas las que permiten diferenciar un poema en prosa de otros tipos genéricos —la prosa poética, por ejemplo—, sino que tanto la brevedad como la extensión posibilitan tratamientos distintos del lenguaje.

B. Crítica bidireccional sobre la estructura del poema en prosa

En los estudios que comento en este apartado hay una apertura porque la sintaxis del poema en prosa se relaciona con algunos otros elementos del proceso semiótico. Suzanne Bernard apoya sus análisis textuales en numerosos datos que se refieren a la situación contextual de emisión o recepción de las obras. Por su parte, Jesse Fernández elabora uno de los primeros estudios sobre el poema en prosa tomando en cuenta el contexto cultural e histórico del modernismo hispanoamericano. El libro de Bernard es especialmente valioso porque, a la vez que traza la historia y transformación del poema en prosa en Francia, presenta una propuesta teórica.

El trabajo de Suzanne Bernard es punto de referencia obligado para tratar el tema del poema en prosa, puesto que expone la historia de este género en Francia desde finales del siglo XVIII hasta después del surrealismo. El eje del estudio es el análisis de los textos, por ello la incluyo en el apartado del plano sintáctico, aunque considero que se trata de un procedimiento dual en el que la autora relaciona el contexto literario, y en menor medida el social, con la sintaxis textual. Un ejemplo es el interés de los simbolistas por la pintura y la música; otro, la importancia de las traducciones en el desarrollo del género.

La autora describe su propio método como inductivo, puesto que no se propone “étudier le poème en prose en partant de définitions ou de principes a priori”:²⁹

La meilleure méthode semble être de chercher dans les oeuvres elles-mêmes quelles tendances fondamentales président à sa genèse et à son organisation, et comment ces tendances varient suivant les époques et suivant les individus.³⁰

Las características indispensables para que un texto sea poema en prosa, desde el punto de vista de Suzanne Bernard, son:

²⁹ Suzanne Bernard, Le poème en prose..., p. 12.

³⁰ Ibid., p. 12.

- a) la voluntad consciente de organización poética;
- b) la unidad orgánica y autónoma, pues esto distingue el poema en prosa de la prosa poética;
- c) la gratuidad, con lo cual se da a entender que el fin del poema en prosa siempre es poético, sin otras intenciones, como la didáctica, narrativa, analítica o moral;
- d) la intemporalidad, porque el poema en prosa no progresa hacia una meta ni tampoco desarrolla una sucesión de acciones o ideas: el poema en prosa es un “bloc intemporel”;
- e) la brevedad, pues favorece la unidad y la densidad poética del poema en prosa, que se ven afectadas por las digresiones.³¹

La estudiosa afirma que la creación voluntaria es sumamente importante para decidir cuáles textos pertenecen al género del poema en prosa:

Cette idée de création volontaire, il faut dès maintenant souligner son importance: elle ne permet pas seulement d'éliminer beaucoup de poèmes en prose qui n'en sont pas, mais elle aide à se faire dès le début une idée plus juste du problème du poème en prose tel qu'il se pose, non plus cette fois au critique, mais au poète lui même.³²

Bernard considera que la mayoría de los poemas en prosa que analiza pertenecen a la categoría del poema estético, generalmente cíclico y musical, o bien, a la del poema anárquico, en el que se prefiere la imagen y puede prestarse menos atención a la organización formal. El modelo para el primer tipo son los textos de Aloysius Bertrand y, para el segundo, las Iluminaciones de Rimbaud.³³

El procedimiento bipolar es central en las concepciones de Bernard, quien está convencida de que en el poema en prosa la asociación de contrarios constituye la forma y la esencia de los textos. Tales opuestos son la lengua común (prosaica) y la poética; la poesía y la prosa; la libertad, anarquía destructiva que depende del individualismo, y el

³¹ Este resumen aparece en la “Introducción” (pp. 14-15). La autora desarrolla los cinco rasgos que definen la estética del poema en prosa en el capítulo tercero (pp. 407-465).

³² Ibid., p. 13.

³³ Ibid., pp. 423-433, 458 y 453-454.

rigor, el arte de organizar que surge de la voluntad artística; por último, la pugna de la palabra contra la frase.³⁴

Bernard evita caer en el dogmatismo de su propia propuesta, ya que reconoce algunas variaciones importantes en la práctica del poema en prosa a partir del simbolismo y de las vanguardias. Por ejemplo, los últimos simbolistas concibieron el poema en prosa como un texto polimorfo cercano a otros tipos genéricos y por ello escribieron “romans-poèmes, contes-poèmes, essais-poèmes, poèmes en prose, la limite devient de plus en plus difficile à tracer, les contours et les formes du poème en prose perdent leur netteté”.³⁵

Al tratar este tema, Bernard deslinda el poema en prosa del verso libre y de la prosa rítmica simbolista, los cuales juegan, al igual que el verso medido, con una variedad de acentos y efectos fónicos, como aliteraciones, asonancias y otras formas de repetición. Sin solución de continuidad, dichos textos pueden pasar de la prosa al verso (medido, versículo o libre) en diferentes grados; es decir, “il-y-a de la prose au verse différence de degré, mais non de nature”.³⁶ La estudiosa francesa dice que la prosa rítmica no debe confundirse con el poema en prosa, porque aquélla es una mezcla que no se ajusta a la noción de género.

En los poemas en prosa que escribieron los simbolistas, Bernard identifica la introducción de técnicas narrativas, especialmente con motivos oníricos,³⁷ mientras que los cubistas (como Max Jacob y Reverdy) rechazaron la representación realista del mundo.³⁸ En cuanto a la poesía moderna, la estudiosa reconoce que se ha preferido el camino anárquico, y ha sido la prosa, más que el verso, el vehículo para la experimentación, de modo que cada vez es más difícil delimitar el poema en prosa

³⁴ *Ibid.*, pp. 434-435 y 437.

³⁵ *Ibid.*, pp. 512-535 y 765.

³⁶ *Ibid.*, p. 409.

³⁷ *Ibid.*, p. 456.

³⁸ *Ibid.*, p. 619.

frente a géneros vecinos. La mezcla es para la autora un claro signo de anarquía, más que de libertad.³⁹

Bernard afirma que algunos de los Petits poèmes en prose se regocijan en un prosaísmo que Baudelaire rechazaba originalmente, como en “Crépuscule du soir”⁴⁰, “Les veuves”, “Le vieux saltimbanque” y “Les yeux des pauvres”:

[...] le ton le plus antipoétique qui soit peut-être, le ton “anecdotique” et “boulevardier”: le réalisme, le prosaïque précision des détails le disputent au pittoresque vrai ou faux; les remarques psychologiques remplacent les “enjambées vastes comme des synthèses” de “l’âme lyrique”; les ronrons de la rhétorique journalistique et les platitudes du lieu commun (que Baudelaire, il faut bien le dire, vénérât étrangement) viennent empêcher toute vrai poésie.⁴¹

Bernard opina que, en la pluma de Baudelaire, el poema en prosa se convirtió en un arma de dos filos porque ensayó una forma demasiado libre y abierta, en la cual cabían todos los tonos y géneros, desde un reportaje hasta la meditación moralizante. Textos como “La corde”, “Portraits de maîtresses” y “Une morte héroïque” son, para Bernard, más bien nouvelles; “Le Thyrses” y “Les fenêtres” son meditaciones sobre el arte y sobre la vida respectivamente. En suma, para la autora, estos textos no cumplen con la ley de gratuidad.⁴²

Tanto el método de Bernard como su definición del poema en prosa resultan problemáticos cuando la autora enfrenta libros polémicos y heterogéneos como Le spleen de Paris, porque todos los textos estudiados por ella cumplen con el requisito de

³⁹ Ibid., p. 768.

⁴⁰ Bernard reconoce que los últimos tres párrafos que fueron añadidos a “Crépuscule du soir” en 1864 tienen cierto lirismo; pero el texto primitivo era meramente anecdótico y apareció en la antología Fontainebleu en 1855 (ibid., pp. 118-119). Me parece contradictorio que la autora juzgue una versión anterior que apareció en un libro que no contenía poemas en prosa y que desdeñe las correcciones que hizo Baudelaire al incluirlo en Le spleen de Paris, puesto que esto daría más luz respecto de la búsqueda estética del poeta francés.

⁴¹ Ibid., pp. 126-127.

⁴² Ibid., pp. 147-148.

la creación voluntaria, pero algunos no conservan el principio de la gratuidad estética, en tanto que otros rompen con la brevedad. En consecuencia, aunque Bernard promete llevar a cabo un estudio inductivo, recurre a un procedimiento deductivo cuando rechaza, para ser coherente con su definición, los textos menos líricos de Baudelaire apoyándose en ciertos preceptos como la convicción de que entre más breve, más efectiva es la composición poética, o la idea romántica de que el arte y la poesía tienen su fin en sí mismas, así como la valoración negativa de las “extrañas” intrusiones del discurso periodístico en las creaciones de Baudelaire. Esta concepción de la poesía no permite entender los alcances de la propuesta baudelaireana y, tampoco, del poema en prosa como tipo genérico.

De haber sido puramente inductivo el trabajo, Bernard se hubiese visto obligada a hallar otra razón por la cual Baudelaire incluyó textos con anécdotas, narraciones o meditaciones morales o estéticas junto con muestras más breves y líricas. La estudiosa no da cuenta cabal de las convicciones baudelaireanas sobre la poesía, basadas en la idea de que el artista moderno se identifica con lo prosaico y con lo marginal y es justamente ahí donde busca la belleza. Otro ejemplo del razonamiento deductivo de la autora es la crítica a la propuesta demasiado rígida y reducida a la balada de Bertrand. Si bien para la estudiosa dichas simetrías dieron autonomía a un tipo de texto que no había sido separado de la prosa poética, la monotonía de los seis couplets en Gaspard de la nuit raya en la inflexibilidad⁴³ y, por lo tanto, la autora recurre a la norma de la variedad formal que ofrece el amplio repertorio de la poesía en verso.

Poco fructífera es la asociación de las repeticiones textuales con el deseo del poeta de suprimir el tiempo y el espacio.⁴⁴ Es poco afortunada al sugerir que dichas repeticiones podrían evocar las fórmulas mágicas o de encantamiento no porque no pueda constatarse tal aseveración en algunos textos, sino porque, en mi opinión, las repeticiones se relacionan con el proceso semiótico de la creación poética, más que limitarse al problema de la representación del tiempo y el espacio en el poema. Me parece que el afán repetitivo de la poesía tiene que ver, en general, con la necesidad de capturar las percepciones múltiples, dinámicas, impredecibles; el poeta tiene que luchar por transformar lo indecible en palabras que digan, acaso por primera vez, y quizá por eso la insistencia verbal. Habría que decir que cada repetición, por simétrica que sea a

⁴³ Ibid., p. 72.

⁴⁴ Ibid., pp. 434-458.

una anterior, es capaz de imprimir sentidos nuevos (como en el ejemplo extremo de Gertrude Stein: “A rose is a rose is a rose”). Por eso creo que el asunto de la repetición va más allá de la posible necesidad de cancelar el tiempo y el espacio lineales, aunque tampoco estoy afirmando que dicha cancelación no pueda presentarse relacionada con las repeticiones.

La ubicación del nuevo género en la rebeldía romántica frente a las concepciones neoclásicas es importante para comprender la antítesis de la expresión “poema en prosa”. No obstante, las oposiciones por sí mismas no me parecen definitivas para entender la particularidad del poema en prosa frente a otros géneros. También es importante en el trabajo de Bernard el deslinde entre prosa poética (en ésta pueden reconocerse procedimientos sintácticos relevantes en cuanto al ritmo y el uso de lenguaje figurado, tanto dentro de tipos genéricos bien delimitados como dentro de prosas heterogéneas desde el punto de vista genérico), prosa rítmica (la que pasa en el mismo texto de la prosa al verso en cualquiera de sus modalidades; hay incluso experimentos en los cuales se usaron versos canónicos pero no se separaron y se presentaron como si fuera prosa) y poema en prosa (la autora expone en los cinco puntos analizados las condiciones que, en su opinión, definen el poema en prosa).

Aunque en su tesis doctoral Jesse Fernández trata de identificar las características formales que definen el poema en prosa, se ocupa ampliamente del contexto histórico y cultural relativo al poema en prosa modernista, de las influencias y de la relación de los escritores modernistas hispanoamericanos con la literatura francesa y con la española.

No hay una aportación teórica fuerte en este trabajo, que simplemente reflexiona sobre la trascendencia del descubrimiento de los iniciadores del género, al dejar en claro que la poesía no estaba reñida con la prosa.⁴⁵ Aunque Fernández reconoce que hay algunos aspectos estilísticos que caracterizan el poema en prosa, como las estructuras rítmicas y el lenguaje metafórico, considera imprescindible la presencia de los elementos afectivos propios de la poesía y no tan frecuentes en la narrativa.⁴⁶ Lo definitorio, entonces, es que “el poeta en prosa busca comunicar una emoción, y para ello debe darle al lenguaje

⁴⁵ Jesse Fernández, El poema en prosa en la iniciación modernista hispanoamericana, City University of New York, New York, 1977 (tesis de doctorado; micropelícula), pp. 26-27.

⁴⁶ Ibid., p. 31.

un tono subjetivo, casi confesional, sin descuidar los elementos formales y expresivos del texto poético: ritmo, aliteraciones, metáforas, anáforas, perífrasis, etc.”⁴⁷

Fernández está de acuerdo con Cernuda en que la brevedad y la concentración temática (es decir, la intensidad lírica), aunadas al uso de recursos formales que demuestren voluntad de estilo y al propósito de comunicar un estado de ánimo, son los requisitos básicos de todo poema en prosa:⁴⁸ “En resumen, a falta de metro y rima, al poema en prosa lo sostiene el tono introspectivo y el desprendimiento de la realidad material u objetiva, que son dos de las principales propiedades que determinan su ubicación al lado del poema y no en el campo de la prosa”.⁴⁹ El autor también reconoce que “resulta difícil establecer los límites exactos que nos permitan distinguir entre el poema en prosa propiamente dicho y otras composiciones en prosa elaboradas dentro de un ‘marco poético general’”.

Considero que es muy difícil demostrar que en el poema en prosa la subjetividad ocupa el lugar que el metro y la rima tendrían en un poema en verso, puesto que el tono emotivo también se considera un requisito del poema lírico en verso; por lo tanto, la definición de Fernández es imprecisa, ya que no logra explicar sistemáticamente la relación de lo perceptual con lo sintáctico. Más adelante explicaré que la sensación de extrañeza que pueden crear las palabras en un texto poético no se debe a un desprendimiento de la realidad material,⁵⁰ sino que es un procedimiento creativo para volver a descubrirla, para volver a nombrarla. Tampoco discurre sobre el valor relativo, y no absoluto, de los “elementos formales y expresivos” de los textos. Lo valioso del trabajo de Fernández es la exploración del inicio del poema en prosa entre los

⁴⁷ Ibid., p. 14

⁴⁸ El texto citado de Cernuda es “Bécquer y el poema en prosa español”, en Poesía y literatura I y II, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994 (Prosa I, Obra completa, t. 2.), pp. 702-721.

⁴⁹ Jesse Fernández, op. cit., p. 34.

⁵⁰ Estoy de acuerdo con Jesse Fernández cuando afirma que esta sensación de extrañeza no debe confundirse con el hermetismo, o de lo contrario se estaría afirmando que sólo los textos herméticos serían poéticos. El “extrañamiento” verbal de la poesía (véase infra) presenta distintos grados. A veces, un poema se muestra totalmente “transparente” para lectores que no logran reconocer el idiolecto que rige el texto, es decir, la regla hipotética bajo la cual se presentan los extrañamientos.

modernistas hispanoamericanos y en las relaciones que encuentra entre el contexto cultural y literario y las búsquedas textuales de los poetas modernistas.

C. Crítica sobre el objeto del poema en prosa

Analizaré la tesis de Mason-Browne que expone una de las críticas más extremistas frente a diferentes propuestas para definir y delimitar el poema en prosa. Es uno de los pocos que se preocupan por la manera en la cual el mundo es representado en el poema en prosa. También considero aquí un artículo de Todorov que responde a la propuesta de Bernard; que trata de la representación en Baudelaire (las correspondencias) y del rechazo a la representación en Rimbaud.

Al tomar en cuenta la variedad textual, Mason-Browne reconoce la dificultad para definir el poema en prosa; lo concibe como un género cambiante con multiplicidad de modelos, lo que entona con la propuesta de la flexibilidad formal de Riffaterre: “The genre [...] cooperates so placidly with disparate, even contradictory, theories that the whole enterprise of explaining is seemingly thrown into confusion [...]”.⁵¹

Mason-Browne dice que la caracterización del género parece siempre huidiza y depende de los puntos de referencia que se tomen para decidir qué grado de poeticidad hay en el texto. En consecuencia, este autor considera que muchas veces predomina una evaluación intuitiva para identificar un texto como poema en prosa. Ninguna prueba formal es mejor que otra. La evaluación de los procedimientos técnicos no garantiza del todo la identificación de un texto como poema en prosa.⁵²

Este crítico cuestiona los intentos de definición de Michael Benedikt, el antólogo de The prose poem, an international anthology, y de Díaz-Plaja, que Mason-Browne identifica como representantes de “the standard or commonsense theory”, porque emplean, sin profundizar, términos como “intensidad” o “conjunción” (de la poesía con la prosa).⁵³ Considera que tales teorías simplemente asimilan el legado romántico de

⁵¹ Nicholas J. Mason-Browne, Theoretical and historical foundations of the Spanish-American prose poem, The University of Iowa, Iowa, 1990, impresa en 1993 (tesis de doctorado), p. 2.

⁵² Ibid., p. 6.

⁵³ Ibid., pp. 15 y 42-43.

considerar que lo poético proviene de una esencia intangible asociada a la intención lírica que se concreta en el texto.⁵⁴

Mason-Browne argumenta que si la concepción romántica de la poesía no es uniforme, tampoco lo serán las definiciones del poema en prosa basadas en ella. De aquí proviene el principal ataque a Suzanne Bernard: el crítico piensa que ninguna de las características que la autora francesa propone como medulares para concebir el poema en prosa funciona como elemento definitorio, ni en forma aislada ni en conjunto. Dice que una cosa es la identificación de circunstancias típicas del género y otra, convertir esos rasgos en condiciones fundamentales de carácter estructural. Por ejemplo, en lugar de la brevedad, propone la extensión indeterminada como condición recurrente del poema en prosa.⁵⁵ El punto de vista de Mason-Browne evidencia la crisis de los métodos que analizan principalmente la sintaxis textual para tratar de encontrar ahí las particularidades del poema en prosa.

Por otra parte, Mason-Browne trata de dismantelar la dicotomía poesía-prosa. Dice que una vez superada la necesidad de oponer la preceptiva neoclásica de la poesía en verso al aliento lírico-subjetivo del poeta romántico, la oposición carece de sentido y de ahí que intente concebir el poema en prosa como “prose pure and simple”.⁵⁶ Mason-Browne trata de disminuir las relaciones de contraste entre la poesía en verso y la poesía en prosa, que fue una de las principales causas para la aparición del nuevo género. Sin embargo, el crítico se contradice al admitir el carácter antitético del poema en prosa que aprovecha el prestigio de la poesía en verso pero también la ataca.⁵⁷ Mason-Browne parte de las nociones bajtinianas del Yo y el Otro, como dialógicas y complementarias, para fundamentar su propuesta de que lo único constante en los poemas en prosa es “la imagen del autor como poeta” (su presencia y actuación como poeta en el texto), de tal manera que en tanto los efectos lingüísticos son variables, la imagen autorial implícita es invariable: “we are addressing this question of authorial image when we speak of a

⁵⁴ Ibid., pp. 90-91.

⁵⁵ Ibid., p. 33.

⁵⁶ Ibid., p. 99.

⁵⁷ Ibid., pp. 22 y 107.

lyrical intent invested in prose poetry by an author or constructed as such by the reader".⁵⁸

Una vez aclarado lo anterior, Mason-Browne desarrolla su propuesta acerca de la representación del mundo (Objeto) en el poema en prosa a partir del universo del poema en prosa francés ("classic French model") para sostener que el poema en prosa constituye una categoría literaria.⁵⁹ El autor recurre al paradigma, adoptado y difundido por los románticos, de la poesía como la expresión de la subjetividad del yo, y propone un sistema de clasificación que consiste en analizar la visión particular del mundo que el autor se representa en el poema en prosa. El referente se denomina cosm; si es deficiente para el autor, orthocosm, y si frente a éste propone mundos alternos, heterocosms. Los modelos de heterocosms son el fugitivist (Bertrand), el trascendental (Rimbaud) y el redemptive (Baudelaire).⁶⁰

Respecto del trabajo de Mason-Browne considero que si bien es cierta la generalidad de las definiciones de los antólogos, la labor de éstos no exige necesariamente un esclarecimiento teórico; sí interesa subrayar que el diagnóstico de Mason-Browne acerca del problema de la definición del poema en prosa evidencia una de las mayores crisis en el curso de los estudios literarios, porque se enfrenta con un objeto de estudio que se resiste a ser definido en la forma de ley universal.

Mason-Browne reconoce que la concepción del poema en prosa cambia en función de los marcos teóricos elegidos, lo cual revela que tiene cierta claridad respecto de la esfera de la complejidad del proceso de interpretación (en el sentido de la semiótica, no de la crítica literaria) de un texto como poema en prosa. Sin embargo, no puede distinguir entre los modos de representación (lírico, épico, dramático) y los tipos o géneros históricos. También reflexiona sobre el proceso de creación del texto poético (emisión del mensaje poético) cuando expone que la imagen autorial persiste en el poema en prosa, pero no explica cómo podría crearse esa imagen por parte del lector ni muestra ejemplos de cómo el autor dota dicha imagen de una función lírica en el texto.⁶¹

⁵⁸ Ibid., p. 106.

⁵⁹ Ibid., p. 112.

⁶⁰ Ibid., pp. 107-111.

Mason-Browne se muestra inconforme con los tratamientos conceptuales del poema en prosa a cargo de S. Bernard, V. Clayton, Hermine Riffaterre, Todorov, entre otros, porque no ofrecen una definición válida para todos los casos de poemas en prosa. Se entiende, entonces, que busca una definición que funcione para cualquier caso. Este pensamiento deductivo se ejemplifica en la siguiente cita: “Quite simply, if we cannot specify which texts belong and do not belong to a category, nor what sets the texts in that category apart from others, we have no basis for textual analysis”.⁶² Como el autor no establece un periodo histórico concreto para su investigación, se ve obligado a buscar una solución de tipo universal. Por otra parte, habría que aclarar que un análisis descriptivo de las características del texto no necesariamente se atiene a la adscripción genérica.

Tratar de ignorar la oposición entre el verso y la prosa implica obviar las convenciones de tipo genérico que por periodos se fueron identificando con una u otra formas de disponer la materia verbal. Esta propuesta de Mason-Browne, es un error, porque el poema en prosa se nutre de ambos: por un lado, la prosa permite que el poeta experimente formas distintas a las que exigiría la escritura en verso; por otro, el poema en prosa puede recurrir a procedimientos relacionados tradicionalmente con la poesía en verso, como la creación de ritmos.

De los argumentos de Mason-Browne rescato el intento de comprender el poema en prosa desde el lugar del sujeto, aunque no lo considero logrado porque hay poca profundización en el tema del lector y de la imagen autorial. La clasificación del poema en prosa según el tratamiento del referente es débil, pues si bien Mason-Browne aclara que su propuesta señala tendencias generales, es demasiado inflexible encasillar los textos en este modelo y, más aún, creer que es válido para clasificar y definir cualquier poema en prosa. Mason-Browne no considera la posibilidad de que un mismo autor trabaje los tres aspectos en diferentes textos. Además, la aplicación de dicha tesis a algunos poetas latinoamericanos (Darío, Ramos Sucre, Octavio Paz) es más que discutible por las mismas razones.

Mason-Browne habría podido evitar esta rigidez si hubiera encuadrado su estudio dentro de coordenadas históricas y si su marco teórico le permitiera mayor flexibilidad,

⁶¹ Cfr. Fowler, *op. cit.*, pp. 235-236 y *passim*.

⁶² Mason-Browne, *op. cit.*, p. 9.

principalmente porque el poema en prosa se presenta dentro de un espectro elástico de posibilidades, como el mismo autor reconoce en sus críticas a los estudios sobre el poema en prosa. Se nota, por otra parte, que la habilidad de este autor para señalar los puntos neurálgicos de la concepción teórica del poema en prosa no lo conduce a una propuesta coherente porque no puede desprenderse de la lógica deductivo-positivista ni su búsqueda de flexibilidad conceptual halla eco en su metodología.

También como parte de este apartado sobre los trabajos que integran en sus concepciones sobre el poema en prosa el grado de representación del Objeto, tomaré en cuenta un artículo de Todorov que también refuta algunas de las tesis de Suzanne Bernard. Todorov enmarca su discusión dentro de una pregunta más amplia que expone al inicio de su crítica: “existe-t-il une ‘poeticité’ transculturelle et transhistorique ou bien serons nous seulement capables de trouver des réponses locales, circonscrites dans le temps et dans l’espace?”⁶³ Todorov no da una respuesta tajante, pero trata de buscar una definición del poema en prosa, que no necesariamente se enmarque en el contexto histórico, fundamental en el trabajo de Bernard. Otro concepto atacado por Todorov es la unidad porque dice que el ideal romántico de la unidad orgánica se aplica también a cualquier estructura, no sólo al poema. La explicación de la atemporalidad tampoco convence a Todorov, especialmente cuando la autora sugiere que tanto las repeticiones como las incoherencias son parte de la ruptura del tiempo lineal.⁶⁴

Ahora bien, el artículo de Todorov trata también el asunto de la representación en el poema en prosa, y por esa razón lo he colocado en este apartado que trata de la representación del Objeto.⁶⁵ Todorov acepta uno de los aspectos que Bernard busca sistemáticamente en su investigación: la presencia de los contrarios en el poema en

⁶³ Tzvetan Todorov, “La poésie sans le vers”, en La notion de littérature et autres essais, Éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 66.

⁶⁴ Ibid., pp. 67-69.

⁶⁵ El Objeto no sería el referente, entendido como presencia de las cosas (de la realidad concreta) que acompaña al proceso comunicativo, de modo que el significado de un signo no se relaciona con la cosa a la que se refiere el término en forma inmediata, sino con la abstracción a la que el proceso de denotación se refiere. En otras palabras, la denotación no se refiere al referente, sino a “una entidad abstracta que no es otra cosa que una convención cultural” (Eco, op. cit., pp. 76-77 y 80-81).

prosa. Baudelaire en particular —dice el crítico— ilustra tales contrastes, que sólo se pueden percibir en la relación del texto con el mundo.

Para Todorov, la dualidad se manifiesta temáticamente de tres maneras en Le spleen de Paris: en primer término, la extrañeza o contraste (el famoso término de la bizarrerie) que se logra mediante la presentación de lo anormal y la exclusión de lo normal, esto es, la afición por personajes y escenas “extraños” o “marginales”; en segundo, la ambivalencia, en la que dos términos contrarios describen un objeto para marcar el contraste entre lo que las cosas son y lo que las cosas parecen ser, como una recámara que es sueño y realidad al mismo tiempo; y en tercero, la dualidad que se basa en la antítesis, la yuxtaposición de seres, hechos, acciones o reacciones contrarios, como el hombre y la bestia o el hombre y la naturaleza.⁶⁶ Esta dualidad temática se fortalece con simetrías estructurales (distribución estrófica, sintaxis, etcétera). La confrontación de opuestos constituye el rasgo unificador del poema en prosa baudelaireano, en concordancia con su sistema de correspondencias.⁶⁷

Todorov ve que el mundo que evoca Arthur Rimbaud, por el contrario, está dislocado. La lengua está ahí al servicio de la palabra, por el ruido que produce; las alucinaciones aparecen como si fueran reales. Rimbaud destruye la ilusión representativa por diversos medios: con frases agramaticales; con frases indeterminadas que no eliminan la representación, pero la vuelven extremadamente imprecisa; con oxímoros y frases contradictorias; con cambios en el sujeto de la enunciación, pues rara vez el “yo”, “tú”, “nosotros” y “ustedes” se mantienen de principio a fin en el texto; o mediante el procedimiento de describir las cualidades o características de los objetos sin llamar nunca a éstos por su nombre. La mayoría de los poemas en prosa de Rimbaud no se someten al principio de la semejanza, casi no hay metáforas, las comparaciones se usan para relacionar similitudes inmotivadas y la metonimia se prefiere sobre la sinécdoque porque no se pueden reconstruir totalidades.⁶⁸

⁶⁶ Ibid., pp. 70-71.

⁶⁷ Ibid., pp. 72-73.

⁶⁸ Ibid., pp. 76-80. Cfr. también la explicación de que Rimbaud es un “poeta lexical” en T.Todorov, “Les Illuminations”, en La notion..., p. 149.

Posteriormente, Todorov adapta dos términos de Étienne Souriau, tomados de Correspondance des arts, para redondear la idea de que la literatura establece conexiones de diversos tipos con los objetos. Para Souriau las artes presentativas son aquellas en las que las obras son inherentes a su autor (una sonata o una catedral no dependen de los objetos de la realidad, no suponen otra cosa que ellas mismas); en las artes representativas hay un desdoblamiento ontológico, pues de un lado está la obra y, de otro, seres ontológicamente distintos de la obra en sí (como en la pintura y escultura realistas).

Como Souriau niega la posibilidad de que la literatura sea presentativa, pues la forma primaria sería la sonoridad pura, Todorov modifica la perspectiva y dice que la forma primaria de la literatura no son los sonidos, sino las palabras y frases que ya tienen significado y significado. Así puede hablarse de literatura presentativa, a la cual corresponden el poema en verso y en prosa, y de literatura representativa que puede estar en verso (epopeya, narración, descripción) o en prosa (la novela o el cuento).⁶⁹

Desde el momento en que Todorov se inconforma con la definición que propone Bernard de poema en prosa, se puede ver que el lugar epistemológico desde donde él parte para su crítica es la lógica aristotélica tradicional. Edgar Morin dice que el surgimiento de la contradicción en la realidad física se puede presentar en diversas formas: “como un ataque en el buen sentido (paradoja), como un conflicto entre dos proposiciones igualmente demostrables (antinomia), como enfrentamiento de dos soluciones incompatibles entre sí (aporías) y, más ampliamente, como el acoplamiento de dos términos que se excluyen entre sí”.⁷⁰

Todorov no acepta que como definición del objeto (el poema en prosa) se proporcione los factores A y no A, esto es, perfección estética o desorganización anárquica, los dos tipos de poemas en prosa que identifica y describe Bernard. En el poema en prosa se acoplan dos términos que, desde la perspectiva neoclásica eran incompatibles; Todorov, como Aristóteles, rechaza una definición que implica la fusión de contrarios.⁷¹ Todorov, en el fondo, quisiera encontrar en el estudio de Bernard la definición del poema en

⁶⁹ Ibid., pp. 79-80.

⁷⁰ El método. IV Las ideas: su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización, trad. de Ana Sánchez, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 2001 (Teorema. Serie mayor) [1991], p. 184.

prosa, sin poner realmente atención a los aspectos que aquí ubico en la esfera del interpretante.⁷²

Considero, sin embargo, que la clasificación del arte en presentativa y representativa es poco viable para explicar la naturaleza compleja de las obras de arte, puesto que sólo se ocupa de un aspecto constituyente (la presencia o ausencia de la representación). Además, los ejemplos de Souriau son muy discutibles, porque las obras de arte, a su vez, forman parte de los objetos de la realidad y pueden servir como referentes para la creación de nuevas obras. Según Todorov, el concepto de literatura presentativa en la cual existiera la significación, pero no al servicio de la representación, explicaría bien el caso de Illuminations; pero también considero discutible la aseveración de que estos textos de Rimbaud son poéticos por el rechazo de la representación.⁷³

En mi opinión, el poema en prosa tiende, en distintos grados, al rechazo de la representación legislada, puesto que se trata de una representación compleja y contradictoria, así que, más que “presentativo”, podría considerarse que representa de

⁷¹ Morin explica: “Con Aristóteles la contradicción fue expulsada oficialmente del pensamiento racional occidental. La contradicción es, en efecto, un escándalo para la lógica identitaria, ya que introduce la no-identidad en la identidad, la pertenencia y no pertenencia de un mismo atributo a un sujeto, y porque establece una relación simultánea de exclusión e inclusión entre dos términos, lo que viola el principio alternativo del tercio excluido (idem.) Los tres principios de la lógica identitaria son: 1) A es A (principio de identidad que “afirma la imposibilidad de que lo mismo exista y no exista al mismo tiempo y dentro de la misma relación”); 2) A no puede ser a la vez B y no-B (el principio de la no contradicción “afirma la imposibilidad de que un mismo atributo pertenezca y no pertenezca al mismo sujeto, al mismo tiempo y dentro de la misma relación”); 3) A es o B o no-B (“el principio del tercio excluido afirma, sobre la base de que toda proposición dotada de significación es verdadera o falsa, que entre dos proposiciones contradictorias sólo una puede ser mantenida como verdadera”) (ibid., pp. 178-179).

⁷² Trataré sobre los aspectos a los cuales se refiere el interpretante más adelante, aunque ya se ha mencionado que las consideraciones sobre los presupuestos y paradigmas intervienen en el proceso de interpretación semiótica.

⁷³ Todorov, “La poésie sans le vers”, pp. 80-81.

otra manera. Todorov admite, sin embargo, las limitaciones de esta propuesta de clasificación de la obra literaria, pues, a pesar del alto grado de representación, algunos textos de Le spleen de Paris siguen siendo poéticos.

Finalmente, aparte de la pertinencia de los análisis textuales, la solución de Todorov es interesante porque se basa en los planos sintáctico y semántico (signo y Objeto), en tanto que Bernard se centra en el primero. Todorov toca un aspecto sobresaliente de la poesía: cómo se lleva a cabo la representación del referente, pero el mero contraste entre un Baudelaire más bien representativo y un Rimbaud que pone en crisis lo representativo no explica realmente la particularidad del poema en prosa frente a otros géneros poéticos.

D. El interpretante del poema en prosa: estudios que incluyen la esfera del interpretante

Los trabajos que reseño en este apartado sobre la esfera del interpretante en el poema en prosa tienden a la consideración de los tres elementos del triángulo semiótico (representamen, Objeto e interpretante, esto es, la sintaxis, la semántica y la pragmática), o bien, enfrentan en una relación bipolar el problema del representamen frente al interpretante. El interpretante es la tercera función que da sentido al signo con su interpretación cargada de definiciones, creencias y paradigmas. El representamen cuenta con tres elementos: el cualisigno en el primer vértice (las cualidades que pueden transmitir, las emociones, los perceptos, o percepciones); el sinsigno o sintaxis en el segundo (la estructura o características formales del poema), y el legisigno (los datos que, en el poema, tienen que ver con paradigmas, marcos de referencia, teorías, etcétera). Peirce propuso tres tipos de interpretante: el inmediato, el dinámico y el final. Recurriré a Umberto Eco como uno de los estudiosos más atentos de la propuestas peirceanas para explicar a qué se refiere este complejo concepto.⁷⁴

En primer lugar, el interpretante inmediato tiene que ver con la capacidad de los signos para definirse unos a otros en un proceso de semiosis ilimitada, en la cual el significado de un significante es un interpretante, es decir, otro término significante que desempeña la función de unidad cultural del primer significante dentro de un sistema dado. Dicho

⁷⁴ En el sistema triádico de Peirce, el correlato signo-interpretante se vale del término o rema (el nombre propiamente dicho) en su primer vértice, de la proposición (símbolo susceptible de ser aseverado o negado) en el segundo y del argumento (símbolo que permite emitir juicios) en el tercero. El argumento puede tener tres formas de razonamiento: inducción, deducción y abducción. Estos conceptos son fundamentales para entender el método de lectura que exige el texto poético, como se verá más adelante. Véase Collected papers, 1.284 - 1.353, ed., Charles Hathshorne y Paul Weiss, Harvard University Press, Cambridge, Ma., 1931, t. 1 (Principles of philosophy), y 8.171 - 8.115, 8.327 - 8.379, ed. Arthur W. Burks, Harvard University Press, Cambridge, Ma., 1958, t. 8 (Reviews, correspondance, and bibliography).

de otra manera, la unidad cultural es una unidad semántica inserta en un sistema que define las posiciones y las oposiciones de sus unidades constitutivas.⁷⁵

En segundo lugar, el interpretante final tiene que ver con la ideología, concebida como unidad cultural y caracterizada por la elección de códigos específicos que manifiestan una visión del mundo común a muchos hablantes.⁷⁶ Eco la ubica como un residuo extrasemiótico (diríase que está más del lado de la pragmática). Si la ideología es una unidad cultural más compleja que el interpretante inmediato, entonces requiere como unidad significativa de un conjunto de fórmulas retóricas que se asocien sistemática y convencionalmente con ella, por lo cual puede definirse la ideología como la “connotación final de la cadena de connotaciones o como la connotación de todas las connotaciones de un término”.⁷⁷ Completaré el concepto de ideologías de Eco con el de paradigmas, que podrían considerarse conjuntos de preceptos generales que estructuran las visiones de mundo.⁷⁸ El paradigma es un “núcleo organizacional profundo” que

⁷⁵ Las formas del interpretante pueden ser, dentro del sistema lingüístico, las definiciones científicas o ingenuas de un signo, una asociación emotiva fijada en el sistema al signo en cuestión como connotación fija (perro igual a fidelidad) o la traducción del término a otra lengua (Eco, op. cit., p. 85). Aquí no se pierde de vista que el poema en prosa es un signo complejo. La unidad cultural es “algo” que se define culturalmente y se distingue como unidad (ejemplo: el espectro de los colores y los términos que existen en las lenguas para designarlos). Las unidades culturales se manifiestan en forma de significantes que las denotan, y así se forma la cadena infinita de los interpretantes (ibid., p. 82), que consiste en “series sucesivas de sistemas de convenciones que se van explicando” (pp. 84-85).

⁷⁶ Ibid., p. 181.

⁷⁷ Ibid., p. 205. Aclaro que las relaciones entre los tipos de interpretantes que propone Peirce y los conceptos desarrollados por Eco las voy estableciendo a partir de la lectura comparada de un estudioso y otro.

⁷⁸ Dice Morin que “los individuos conocen, piensan y actúan en conformidad con paradigmas culturalmente inscritos en ellos. Los sistemas de ideas están radicalmente organizados en virtud de los paradigmas” (pp. 21-22). Además: “Semánticamente, el paradigma determina la inteligibilidad y da sentido. Lógicamente, determina las operaciones lógicas rectoras. Ideo-lógicamente, es el principio primero de asociación,

controla el uso de la lógica de los conceptos y de los discursos, así como los modelos, esquemas, principios, reglas, preconstrucciones intelectuales y doctrinas.

En tercer lugar, en la esfera del interpretante cabe otro “residuo extrasemiótico” — según lo nombra Eco— que es la circunstancia de comunicación (para Peirce sería la función del interpretante dinámico sin que necesariamente se concrete en el intérprete o receptor concreto). La circunstancia es el “conjunto de la realidad que condiciona la selección de códigos y subcódigos que permite la codificación del mensaje”; es el referente en sus múltiples aspectos de realidad concreta.⁷⁹ También la circunstancia es “el conjunto del patrimonio del saber que permite al destinatario elaborar las valoraciones y las selecciones correspondientes”⁸⁰ Los acontecimientos como perceptos (como cualidades que se perciben sensorialmente) pueden transformarse en signos gracias a que la circunstancia de comunicación posibilita la selección de códigos apropiados para ello, tanto en el proceso de la emisión del mensaje (creación del texto poético, en este caso) como en el de la recepción (sea como función o en el acto concreto de leer e interpretar). Estos tres aspectos (semiosis ilimitada, relación entre ideología y fórmulas de tipo retórico, así como las condiciones de la circunstancia comunicativa) tienen en común la función legislativa (convencional) sin la cual no es

eliminación, selección, que determina las condiciones de organización de las ideas. En virtud de este triple sentido generativo y organizacional, el paradigma orienta, gobierna, controla la organización de los razonamientos individuales y los sistemas de ideas que le obedecen” (p. 218). Edgar Morin, El método. IV Las ideas: su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización, trad. de Ana Sánchez, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 2001 (Teorema. Serie mayor) [1991]. Las consideraciones sobre los géneros literarios forman parte de los paradigmas, por ejemplo.

⁷⁹ Eco, op. cit., p. 149.

⁸⁰ Ibid., p. 73. Eco señala que este aspecto es determinante cuando el receptor se enfrenta con obras del pasado, pues no se deberá leer solamente en función de los códigos del presente, sino que habrá que reconstruir los códigos del pasado, los universos retóricos e ideológicos, así como las circunstancias comunicativas de las que partió la obra. La obra muchas veces contiene los códigos de sus respectivas épocas (ibid., pp. 206-207).

posible ni la existencia de códigos ni la creación de mensajes ni su descodificación. Y en este trabajo me refiero a estos aspectos con el nombre de la esfera del interpretante.

Una vez aclarados los conceptos relacionados con el interpretante, expondré la propuesta de Michel Beaujour. Al igual que Mason-Browne, este pensador critica algunos estudios acerca del poema en prosa porque, para aceptar las distintas propuestas, es necesario tomar partido por alguna metodología, además de que todas presentan fallos importantes:

I am not aware of any scholarly study purporting to vindicate the prose poem (in any sense of this semantically unstable term) that is not radically flawed by unexamined tenets, by militant ideological guile, by incompetent methodological legerdemain, or by ontological and hermeneutical assumptions that require a leap of faith precluded by my ontic gravity.⁸¹

En pocas palabras, para definir el poema en prosa es necesario examinar las contradicciones que subyacen en la estética moderna.⁸² Beaujour renuncia a definir el poema en prosa en sí mismo; prefiere referirse a lo que él llama los contextos ideológicos que sustentan la necesidad de la extensión breve y los que delimitan la ontología del poema en prosa.⁸³ Este autor trabaja, entonces, un aspecto que considera fundamental de la sintaxis del poema en prosa y otro de la esfera del interpretante.

Pese a que la brevedad del poema en prosa es un elemento de la forma o estructura, Beaujour prefiere contextualizar el análisis de este rasgo puesto que, en su opinión, éste parece ser el único punto de confluencia entre la mayoría de los críticos y les da razón, pues piensa que, más allá de cierta extensión, el texto se convierte en prosa poética.⁸⁴

Las muestras del canon del poema en prosa indican que la brevedad tiende a favorecer

⁸¹ Michel Beaujour, “Short epiphanies: two contextual approaches to the French prose poem”, en The prose poem in France: theory and practice, p. 39. En este trabajo el hecho de delimitar marcos teóricos y tomar partido por ciertos paradigmas no significa una tragedia de la cual lamentarse, sino una realidad que recuerda el carácter flexible y parcial del conocimiento que generan las distintas disciplinas sociales o humanas.

⁸² Ibid., p. 57.

⁸³ Ibid., p. 40.

⁸⁴ Ibid., p. 40.

el efecto lírico,⁸⁵ aspecto que desarrolló Edgar Allan Poe en su Teoría de la composición.⁸⁶

Aunque para Beaujour todos los petits poèmes en prose de Baudelaire cumplen con el requisito de la cortedad, reconoce que no todos son líricos. El autor se pregunta qué hacer con los textos anecdóticos o antipoéticos de Le spleen de Paris; con qué autoridad podrá decirse que no son poéticos si fueron concebidos por su autor como poemas en prosa (S. Bernard, como ya se dijo anteriormente, se pronuncia en contra de considerarlos poemas en prosa). Para Beaujour, lo más importante no es verificar si dichos textos son líricos, en el sentido del “common place of lyrical expressiveness”,⁸⁷ sino reconocer que Baudelaire creó una nueva estética acorde con su vivencia y exploración de la gran ciudad.⁸⁸

La relación del poema en prosa con la prensa es para este crítico la primera causa contextual de la brevedad. El segundo aspecto contextual del que se ocupa Beaujour son las implicaciones psicológicas o metapsicológicas relacionadas con conceptos como lo sublime, que indica el poder imaginativo del poeta y su habilidad para proyectar sus emociones en el arte. Al respecto agrega: “Such a conception tends to dissociate poeticalness from reliance on rhythmical and metrical devices, from genre, diction, and topic. It also tends to favor short pieces over longer ones”.⁸⁹ Pero lo más importante de la imagen poética es lo que Beaujour llama su lado oscuro, al cual atribuye los

⁸⁵ En el siguiente capítulo ofreceré una delimitación del concepto “lírica”.

⁸⁶ Poe afirma que la brevedad debe estar en relación directa con la intensidad del efecto buscado; y para él “breve” significaba que el texto “podía ser leído de un tirón”. La filosofía de la composición / El cuervo, trad. Carlos María Reylés / Ignacio Mariscal y Ricardo Gómez Robelo, Premiá, México, pp. 9-27.

⁸⁷ Ibid., p. 44.

⁸⁸ Idem. El problema de la heterogeneidad de los textos baudelaireanos es crucial para la crítica del poema en prosa.

⁸⁹ Ibid., p. 41.

calificativos “magic, supralogical, prelogical, metasemiotic, and real”; concibe la imagen poética como “aparentemente arbitraria y secretamente motivada”.⁹⁰

Considerar que los críticos no pueden opinar respecto de la pertenencia de los textos de Le spleen... al género del poema en prosa limita completamente la participación de la esfera del interpretante, que se modifica en relación con los interpretantes finales de referencia. Al hablar del lado oscuro de la poesía, Beaujour subraya la importancia de la percepción como esencial para identificar la ontología del texto poético. Que la imagen poética parezca arbitraria pero que revele en su fondo una “motivación secreta”, sólo puede comprenderse cabalmente en la relación del representamen con su Objeto, de la que da cuenta el interpretante; pero el autor no profundiza más en estos temas.

La aportación más útil de Beaujour es que demuestra los vínculos complejos que el texto (representamen) establece con sus condiciones textuales; así, la brevedad del poema en prosa, su búsqueda poética y aproximación a la plástica no se entienden sin la esfera del interpretante que legisla (las condiciones de difusión del poema en prosa, los presupuestos sobre la ontología de lo poético). Para completar el modelo triádico de análisis que propongo, faltaría sistematizar las observaciones de los procesos mediante los cuales el poema en prosa significa el mundo (Objeto); en el trabajo de Beaujour este aspecto es ejemplificado rápidamente con Baudelaire y la presencia de París en los Petits poèmes en prose.

Me interesa, por otra parte, el estudio de Stephen Fredman porque enfrenta, desde la perspectiva de la poesía norteamericana, un problema similar a la delimitación de la poesía hispanoamericana, puesto que ambas tienen la necesidad de definirse frente a la tradición europea: “Will there be an American poetry? How will it differ or develop from European poetry? What is the place of self and of society in this poetry?”⁹¹

Este autor tiene interés especial en la prosa heterogénea de William Carlos Williams, Robert Creeley y John Ashbery. Según su criterio, el término de poema en prosa es insuficiente para el tipo de obras que estudia; propone, en cambio, el de “poet’s prose” (prosa de poeta):

⁹⁰ Ibid., p. 51.

⁹¹ Stephen Fredman, Poet’s prose: the crisis in American verse, Cambridge University Press, Cambridge, Ma., 1983, p. 4.

The term “poet’s prose” is a response to the terminological nightmare surrounding non versified poetry. The more common “prose poem” is unsatisfactory for two reasons: it is an oxymoron aimed at defamiliarizing lyric poetry, and it remains redolent with the atmospheric sentiment of French Symbolism. “Poet’s prose” escapes the oxymoron and is proposed as a more encompassing term to cover all (not only lyric) poetry written in sentences rather than verse. The term is descriptive instead of normative; it applies to works that are conceived of and read as extensions of poetry rather than as contributions to one of the existing prose genres.⁹²

El autor se atreve a oponer el poema en prosa francés a las obras de algunos poetas norteamericanos en términos de mundo e imaginación:

Once a poet feels free to make a statement, to interrogate the realm of truth rather than merely to present an aesthetic object, then the way is clear for a union of fact and imagination. American poets like Emerson, Whitman, and Pound have ardently sought to promote this union; in pursuing this end American poet’s prose leaves the French “prose poem” behind.⁹³

Los problemas empiezan cuando dice que el término poet’s prose es descriptivo y no normativo. ¿Entonces, debe concluirse que “poema en prosa” sí tiene un carácter normativo? Aquí no puedo estar de acuerdo, puesto que los tipos genéricos funcionan como modelos para la praxis textual; por lo tanto, no veo contradicción, sino más bien la diferencia entre un término que surge de la necesidad de este crítico y un tipo histórico que se ha ido conformando, rehaciendo y validando a través del tiempo.

Tampoco quedan muy claras las ideas en torno del oxímoron porque éste sólo funciona como tal si se piensa en los orígenes del poema en prosa, cuando, efectivamente, la poesía no podía concebirse escrita en prosa porque los preceptos literarios establecían que la poesía debía escribirse en verso, pero eso no quiere decir que todas las modalidades de textos poéticos tengan que reducirse a la poesía lírica (pues ¿dónde quedan, entonces, la poesía narrativa y la satírica escritas en verso, por ejemplo?). Con Le spleen de Paris Baudelaire atacó precisamente la noción de que toda poesía debía ser

⁹² Ibid., p. vii.

⁹³ Ibid., pp. 7-8.

necesariamente lírica.⁹⁴ Por otro lado, la existencia del poema en prosa en la literatura contemporánea es una prueba de que el género ha sobrevivido al simbolismo.

En la contraposición del poema en prosa al concepto de “poet’s prose” hay omisiones graves. Si bien Fredman contextualiza adecuadamente el momento en que el poema en prosa empieza a adquirir identidad, su delimitación del poema en prosa francés es cuestionable: “The French prose poem is a highly aestheticized, subjective, idiolectal artifact, a poem to the isolated genius”.⁹⁵ El problema radica en que Fredman percibe el poema en prosa francés (hasta el simbolismo) como un todo muy orgánico (ni siquiera menciona los problemas que he referido antes respecto de las prosas menos líricas de Le spleen de Paris, o la diferencia tan grande entre Bertrand y Rimbaud). La solución de Fredman conlleva el acierto de reconocer implícitamente que los conceptos literarios están ligados a circunstancias extra-literarias, aunque es refutable que Fredman asocie el poema en prosa sólo con el simbolismo, porque ya se han señalado los orígenes románticos de este tipo literario.

La diferencia que Fredman cree encontrar entre el poema en prosa francés y las prosas de los poetas norteamericanos, cuando toma en cuenta la presencia del mundo y de la imaginación, es bastante endeble, porque si bien podría aceptarse que el poema en prosa francés, romántico y simbolista, tiene una tendencia esteticista, no es posible asentir con la idea de que sólo los norteamericanos se ocupan del mundo (fact); ya he señalado anteriormente diversas opiniones sobre la importancia de la ciudad en este género a partir de Baudelaire.

No cabe duda de que el término que crea Fredman responde a la necesidad de enfrentar un conjunto de textos en prosa con intención poética, escritos por poetas, cuya principal característica es su larga extensión y la mezcla genérica: libros como Kora in hell. Es

⁹⁴ Reservaré el término “lírico” para los textos cuyo modo representativo subraye la emotividad y la subjetividad del poeta. No está de más recordar la antigüedad del término griego lyra que designaba un instrumento musical, y que también se asocia con melic o mele (aire, melodía). Esto permitirá distinguir entre un poema en prosa lírico y un poema en prosa narrativo, por ejemplo (The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics, ed. Alex Preminger, T.V.F. Brogan et al., Princeton University Press, New Jersey, 1993, pp. 713-721).

⁹⁵ Fredman, op. cit., p. 7.

lamentable que Fredman eluda un libro clave para su estudio, Les chants de Maldoror, de Lautréamont, que sería el antecedente más importante del tipo de obras que estudia.

Considero que el término poet's prose es desafortunado por sumamente vago y general, además de que se vale de la identidad del autor como poeta para definir las obras; me pregunto si no sería mejor recurrir a alguno de los términos a la mano, como antinovela o epopeya lírica o diario poético, etc., para designar aquellos textos de coloración poética que, aunque tienden a una non generic prose,⁹⁶ mantienen ciertos vínculos con algún género reconocible. Es verdad que el acercamiento a textos extensos es muy distinto, tanto para el creador como para el lector, de la búsqueda de la intensidad y concisión poéticas en prosas breves.

Para terminar, Fredman da cuenta de la fascinación por el lenguaje en las obras que estudia, y nota las continuas interferencias en el desarrollo de una historia o idea. Además, reconoce que estas obras incluyen lo que tradicionalmente no tiene cabida en la poesía:

In choosing the sentence rather than the line as a unit of composition, a poet not only negates some of the rules of verse (while listening) but also comes under the sway of rules with a vast though relatively unexplored poetic potential [...] In other words, the most encompassing freedom to construct a poetic entity, capable of including what poetry has been told to exclude.⁹⁷

El libro de Fredman ofrece un ejemplo del análisis ternario insatisfactorio por la falta de claridad teórica. En algunos de los estudios comentados hay aportaciones valiosas, ya señaladas en cada caso, para la comprensión teórica del poema en prosa, mientras que otros presentan notables deficiencias.

Como otros estudiosos que investigaron acerca del poema en prosa en los años ochenta y noventa, Jonathan Monroe diseña su marco teórico a partir de Bajtín. El concepto clave es el dialogismo, de modo que el poema en prosa incluye la otredad de los discursos prosísticos, tradicionalmente excluidos de la poesía:

By absorbing what had been considered other than literary or “poetic”, the prose poem in Baudelaire’s time had the affirmative function (in the Marcusean sense) of displaying literature’s openness to the newly

⁹⁶ Ibid., p. 8

⁹⁷ Ibid., p. 7.

hegemonic bourgeoisie, which by the mid-1850s had shown clearly its preference for prose as a literary medium.⁹⁸

Monroe incorpora, además, la crítica de corte marxista en su trabajo. El argumento de base es, precisamente, que el poema en prosa lucha contra las estructuras burguesas valiéndose de los gustos de la misma burguesía: aparenta, por un lado, complacer al público y, por otro, lo cuestiona o, incluso, lo insulta.

El estudio de Monroe es muy puntual en su análisis de la brevedad del género, pues explica —como Beaujour— que

If the prose poem's block print and brevity make it look accesible, like a newspaper article, to those with only minimal literacy and verbal sophistication, the genre's polemical tendencies risked from the very beginning making potential bourgeois readers decidedly uncomfortable, if not openly hostile.⁹⁹

Monroe desarrolla un método triádico para estudiar el poema en prosa. Aplica los conceptos de heteroglosia y dialogismo al poema en prosa por tratarse de un género híbrido que combina distintos tipos de discurso. Los análisis del aspecto sintáctico refuerzan sus afirmaciones sobre la “política del poema en prosa” y, finalmente, hace una reflexión sobre la importancia de los objetos prosaicos, o antipoéticos, desde el punto de vista de la preceptiva tradicional, en este género. La presencia de lo prosaico, de lo cotidiano, ataca las nociones idealistas del yo lírico como un ser que se aparta a un aislamiento sublime.¹⁰⁰

El hecho de que Monroe se apegue al enfoque de la crítica de corte marxista para hablar de la “política del género” limita considerablemente su visión de la esfera del interpretante. Por supuesto que las afirmaciones acerca de la relación tensa del poema en prosa con las estructuras de poder y con la contradictoria necesidad de complacer al público burgués, pueden constatarse en los textos más subversivos desde el punto de vista ideológico y formal; pero en el proceso semiótico en el cual un texto se interpreta como poema en prosa actúan factores que se relacionan con la creación y la

⁹⁸ Jonathan Monroe, A poverty of objects: the prose poem and the politics of genre, Cornell University Press, Ithaca and London, 1987, p. 22.

⁹⁹ Ibid., p. 24.

¹⁰⁰ Ibid., pp. 11 y 19.

estructuración de mensajes artísticos que transformen el lenguaje para decir nuevamente.

Por su parte, Michael Riffaterre desarrolla una teoría que explica la función semiótica de la poesía. Su sistema es muy detallado y no podré explicar todos sus componentes aquí; sólo resumiré los puntos centrales. Aunque Riffaterre se vale de muchos teóricos de la literatura, expondré en qué medida su trabajo adapta las tríadas peirceanas para explicar el funcionamiento semiótico de la poesía.¹⁰¹

Riffaterre reduce la esfera del interpretante a la intertextualidad literaria y a los signos textuales interpretantes que corresponden al legisigno (es decir, elimina los fenómenos propios de la circunstancia comunicativa), y desarrolla ampliamente el vértice que corresponde al sinsigno (sintaxis del poema).¹⁰² El concepto principal para explicar la semiosis del signo poético es la significancia, que involucra la relación del signo con el Objeto: la significancia, que da unidad formal y semántica al signo poético, consiste en que el poema dice una cosa que significa otra, y, al crear con el lenguaje de la

¹⁰¹ Michael Riffaterre, Semiotics of poetry, Indiana University Press, Bloomington, 1984 [1978] (Midland Books 332, Advances in Semiotics). Véase también Michael Riffaterre, “On the prose poem’s formal features”, en The prose poem in France: theory and practice, pp. 117-134. No he citado este artículo porque el autor resume su tesis sobre el poema en prosa, expuesta con mayor nitidez en Semiotics of poetry.

¹⁰² El cualisigno, el sinsigno y el legisigno son los tres componentes que, según el enfoque de Peirce, tiene el signo en sí mismo. El cualisigno es “una cualidad que es un signo” (como el tono de voz de una palabra o el color y la tela de un vestido); el sinsigno es “una cosa o acontecimiento que existe [...] y que es un signo” (como una palabra escrita en un papel), y el legisigno es “una ley que es un signo” (como la definición semántica de una palabra en los diccionarios). Ahora bien, cualquier signo artístico puede definirse como “un sinsigno que es también un cualisigno y significa como tal, aunque utiliza legisignos como material posible”. Si las cualidades tangibles del signo se articulan como evidencias sintácticas altamente significativas en el texto poético, esto es porque en las cualidades se manifiestan todo tipo de percepciones respecto del referente y de las circunstancias de gestación de la obra, las cuales son susceptibles de ser interpretadas por un receptor. A Riffaterre no le interesa rescatar este aspecto pragmático en sus análisis.

comunidad su propia gramática, crea una primera impresión de agramaticalidad o desviación semántica que atenta contra la representación mimética automatizada.

Para poder acceder a la significancia, el lector necesita llevar a cabo dos fases de lectura: la primera es lineal y sirve para identificar las incompatibilidades y empezar a encontrar relaciones intertextuales que aclaren el sentido del texto; la segunda es una lectura retroactiva en la que verdaderamente se llevará a cabo la interpretación, pues el lector tendrá que identificar cuál es la matriz estructural alrededor de la cual se están aglomerando las agramaticalidades, también llamadas variantes, para encontrar su nueva lógica.¹⁰³

El interpretante es un signo textual dual, ya sea lexemático (palabras que generan dos textos simultáneos) o textual (citas o alusiones a otras obras literarias que contienen un

¹⁰³ Este proceso semiótico al cual Riffaterre da el nombre de significancia, para distinguirlo del proceso de la semiosis lingüística ordinaria, se encuentra explicado con términos distintos en el libro de Ángel Herrero, Semiótica y creatividad: la lógica abductiva (Palas Atenea, Madrid, 1988) (Libros de Investigación). En términos de Herrero, la matriz estructural sería el cierre y las agramaticalidades, las fuerzas de segregación, mientras la lectura retroactiva sería la lectura abductiva. Ángel Herrero retoma las explicaciones peirceanas sobre la lógica abductiva y propone los términos de enmascaramiento y desenmascaramiento para referirse a las anormalidades que presenta el poema y a la superación (entendimiento o interpretación) de dichas anormalidades, respectivamente. La interpretación abductiva consta de tres etapas: en la primera, se identifican los datos problemáticos (oscuridades, anormalidades, agramaticalidades); en la segunda, se busca una ley hipotética, o premisa mayor, que permita explicar las irregularidades; en la tercera, se llega a una conclusión o inferencia, también hipotética. Hay que notar que las anormalidades se relacionan con el cualisigno, con la necesidad que reconocen los poetas de nombrar las percepciones traduciéndolas en cualidades sensibles (el sonido, el ritmo, por ejemplo). La hipótesis, o premisa mayor, se pone a prueba con los datos problemáticos como si fuera la aplicación deductiva de la regla sobre un antecedente, pero se trata de una prueba en la cual, si no funciona la regla hipotética propuesta, deberá buscarse otra más apropiada. La creación de un texto artístico presenta un alto grado de creatividad porque altera algunas leyes convencionales de la comunicación lingüística. En conclusión, toda interpretación es hipotética, parcial y provisional.

modelo de las equivalencias o transferencias de un código al otro), que contiene agramaticalidades y que requiere una lectura retroactiva para encontrar su significancia. Riffaterre se basa en el concepto de abducción para explicar cómo se produce el signo poético, aunque en este punto ya no menciona a Peirce.¹⁰⁴ Lo que Riffaterre llama matriz estructural es el caso problemático a partir del cual se desarrollan equivalencias de desviaciones (fuerzas de segregación) y el lector debe descubrir a qué podría referirse realmente lo dado o dicho por medio de agramaticalidades en el poema.

El hipograma corresponde a la proposición o ley hipotética a la que se recurre para comprender el enmascaramiento o agramaticalidad (premisa mayor); la conversión es la fase de la inversión (cuando la premisa menor modifica a la mayor por medio de un proceso inductivo, es decir, cuando se ubica el cierre al cual tienden las fuerzas de segregación) y por lo general subvierte el hipograma y ofrece el desenmascaramiento o revelación del nuevo sentido. Riffaterre da explicaciones más detalladas de la semiosis del signo poético, pero considero que he presentado el núcleo de su modelo teórico.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Es precisamente en la esfera del interpretante donde pueden constatar los procesos de la invención creativa en distintos ámbitos. El interpretante es la tercera función que da sentido al signo con su interpretación cargada de referencias, creencias y paradigmas.

¹⁰⁵ Eco retoma una palabra clave en Peirce: la inferencia, y dice que la ambigüedad y la autorreflexión del mensaje conducen a deducciones correctas cuando se estudia cómo está hecho el mensaje estético (pues ésta es la única manera de encontrarle sentido). Dichas deducciones dependen de la interacción contextual (y aquí cabe la noción de la lectura retroactiva), que permite clarificaciones y ambigüedades sucesivas, que hacen posible, a su vez, otras posibles interpretaciones (y hay que subrayar la importancia de la palabra posibles, pues indica el carácter hipotético de este tipo de inferencia a la que Peirce dio el nombre de abducción). Para llegar a deducciones viables de interpretación del mensaje estético, dice Eco, se debe estudiar la materia de los significantes (el cualisigno), ya que ésta no es arbitraria respecto de sus significados. Es posible analizar, por último, cómo el mensaje estético puede abarcar “varios niveles homólogos de realidad”, incluyendo tanto la naturaleza física de los significantes, como los significados denotados, los significados connotados y las expectativas extralingüísticas (La estructura ausente, p. 162). La base del razonamiento de Eco es que “el mensaje estético se opone al referencial, que es moderadamente redundante y tiende a reducir la ambigüedad al mínimo, eliminando la tensión informativa para no favorecer la

Ahora bien, Riffaterre afirma que el proceso semiótico permite identificar un poema en prosa, ya que en todo poema se busca la transignificación (Riffaterre emplea el concepto de significancia). El poema, por decirlo en otras palabras, está saturado de claves poéticas que obedecen a una constante. Riffaterre propone que en el poema en prosa esa constante no es solamente semiótica (representamen y Objeto), como en los poemas en verso, sino necesariamente sintáctica (en el sentido de sintaxis textual):

I propose that what characterizes the prose poem is a matrix with two functions instead of one: it generates significance, as in all poetry, and it generates a particular formal constant, such that the constant is coextensive with the text and inseparable from the significance. There are no margins or neutral areas before or after [...] not only is the text overdetermined, it is conspicuously overdetermined.¹⁰⁶

Luego sugiere tres tipos de derivación doble: en la primera, una de las secuencias está presente y la otra implícita; en la segunda, una derivación corresponde al sujeto de la matriz y otra al predicado; en la tercera, ambas están presentes y se oponen entre sí.

La semiótica de la poesía de Riffaterre es muy completa en cuanto al análisis de la “producción del signo” y de la “producción del texto”, pero el desglose de tantos términos complica, a la vez, la explicación de un proceso que cuenta con tres pasos fundamentales: a) identificación de las alteraciones al hipercódigo que están presentes en el texto poético, b) interpretación de la coherencia de dichas alteraciones a la luz de lo que Eco llama el idiolecto de la obra y c) atribución de sentido al texto en el contexto de la multiplicidad de códigos y subcódigos de una cultura.¹⁰⁷ Sólo hay dos aspectos que contribución personal del destinatario” (ibid., p. 193).

¹⁰⁶ Riffaterre, *op. cit.*, p. 117.

¹⁰⁷ Umberto Eco emplea el término idiolecto estético para referirse a la matriz estructural a la cual se llega gracias a las agramaticalidades (Eco recurre a la noción estilística de la “desviación de la norma”), a las que concibe como bandas de redundancia informativa. Eco dice que hay un mismo “diagrama estructural” que rige los distintos niveles de organización de la obra, de tal modo que “se establece una especie de red de formas homólogas que constituyen el código particular de aquella obra” (*op. cit.*, pp. 166-167). El argumento de base es que este nuevo código particular debe ser lo suficientemente redundante para que pueda ser interpretado, ya que destruye el código preexistente para “convertir en ambiguos los niveles del mensaje”. La regla

deseo discutir. El primero es el tratamiento del interpretante, porque lo reduce al texto y al intertexto; es decir, al universo meramente literario, y me parece que el texto poético rebasa ese procedimiento al relacionarse con el Objeto, con los perceptos (el cualisigno y lo que porta en cuanto percepciones y sensaciones, aspecto que no tiene mucho desarrollo en la propuesta de Riffaterre) y con la esfera del interpretante en toda su amplitud. El segundo es un detalle acerca del concepto de significancia, pues si bien es cierto que el lector es guiado en su interpretación desde las saturaciones semánticas y formales del texto (de la matriz y sus variantes), no creo que la tarea del lector sea un ejercicio para “fill the gaps and solve the puzzle” con una sola respuesta,¹⁰⁸ como propone Riffaterre.

Más bien considero que las pistas que contiene el texto para la interpretación pueden ser ordenadas lógicamente de distintas maneras, dependiendo de los paradigmas a los que se recurra en la esfera del interpretante. En mi opinión, la constante semiótica es relativa, no tan delimitada o fija como piensa Riffaterre. La polisemia del texto poético se constata claramente cuando se consultan diversas opiniones críticas sobre la misma obra. Por eso no me parece pertinente hablar de “signos duales” para designar a los textos poéticos y tampoco convengo en que dichos signos remitan siempre a un intertexto literario.¹⁰⁹

según la cual se violan los niveles del mensaje es el idiolecto.

Por su parte, Josu Landa da el nombre de transignificación a este mismo proceso semiótico al que obliga el texto poético (la finalidad de la poesía es trascender los significados automatizados). En opinión de Josu Landa, para que el poema pueda concretarse como tal han de intervenir tres dimensiones: la intratextual, la de carácter semántico y la extratextual. En la teoría peirceana éstas corresponden al representamen —con sus componentes llamados cualisigno, sinsigno y legisigno—, y a las relaciones que éste establece con su Objeto y con su Interpretante, respectivamente. En cuanto a la esfera interpretante, Landa propone el concepto de comunidad poética, cercano a la noción del intérprete o interpretante dinámico de Peirce, ente que hace sus recorridos de lectura de acuerdo con los paradigmas vigentes (Josu Landa, *op. cit.*, pp. 230, 35-39, 49 y otras).

¹⁰⁸ Ibid., p. 165.

Desde mi punto de vista, el hecho de que pueda identificarse una constante morfológica en el poema en prosa no es un elemento distintivo respecto del poema en verso, en el cual, además de las convenciones métricas, cabe también algún otro tipo de constante morfológica, sencillamente porque la sintaxis poética es parte de la función semiótica. Por ejemplo, en la rima XXIV de Gustavo Adolfo Bécquer se repite la anáfora “dos” en cada una de las cinco cuartetas octosilábicas del poema; la descripción de dos cosas (llamas, notas musicales, olas, jirones de vapor) enlazándose se repite en las cuatro primeras estrofas; cuando se lee la última, lo anterior se convierte en metáforas de los enamorados.¹¹⁰

Las simetrías morfológicas están en consonancia con el tema, y ambos participan en el dinamismo de la función semiótica. No veo diferencia entre este ejemplo en verso y el que proporciona Riffaterre, de Paul Eluard, en el cual se habla de una mujer desnuda a punto de vestirse frente a su espejo. Riffaterre identifica que la desnudez corresponde también a la carencia de artificios retóricos de ese poema en prosa. A cada uno de los otros ejemplos que proporciona Riffaterre, podría oponerse un poema en verso con un funcionamiento similar entre lo semántico y lo sintáctico (en el sentido amplio como lo empleo aquí). En realidad, Riffaterre no relaciona el poema en prosa con las múltiples posibilidades combinatorias que ofrecen los géneros en prosa.

¹⁰⁹ Eco explica más acertadamente el hecho de que el texto poético contiene las claves para su interpretación y reflexiona acerca de los procesos que esto implica. Como el mensaje poético está estructurado de manera ambigua respecto del código lingüístico de base, predispone para un “número elevado de selecciones interpretativas [...] a la luz del idiolecto que organiza el contexto y a la luz de otros significantes que reaccionan uno con otro para buscar el apoyo que el código violado ya no ofrece” (*op. cit.*, p. 167). Pero esto requiere una lectura más abierta y procesual que la que concibe Riffaterre, de modo que el mensaje poético puede concebirse como “un campo de libertad y determinación” flexible hasta cierto punto, pues cuenta con los límites que ofrece “la fuerza de su diagrama estructural”. De ahí la idea de que la obra ofrece una “forma vacía” que contiene sus propias instrucciones para “rellenarla”, pero de una manera polivalente no unívoca (Eco, *op. cit.*, p. 208).

¹¹⁰ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, en *Obras completas*, ed. Dionisio Gamillo Fierros, pról. de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, 8ª ed., Aguilar, Madrid, 1954, p. 455.

Aunque con menor claridad respecto de la relación del poema en prosa con su Objeto, el trabajo de Margueritte Murphy se ocupa principalmente de la relación del poema en prosa con la esfera del interpretante, en especial con los interpretantes finales que regulan las interpretaciones literarias, culturales y sociales. Su objetivo es estudiar textos de William Carlos Williams, John Ashbery y Gertrude Stein. Para prestar atención a la diversidad de voces del lenguaje heteróclito de las obras de su interés, la autora se basa en Bajtín, pero en lugar de tomar el concepto de dialogismo como Monroe, emplea como eje la heteroglosia, lo cual le permite tomar en cuenta la naturaleza sociopolítica del lenguaje, sin preferencia por ningún paradigma político. La heteroglosia sostiene la hipótesis central de esta estudiosa: el poema en prosa siempre subvierte algún modelo, sea textual o no textual.¹¹¹

En su esfuerzo de “ofrecer un modelo de lectura para cualquier poema en prosa”, la autora propone concebir este género como “amorfo”. Murphy va al extremo contrario de Riffaterre, pues prácticamente se olvida de relacionar el poema en prosa con la poesía y se concentra en estudiar las tensiones que se establecen entre este género y otros en prosa: “Above all, the prose poem is a heterogeneous form —not as a simple compromise between poetry and prose, but as a form that almost inevitably brings diverse genres of prose into tension with one another”.¹¹²

Murphy incluye en su concepto del poema en prosa la función mimética, entendida como la imitación o representación del discurso del Otro, más que la representación de alguna realidad concreta, diegética o pictórica.¹¹³ Para Murphy, el poema en prosa es tan libre y amorfo que se parece al arte posmoderno, según lo concibe Lyotard, ya que el artista trabaja sin reglas y formula, entonces, las pautas de lo que habrá de ser hecho; su obra tampoco puede ser juzgada por medio de lineamientos preconcebidos.¹¹⁴

Murphy sostiene que si bien hay elementos externos (como los títulos, subtítulos, prefacios, preámbulos, presentación tipográfica, volumen) o internos (todo lo referente a la sintaxis del poema), éstos no bastan para identificar un poema en prosa; lo esencial es la heteroglosia que se manifiesta como la puesta en conflicto de algún género prosístico

¹¹¹ Margueritte S. Murphy, A tradition of subversion: the prose poem in English from Wilde to Ashbery, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1992, pp. 1-8 y 95.

¹¹² Ibid., p. 90.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Ibid., p. 85.

al interior del texto —llámese diario, aforismo, epístola, cuento, etc. — porque el poema en prosa siempre se desvía de ellos.¹¹⁵

Opina la autora que la brevedad del poema en prosa es, en realidad, un precepto romántico que se enlaza con el de la unidad, y no necesariamente se aplica a todos los poemas en prosa. Como alternativa, Murphy prefiere identificar el poema en prosa como de extensión indeterminada (en esto coincide con Mason-Browne). Afirma que el poema en prosa debe verse como una paradoja, como una contradicción irreconciliable que se propone como un género aparte —tal como propone Bernard.¹¹⁶

Una de las aportaciones de Murphy es el reconocimiento de que el poema en prosa incluye procedimientos narrativos y los subvierte. La estudiosa observa dos tipos generales de subversión: o bien el poema en prosa ataca la estructura de la trama y es mimético (mimesis de acciones, como en Aristóteles), o bien subvierte la referencialidad y, por lo tanto, no es mimético (no hay desarrollo de ninguna historia). El poema en prosa también puede atentar contra la referencialidad de la lengua, es decir, con su capacidad descriptiva. El poema en prosa descriptivo se enfrenta a un problema de representación pictórica, pues si el texto se limita a una descripción directa y realista, cuya única intención es remitir al referente, difícilmente llega a ser un poema.¹¹⁷

La propuesta de Murphy ayuda a entender la imbricación del poema en prosa con otros tipos genéricos que emplean también la prosa; la idea de la subversión textual o no textual se puede verificar en muchos poemas en prosa. Sin embargo, me parece excesiva la analogía entre la posmodernidad —según Lyotard— y el poema en prosa, porque si la regla se redujera a la subversión, ¿en qué punto podría distinguirse una antinovela o una novela lírica o un manifiesto literario de un poema en prosa? ¿Será verdad que el poeta que escribe en prosa trabaja sin reglas previas? La autora no esclarece a qué se debe el ánimo subversivo del poema en prosa; si el poema en prosa entra en conflicto con los tipos genéricos en prosa de los que se vale, hay algo que evita que el texto se convierta en un caos total, en una ausencia de sentido.

Es muy probable que el requisito de la brevedad se remonte a los antecedentes románticos del poema en prosa, como dice la autora; pero como no se trate de un

¹¹⁵ Ibid., pp. 64-69 y 82.

¹¹⁶ Ibid., p. 93.

¹¹⁷ Ibid., pp. 64-82.

volumen en el que se compilan varios poemas en prosa independientes, un texto extenso en el que se presenta la semiosis poética, tiende a combinar características de los géneros largos (la epopeya, la novela, el diario, el relato de viajes). Me sumo a la recomendación de Simon, de tomar en cuenta la hibridez de estos textos para su denominación; por ejemplo, habría que hablar de poema épico, poema novelesco-ensayístico, etc., lo cual ya indicaría que se trata de un modo distinto al poema en prosa que prefiere la brevedad.

La distinción entre el poema en prosa narrativo y el descriptivo propuesta por esta estudiosa no siempre es funcional porque, con frecuencia, los dos discursos se emplean en el mismo texto. Si bien el poema en prosa descriptivo debe evitar la descripción realista, esto no es una característica exclusiva del poema en prosa, pues en muchos poemas en verso también se observa este principio (Góngora es un ejemplo extremo). Por otro lado, hay poemas, sea en prosa o en verso, que incluyen descripciones realistas pero cuya poeticidad radica en algún otro tipo de agramaticalidad.

La división de Murphy de los poemas en prosa narrativos en miméticos y no miméticos puede ser útil, pero hay otros elementos que interfieren: por ejemplo, el registro del lenguaje (cotidiano o con figuras retóricas) y el tipo de estructura narrativa que se incluye (lineal, fragmentaria, en abismo). En suma, a Murphy le falta tomar en cuenta el segundo factor que contribuye a la comprensión del poema en prosa: la poesía. Sus observaciones acerca de la interacción del poema en prosa con los géneros en prosa son muy acertadas y complementan lo que expone Riffaterre.

E. Un repertorio genérico para el poema en prosa

El género, como elemento de la esfera del interpretante, puede considerarse parte de los paradigmas que describe Morin. En la práctica literaria cada obra hace uso de los géneros. Entre la obra individual y el género existe una relación intensa que, más que constreñir la creatividad, la incentiva. Recurriré a la perspectiva de Fowler respecto del género para agregar un elemento puntual que pertenece a la esfera del interpretante, pues para el poema en prosa es preciso no perder de vista la perspectiva histórica: el poema en prosa nació como una reacción contra la normativa neoclásica demasiado estricta respecto de las características que debían reunir las obras pertenecientes a un género, de modo que se dio cabida a nuevas maneras de usar la prosa y el verso.¹¹⁸ La declaración de principio para Fowler es admitir que la literatura varía de acuerdo con el contexto cultural, puesto que los valores y las visiones del mundo son cambiantes¹¹⁹.

Para Fowler, el término tipo (kind) equivale a género histórico y siempre se designa con un sustantivo; debe entenderse como familia y no como clase.¹²⁰ Muchas de las características del tipo pueden inferirse mediante la constatación de su ausencia: “a kind is a type of literary work of a definite size marked by a complex of substantive and formal features that always include a distinctive (though not usually unique) external structure”.¹²¹ Entender el género como tipo, y no como clase, subraya el hecho de que

¹¹⁸ Tanto en Francia como en Inglaterra, los escritores neoclásicos defendieron la idea de que los géneros eran inmutables y atemporales; en consecuencia, las obras nuevas deberían obedecer las reglas o probar por sí mismas que sus invenciones eran valiosas (Fowler, Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes, Oxford University Press, Oxford, 1987 [1982], pp. 27-28). Otro ejemplo de la rigidez en las concepciones genéricas del neoclasicismo es que las reglas de la antigüedad clásica fueron impuestas a los géneros de la época.

¹¹⁹ Ibid., p. 10.

¹²⁰ Ibid., pp. 56-57.

¹²¹ Ibid., pp. 73-74.

las obras que forman parte del tipo comparten algunas características, pero no necesariamente todas y cada una de ellas.¹²² Fowler no pierde de vista la existencia de “géneros intermedios” que son una clara muestra de que la literatura elude las clasificaciones: la novela en verso, la novela lírica y el poema en prosa que se han desarrollado en los últimos tiempos o la antigua sátira menipea son ejemplos de tipos genéricos mixtos.¹²³

El modo se entiende como una selección o una abstracción del tipo. Se refiere a un tipo histórico en la particularidad de algunas muestras de su repertorio interno¹²⁴ y tiende a ser un adjetivo que acompaña al tipo.¹²⁵ En las alusiones a otros géneros, o en los títulos, pueden encontrarse señales del modo. Por ejemplo, una novela puede ser cómica o satírica. Esta distinción entre tipo y modo permite a Fowler resolver el problema tan añejo de los pseudogéneros lírico, dramático y narrativo (épico); para el estudioso, estos últimos son modos orgánicos a los cuales la crítica renacentista atribuyó características pseudogenéricas.¹²⁶

La solución de Fowler es considerar los tres pseudogéneros como modos de representación fundamentales (o universales) para el repertorio genérico. La razón: “Genres are types of whole works, whereas the universals never refer to more than one part of the repertoire”.¹²⁷ La prueba de la inviabilidad de considerar estos modos de representación como géneros es que se pueden combinar o alternar en una sola obra.¹²⁸ Fowler da crédito a Claudio Guillén cuando éste opina que a los tres modos de

¹²² Ibid., p. 38.

¹²³ Ibid., p. 239.

¹²⁴ Ibid., p. 56.

¹²⁵ Ibid., pp. 90-91.

¹²⁶ Ibid., p. 236.

¹²⁷ Ibid., p. 237.

¹²⁸ Loc. cit.

representación falta agregar la ensayística.¹²⁹ El subgénero conserva las mismas características externas que corresponden al tipo, pero tiene un conjunto de reglas sustantivas propias y obligatorias, que son opcionales para el tipo genérico.¹³⁰ Para aclarar esta idea, Fowler especifica que el tema determina el subgénero.¹³¹

Quisiera retomar un aspecto que a Fowler le parece poco significativo: la relación entre los géneros literarios y las funciones del lenguaje.¹³² Es verdad que al establecer equivalencias entre formas del lenguaje y géneros literarios se puede caer en la simpleza de decir, por ejemplo, que la poesía es una exclamación. Sin embargo, el trabajo de Bajtín respecto del tema aporta algunas nociones reveladoras que vale la pena retomar para comprender que la noción de género como tipo no es exclusiva de la literatura. La definición de Bajtín toma en cuenta las funciones discursivas del género: “Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables”.¹³³

Ambos teóricos indican la necesidad de definir la situación contextual, subrayan la flexibilidad de los géneros¹³⁴ y encuentran que el tipo tiene varios ingredientes, como tema, forma, tono.¹³⁵ Bajtín, además, habla también de las mezclas genéricas entre los

¹²⁹ Ibid., p. 238.

¹³⁰ Ibid., p. 56.

¹³¹ Ibid., pp. 112-114.

¹³² Ibid., p. 238.

¹³³ Bajtín, op. cit., p. 252.

¹³⁴ Bajtín dice explícitamente: “las formas genéricas son mucho más ágiles, elásticas y libres en comparación con las formas lingüísticas” (ibid., p. 268). Y también da cuenta de la variedad de los géneros: “hay que poner de relieve una extrema heterogeneidad de los géneros discursivos (orales y escritos)”, desde las breves réplicas de los diálogos cotidianos hasta una carta, una orden militar o los géneros literarios (ibid., p. 248).

¹³⁵ Bajtín habla de la cohesión entre los elementos que intervienen en la conformación del género: “El estilo está indisolublemente vinculado a determinadas unidades temáticas y, lo que es más importante, a determinadas unidades composicionales; el estilo tiene que ser con determinados tipos de estructuración de una totalidad, con los

géneros primarios, entre los secundarios o entre los géneros de ambas categorías; esto último enriquece el acercamiento de Fowler, pues los géneros literarios (como secundarios o complejos), además de modificarse entre sí se relacionan con los géneros primarios, ya que parten de la misma materia verbal. Este punto de vista es relevante al momento de analizar los tipos de prosa que pueden incluirse en un poema en prosa.¹³⁶ La diferencia es que los géneros primarios corresponden a la comunicación discursiva inmediata, mientras que los secundarios “surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc.”¹³⁷

Para tener una idea de las dimensiones del cambio genérico, Fowler afirma que “no se pueden entender todas las variantes del paradigma modal ni los sistemas de reemplazo sincrónicamente definidos; sólo es posible atrapar las modificaciones en el contexto dinámico del desarrollo histórico-literario”.¹³⁸ En la poesía el modelo neoclásico perdió vigencia con la intervención de los distintos movimientos literarios que surgieron a partir del romanticismo; por eso se han perdido muchas conexiones entre el tipo y el estilo (alto, medio, bajo), o los temas, los esquemas de versificación y la idea misma de tipos de su conclusión, con los tipos de la relación que se establece entre el hablante y otros participantes de la comunicación discursiva (los oyentes o lectores, los compañeros, el discurso ajeno, etc.)” (*ibid.*, p. 252).

¹³⁶ *Ibid.*, p. 269. Bajtín comenta un fenómeno que surge de la presencia de géneros primarios dentro de los secundarios: “Cuando los géneros primarios forman parte de los complejos, se transforman, puesto que ‘pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros’; se convierten en acontecimiento artístico” (*ibid.*, p. 250).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 250. Para Bajtín, el enunciado es “la unidad real de la comunicación discursiva”; los enunciados forman los discursos. Las fronteras entre un enunciado y otro están marcadas por el cambio de los sujetos discursivos (es decir, cuando uno cede al otro la palabra); el enunciado tiene la virtud de entrar en contacto con la realidad (con la situación extra-verbal), se relaciona continuamente con los enunciados ajenos, posee plenitud de sentido y está destinado a provocar una respuesta. El prototipo del enunciado es el diálogo real (*ibid.*, pp. 260, 263 y 264).

¹³⁸ Fowler, *op. cit.*, p. 221.

composición.¹³⁹ La guerra contra la métrica, que puede relacionarse con causas extraliterarias, repercutió en el surgimiento del poema en prosa: “It is no coincidence, either, that numerical composition declined in the eighteenth century, a period when universal harmony came to be imagined in subjective terms, and when kingship lost its cosmic endorsement”.¹⁴⁰

El término “modulación” sirve a Fowler para explicar las transformaciones de los géneros, cuando se mezclan pero no al punto de convertirse en verdaderos híbridos, pues es muy común encontrar que uno de los géneros se convierte en una abstracción modal con un mínimo repertorio.¹⁴¹ Fowler explica detalladamente cómo el repertorio básico de la elegía sufrió, con el paso del tiempo, modulaciones; la más importante se observa en el término “lírica”, que se extendió en el siglo XIX a casi todos los tipos genéricos (novela lírica, ensayo lírico, etc.); al referirse a la lírica, predominaba el concepto de que el escritor expresaba sus propios sentimientos.¹⁴²

Se entenderá que el poema en prosa, independientemente del modo universal de representación con el cual se combine, seguirá conteniendo las características propias de la lectura poética. En este trabajo consideraré como indispensable el hecho de que en la tonalidad expresiva se dé énfasis a las percepciones del sujeto poético para considerar el poema como lírico; pero no se igualará el término “lírico” con “poético”. El modo lírico puede mezclarse con el narrativo, ensayístico o dramático. El texto poético requiere de los procedimientos textuales que permiten identificar las alteraciones al código lingüístico común para buscar los sentidos poéticos.

Mediante un repertorio genérico es posible concebir el poema en prosa con mayor detalle. El que propongo aquí tiene un carácter hipotético y está delimitado en espacio y tiempo, ya que me refiero solamente a la etapa modernista y posmodernista de la literatura mexicana. El repertorio que propongo ayudará a vislumbrar las características que pudieran considerarse necesarias para la existencia del género. Por repertorio genérico se entiende el conjunto de rasgos potenciales de semejanza —sea en la forma

¹³⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 166.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 191.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 206-207.

externa o en la interna (actitud, tono, propósito, tema, audiencia)— que un género puede contener.¹⁴³

Una característica del poema en prosa es la mezcla de distintos modos universales de representación. Pondré atención, entonces, al aspecto representativo como parte del repertorio genérico. En el periodo que estudio, observo una tendencia al modo representativo lírico. Como ejemplo de las mezclas entre los distintos modos de representación universal, me referiré a los diversos modelos de poemas en prosa que logré identificar después de analizar Le spleen de Paris.¹⁴⁴ Baudelaire trabaja principalmente con tres mezclas discursivas: el poema en prosa ensayístico, el poema en prosa narrativo y el poema en prosa lírico.

Hay dos formas recurrentes para llevar a cabo dichas fusiones en los textos de Le spleen de Paris: la primera consiste en que el texto se divide en dos partes, una más narrativa y otra más poética (“Le fou et la Vénus”, “Le gâteau”); la segunda, en que la mezcla de discursos es consistente desde el inicio hasta el final del texto (“Le thyrse”). En los poemas en prosa narrativos se nota un ejercicio consciente de trabajar con narraciones unitarias, cohesionadas y cronológicas,¹⁴⁵ pero también con narraciones fragmentarias.¹⁴⁶ Además, el autor fusiona varios tipos narrativos, generalmente escritos en prosa y a veces en verso (como la balada), con sus poemas en prosa, como el diario íntimo, el cuento, la carta o el relato de viajes.

Baudelaire hizo otra aportación fundamental al poema en prosa al buscar modos distintos de alterar los códigos. Baudelaire recurre a la alteración del código lingüístico mediante un idiolecto en el que se subrayan desviaciones de la sintaxis textual. Pero a veces prescinde de este procedimiento y conserva una sintaxis textual sin alteraciones graves en los niveles de la materia verbal, los repertorios paradigmáticos o las

¹⁴³ Ibid., p. 55.

¹⁴⁴ El estudio sobre Le spleen de Paris ha quedado fuera de esta tesis por ser un tema colateral, pero presento las conclusiones que obtuve porque considero que los modelos que empleó Baudelaire tuvieron cierta repercusión en los dos autores mexicanos analizados en este trabajo.

¹⁴⁵ Como se ve en “La soupe et les nuages”, en Petits poèmes en prose, ed. Robert Kopp, Librairie José Corti, Paris, 1969, p. 130.

¹⁴⁶ Véase por ejemplo “La femme sauvage et la petite-maîtrise”, en ibid., pp. 28-30.

combinatorias sintagmáticas; en esos casos, Baudelaire altera las expectativas ideológicas mediante el empleo de imágenes o de escenas completas con argumento, escenario y un mínimo de personajes. Por supuesto que ambos procedimientos pueden mezclarse. Por ejemplo, en “Un plaisant” la escena del hombre que hace reverencia a un asno en las calles de París mientras el amo azota al animal, representa el espíritu de Francia (cuando el espíritu de Francia es representado más convencionalmente con la Marsellesa o con el símbolo de la bandera).¹⁴⁷

Otra observación importante es que Baudelaire tiene una tendencia muy marcada a explicar las desviaciones respecto de los códigos vigentes que se aprecian en sus poemas en prosa, indicando así una posible ruta para la interpretación poética. En los poemas en prosa líricos, se nota que el autor deja al lector más en libertad para interpretar: podría decirse, entonces, que la lectura inferencial o retroactiva puede ser más o menos libre, dependiendo de las claves que se expliciten en el texto. Destaca, finalmente, el hecho de que en todos los textos de Le spleen de Paris es relevante la coloratura emocional.

La segunda característica que deberá observarse en el repertorio genérico del poema en prosa es que la estructura externa es flexible, es decir, “the linear sequence of parts” no se ajusta a un modelo predeterminado.¹⁴⁸ Ya me he referido anteriormente a este aspecto con el nombre de la sintaxis textual, que implica la relación con el Objeto en los procesos de denotación y connotación, que sólo se llegan a comprender con la participación de la esfera del interpretante. Se incluyen también aquí las maneras de iniciar, desarrollar y concluir el texto en cuestión.

El tercer requisito se refiere a la extensión, ya que es indispensable para definir cada tipo; desgraciadamente no hay un criterio unánime para medir la extensión de los textos. Fowler habla de unidades de lectura, pero hay que reconocer la dificultad de medirlas para distinguir los tipos de extensión breve, mediana y larga.¹⁴⁹ Es suficiente para mis propósitos apuntar que los textos de mi corpus difícilmente rebasan las cinco páginas, pues tienen, en su mayoría, entre una y dos. He tomado partido por la brevedad del poema en prosa, y ésta puede concebirse por exclusión del poema en prosa extenso que,

¹⁴⁷ En la edición citada, p.13.

¹⁴⁸ Fowler, op. cit., p. 60.

¹⁴⁹ Cfr. Fowler, op. cit., pp. 62-63.

por lo general, presenta la modalidad narrativa de tipos genéricos extensos como la épica o la novelística.

Los temas son el cuarto elemento por tomar en cuenta. No he querido enlistar aquí los que se presentan con frecuencia, porque será más interesante verlos en los análisis. Así se confirmará el grado de independencia que tuvo el poema en prosa respecto de las nociones tradicionales de la poesía sobre los temas aceptables. Igualmente, los valores tratados o implícitos en los textos darán mayor precisión a la identificación del género en el modernismo y posmodernismo mexicanos; podrá constatarse, por ejemplo, en qué medida el poema en prosa modifica o invierte sistemas de valores paradigmáticos.¹⁵⁰

El modo o la “coloratura emocional” se observará como quinto rasgo. Comenta Fowler que aun cuando el modo ha sido una de las principales preocupaciones del escritor, los críticos difícilmente se atreven a tratarlo; agrega que, en ocasiones, este elemento indica variaciones locales del género.¹⁵¹ Tanto el tema como el modo son incluidos por Bajtín en su concepto del enunciado y forman parte de la actitud del enunciado para el hablante (el autor del enunciado) y para los otros participantes de la comunicación discursiva.¹⁵² Este elemento incluye el contenido, porque todo enunciado tiene su referente (Objeto), y también el momento expresivo, relacionado con la situación comunicativa, que es “una actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista emocional del hablante con respecto al contenido semántico de su propio enunciado”.¹⁵³ Bajtín no pierde de vista que la expresividad se refiere no sólo al Objeto del enunciado, sino también a los enunciados ajenos, como contestándolos.¹⁵⁴ Ambos aspectos, el contenido y la expresividad, fijan detalles de la composición y del estilo.

Como sexto elemento, será útil registrar las preferencias de los autores por el rango o registro lexical (estilizado y elegante o cotidiano y hasta procaz). También podrá observarse la proporción de figuras retóricas dentro de cada texto (ésta indicaba en la antigüedad si el estilo era alto, medio o bajo),¹⁵⁵ pues dicho rasgo arrojará pistas sobre el tipo de búsqueda estética de cada autor.

¹⁵⁰ Cfr. ibid., pp. 64-66.

¹⁵¹ Ibid., p. 67

¹⁵² Bajtín, op. cit., p. 273.

¹⁵³ Ibid., p. 274.

¹⁵⁴ Ibid., p. 282.

¹⁵⁵ Fowler, op. cit., pp. 70-71.

La ocasión es el séptimo aspecto que se tomará en cuenta. Se refiere a las funciones sociales de la literatura y ha llegado a tener mucha importancia en algunas épocas y géneros, aunque en la literatura moderna se han perdido algunas de ellas.¹⁵⁶ Para el poema en prosa, me interesa marcar los lazos entre el texto y la prensa, pues ésta exigía determinadas condiciones que abrieron la coyuntura para publicar textos breves en prosa, con intención poética, relacionados con frecuencia con las urbes y la vida cotidiana.

La tarea del lector es considerada como otro elemento del repertorio genérico, pero pienso que es mejor asimilarla al primer punto que se refiere al modo representativo, porque éste condiciona en gran medida lo que el lector debe hacer para acercarse al texto. Por ejemplo, un texto cuyo modo representativo es fundamentalmente lírico propicia que el lector también haga los recorridos introspectivos que el texto le ofrece. Además, de acuerdo con los criterios que rigen este trabajo, es lógico pensar que si el lector no sabe inferir el código particular de la obra (idiolecto), no puede acercarse a la poesía y que si el texto no exige inferencias que confronten los códigos corrientes con su propio código particular, no es poético. La tarea del lector es parte de las funciones de la esfera del interpretante.¹⁵⁷

Bajtín concibe la particularidad de la lectura poética como una comprensión silenciosa, pero activa por parte del oyente o receptor de los textos cuyo aspecto representativo es lírico, “pero ésta, por decirlo así, es una comprensión de respuesta de acción retardada: tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente”.¹⁵⁸ Esta especie de pausa en la comprensión a la que se refiere Bajtín está en consonancia con los conceptos de desautomatización de los códigos vigentes en un determinado momento,¹⁵⁹ puesto que el lector debe pensar, en el

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁷ La idea bajtiniana de que la obra determina, como cualquier enunciado, las respuestas de los otros dentro de las condiciones complejas de la comunicación discursiva de una esfera cultural, sirve para redondear esta idea. Así que no sólo el modo representativo guía la capacidad de respuesta de los lectores, sino la obra toda en sí misma (*op. cit.*, p. 265).

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 257.

trayecto de su lectura o relecturas, cuáles son las opciones más coherentes para hallar el verdadero sentido (o sentidos) del texto poético. Por último, todos los elementos anteriores manifiestan una intencionalidad poética de la que ya he hablado.

¹⁵⁹ Y también se relaciona con la sensación no verbalizable de la contemplación y de la percepción, descrita por Peirce y manifiesta en su estado más inmediato en el cualisigno.

F. Propuesta para un modelo de lectura

En este último inciso me gustaría reunir las nociones que se han ido desglosando poco a poco en los apartados precedentes, con el fin de exponer el modelo de lectura que propongo. También me enfrento a la necesidad de establecer algunos deslindes entre conceptos centrales para entender el poema en prosa.

El texto poético no puede ser confundido con un mensaje estético que emplee un código diferente al lingüístico. El texto poético emplea siempre los signos del código lingüístico para elaborar sus mensajes, de modo que se caracteriza por ser un signo complejo. El texto poético es una cadena sintagmática de unidades lingüísticas que requieren de la semiosis poética para manifestar sus sentidos. Analizaré el proceso de la semiosis poética sin distinguir si la materia verbal se dispone en prosa o en verso. El punto de partida para el proceso de la semiosis poética es una tríada: el texto poético como signo complejo, el Objeto y la esfera del interpretante. La relación entre el texto poético y el Objeto no existe sin la participación de la esfera del interpretante. Si se hace una aparente separación de estos dos elementos respecto de la esfera del interpretante es sólo con un fin analítico y expositivo. Como se dijo anteriormente, entre el signo y el objeto la relación mediadora no es directa sino abstracta: el nombre no remite a la cosa concreta; el signo evoca el concepto del Objeto que permite dar sentido a las realidades físicas presentes en la situación comunicativa.

El Objeto de un signo complejo también es muy complejo y abstracto, pero, al mismo tiempo, tiene la capacidad de manifestar situaciones pertenecientes a la realidad sensible (situación comunicativa tanto de la emisión como de la recepción del mensaje del texto poético). Las relaciones de denotación y de connotación evidencian las asociaciones entre el texto poético como signo complejo y su Objeto. La denotación se entiende como una posición dentro de un campo semántico determinado; Eco dice que es “un puro paradigma”. El texto poético puede alterar las convenciones relacionadas con las capacidades denotativas de un término dentro de un código o subcódigos específicos, y también puede alterar los significados connotados, sea como sistemas retóricos o como subcódigos estilísticos o como repertorios de cualquier otra especie, pues las

connotaciones se definen como los sentidos específicos que puede representar un término en una amplia serie de campos semánticos.

Cada sentido es una connotación alternativa al código denotativo que no es alternativo; los códigos que con frecuencia son opcionales o periféricos son los connotativos y pueden ser considerados como subcódigos. El código de la lengua es, más bien, una red compleja de subcódigos y de reglas combinatorias convencionales para una sociedad, es un hipercódigo.¹⁶⁰ Con la intervención de la esfera del interpretante, empiezan a saltar a la vista las alteraciones al hipercódigo convencional y en uso, de modo que se evidencian nuevas asociaciones entre las unidades culturales (primera faceta del interpretante) y los signos lingüísticos.

Para lograr transmitir la desautomatización, como decían los formalistas rusos, que contiene el texto poético respecto del hipercódigo convencional, es indispensable tomar en cuenta los tres componentes del texto poético como signo complejo. Lo que Peirce llamó cualisigno comprende dos aspectos: en primer lugar, una cualidad física que es un signo y que se percibe por medio de los sentidos; y en segundo, esa cualidad es portadora de una coloratura emocional o tonalidad expresiva que es parte fundamental de la experiencia estética (o, como la llama Eco, del proceso de fruición).¹⁶¹ La sintaxis

¹⁶⁰ Eco, *op. cit.*, p. 73, 141-143 y 166.

¹⁶¹ He llegado a esta noción mediante el estudio de las opiniones de Peirce, Herrero, Eco, Jakobson y Fowler. Eco se resiste a detenerse en el aspecto de la fruición estética, pues lo concibe como parte de las tareas de la crítica literaria y no de la semiótica. Afirma, por ejemplo, que si bien hay connotaciones emotivas, la “descarga de emoción” es un hecho idiosincrásico que no tiene competencia en el análisis semiótico, excepto por aquellas que se fijan en el hipercódigo de uso (*op. cit.*, p. 118). Jakobson reconoce que la función emotiva del lenguaje puede estar presente en cualquier mensaje, y la define como “una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando”. Si bien es una función centrada en el emisor, “tiende a producir una impresión de una cierta emoción, sea verdadera o fingida” (“Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, trad. Joseph M. Pujol y Jem Cabanes, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 353). Fowler habla de la “coloratura emocional” como uno de los elementos que forman parte de los repertorios genéricos, en tanto que Herrero emplea el término “percepto” para hablar de las cualidades sensibles del texto poético.

textual se refiere a lo que Pierce llamaba sinsigno y se ha explicado en incisos anteriores; es un aspecto básico para identificar las intenciones poéticas del texto. Por último, el legisigno comprende el conjunto de reglas y paradigmas que están presentes en el texto poético y que pertenecen al dominio de distintos subcódigos. Por ejemplo, las nociones de género asumidas o subvertidas. Cuando entra en juego la esfera del interpretante pueden identificarse las alteraciones al hipercódigo, sea en el plano de la denotación o de las connotaciones (lo cual revela los distintos modos de representar el Objeto en el texto poético), puesto que se notan los desplazamientos en el uso de los términos (las palabras aisladas), las oraciones (el poema no necesariamente busca una confirmación verdadera o falsa para sus proposiciones) y los argumentos (los razonamientos lógicos).¹⁶²

Finalmente, para poder encontrar el posible idiolecto que rige el orden de las alteraciones al hipercódigo (señaladas por redundancias informativas que paradójicamente se presentan como sospechosas ambigüedades cuyo fin es atraer la atención del receptor sobre la forma del texto poético) en sus distintos estratos,¹⁶³ es preciso llevar a cabo una lectura inferencial para tratar de reconstruir el código particular del texto poético. Aquí hay que subrayar el carácter hipotético de la interpretación de un poema, ya que intervienen muchos factores de la esfera del interpretante.¹⁶⁴

¹⁶² Estos tres últimos elementos tienen que ver con el desglose del vértice de la esfera del interpretante, propuesto por Peirce como otra tríada (término, proposición y argumento).

¹⁶³ Ya se indicó anteriormente que los soportes físicos, los elementos diferenciales del eje de la selección, así como las relaciones sintagmáticas pueden agruparse en el concepto de sintaxis textual, a lo cual habría que agregar los significados denotados, los significados connotados y las expectativas ideológicas ligadas con determinados paradigmas para sopesar el grado de diferenciación que el texto poético busca respecto de los códigos ordinarios, pues en todos estos niveles rige la lógica del idiolecto que reunifica los sentidos aparentemente dispersos o incoherentes (al primer vistazo leído con las convenciones acostumbradas) en otros que contradicen la costumbre interpretativa. Véase Eco, *op. cit.*, p. 166.

Un texto poético, entonces, cumple en primer lugar con la función poética concebida por Jakobson (Eco la llama “función estética” porque entiende que todo arte crea su propio idiolecto y que lo único que cambia es el código y la materia con la que éste se crea). El rasgo principal de un texto poético es su ambigüedad respecto del hipercódigo de base y su autorreflexividad, pues, para poder llevar a cabo el proceso de la lectura inferencial y para poder comprender las particularidades de la semiosis poética en un texto determinado, es preciso que el poema llame la atención por su sintaxis textual. La función poética está centrada en el mensaje mismo, según la definición de Jakobson.¹⁶⁵

En este trabajo quiero dejar en claro que si sólo se estudia la sintaxis textual, aislándola del complejo proceso de la semiosis poética, se cae en el peligro de creer que la sintaxis textual en sí misma define las peculiaridades del texto poético frente a otros que no lo son. Tal sería el caso de la presentación en la forma de silva o de romance de un instructivo para poner en funcionamiento una computadora: eso no sería un texto poético. De la misma manera, he mostrado que ningún elemento de la sintaxis textual define por sí mismo al poema en prosa, mientras no se tenga claro el proceso que conduce a la creación de un idiolecto en el poema.

Ahora bien, he empleado como sinónimos los términos texto poético y poema y he dicho que prosa y verso se refieren, en términos generales, a la disposición “corrida” o “cortada” de la materia verbal. Pero, cuando en los orígenes románticos del género se intentaba incluir la prosa en la escritura del poema, tal proyecto implicaba en realidad incluir parte de los repertorios de los tipos genéricos que se escribían comúnmente en prosa. Además —como explica Monroe— los poetas probablemente querían valerse del prestigio que había cobrado la prosa en tipos genéricos como las novelas o el ensayo y deseaban experimentar una libertad creativa más amplia.

Propongo definir el poema en prosa como un texto poético en el cual se desencadena la semiosis poética (tal como se ha venido explicando) porque en la sintaxis textual se observan dos tipos de desviaciones respecto del hipercódigo en uso corriente:

¹⁶⁴ Ya también se ha explicado cuáles son las bases de la lógica abductiva explicada por Peirce (que se vale de la inducción y de la deducción para concebir la abducción), quien consideraba que la poesía era una de las manifestaciones culturales con más alto grado de creatividad, equiparables en este sentido con los descubrimientos científicos.

¹⁶⁵ Véase Jakobson, *op. cit.*, p. 358 y Eco, *op. cit.*, p. 160.

alteraciones en el plano de la sintaxis textual, que sólo se confirman como tales cuando se intenta establecer la asociación entre los signos y sus respectivos Objetos (relaciones de denotación y de connotación), así como alteraciones en el plano de las ideologías convencionales (pueden ocurrir por medio de una imagen o de una escena completa). Lo expresado hasta este punto se refiere a lo que el poema en prosa comparte con los poemas escritos en verso (comparten fundamentalmente el proceso de la semiosis poética). Habrá que agregar que en el poema en prosa es optativo el empleo selectivo de las convenciones relacionadas con la versificación tradicional y con su repertorio de figuras retóricas.

El poema en prosa se vincula, por otro lado, con los tipos genéricos que normalmente emplean la prosa. Tal como analiza Margueritte Murphy, la pauta más importante es reconocer que el poema en prosa no puede apropiarse de la mayoría del repertorio genérico de los tipos en prosa; adopta unos cuantos rasgos y, como resultado, subvierte las convenciones genéricas que se aplican a cada uno de ellos. Por último, el poema en prosa juega con los modos universales de representación (el narrativo, el dramático, el lírico y el ensayístico). Si se observa con calma, el poema en prosa tiene un rango amplísimo de combinaciones en distintos aspectos del proceso semiótico. Principalmente en la construcción de la sintaxis, en la que se manifiesta también el cualisigno, la coloratura emocional del poema. En el repertorio genérico que he propuesto para el poema en prosa, he tratado de ser puntual respecto de los elementos de análisis que habría que considerar al momento de enfrentar un texto en prosa con intención poética.¹⁶⁶

Se podría objetar que en otros textos literarios también se desencadena la semiosis poética. La respuesta que ofrezco es que la diferencia consiste en analizar cómo se presenta la semiosis poética en lo que considero un texto poético y cómo se manifiesta en otros que no lo son o en aquellos en los que se dan todo tipo de mezclas. Diríase que el texto poético tiene como misión alterar el hipercódigo en cualquiera de sus niveles. Luego habrá que acudir al concepto de tipo genérico para identificar los repertorios

¹⁶⁶ Por intención poética quiero decir que el texto contiene alguna alteración del hipercódigo (en cualquiera de sus vertientes). El texto, entonces se convierte en un mensaje ambiguo, y, en consecuencia, requiere una lectura inferencial en la cual es posible seguir distintos caminos interpretativos, según las connotaciones que se vayan eligiendo, en función de la esfera del interpretante.

pertinentes para cada uno (esto es la parte del legisigno que se hace presente en el texto poético). Por ejemplo, el modo de representación narrativo requiere como rasgo fundamental la creación de un mundo ficcional, de acuerdo con ciertas leyes, con el fin de contar una historia verosímil. Las convenciones de los tipos genéricos narrativos exigen la presencia de personajes que llevan a cabo acciones en tiempos y espacios más o menos definidos.

Ninguno de los aspectos composicionales es requisito indispensable para el texto poético. No se descarta, por supuesto, la posibilidad de que los tipos genéricos de la narrativa elijan una sintaxis textual con intención poética ni tampoco el hecho de que puedan subvertir el hipercódigo en alguna de sus múltiples facetas, pero habría que precisar, como sugiere Fowler, el tipo genérico en cuestión. Algunos ejemplos: cuento fantástico poético, cuento de ciencia ficción poético, cuento gótico poético, etc., o bien: poema en prosa narrativo, poema en prosa dramático, poema en prosa ensayístico, poema en prosa lírico. Sería impropio propugnar por nociones absolutistas, cuando la realidad literaria muestra gamas amplísimas de combinaciones.

También podrían pensarse las diferencias entre los tipos genéricos en función de la tríada básica, tal como sigue: el cuento, la crónica o el poema corresponden al primer vértice del signo complejo; el referente es el Objeto, y en el lugar del interpretante consideraré solamente las funciones del autor como emisor del mensaje literario.

La crónica modernista tiene necesidad de hacer referencia a datos concretos del mundo al incluir en su estructura la noticia periodística; por eso no puede eludir el tratamiento “normal” (legalizado) de su Objeto. En ocasiones, los cronistas asistían a espectáculos artísticos o hacían gala de sus dotes de observadores agudos y flâneurs; otras veces recurrían a la lectura de la prensa para tomar de ahí los asuntos de sus entregas periodísticas. Al momento de componer su obra, el cronista hacía énfasis en el estilo, en la belleza, la inspiración y la emoción, y también en su toma de partido frente al asunto, ya que tenía conciencia de la confrontación con los paradigmas de todo tipo, lo cual da pauta a espacios ensayísticos. Todo esto separa a la crónica del mero recuento noticioso; las pullas contra el repórter se explican, entre otras cosas, porque el cronista recrea y retoca el Objeto.

La crónica entra en el ámbito de la literatura a causa de la multiplicidad de funciones del cronista, quien cumple con su tarea de periodista, pero también provee un espacio al

crítico de arte, al poeta, al narrador, al ensayista. Así, la crónica es un texto sumamente complejo, pues el cronista se nutre del Objeto de manera directa (cuando relata sus andanzas de flâneur o cuando asiste a algún espectáculo y presenta la respectiva reseña) o indirecta (si selecciona las noticias de la misma prensa). Hay, además, la aspiración artística que motiva la presentación de espacios artísticos, sea por la cita de poemas de otros autores, sea por la aproximación al poema en el mismo devenir discursivo o por la creación de mundos ficticios con desarrollo de una trama y con la participación de personajes más o menos delineados.

El cuento está mucho más legislado y no admite la flexibilidad heterogénea de la crónica. Un cuentista está obligado a crear un mundo ficticio, que solamente es representable si en el plano sintáctico crea un narrador, unos personajes, una historia y una trama; el mundo ficticio deberá ser verosímil, y éste es el verdadero reto del cuento. La coloratura emocional del cuento se presenta en el desarrollo de la trama (la emoción, el suspenso, el interés que empujan al lector hacia el final), en el efecto que causa en el lector, en la emotividad de sus personajes y acciones. Es opcional recurrir a los procesos de la semiosis poética que se han explicado anteriormente.

La crónica todo lo incluye y todo lo devora: su premisa es comentar el mundo en su devenir noticioso, pero tolera todo tipo de discursos alternativos, a condición de que se mantenga un estilo artístico de escritura. El cuento excluye todo lo que no sirva para la representación del mundo ficticio; el cuento tiende a eliminar todo lo que es superfluo para la verosimilitud de la historia; por eso Aristóteles hablaba de imitación de acciones al referirse a los procedimientos de representación y diégesis de la tragedia.

Una diferencia entre el cuento y el poema es la función del cualisigno, porque en el cuento está mediatizado por la trama, los personajes o las acciones; en tanto que en el poema es central y sólo puede “encarnar” en la sintaxis, en la cuidadosa selección de la materia verbal de las palabras y las frases, o de las imágenes o escenas que sirven para subvertir el hipercódigo. La percepción del Objeto, es una condición indispensable para que el poema pueda fraguarse como tal en sus cualidades sintácticas. Dicho de otra manera, el cualisigno va de la mano con las alteraciones (agramaticalidades o extrañezas) lingüísticas de la sintaxis poética.

El poema como mensaje estético tiene el reto de provocar en el lector un proceso interpretativo similar (nunca exactamente igual) al del poeta; el descubrimiento del

nuevo sentido va generalmente acompañado de una sorpresa inusual en la interpretación común del mismo Objeto. El poema ataca los usos lingüísticos cotidianos, aspecto fundamental de la esfera del interpretante; reta y subvierte, pero al mismo tiempo se vale de las convenciones lingüísticas. Cuando las alteraciones no se encuentran en la sintaxis textual sino en las imágenes que se convierten en las claves de la lectura poética, la alteración puede ocurrir en el plano de los símbolos culturales o de cualquier otro interpretante final (paradigma), es decir, en los sistemas retórico-ideológicos.

Basta considerar al lector en la esfera del interpretante que corresponde a la situación comunicativa que desempeña el receptor, para analizar las distintas tareas que éste debe llevar a cabo, según el género en cuestión, en el entendido de que sólo los separo para esclarecer sus funciones semióticas, puesto que ambas se complementan. Los propósitos principales de cada género podrían sintetizarse así: la crónica modernista responde a una estrategia de mercadotecnia y tiene que captar al mayor, y más variado, número de lectores. La crónica se dirige tanto al público que descodifica literalmente como al que puede reflexionar más allá del mensaje primario. El cuento crea mundos ficticios, mientras que el poema ofrece formas nuevas de nombrar los objetos. Cortázar, por ejemplo, quiere que al leer un cuento “el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo en todo caso con la mediación, pero jamás con la presencia del demiurgo”.¹⁶⁷ Mientras el cronista quiere aparecer en primer plano, el cuentista intenta envolver al lector en el mundo ficticio propuesto.

Ahora bien, encuentro en una afirmación de Edgar Allan Poe una de las tareas que sustentan el arranque, el desarrollo y el buen final de la trama de un cuento: “el analista halla su placer en esa actividad del espíritu consistente en desenredar”; para lograrlo adecuadamente, “procede a acumular cantidad de observaciones y deducciones [...] Lo necesario consiste en saber qué observar”.¹⁶⁸ El ensayo se basa, asimismo, en la

¹⁶⁷ Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, en Teorías del cuento. Poéticas de la brevedad, ed. Lauro Zavala, UNAM, México, 199, t. 3, pp. 105 y 107 [Último round, México, Siglo XXI, 1969, 6ª ed., 1983.]

¹⁶⁸ “Introducción a ‘Los crímenes de la calle Morgue’”, en ibid., pp. 309-310 y 312 [Cuentos, trad. Julio Cortázar, Alianza, Madrid, 1970. Originalmente se publicó en Graham Magazine, en abril de 1841.]

exposición de razonamientos inductivos y deductivos, pero, a diferencia del cuento, no tiene necesidad de crear ningún mundo ficticio, sino que intenta convencer al lector (la crónica no, solamente muestra los hechos y un punto de vista respecto de ellos), pues los argumentos inciden directamente sobre el Objeto y las relaciones que establece con la esfera del interpretante.

Para entender qué pasó en el cuento y comprender, en consecuencia, la verosimilitud del mundo ficticio, el lector debe encontrar las claves de los razonamientos deductivos o inductivos, proporcionados por el cuentista en el desarrollo de la trama. Para saber qué dice el poema, se requiere necesariamente la abducción (lectura inferencial). En el cuento, el desajuste o el parecido entre el Objeto y el mundo ficcional representado motivan esa inquietud de “ir más allá”; entre ambos mundos pueden establecerse relaciones muy variadas (proyección, choque, simbolización, poetización, crítica, ridiculización, analogía, entre otras). En el texto poético, una vez identificada esa nueva relación entre las palabras y el Objeto, se comprenden el idiolecto y las marcas de redundancia del poema, así como sus estrategias connotativas.

Es necesario también referirse al ensayo, ya que es otro género al que la crónica suele aproximarse. En primer lugar, el ensayo comparte con la crónica y con el poema en prosa la gran flexibilidad discursiva: los tres son géneros maleables, elásticos, pero no por ello dejan de tener algunas funciones privativas. En el ensayo se recurre principalmente a un desarrollo argumentativo que emplea o la inducción o la deducción (como en el cuento, para el desarrollo de la trama), pero el ensayo se desentiende de la creación de narradores y mundos ficticios. A pesar de la dificultad para definirlo, José Luis Gómez-Martínez reconoce que al revisar a Montaigne, el iniciador del género según la tradición literaria de Occidente, se comprende que lo central del ensayo es “el examen de toda clase de asuntos”, dependiendo de la óptica única del ensayista.¹⁶⁹ Convendrá agregar como iniciador a Francis Bacon (1561-1626), quien trata de asuntos muy variados en libros como *The essays or counsels, civill and morall*. Como dato valioso, vale la pena subrayar el señalamiento de Gómez-Martínez referente al ensayo en Hispanoamérica:

En Iberoamérica, el ensayo parece adquirir madurez mucho antes [que en la España del siglo XIX], y lo hace no tanto por la influencia directa de

¹⁶⁹ José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, 2ª ed., UNAM, México, 1992 (*Cuadernos de cuadernos*, 2), p. 18.

un Feijoo o de un Larra o de los pensadores franceses e ingleses de la Ilustración, como por constituirse en una forma propia de expresión en las reflexiones en torno a una identidad iberoamericana; así Bolívar, Bello, Alberdi, Mora, Montalvo, Hostos, Martí, por citar sólo algunos.¹⁷⁰

El ensayo, a diferencia de la crónica, tiene una gama mucho más amplia de asuntos por tratar, pues no está sujeto al principio de la actualidad noticiosa; su extensión tampoco está limitada por las circunstancias concretas de la publicación (como en el periódico, donde normalmente se publican las crónicas estudiadas en este trabajo). A diferencia de la crónica, el ensayo no se limita a presentar, describir y proponer, sino que su tono polémico apunta, más bien, a la labor de convencimiento que se intenta hacer válida para el receptor. En la esfera del interpretante, podrá esperarse que el intérprete acepte o rechace las tesis propuestas y desarrolladas en el ensayo. El campo para la experimentación y para las mezclas de tipos genéricos es muy amplio para los cuatro géneros mencionados en esta parte, pero si no existieran los límites no podrían percibirse las combinaciones de distintos repertorios genéricos.

¹⁷⁰ Ibid., p. 19.

CONCLUSIONES

En este capítulo se han revisado varios acercamientos al problema de la concepción teórica del poema en prosa y se llegó a la conclusión de que el poema en prosa es un género que se manifiesta en radio muy amplio de flexibilidad formal. Por esta razón resultan insuficientes aquellos trabajos que tratan de definir al poema en prosa sólo en función de algunas características de la sintaxis textual del poema. Se dio cuenta también de la inquietud de los estudiosos frente a este género mixto, puesto que se encontraron propuestas que analizan la representación del Objeto en el poema en prosa, así como algunos aspectos relacionados con la esfera del interpretante.

De esta revisión se desprenden las siguientes conclusiones: primero, no puede negarse que la sintaxis textual es un aspecto relevante y que no ha de disminuirse su importancia fundamental en el proceso de la semiosis poética, pero no es lo único que define o asegura que un texto sea un poema; segundo, la semiosis poética es un proceso complejo para la interpretación semiótica del poema y, sin importar si está escrito en verso o en prosa, es posible afirmar que debe estar presente para que un texto pueda ser considerado poema; tercero, no debe olvidarse que el poema en prosa se relaciona de manera tensa y contradictoria con los tipos genéricos normalmente escritos en prosa, ya que suele subvertir los repertorios genéricos. Tanto el trabajo de Riffaterre como el de Murphy me parecen complementarios y han contribuido a esclarecer la propuesta de esta tesis.

No disminuyo los aportes que cada estudioso ha brindado para tratar de explicar las peculiaridades del poema en prosa. Si bien me pronuncio a favor de un método triádico que incluya tanto las relaciones del poema en prosa con el Objeto como con la esfera del interpretante, hay que reconocer que no todos los estudios triádicos son convincentes, como tampoco lo son todos los unidireccionales o bidireccionales.

Se ofreció una explicación detallada del proceso de la semiosis poética, en la cual es fundamental entender que el texto poético tiene como meta la creación de un idiolecto, creado poco a poco con alteraciones insistentes (bandas de redundancia) al hipercódigo en uso. Cabe decir que sería totalmente pretencioso y contrario a mi propuesta eliminar

la posibilidad de duda o la indecisión en ese proceso, pero considero que el modelo de análisis que presento y trato de aplicar en este trabajo es lo suficientemente flexible y amplio —pero a la vez riguroso— para entender los principios que sostienen este género camaleónico, puesto que da cuenta del rasgo principal que el poema en prosa comparte con el poema escrito en verso (la semiosis poética). También muestro la dinámica de un género que incluye diversos tipos genéricos en prosa para transformarlos y renovarse a sí mismo. Además, no se olvida el papel decisivo de la esfera del interpretante en el proceso semiótico en el que se define una prosa como poema.

En cuanto a las nociones sobre el género me adherí a la afirmación de que éste debe concebirse en sus coordenadas históricas, como sostiene Fowler. Explicué, asimismo, las razones por las cuales el deslinde que lleva a cabo el estudioso inglés entre los modos universales de representación (épico, lírico, dramático, ensayístico) y el tipo genérico es una pieza clave en el desarrollo de mi marco teórico, ya que me permitió identificar en el estudio de las prosas de Baudelaire distintas variaciones modales y quince modelos paradigmáticos de prosa en Le spleen de Paris. Pero aquí sólo he presentado las principales aportaciones de este escritor al poema en prosa, como el empleo de imágenes sensoriales o escenas como método para alterar el hipercódigo y propiciar la identificación del idiolecto, además de alteraciones en la sintaxis textual. Así se explica el legado del poeta parisino a los escritores de poemas en prosa: la aproximación a otras modalidades genéricas, como la ensayística, la narrativa (preferida por Baudelaire) o la dramática, que se evidencia en el empleo del diálogo.

Presenté, por otra parte, una propuesta para el repertorio genérico del poema en prosa. Como parte de dicho conjunto de rasgos, destaca la mezcla de distintos modos universales de representación; éstos, a su vez, involucran la función interpretativa del lector. La estructura externa (la sintaxis textual) del poema en prosa es flexible, y en cuanto a la extensión, se considera necesaria la brevedad. Los temas y las tonalidades expresivas son muy variados, y hay un amplio rango para el empleo del registro lexical (estilo figurado, coloquial, etc.). En este estudio la ocasión se toma en cuenta para relacionarla específicamente con el periodismo, puesto que en periódicos y revistas se publicaron los textos estudiados en los capítulos siguientes.

Finalmente, se argumentó que el modelo triádico de análisis permite incluir el tratamiento del Objeto y la función de las percepciones o impresiones. En tanto que la crónica retoca la realidad e incorpora géneros literarios en su discurso múltiple, con un grado de apartamiento variable respecto de la noticia, el cuento crea un mundo ficticio y se concentra, por medio de un narrador, en el desarrollo de las acciones también ficticias que llevan a cabo unos personajes. El poema resignifica el lenguaje y resignifica el Objeto y para ello centra la creación de su mensaje en alteraciones respecto de los modos automáticos de referirse al Objeto. El ensayo desarrolla un punto de vista particular sobre cualquier asunto, para lo cual se necesitan razonamientos inductivos o deductivos, así como una capacidad de polemizar, con el fin de intentar convencer al receptor con los argumentos expuestos.

**II. LA CRÓNICA DE MANUEL
GUTIÉRREZ NÁJERA: UN
ANTECEDENTE DEL POEMA EN
PROSA EN MÉXICO**

A. El modernismo

Revisaré algunos temas fundamentales del modernismo, como los cambios del fin de siglo decimonónico, la importancia de la prensa para los escritores modernistas y algunas de las experimentaciones textuales. Mal du siècle era la frase que definía la crisis espiritual que se vivió en la segunda mitad del siglo diecinueve y que se intensificó en las últimas décadas: la angustia de vivir, el desencanto, la desolación, la duda y el hastío. Los escritores hispanoamericanos, al tanto de las novedades artísticas de Europa pero principalmente de Francia, reconocieron que el rechazo a la sociedad que escritores fundamentales como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud o Mallarmé expresaban en sus obras, era también una actitud común a ellos.¹⁷¹

Como dice Aníbal González, el poderoso “yo romántico” se convirtió en un “yo íntimo” que abandonaba definitivamente “su ambición de fundir al hombre con la Naturaleza en un todo armónico, y se contentaba con crear a su alrededor una ‘segunda naturaleza’ de objetos manufacturados con los cuales podía entretener su tiempo de exilio”. Verlaine vinculó la décadence a la sociedad enferma; así también el escritor se siente enfermo y su interior se convierte en un hospital.¹⁷² Esta manera de crear mundos interiores a manera de refugios que contrastan con la realidad por el exotismo o el arcaísmo.

Esta crisis de finales del XIX, conocida como decadentismo, se interpretó como análoga a la descomposición y caída del Imperio Romano y llegó a su apogeo, en Francia, en 1880.¹⁷³ Todos los cambios de la modernidad indicaban que se había llegado a la cúspide del desarrollo y que pronto sucedería la debacle.¹⁷⁴ Para Gutiérrez Girardot, la causa de tal estado en las sociedades europeas, y también en Hispanoamérica, debe

¹⁷¹ Cfr. Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo, FCE, México, 1978 [1954], pp. 17-19.

¹⁷² Aníbal González, La crónica modernista hispanoamericana, Porrúa Turanzas, Madrid, 1983, pp. 109-110. No solamente se presentó en Verlaine, como dice González, sino que esta imagen se convirtió en un verdadero lugar común entre los decadentistas franceses, como puede confirmarse en el personaje llamado des Esseintes en À rebours de Huysmans, una novela que influyó en muchos escritores hispanoamericanos.

verse en la dualidad que enfrenta el artista al vivir en la sociedad burguesa, pero sin aceptar todos sus valores.¹⁷⁵

Ángel Rama explica cómo el desinterés de la burguesía por lo estético afecta al artista,¹⁷⁶ pues en ese mundo donde privan los principios de la competencia, la ganancia y la productividad, el poeta se siente excluido, aunque desarrolla estrategias para permanecer.¹⁷⁷ Por ello, Gutiérrez Girardot insiste en la ambigüedad del artista frente a la burguesía y pone como ejemplo la actitud provocadora del artista con la estrategia de épater le bourgeois.¹⁷⁸

Si bien las sociedades hispanoamericanas no tuvieron una clase burguesa tan consolidada como la europea, los principios de la sociedad burguesa se impusieron en

¹⁷³ La denominación de “decadentes” procede, al parecer, del verso de Verlaine “Je suis l’Empire à la fin de la décadence”, del poema “Langueur”, en el libro Jadis et Naguère (1885). Laforgue fue el primero en llamar así al grupo de escritores jóvenes que entre 1880 y 1885 compartían un estado espiritual. Además, tenían el diario Le Décadent (Manuel Álvarez Ortega, Poesía simbolista francesa, citado por Jesse Fernández, El poema en prosa en la iniciación modernista, p. 36).

¹⁷⁴ Cfr. Ana Laura Zavala Díaz, “‘La blanca lápida de nuestras creencias’: notas sobre el decadentismo mexicano”, en Literatura del otro fin de siglo, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2001 (Cátedra Jaime Torres Bodet. Serie Literatura mexicana, 6), p. 48.

¹⁷⁵ Cfr. Rafael Gutiérrez Girardot, Modernismo. Supuestos históricos y culturales, 2ª ed., FCE, México, 1988, p. 32.

¹⁷⁶ Sin querer simplificar la relación del artista con su entorno, cito algunos ejemplos de escritores modernistas que tuvieron una vida tortuosa o excepcional: “Rubén, dipsómano; Herrera y Reissig, morfinómano; Silva, suicida; Martí, voz de la patria; Delmira, asesinada; Juan Ramón, retraído; Unamuno, proscrito” (Ricardo Gullón, Direcciones del modernismo, Alianza, Madrid, 1990, pp. 36-37). Ver también Rufino Blanco Fombona, El modernismo y los poetas modernistas, Mundo Latino, Madrid, 1929.

¹⁷⁷ Cfr. Ángel Rama, Rubén Darío y el modernismo, Alfadil, Barcelona, 1985, p. 56.

¹⁷⁸ Gutiérrez Girardot, op. cit., p. 37.

ellas. Un ejemplo evidente es la aplicación que hicieron los “científicos” porfiristas del positivismo. Eli de Gortari explica que la “filosofía positiva es [...] la expresión ideológica de la clase burguesa en la primera fase del régimen capitalista”.¹⁷⁹

Según Ángel Rama, los escritores modernistas tuvieron que enfrentar, entonces, el hecho de que los conceptos del “poeta civil neoclásico” y del “vate romántico”, vigentes a lo largo del siglo XIX hispanoamericano, dejaron de ser funcionales en las últimas décadas. La nueva sociedad le exige al poeta que redefina su lugar, y los escritores encuentran en el principio parnasiano de l’art pour l’art una respuesta adecuada. Sin embargo, establecer un nuevo radio de acción es sumamente difícil por la poca consolidación del medio cultural.¹⁸⁰

Ramos contesta a Rama que si bien el análisis de las condiciones socioeconómicas del modernismo aporta datos para entender las relaciones del escritor con su medio, no es suficiente, ya que éstas cambiaron también porque hubo una transformación en “la relación entre los enunciados, las formas literarias y los campos semióticos presupuestos por la autoridad literaria, diferenciada de la autoridad política”.¹⁸¹ En mi opinión, ambas ideas son compatibles y complementarias.

Si los aspectos que involucran la esfera del interpretante, como los cambios de sensibilidad estética, de marcos filosóficos, sociales y económicos, indican la magnitud

¹⁷⁹ Eli de Gortari, “Ciencia positiva; política ‘científica’”, en Cultura, ideas y mentalidades, intr. y sel. de Solange Alberro, El Colegio de México, México, 1992 (Lecturas de Historia Mexicana, 6), p. 127. El autor subraya el empobrecimiento de la doctrina comtiana por parte de los “científicos” mexicanos, ya que transformaron la máxima de “amor, orden y progreso” en “libertad, orden y progreso”, si bien, en realidad, se limitaron a mantener el orden. Eli de Gortari señala también que el positivismo mexicano nunca llegó a la fase de elaboración y, como consecuencia, la ciencia se mantuvo en un atraso de un siglo, por lo menos, en relación con la europea (pp. 127-135).

¹⁸⁰ Rama, op. cit., p. 46.

¹⁸¹ Julio Ramos, Contradicciones de la modernización literaria en América Latina: José Martí y la crónica modernista, Princeton University, Princeton, 1986 (tesis de doctorado), p. 93.

de la crisis modernista, la transformación de las ciudades influye también en la escritura. Los procesos de urbanización fueron violentos en la Francia decimonónica, donde se llevó a cabo la reconstrucción de París al mando del arquitecto Haussmann, lo cual repercutió en las artes.¹⁸² En Hispanoamérica los cambios que sufrieron las ciudades fueron significativos también, aunque no tan drásticos. James R. Scobie documenta que, a partir de 1870, el ferrocarril y el barco de vapor fomentaron el crecimiento de las ciudades hispanoamericanas.¹⁸³ Una consecuencia de que el centro de las ciudades se convirtiera en zona comercial y de diversión fue que los ricos comenzaron a alejarse de la plaza. En la Ciudad de México, prefirieron lugares situados al sur; la construcción del Paseo de la Reforma, iniciado en 1864, motivó el crecimiento a sus alrededores. Los ricos cambiaron también el aspecto de sus residencias para mostrar la majestuosidad y el lujo de su estilo de vida: el patio interior fue desplazado por segundos y terceros pisos; las casas seguían modelos franceses, italianos, británicos y, a partir de 1930, norteamericanos.

Ahora bien, aunque este desplazamiento hacia las afueras parece análogo a la anterior huida de las élites europeas y norteamericanas de los centros más antiguos, las clases altas latinoamericanas mantuvieron su apego a la plaza, y ello dio como resultado un medio urbano totalmente diferente. El centro fue remodelado bajo los mismos criterios del boato, con el fin de ofrecer lugares de esparcimiento como teatros, clubes, hoteles, paseos y jardines, así como edificios para los gobernantes y la burocracia. Se recurrió con frecuencia a modelos grecorromanos, como el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.¹⁸⁴

¹⁸² “Haussmann s’est lui-même qualifié ‘d’artiste démolisseur’. Le vrai but des travaux d’Haussmann était la protection de la ville contre la guerre civile. Il voulait rendre à jamais impossible l’érection de barricades à Paris” (Walter Benjamin, “Paris, capitale du XIXe siècle”, en su libro Poésie et révolution, trad. de Maurice de Gandillac, Denoël, Paris, 1971, t.2, pp. 36-37).

¹⁸³ James R. Scobie, “El crecimiento de las ciudades latinoamericanas, 1870-1930”, en Leslie Bethel, ed., Historia de América Latina. América Latina: economía y sociedad, c. 1870-1930, trad. Jordi Beltrán, Crítica, Barcelona, 1991, t. 7, pp. 201-204.

¹⁸⁴ Ibid., pp. 223-225.

Las ciudades ofrecían a sus habitantes muchas diversiones, entre ellas los deportes, como el ciclismo, las carreras de caballos, el golf, el tenis, el atletismo y otros que gustaban a la sociedad porfiriana. La afición al patinaje sobre ruedas era tan aceptada que en 1895 el cabildo de la Ciudad de México permitió la construcción de una pista de madera en la Alameda, decorada con escenas invernales. Cada deporte implicaba la creación de espacios ad hoc.¹⁸⁵

En síntesis, las mejoras en los transportes, la integración política, la centralización administrativa, la sanidad pública, el crecimiento demográfico, la participación de los países hispanoamericanos en la economía mundial y la movilidad de las clases altas modificaron el aspecto y la dinámica interna de las ciudades de finales del XIX.¹⁸⁶ Todo este ambiente urbano repercute en las prosas de Gutiérrez Nájera y, posteriormente, en las de López Velarde, aunque de manera diferente.

El modernismo como integración de elementos de muy distinto cuño se vive en todos los ámbitos. Federico de Onís propone la siguiente definición: "El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy".¹⁸⁷

¹⁸⁵ William Beezley, "El estilo porfiriano: deportes y diversiones de fin de siglo", en Cultura, ideas y mentalidades, pp. 219-238 y 224.

¹⁸⁶ Scobie, art. cit., p. 205.

¹⁸⁷ Federico de Onís y Sánchez, "Introducción", en su Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932, Las Américas, New York, 1961, p. XV [1ª ed. 1934].

Hay dos maneras de concebir el modernismo que parecen excluirse: como un movimiento de época que se originó por una crisis de valores en la transición del siglo XIX al XX y que tuvo manifestaciones parecidas en todo el mundo occidental (cfr. Juan Ramón Jiménez, El modernismo, notas de un curso (1953), ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, Aguilar, México, 1962); o como un movimiento literario propio de la lengua española que se originó en Hispanoamérica y se extendió a España por medio de Rubén Darío (cfr. Blanco Fombona, op. cit.) Me ajustaré a la primera idea, por el hecho de que, como se ha dicho, el modernismo hispanoamericano es parte de la crisis cultural de Occidente en esas últimas décadas decimonónicas; pero, al igual

Onís fijó la fecha de 1885 como el inicio del modernismo basándose principalmente en la poesía en verso, pero no toma en cuenta que ya en 1884 Manuel Gutiérrez Nájera había escrito “La Duquesa Job”.¹⁸⁸ Schulman llega a la conclusión de que los orígenes del modernismo se encuentran diez años antes, y son más patentes en la prosa que en el verso, pues entre 1875 y 1882 tanto Martí como Gutiérrez Nájera inauguraron con su prosa "cromática y musical" una nueva época en la literatura hispánica (por cierto, ambos escritores se trataron en México entre 1875 y 1877). Entre el trabajo del cubano y el del mexicano hay notables diferencias, pero también coincidencias, como la capacidad de mezclar características de distintos movimientos literarios (parnasianismo, simbolismo, impresionismo), el interés por la plástica o la pervivencia de algunas ideas románticas (el artista en oposición a la mediocridad de la masa —esta idea prevalecerá en Ramón López Velarde, como se comentará en el siguiente capítulo—, importancia de la pasión, la tendencia a evadirse de un medio hostil). La mayoría de estos rasgos se convirtió en el paradigma de la búsqueda estética del modernismo.¹⁸⁹

El eclecticismo pone de manifiesto la necesidad de experimentar. Onís subraya el aspecto que, a mi entender, es lo más valioso de la escritura modernista —la síntesis:

El escritor americano al afirmar y realizar algo nuevo no niega lo anterior ni renuncia a ello, sino que lo integra en una superposición de épocas y escuelas que conviven armónicamente en una unidad donde están vivos y presentes todos los valores humanos del pasado. Así ocurre que los modernistas hispanoamericanos son al mismo tiempo clásicos, románticos, parnasianos, simbolistas y naturalistas. Muchos mezclan en su obra, en mayor o menor proporción, todas o varias de estas escuelas, con alguna de ellas como predominante.¹⁹⁰

que Onís, reservo el nombre de modernismo a la modalidad hispánica de tal estado de crisis.

¹⁸⁸ Véase Manuel Gutiérrez Nájera, Poesías completas, ed. y prólogo de Francisco González Guerrero, 3ª ed., Porrúa, México, 1978, t. 2, pp. 18-21.

¹⁸⁹ Cfr. I. A. Schulman, Génesis del modernismo; Martí, Nájera, Silva y Casal, 2ª ed., El Colegio de México/Washington University Press, México, 1968.

¹⁹⁰ Federico de Onís, “Sobre el concepto de modernismo”, en Estudios críticos sobre el modernismo, intr., sel. y bibl. de Homero Castillo, Gredos, Madrid, 1968 (Biblioteca Románica Hispánica. II Estudios y Ensayos, 121) p. 40.

El modernismo sólo pudo ocurrir en Hispanoamérica donde la conciencia del mestizaje —o cosmopolitismo nativo, como lo llama de Onís— exige, al mismo tiempo, una delimitación de los rasgos propios.¹⁹¹ Sin embargo, el hecho de que existan intereses comunes entre los modernistas no significa —como dice Gullón— que el modernismo literario sea un bloque en el que las tendencias y personalidades se reduzcan a un programa y una actitud.¹⁹²

El cosmopolitismo es otro concepto necesario para entender el modernismo. Esta palabra quiere decir, en su sentido etimológico, “ciudadano del mundo”. Noel Salomón explica que desde el humanismo del siglo XVI hasta el racionalismo francés del XVIII el cosmopolitismo se entendió como “humanismo universal que trasciende todo lo regional o nacional”.¹⁹³ Sin embargo, durante el siglo XIX el mismo término se empleó más frecuentemente como adjetivo para denotar “la noción del desarraigo apátrida, o la idea de una población humana de composición heterogénea. Este matiz negativo de

¹⁹¹ Esta apropiación fue evidente con el complejo afrancesamiento de los modernistas (*ibid.*, pp. 39 y 40). Poco después de la muerte de Gutiérrez Nájera se editó un libro de prosa del Duque Job. En la introducción, Luis G. Urbina llama la atención acerca de este tema y comenta la originalidad con la cual Gutiérrez Nájera asimiló la influencia de la literatura francesa, y subraya el estilo de El Duque: “El artista que hoy celebro había saturado su espíritu del sutil y enervante perfume que despiden, página a página, los modernos libros franceses. Esa expresión, clara, flexible, inquieta y pura, la tomó de las divinas fuentes de donde mana el pensamiento en una forma exacta, bella, transparente como un ropaje luminoso. Sólo que el Duque Job recibía este rocío fecundo en el ánfora de su alma, incurablemente enferma de sensibilidad y ternura, en donde los extraños perfumes que caían, evaporábanse en una delicada y tibia fragancia, mezcla de flores y de incienso. Por el tamiz de su temperamento, infinitamente piadoso, pasaban las ajenas concepciones que le inspiraron, como por una gasa azul pasan las claridades del sol” (Luis G. Urbina, “Introducción”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Prosa*, Oficina Impresora del Timbre, Palacio Nacional, México, 1898, t. 1, pp. V-VI).

¹⁹² Gullón, *op. cit.* Tanto Juan Ramón Jiménez como Gullón, preocupados por la afirmación general de que el modernismo se inició en Hispanoamérica y de ahí pasó a España, insisten en que en algunos miembros de la Generación del 98 —aunque rechazan la existencia de tal agrupación—, como Unamuno, ya hay elementos modernistas.

atentar contra lo nacional perdura hasta las primeras décadas del siglo XX.¹⁹⁴ En Hispanoamérica, principalmente en el Río de la Plata, el cosmopolitismo demográfico fue determinante para las manifestaciones culturales.¹⁹⁵ En México, el término sirvió para criticar a los modernistas y a los decadentistas y tiene como fondo el debate sobre la literatura nacional.¹⁹⁶

Para sostener la tesis de que en las prosas periodísticas, concretamente en la crónica modernista, se encuentran los orígenes del poema en prosa en Hispanoamérica, es necesario tomar en cuenta el contexto de la modernidad. La Edad Moderna se caracteriza por “el prestigio frenético de la novedad”, como dice Francisco Ayala; la manifestación más específica de esta necesidad es el periódico.¹⁹⁷ Además, la prensa

¹⁹³ Noel Salomón, “Cosmopolitismo e internacionalismo (desde 1880 hasta 1940)”, en América Latina y sus ideas, coord. e intr. de Leopoldo Zea, UNESCO/Siglo XXI, 2ª ed., México, 1993 pp. 172-173.

¹⁹⁴ Ibid., p. 174.

¹⁹⁵ Ibid., p. 180.

¹⁹⁶ Manuel Gutiérrez Nájera se manifestó en contra del término “literatura nacional”, tal como la concebían los autores nacionalistas representados por Ignacio Manuel Altamirano, quienes se habían impuesto la tarea de “describir el paisaje, las costumbres e, incluso, el lenguaje ‘genuinamente’ mexicanos”, y a eso llamaban “literatura nacional”. Véase la introducción de Belem Clark y de Ana Laura Zavala a La construcción del Modernismo, UNAM, México, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137), p. XVIII. En este mismo libro se encuentra antologado “Literatura propia y literatura nacional”, texto en el cual Gutiérrez Nájera propone emplear el término “literatura propia” para abrir el espectro e incluir obras que no necesariamente traten sobre “los sentimientos de la nacionalidad”. Argumenta que el literato moderno busca un alcance más universal: “El literato viaja, el literato está en comunicación con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno” (p. 87). De ahí que la literatura propia sea, sencillamente, “la suma de muchas poderosas individualidades” (p. 86), independientemente del tema que desarrollen en sus obras.

¹⁹⁷ Francisco Ayala, “Sobre la prensa”, en su libro Los ensayos. Teoría y crítica literaria, pról. de Helio Carpintero, Aguilar, Madrid, 1972, p. 124.

desarrolló dos vínculos con la burguesía. Por un lado, la opinión pública manifiesta en la prensa muchas veces estaba al servicio del poder, aunque en tales acuerdos no se eliminara del todo la tensión entre el negocio y el poder;¹⁹⁸ por otro, el folletín sirvió para educar sentimentalmente a una masa de lectores, capas inferiores de la burguesía en su mayor parte, que, al mismo tiempo, aseguraban la continuidad del periódico y su permanencia en el mercado.¹⁹⁹

En Francia, los escritores de renombre participaban en la prensa. Por ejemplo, en el periódico Siècle, propiedad de Girardin, publicaron Hugo, Gautier, Balzac y Dumas, entre otros.²⁰⁰ A la par del éxito de las secciones literarias, la prensa francesa tuvo que sortear la censura. Charles Ledré hace el recuento de todas estas contiendas a lo largo del siglo XIX en Francia. Es memorable el juicio contra Madame Bovary, novela que fue condenada desde que apareció en el número del 1º de octubre de 1856, en la Revue de Paris.²⁰¹

Sostiene Aníbal González que la chronique se originó en el París del Segundo Imperio (1852-1870). En esa época se desarrollaba la industria al tiempo que había una fuerte censura periodística y represión política. La prensa francesa, que había sido tradicionalmente de opinión, adoptó nuevos criterios de difusión, como el de disfrazar la crítica política de filosofía o crítica literaria. Entonces, los periódicos acogieron a eruditos y literatos como Sainte-Beuve y Gautier.²⁰²

¹⁹⁸ Ibid., pp. 126-127.

¹⁹⁹ Ibid., pp. 128-129. El folletín podía ser romanesque o non romanesque: el primero era lo que en español conocemos como novela por entregas, mientras que el segundo abarcaba cuatro pequeñas páginas a dos columnas en las cuales se comentaban los espectáculos del momento, las exposiciones, las novedades literarias. Como indica Charles Ledré, el feuilleton existió desde principios del siglo XIX en periódicos como Le Journal des Débats o La Presse (Histoire de la presse, Librairie Arthème Fayard, París, 1958, pp. 196-197 y 229).

²⁰⁰ Ledré, op. cit., p. 218.

²⁰¹ Ibid., p. 249.

Las grandes agencias de información, como Julius Reuter y Associated Press, surgieron en Europa entre 1830 y 1860; el telégrafo fue fundamental para la difusión rápida de las noticias.²⁰³ Los años que interesan para tener un punto de referencia con lo que ocurría en Hispanoamérica corresponden a la Troisième République (1880-1905). En esa época, la novedad tenía el papel preponderante en la prensa; el número de lectores se incrementó y los cambios tecnológicos (como el fotograbado, las nuevas máquinas de impresión, el uso del color y del linotipo, la fabricación del papel con pulpa de madera, el telégrafo y el teléfono) revolucionaron las publicaciones periódicas.²⁰⁴

Los diarios El Siglo XIX y El Monitor Republicano, que testimoniaron la vida política y cultural de México durante más de medio siglo, desaparecieron en 1896, el mismo año en que surgió El Imparcial, fundado por Rafael Reyes Espíndola. En este diario se trabajaba con sistemas norteamericanos, ya que contaba con los primeros linotipos y rotativas. La tecnología permitió mayores tiradas al precio mínimo de un centavo para el lector.²⁰⁵ Por otro lado, este periódico incorporaba una buena cantidad de publicidad, pero mantenía su precio gracias al apoyo financiero del Estado y, en consecuencia, tenía grandes compromisos con el poder, como otras publicaciones de la época.²⁰⁶

En la prensa del último tercio decimonono tuvieron lugar algunas de las polémicas más importantes acerca de las tareas que le correspondían al escritor. En La Juventud Literaria (1887-1888) se manifestaba el cruce de dos épocas y dos sensibilidades, pues al lado de los últimos románticos (Prieto, Altamirano, Peza, Roa Bárcena, Peón y Contreras) aparecen Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel Puga y Acal, Salvador Díaz Mirón, Federico Gamboa, Carlos Díaz Dufoo, Manuel José Othón y otros.²⁰⁷

²⁰² González, La crónica modernista..., p. 75.

²⁰³ Ibid., pp. 266-267

²⁰⁴ Ibid., pp. 270-272.

²⁰⁵ José Luis Martínez, “México en busca de su expresión”, en Historia general de México, coord. Daniel Cosío Villegas, 3ª ed., El Colegio de México, México, 1987, t. 2, p. 1069.

Manuel Gutiérrez Nájera sostuvo polémicas con los seguidores del realismo y del positivismo, así como con los liberales de la escuela nacionalista, encabezada por Ignacio Manuel Altamirano, y se manifestó a favor del amor y del espíritu para combatir al escepticismo y al materialismo.²⁰⁸ Otra polémica destacable es la que protagonizaron entre diciembre de 1897 y enero de 1898 los “decadentistas” frente a los nacionalistas, como Victoriano Salado Álvarez, Rafael Delgado, José López Portillo y Rojas, Federico Gamboa y Juan B. Delgado. José Juan Tablada, Jesús Urueta, Jesús E. Valenzuela y Amado Nervo hicieron frente común para defender la “hipersensibilidad” de los nuevos escritores, su interés por las novedades de Europa y, especialmente, de Francia, y su cosmopolitismo. Los textos periodísticos a los que aludo contienen un dato importantísimo: la aseveración de Tablada de que no es pertinente seguirse llamando “decadentes”, sino que hay que autodenominarse “modernistas” (El Nacional, 1898).²⁰⁹

Después de la Revista Azul (1894-1896), dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, la Revista Moderna (1898-1903), a cargo de Jesús E. Valenzuela, acogió a muchos escritores que se sentían incomprendidos por la sociedad. Tal fue el caso de José Juan Tablada, cuyo poema “Misa Negra”, publicado en El País el 8 de enero de 1893, causó un escándalo entre la sociedad porfiriana. La Revista Moderna —dice Pilar Mandujano— “recogió las anteriores prácticas editoriales latinoamericanas del modernismo y se convirtió en el órgano más acabado y preciosista con el que contaron los hispanoamericanos en el periodo finisecular del siglo XIX y los inicios del XX”.²¹⁰

²⁰⁶ Cfr. Françoise Léziart, La chronique au Mexique, un genre littéraire?, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992 (microtarjeta; tesis doctoral presentada en 1988), p. 29.

²⁰⁷ J. L. Martínez, “México en busca de su expresión”, en op. cit., pp. 1062-1063.

²⁰⁸ Cfr. Belem Clark de Lara, “Una crónica de las polémicas modernistas”, en Literatura mexicana del otro fin de siglo, pp. 65-66.

²⁰⁹ Cfr. J. L. Martínez, art. cit., pp. 1065-1066, y A. L. Zavala Díaz, art. cit., pp. 47-60.

²¹⁰ Pilar Mandujano, “La Revista Moderna: consolidación del proyecto estético del modernismo hispanoamericano”, en Literatura mexicana del otro fin de siglo, pp. 599 y 598.

El éxito de la crónica en Hispanoamérica durante las últimas décadas del siglo XIX se debió, en parte, a la poca acogida del libro como objeto de consumo, a diferencia de las condiciones que prevalecían en Europa, donde emergió un público lector asiduo a la prensa y a los libros desde finales del XVIII. El mercado editorial del libro no se expandió en América Latina sino hasta principios del XX. Según Ramos, algunas de las funciones que tuvo la novela en Europa, como la representación del nuevo espacio urbano, se cumplieron en América Latina por medio de formas de menor importancia que en Europa, como la crónica.²¹¹ Cabe subrayar la importancia de la ciudad en la crónica, pues —como indica Belem Clark— la crónica mantuvo un compromiso con el arte pero también con la historia y con la política, de modo que para los habitantes de la Ciudad de México era atractivo acompañar al cronista finisecular que registraba, entre otras cosas, los rápidos cambios ciudadanos.²¹²

Las comunidades poéticas en Europa y en América Latina tenían diferencias como las que confirma Aníbal González, cuando señala que la crónica fue más trascendente para las letras hispánicas porque “a diferencia de la chronique francesa, la crónica modernista tuvo como autores a una serie de figuras cimeras, fundadoras de la literatura y del pensamiento moderno en Hispanoamérica y España”.²¹³ Además, el público europeo ya había desarrollado una afición constante a la lectura, en tanto que en Hispanoamérica la prensa fue más importante que el libro para el gran público.

La crónica tiene como principal antecedente el costumbrismo romántico, difundido en los periódicos ingleses por Addison y Steele, en los franceses por Jouy y Balzac, en los españoles por Larra o en los hispanoamericanos por Ricardo Palma, por citar a autores representativos. Desde finales del XVIII hasta mediados del XIX, diarios como Le Figaro y La Chronique Parisienne incluían este género periodístico entre sus páginas, ya que cumplía el cometido de informar y entretener.²¹⁴ Mientras el artículo de costumbres se caracterizaba por su sincronía, la crónica impuso la dinámica fragmentaria de la urbe, la novedad o la noticia del momento.²¹⁵ Ramos no menciona que otro antecedente periodístico es el feuilleton non romanesque.

²¹¹ Ramos, *op. cit.*, pp. 130-131.

²¹² Belem Clark de Lara, Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera, UNAM, México, 1998 (Ediciones Especiales, 9), pp. 83 y 101.

²¹³ González, La crónica modernista ..., p. 76.

²¹⁴ Ibid., p. 64.

Así como el escritor enfrentó un cambio de funciones en la sociedad de las últimas décadas del XIX, la prensa también se modificó, como refiere Susana Rotker: “hacia la década del ochenta la prensa latinoamericana sufrió un cambio similar al de los escritores al dejar de ser ambos difusores del predicado estatal para buscar su propio espacio discursivo”;²¹⁶ la prensa también se sumó a las leyes del mercado y se relacionó aún más con los comerciantes.

Las actitudes de atracción y repudio que manifestaron los escritores hispanoamericanos frente a la prensa se expresan con claridad en los textos, pues la hibridez de la crónica se debe en gran parte a esa contrariedad. La crónica como género ambiguo forma parte de la prensa como mercancía, pero al mismo tiempo permitió que los escritores crearan un espacio artístico. La crónica —dice Belem Clark— “se erigió en el espacio de unión entre lo espiritual y lo material, lo subjetivo y lo objetivo, la ficción y la realidad y consintió que el escritor comunicara su angustiosa ambigüedad. En la crónica, el literato se consolidó como poeta-periodista”.²¹⁷ Esto se confirmará plenamente en algunas declaraciones de Manuel Gutiérrez Nájera.

Ramos muestra que la crónica mantiene una dinámica muy estrecha con las ciudades modernistas de Hispanoamérica, ya que se dirige a un público ansioso de estar a la moda y de conocer la realidad cambiante. Por ello, la retórica epistolar —relacionada también con la literatura de viajes— es fundamental en la crónica.²¹⁸ Las ciudades de los modernistas son fragmentarias y violentas, segmentan el “yo”; contrastan con el espacio utópico y racional imaginado por los gobernantes-intelectuales que los precedieron.²¹⁹ Ramos encuentra analogías entre el espacio textual, el diseño y la presentación tipográfica del periódico, y la espacialidad fragmentaria de la ciudad, en donde se presenta la discursividad periodística.²²⁰

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 68 y 72-73.

²¹⁶ Susana Rotker, Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí, Casa de las Américas, La Habana, 1992, p. 102.

²¹⁷ Clark, Tradición y modernidad..., p. 73.

²¹⁸ Cfr. Ramos *op. cit.*, pp. 187-188.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 106-107 y 196-197.

²²⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 203-204.

Habría que agregar la aportación del periodismo norteamericano que José Martí aprendió en periódicos como The Herald, The Hour y The Sun, ya que el periodista tenía que hacer un reportaje previo de la noticia que quería presentar y, en el proceso de redacción, debía lograr un estilo atractivo que asegurara la asiduidad de los lectores.²²¹ El periodismo norteamericano privilegió, antes que el europeo, la noticia; esta exigencia dio lugar a la nueva figura del reporter, quien carecía de dotes artísticas, desde el punto de vista del cronista. La originalidad de Martí consistió en mezclar el tono ligero de la chronique con los nuevos conceptos del periodismo norteamericano. En la obra de Gutiérrez Nájera se observa la dura y constante batalla que emprendió en contra del reporter.

Belem Clark analiza cómo, a partir de 1885, se agudiza esta “fobia” al reporter en Gutiérrez Nájera, quien reclama la falta del sentido artístico de aquél, su apego al dinero, su falta de sensibilidad frente al dolor humano (su amarillismo), el hecho de que arrojara datos en lugar de narrarlos; en el reporter se consumaba, en síntesis, “la servidumbre del espíritu a la materia”.²²² La crónica literaria del porfiriato funcionaba como intermediaria para un público que ansiaba enriquecerse material y culturalmente; de ahí su tono ameno y, muchas veces, coloquial: “Son pouvoir est celui de la séduction”.²²³

La crónica fue la plataforma más importante que tuvieron los modernistas para desarrollar sus inquietudes estéticas. Aun cuando la industrialización y, en consecuencia, el crecimiento urbano se afianzaron en América después de 1920, los modernistas también percibieron la ciudad como un espacio complejo de fascinación y repulsión. Los modernistas hispanoamericanos, además de vivir las contradicciones de la ciudad, formaron parte de la atmósfera del fin de siglo gracias a que el periodismo los mantenía informados de lo que ocurría en otras urbes. No hay que olvidar que las condiciones de la modernidad permitían los intercambios comerciales en todos los ámbitos y ofrecían mejores transportes para viajar.

La crónica se ocupa de una de las actividades favoritas de los ciudadanos modernos: el paseo, llevado a cabo por el flâneur. Dice Walter Benjamin que Baudelaire fue el

²²¹ Ibid., p 132.

²²² Clark, Tradición y modernidad..., pp. 116-127.

²²³ Léziart, op. cit., p.30.

primero en registrar la mirada del flâneur en sus paseos por la gran ciudad de París, e interpreta que el lugar que correspondía al intelectual bohemio de entonces era análogo al del flâneur, cuyo interés era ver el espectáculo de las mercancías en el aparador, así como disfrutar de los espacios para el esparcimiento que ofrecía la urbe. Las exposiciones universales son para este pensador la muestra más evidente de que la industria del entretenimiento, que incluye el arte y la cultura, se había elevado al rango de la mercancía.²²⁴ El placer de pasear consistía —como dice James R. Scobie— en “ver y ser visto”.²²⁵

Es conveniente el término “retórica del paseo” para describir una de las principales funciones de la crónica modernista: es decir, la presentación de distintos fragmentos del caos citadino por medio de la mirada de un sujeto.²²⁶ La retórica del paseo se amplía a la “retórica del viaje”, otro término propuesto por Ramos.²²⁷ Aunque muchos cronistas no fueron corresponsales, recurrieron al tópico del viaje, pero sólo a partir de los primeros años del nuevo siglo el viaje cobra mayor importancia en las crónicas de Darío, Rodó, Gómez Carrillo y Tablada, entre otros.²²⁸

Es verdad que “caminar sería un modo alternativo, en la crónica, de experimentar —y dominar— la contingencia urbana”,²²⁹ pero muchas crónicas no logran, en mi opinión, renarrativizar los fragmentos —como cree Ramos; éstos aparecen, incluso, separados con alguna marca, como asteriscos o rayas; y es precisamente en esos fragmentos donde

²²⁴ Benjamín, *op. cit.*, pp. 133 y 125.

²²⁵ Scobie, art. cit., p. 225. El historiador señala que el paseo a media tarde o al anochecer en un carruaje o en un automóvil se hizo muy popular. Los lugares concurridos eran el parque Palermo en Buenos Aires, el paseo de la Reforma y Chapultepec en la Ciudad de México, el Jardín Botánico en Río de Janeiro, el Paseo de Colón en Lima, el Prado en Montevideo y la Alameda en Santiago de Chile (p. 224).

²²⁶ Ramos, *op. cit.*, p. 208.

²²⁷ *Ibid.*, p. 170.

²²⁸ González, *La crónica modernista en Hispanoamérica*, pp. 170 y 133.

²²⁹ *Ibid.*, p. 209.

se llegan a encontrar textos próximos al poema en prosa.²³⁰ Muchas veces la crónica no logra escapar de la fragmentariedad de la urbe ni el cronista tiene la disposición de establecer los nexos entre una parte y otra.

Estoy de acuerdo con Aníbal González cuando afirma que el cronista no puede evitar la temporalidad fragmentaria en sus entregas, a causa de la cantidad de información y del espacio textual limitado, pero es justo esa condición la que convierte a la crónica en un discurso tan original, pues el escritor sabe crear ahí mismo su espacio artístico. Así se intercalaban entre las noticias comentadas cuentos —completos o por entregas— o poemas —de los mismos cronistas o de otros poetas.²³¹ Este crítico considera que la “ironía” es otro ingrediente de la crónica, pero en mi opinión es mejor hablar de humorismo, porque toda crónica se proponía como un texto agradable, ameno y con algunos toques de humor, pues esto aseguraba la fidelidad de los lectores a ciertos diarios o revistas.

La brevedad característica de la crónica estaba condicionada por el periódico mismo; la heterogeneidad y la fragmentariedad —espacial, temporal y temática— resaltaron la diversidad de intereses que el cronista se veía obligado a cumplir. Los editores de las publicaciones periódicas exigían que las crónicas fueran breves, amenas y relacionadas con la actualidad cotidiana para no perder a su público. Por otra parte, lo fragmentario y la brevedad permitieron la inclusión de distintas secciones en una sola crónica, cada una de ellas con tonos, texturas y temas diferentes, si así lo deseaba el cronista. Éste, a diferencia del reporter, se permitía muchas libertades artísticas en medio de la referencia a las noticias de actualidad: ocurrencias humorísticas, frases poéticas, pequeñas narraciones, citas de versos propios o ajenos. Así: “Le chroniqueur serait le moraliste, juge et prophète de l’actualité”.²³²

Como puede constatarse, la crónica es heterogénea porque los modernistas encontraron la manera de dar expresión a sus propios intereses, a la vez que daban gusto a editores y

²³⁰ Debo a Belem Clark la importante aclaración de que los asteriscos que aparecen en las crónicas modernistas separan los acontecimientos de cada día de la semana, a los cuales se hacía alusión en el texto semanal de la crónica.

²³¹ Ibid., pp. 183-184.

²³² Léziart, op. cit., p. 4.

lectores. Los textos creados eran muy originales y permitían la inserción de géneros autónomos, como el cuento y el ensayo. Otras aportaciones de la crónica fueron la estilización de la prosa y la presencia de la oralidad; la primera ha motivado mi búsqueda de los orígenes del poema en prosa en estos textos, y la segunda modificó los discursos solemnes, tan frecuentes en los letrados del periodo anterior.

Ramos destaca la ligereza del chisme y la conversación, causeries o small talk, en muchas crónicas de fines del XIX, lo cual es otro rasgo moderno.²³³ Para llamar la atención del lector, los cronistas recurren a los géneros primarios (en términos bajtinianos). Abundan los vocativos que interpelan directamente al lector (ya me he referido a la retórica epistolar), lo aleccionan o lo encomian en un tono generalmente amable o humorístico. De esta manera se creaba la sensación de charlar íntimamente.²³⁴

La trascendencia de estos textos no radica tanto en la noticia, aunque ésta es valiosa como documento histórico, cuanto en el arte verbal. Las crónicas modernistas incorporan, además de la noticia obligatoria, algunas innovaciones formales y temáticas, como la relación insistente entre las artes o el protagonismo de algunos artistas como personajes de las digresiones narrativas de muchas crónicas. Que el modernismo se nutrió de casi todos los movimientos artísticos del siglo XIX, queda demostrado en la crónica.

Rotker afirma que para albergar los espacios de creación dentro de la crónica, se ejerce cierta violencia en contra de las leyes del periodismo, ya que los cronistas no se sienten obligados a contestar las preguntas básicas que dan forma a una noticia.²³⁵ Esta observación de Rotker resalta implícitamente el carácter heterogéneo de la crónica. El pulimiento de la expresión tiene lugar en los espacios de creación más que en la presentación de las noticias.²³⁶ El hecho real provoca asociaciones variadas en el cronista, quien termina privilegiando sus espacios creativos.

²³³ Ramos, op. cit., p. 216.

²³⁴ Habría que señalar aquí que estas formas de referirse al público aseguraban el contacto entre el cronista y su público: es decir, se pone en marcha la función fática del lenguaje, en la cual se establece una “conexión psicológica entre el destinador y el destinatario”, lo cual permite establecer la comunicación. Roman Jakobson, art. cit., p. 352.

²³⁵ Cfr. Rotker, op. cit., p. 252.

Los espacios de ficción que insertan los cronistas entre la trama de las noticias se caracterizan porque el narrador no puede desligarse del todo del autor, puesto que lo específico de la crónica es exponer un punto de vista, al tiempo que se toma en cuenta el acontecer de actualidad. Como dice Léziart, el cronista se presenta como un narrador-personaje que cuenta un relato a propósito del hecho real comentado.²³⁷ Este procedimiento fue tan caro a los modernistas que algunas veces se atrevieron a presentar como crónicas verdaderos cuentos que hacían muy poca alusión a un referente noticioso. Los modernistas no quisieron resignarse a la doble disolución del yo que imponía el periodismo, según ha observado Aníbal González: por un lado, el estilo telegráfico del reporter; por otro, el sacrificio del “yo” a favor del público y los editores, pues las publicaciones periódicas eran, ante todo, un negocio.²³⁸

El cronista encuentra procedimientos discursivos que le permiten crear un estilo propio y dar rienda suelta a la creatividad, al mismo tiempo que cumple con las exigencias del género. Los modernistas experimentaron en la crónica y hallaron una originalidad nunca antes conocida en las letras hispanoamericanas: “la crónica fue el lugar ideal, un lugar sin rígidas fronteras que, como otrora en el púlpito, le permitirá [al literato] hablar en parábolas, contar ejemplos, divagar, soñar, criticar, conversar”.²³⁹ A diferencia del proyecto de los intelectuales de la República Restaurada, los escritores modernistas dejaron de ser los educadores y divulgadores del espíritu nacional: las letras se desprendieron de las instituciones y centros de poder. Más que escritores-políticos, los modernistas fueron escritores-periodistas, escritores-profesores, escritores-burócratas.²⁴⁰

Por otra parte, quiero señalar que en el modernismo hubo otros géneros en los cuales se manifestó la necesidad de experimentar, mezclar, renovar. Las traducciones tuvieron un papel destacado en la adopción y defensa del cosmopolitismo. Además, las traducciones, adaptaciones o imitaciones en prosa de lo que antes se había dicho en verso fueron una suerte de transición hacia el poema en prosa. Suzanne Bernard documenta este asunto en la literatura francesa, y Díaz-Plaja se refiere a las traducciones

²³⁶ Cfr. Léziart, op. cit., p. 606.

²³⁷ Cfr. ibid., pp. 728-738.

²³⁸ Cfr. Rotker, op. cit., p. 120.

²³⁹ Clark, Tradición y modernidad..., p. 72.

²⁴⁰ Ibid., pp. 40-53. Véase también el capítulo 3 donde se trata este tema.

que hizo Baudelaire de Poe o Juan Ramón Jiménez de Tagore, en el contexto de la literatura española.²⁴¹ En Hispanoamérica fueron fundamentales las traducciones que llevó a cabo Julián del Casal, entre 1887 y 1890, de Le spleen de Paris y algunos textos de Catulle Mendès en La Habana Elegante y La Discusión.²⁴²

Alfonso Ruiz Soto estudia algunas traducciones al castellano, como la de un poema en verso del polaco Adam Mickiewicz a cargo del español Serafín Estébanez Calderón (“El Solitario”), quien empleó las traducciones en verso al francés (1830) de Miakowski y Fulgence. La traducción, titulada “El fariz”, fue recopilada en Escenas andaluzas (1846) y publicada por primera vez en 1832 en la revista Cartas españolas, a sólo seis años del primer poema en prosa publicado por Aloysius Bertrand. También proliferaron las traducciones de baladas germánicas en el Semanario Pintoresco Español o en el Museo Universal.²⁴³

Otro género que permitió experimentaciones fue la novela de artistas, cultivada por los románticos y los simbolistas europeos, y de mucho interés para los escritores en lengua

²⁴¹ Guillermo Díaz-Plaja, “Definición y ámbito del poema en prosa”, en su antología El poema en prosa en España, Gustavo Gili, Barcelona, 1956, p. 4.

²⁴² Cfr. Leonore V. Gale, “Rubén Darío y el poema en prosa modernista”, Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana, ed. José Olivio Jiménez, Eliseo Torres & Sons, New York, 1975 (Torres Library of Literary Studies, 19), p. 181. Más adelante retomaré esta alusión a Julián del Casal.

²⁴³ Ruiz Soto, The origins of the prose poem in Mexican literature, pp. 42-56.

Otro escritor español que manifestó interés por el poema en prosa fue “Clarín”, quien escribió una colaboración para la Revista del Antiguo Reino de Navarra, titulada “Pequeños poemas en prosa. Prólogo”. Clarín defiende en su exposición alegórica la existencia y el cultivo de la poesía en prosa. Afirma que todo lo que se vive se vierte en prosa. González Ollé observa una influencia naturalista en esta concepción de la poesía en prosa, que pone todo el acento en el contenido, no en la forma. Destaca, pues, el conocimiento de las piezas en prosa de Baudelaire, a quien menciona Clarín en su artículo. Véase Fernando González Ollé, “Del naturalismo al modernismo: los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín”, Revista de Literatura, núm. 49, 1964, pp. 49-67.

española, tanto en la península como en Hispanoamérica.²⁴⁴ Hay que destacar que en dichas narraciones la atención está centrada en la vida urbana.²⁴⁵ Los protagonistas son artistas que se manifiestan inconformes frente a la sociedad burguesa,²⁴⁶ aunque al mismo tiempo demuestran cómo se adaptan a ella. La heterogeneidad de estos textos es otra característica que comparten con el poema en prosa. Los protagonistas se refugian en sus propios mundos y “buscan una utopía como respuesta a la pregunta del para qué del arte”.²⁴⁷ Estas novelas incluyen tanto pasajes poéticos como ensayísticos y descriptivos. La descripción se convierte en el “taller de la experimentación formal” y rebasa el marco restringido del “efecto de realidad”.²⁴⁸ En cuanto a los temas, no falta el exotismo, que sirve también de contacto con otros géneros.²⁴⁹ El ensayo, aunque de larga

²⁴⁴ Escritas en español, destacan las novelas de Juan Valera, Las ilusiones del doctor Faustino (1875); de José Martí, Amistad funesta (1885); de José Asunción Silva, De sobremesa (1886-1887); algunos cuentos líricos de Darío en Azul (“El rey burgués”, “El manto de la reina Mab” (1888); del español José Martínez Ruiz, “Azorín”, Bohemia (1897); del venezolano Manuel Díaz Rodríguez, Ídolos rotos (1902); del colombiano José María Rivas Groot, Resurrección (1902). Véase Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, pp. 34-39. Gutiérrez Girardot anota que la tarea activa del protagonista de Amistad funesta no se encuentra en las típicas novelas (o cuentos) de artistas. Sólo Martí resuelve la relación conflictiva entre el artista y la sociedad en la acción social: el poeta funge como héroe y sacerdote; es un apóstol, y en esto coincide con el “Círculo de Stefan George” en la Alemania de 1890. Gutiérrez Girardot no menciona la novela Por donde se sube al cielo (1882), de Manuel Gutiérrez Nájera, que vendría a ser la primera de este tipo en Hispanoamérica; además, la protagonista es una mujer, la “comediante” Magda. Véase la edición de Ana Elena Díaz Alejo, con pról., intr., notas e índices de Belem Clark de Lara, UNAM, México, 1994 (Obras 11, Narrativa 1; Nueva Biblioteca Mexicana, 118).

²⁴⁵ Cfr. Dorothy Bratsas, Prose of the Mexican modernists, University of Missouri, Missouri, 1963 (tesis de doctorado; micropelícula), p. 189.

²⁴⁶ Cfr. Rotker, *op. cit.*, p. 75.

²⁴⁷ Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, p. 35.

²⁴⁸ Cfr. Ramos, *op. cit.*, p. 276.

²⁴⁹ Cfr. Bratsas, *op. cit.*, p. 195.

tradición y antigua presencia en la prensa hispanoamericana, también se incluye tanto en las novelas de artistas como en los segmentos analíticos de las crónicas.

Finalmente, las propuestas de cambio y originalidad en la versificación fueron también parte de la necesidad de flexibilizar los tipos genéricos. Algunos ejemplos son el rescate de formas antiguas de la métrica hispánica, como la cuadernavía; las nuevas mezclas de estrofas y versos; los ensayos amétricos o polimétricos; el versolibrismo o la combinación de prosa y verso en un texto o el uso de consonancia y asonancia en textos en prosa.²⁵⁰

La discusión del modernismo incluida en este apartado ha tenido como fin presentar el contexto en el que se desarrolló la crónica modernista. Este marco será útil para comprender cómo en sus crónicas El Duque Job se aproxima al poema en prosa, así como para percibir los cambios que se registran durante el posmodernismo, época en la cual desarrolló su obra Ramón López Velarde.

²⁵⁰ Cfr. Henríquez Ureña, *op. cit.*, pp. 15-16; R. Blanco Fombona, *op. cit.*, pp. 103-112, 125 y 305; Luis Monguió, “El concepto de la poesía en algunos poetas hispanoamericanos representativos”, en *Estudios críticos sobre el modernismo*, pp. 101-103. También Ramos, *op. cit.*, p. 76, señala la importancia de *Ismaelillo (1880)*, de José Martí, en cuanto al lugar de la enunciación poética (el saber del niño, de la visión, de los sueños, de lo imaginario, del ocio).

B. Manuel Gutiérrez Nájera y el periodismo

En un principio Manuel Gutiérrez Nájera fue considerado un escritor romántico,²⁵¹ pero cuando se estudió más profundamente su obra, los críticos lo incorporaron al grupo de los fundadores del modernismo, junto con los cubanos José Martí (1853-1895) y Julián del Casal (1863-1893) y el colombiano José Asunción Silva (1865-1896).²⁵² Gutiérrez Nájera se inició en el periodismo cuando era un adolescente y permaneció en él desde los dieciséis años hasta la fecha de su muerte. En vida sólo pudo publicar en forma de libro los *Cuentos frágiles* (1883), una selección de sus textos periodísticos. Sus contemporáneos estimaban sus versos y eran conscientes del valor de su prosa, pero la dificultad de acceder a ella en fechas posteriores la hizo caer temporalmente en el olvido. Algunas compilaciones de su obra fueron preparadas por Justo Sierra (*Poesía*, 1896), Luis G. Urbina y Amado Nervo (dos tomos de *Obras en prosa*, en 1898 y 1903, respectivamente). Otros, como Carlos Díaz Dufoo, Francisco Monterde, Francisco González Guerrero o Salvador Novo hicieron también compilaciones de la obra de este escritor. Afortunadamente, los investigadores E.K. Mapes, Boyd G. Carter y, más recientemente, un equipo de mexicanos de la Universidad Nacional se han dedicado al rescate del trabajo periodístico de El Duque Job.

En este capítulo trabajaré una muestra de crónicas modernistas de Manuel Gutiérrez Nájera, para poner a prueba la hipótesis de que ese género periodístico permitió la gestación del poema en prosa, gracias a su flexibilidad y heterogeneidad. Decidí calar en la obra de un modernista, y no de un romántico —Altamirano, por ejemplo, quien

²⁵¹ Rufino Blanco Fombona afirma que Gutiérrez Nájera, junto con Juan Clemente Zenea y Juan Antonio Pérez Bonalde son tres “elegistas muy delicados e intensos del romanticismo americano” (*op. cit.*, p. 72).

²⁵² I.A. Schulman registra algunos estudios sobre el modernismo en los cuales se incluye tanto a Gutiérrez Nájera como a José Martí como iniciadores del movimiento: Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*; Juan Ramón Jiménez, *El modernismo: notas de un curso*; Ricardo Gullón, *Juan Ramón Jiménez y el modernismo*; Manuel Pedro González, *José Martí en el octogésimo aniversario de la iniciación modernista, 1882-1962*; Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo* (Schulman, *op. cit.*, p. 9).

también escribió prosas breves—, porque el conflicto que experimentaron los modernistas al recurrir al medio periodístico para emplearse en él y seguir creando modificó notablemente la organización textual de las crónicas.

Es difícil trabajar con la prosa najeriana porque es muy vasta, tanto en las obras compiladas como en lo que ha quedado todavía en los diarios. En uno de los artículos posteriores a la muerte de Gutiérrez Nájera se alude a la abundancia de su obra:

Hay en la Administración del Partido Liberal algo así como veinte tomos empastados de esta publicación y casi no hay número en que no aparezca huella de su pluma. En *El Universal* escribía a diario, amén de las deliciosas crónicas dominicales firmadas Puck, sus “Platos del Día”, artículos de crítica política y social, repletos de ingenio y donaire, y en la *Revista Azul* daba a sus estudios de arte verdaderos modelos de gallardía y gentileza.²⁵³

Además de los diarios citados, Gutiérrez Nájera escribía para muchos otros: entre ellos, *La Libertad*, *El Nacional*, *El Porvenir*, *El Monitor*, *El Liberal*, *La Voz* y *El Federalista*.²⁵⁴

El investigador más entregado al rescate de la prosa periodística de Manuel Gutiérrez Nájera fue Erwin K. Mapes, quien recuperó gran parte de la labor periodística del artista; todo ese material bastaría para llenar cuarenta tomos.²⁵⁵ No hay que olvidar la variedad de pseudónimos que Nájera utilizó durante toda su carrera, ya que esto ha complicado la labor de los editores.²⁵⁶ Boyd G. Carter siguió las pistas que había trazado

²⁵³ Anónimo, “La obra de Manuel Gutiérrez Nájera”, *Revista Azul*, ed. facsimilar, UNAM, 1988, 2 (16), 17 de febrero de 1895, p. 246. En las siguientes referencias a esta revista abreviaré RA.

²⁵⁴ O. M. Sirkó, “La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, p. 59, nota 4.

²⁵⁵ Véase Boyd G. Carter y Joan L. Carter, “Introducción”, en *Manuel Gutiérrez Nájera: florilegio crítico-conmemorativo*, De Andrea, México, 1966 (*Studium*, 54), p. 9.

²⁵⁶ Véase E. K. Mapes, “Manuel Gutiérrez Nájera: seudónimos y bibliografía periodística”, *Revista Hispánica Moderna*, 19 (1953), pp. 132-204. Como se dijo en el apartado anterior, el periódico era un negocio y Manuel Gutiérrez Nájera se vio obligado a sacar mejor partido de su laboriosa actividad periodística mediante la creación de pseudónimos que implicaban un cambio de personalidad, lo cual le daba

Mapes y encontró algunos textos que aquél no tuvo a su alcance —un ejemplo es la columna "Plato del Día" que se publicó en El Universal.

Si bien el objetivo de este trabajo es estudiar los espacios poéticos de la prosa najeriana, es preciso tomar en cuenta el contexto periodístico en que aparecieron los textos, puesto que de lo contrario se tendría una percepción demasiado homogénea. Cunde la opinión general de que Gutiérrez Nájera se "desperdiciaba" escribiendo para los diarios mexicanos, en lugar de dedicar más tiempo al arte; pero podría verse el otro lado de la moneda: Gutiérrez Nájera pudo desarrollar su creatividad y versatilidad, y crear un nuevo tipo de escritura, a la par de otros hispanoamericanos, gracias a las presiones de su trabajo periodístico.

La variedad de tonalidades que Gutiérrez Nájera trabajaba en cada serie se sintetiza en el pseudónimo correspondiente, por lo que éste es parte también del concepto creativo de la columna. Me referiré sólo a los tres que corresponden a mi muestra. "Recamier" es el pseudónimo de "Platos del Día", columna publicada en El Universal; el señor Carlos Récamier era muy conocido en 1893 porque era el propietario del famoso restaurante La Maison Dorée.²⁵⁷ Manuel Gutiérrez Nájera aprovecha este contexto gastronómico para titular y organizar el tono humorístico general de esta columna, en la cual vapulea a algunos personajes de la época (desde funcionarios y políticos hasta artistas y periodistas). Aun en estos textos de orientación social, hallé tres en los que el cronista rehúye la función de crítico de su tiempo y se entrega a la fantasía.

Gutiérrez Nájera explica la razón del pseudónimo Puck en su serie de crónicas dominicales, también de El Universal:

Podéis pues preguntarme lo que Oberón me pregunta en el Sueño de una noche de verano Oye, travieso espíritu, ¿qué fiesta se celebra esta noche en la enramada? Déme su travesura y su volar el buen Robin, para que

versatilidad y mayores posibilidades de que sus crónicas fueran remuneradas.

²⁵⁷ B.G. Carter ofrece esta explicación y también añade que en el "Plato" del 21 de junio de 1893, se publicó la carta "Recamier el apócrifo y D. Carlos Récamier", para distinguir al personaje real del periodístico ("Estudio preliminar", en Escritos inéditos de sabor satírico "Plato del Día", University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 1972, p. VIII).

llegue a vosotras antes que el reporter. Por culpa de éste no puedo hablaros del baile último que dio el Casino Alemán en sus salones.²⁵⁸

Gutiérrez Nájera se empecina en informar deleitando, a pesar de la competencia que representa el reporter.

El pseudónimo de El Duque Job fue tomado del título de una comedia francesa de León Laya —según Max Henríquez Ureña y José de J. Núñez y Domínguez; en ella se hablaba en contra de algunos magnates franceses de la época. La pertenencia nobiliaria del pseudónimo tenía eco en otros que aparecieron en la Revista Azul, como El Duque Juan (Rafael Martínez Rubio), El Conde Kostia (Aniceto Valdivia) y El Conde Paul (Arturo A. Ambrogui).²⁵⁹

El amor al arte y el refinamiento, la cultura y la buena educación distinguían a los modernistas del vulgo, que los horrorizaba y, también, de sus predecesores, los románticos bohemios; una manera simbólica de marcar esa brecha era la identificación con la nobleza. En la Revista Azul Gutiérrez Nájera encuentra el espacio idóneo para su creación: sigue escribiendo crónicas y presenta cuentos por entregas y estudios sobre temas literarios o ensayos más libres y alguna prosa artística breve (no debe olvidarse que él y Carlos Díaz Dufoo eran los directores de la revista).

En el uso de los pseudónimos se constata la creatividad de Gutiérrez Nájera para resolver el problema de la sobre-exposición en el medio periodístico, pues las tres series que seleccioné fueron publicadas entre 1893 y 1895; dos de ellas en el mismo periódico (Puck y “Recamier”). Aníbal González señala la importancia de este juego de máscaras

²⁵⁸ Se trata de la primera crónica de la serie, en la cual incluso se muestra al público lector una tarjeta de presentación que dice: “M. Puck. Cronista”. Manuel Gutiérrez Nájera, 3 de diciembre de 1893, Obras inéditas de Gutiérrez Nájera: crónicas de Puck, ed. de E. K. Mapes, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1939, p. 10. En las siguientes referencias a esta columna abreviaré así: CP 1, 3 de diciembre de 1893, p. 10.

²⁵⁹ La obra se estrenó en París en 1859, año del nacimiento de Gutiérrez Nájera. Véase Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez, “Estudio preliminar”, en Índice de la Revista Azul, UNAM, México, 1968, p. 11. También de influencia francesa son los pseudónimos Can-Can o M. Can-Can, Croix Dieu, Etincelle, Pomponnet y Recamier; véase E. K. Mapes, “Manuel Gutiérrez Nájera: pseudónimos y bibliografía ...”, p. 36.

de Gutiérrez Nájera, ya que significa que el “yo” es una ficción.²⁶⁰ Puedo señalar, por otro lado, que cuando Gutiérrez Nájera firma con su nombre en la Revista Azul presenta textos más literarios. Aníbal González aclara: “With pseudonyms, Nájera did not have to worry about maintaining a coherent literary persona throughout his writings and he could afford to experiment and improvise”.²⁶¹ Por último, en una cita que rescata Carter, Gutiérrez Nájera explica que los pseudónimos le servían para llamar la atención del público: “escribir sin pseudónimo es como salir a la calle sin camisa. Para que las ideas de un escritor sean estimadas, es preciso que nadie le conozca. Ninguno cree que puede ser un hombre de talento el amigo con quien acaba de jugar billar”.²⁶² Con los pseudónimos Gutiérrez Nájera abrió un espacio lúdico en el que incluso polemizaba entre distintos de sus pseudónimos.

La última parte de mi muestra la integran Los cuentos frágiles (1883), el único libro que Gutiérrez Nájera pudo publicar en vida; el autor reunió una selección de quince textos que habían aparecido en la prensa desde 1877. Estas prosas suscitan preguntas acerca de los ideales estéticos del autor, así como de la configuración genérica de cada texto.

El valor poético de la prosa de Gutiérrez Nájera fue notado por los primeros comentaristas. Luis Berisso opinaba: "en prosa, lírico o ligero, un periodista boulevardier; en verso, un insigne banvillista en su mejor periodo". El mismo Berisso llamaba la atención, en su artículo de 1897, sobre la crónica dominical de Puck porque percibía en esas colaboraciones de Nájera un "desahogo lírico":

Aprovechaba ese paréntesis semanal para hacer su florilegio, llenando cuatro grandes columnas de notas e impresiones, mezclando máximas y anécdotas, novelas cortas y pequeños poemas, el cuento triste y la crónica alegre, el relato de bodas y la reseña teatral, todo en un desborde policromo de matices delicados y colores mareantes.²⁶³

²⁶⁰ Aníbal González, “Journalism and the self: the modernists chronicles”, en Journalism and the development of Spanish American narrative, Cambridge University Press, Cambridge (Ma.), 1993, p. 93.

²⁶¹ Ibid., p. 94.

²⁶² Citado en el “Estudio preliminar” de Escritos inéditos de sabor satírico “Plato del Día”, en B. G. Carter. op. cit., p. VII. La referencia original es “Ignotus”, La Libertad, 12 de febrero de 1884.

Si bien Berisso destaca el lirismo de las prosas, no olvida mencionar la mezcla de distintos objetivos que constituye —como asegura Ana Elena Díaz Alejo— una de sus características fundamentales: "Parcelar su obra sería el grave error [...] Etiquetar su estilo sería intentar aprehender algo demasiado complejo".²⁶⁴ Sin embargo, son pocos los críticos que se acercan a la prosa najeriana para estudiar su relación con el poema en prosa.

Mi muestra de crónicas consta de varias series. De la serie "Plato del Día" (El Universal, del 8 de abril de 1893 al 10 de enero de 1895, editada por Boyd G. Carter),²⁶⁵ tomaré en cuenta tres textos anómalos: "Las prometidas. Princesita" (firmado por Crysantema),²⁶⁶ "Di Cardinali. La Penotti" y "Nuestra noche de Navidad". De la serie "Crónica Dominical" (El Universal, del 3 de diciembre de 1893 hasta enero de 1895, cuando el autor cayó enfermo) me referiré a siete crónicas (llevan la siguiente numeración en la compilación de Mapes: 5, 13, 19, 22, 38, 48, 49).²⁶⁷ De la Revista Azul

²⁶³ Luis Berisso, "Manuel Gutiérrez Nájera", en Manuel Gutiérrez Nájera: florilegio..., pp. 108-109 ["Manuel Gutiérrez Nájera", La Biblioteca, Buenos Aires, 1897, núm. 3, pp. 104-118]. Al respecto, María A. Salgado dice: "en el modernismo existe poca diferencia entre ésta [la prosa] y el verso. Al dársele el mismo tratamiento cuidadoso que ha sido reservado siempre para la poesía, gana en agilidad y facilidad de expresión". "La nueva prosa modernista", Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo, 22 (1967), p. 93. Roberto Meza Fuentes, para quien Gutiérrez Nájera es un romántico, también equipara ambas formas: "sus crónicas y sus cuentos realizan un milagro estético parecido al de su verso" (De Díaz Mirón a Rubén Darío. Un curso en la Universidad de Chile sobre la evolución de la poesía hispanoamericana, Nascimento, Santiago de Chile, 1940, p. 39).

²⁶⁴ "Prólogo", en Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895). Mañana de otro modo, ed. Yolanda Bache Cortés et al., UNAM, México, 1995, p. 8.

²⁶⁵ Dice B. G. Carter que, al juntar los archivos de la Hemeroteca Nacional con el del profesor E. K. Mapes y el familiar de Gutiérrez Nájera, obtuvo 264 artículos firmados con el pseudónimo "Recamier", excepto uno firmado por "Crysantema". Más adelante me referiré a este texto, titulado "Las prometidas. Princesita", pues la anomalía en la firma acompaña un texto anómalo en una serie de crítica política y social. ("Estudio preliminar", en su edición de Manuel Gutiérrez Nájera, Escritos inéditos de sabor satírico "Plato del Día", p. VII.) Carter aclara, en el "Estudio preliminar" de su antología Divagaciones y fantasías: crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera, que en total fueron 265 artículos (SEP, México, 1974, Sepsetentas, 157, p. 18, nota 24).

²⁶⁶ Carter asegura que Margarita Gutiérrez identificó este pseudónimo como uno de los de su padre.

resaltan: “Medallones femeninos”; “Puestas de sol” (original de 1890, reproducción póstuma en Revista Azul, marzo de 1895), de la cual hay otra versión en la crónica 13 de “Crónicas de Puck”; “El lago de Pátzcuaro” y “Julián del Casal”.²⁶⁸ De los Cuentos frágiles, me interesa analizar “En el Hipódromo”, y estudiaré también algunos fragmentos poéticos de “La mañana de San Juan” y de “Los amores del cometa”.²⁶⁹ El total de los textos comprende un corpus de 411 prosas; 264 de la recopilación de “Plato del Día”, 76 de la Revista Azul, 56 de las crónicas de Puck y 15 de los Cuentos frágiles. Después de analizar las series referidas, he seleccionado solamente 18 prosas para estudiar la aproximación de la crónica de Gutiérrez Nájera al poema en prosa.

Ahora comentaré algunas ideas estéticas de Manuel Gutiérrez Nájera. Si bien Schulman notó la relativa escasez de pronunciamientos teóricos en la obra de Gutiérrez Nájera,²⁷⁰ me parece necesario explorar algunas ideas estéticas de este escritor en el mismo corpus de crónicas. En “La vida artificial”,²⁷¹ El Duque Job hace una crítica a la vida moderna; considero que este texto manifiesta la toma de partido y la madurez estética de su autor, quien no reniega de su amor por la literatura francesa, pero es capaz de señalar lo que no le gusta. El Duque no acepta los excesos que sumergían a los modernos de finales del

²⁶⁷ Los artículos aparecieron con los títulos de “Crónicas”, “Crónicas Dominicales” y “Crónicas de la Semana”, suscritos por Puck (E.K. Mapes, “Introducción”, en su ed. de Manuel Gutiérrez Nájera, Obras inéditas de Manuel Gutiérrez Nájera: crónicas de Puck, p. 5).

²⁶⁸ Las fechas de los artículos van del 6 de mayo de 1894 al 3 de febrero de 1895, cuando apareció el último (Gutiérrez Nájera falleció ese mismo día), y del 10 de febrero de 1895 al 12 de abril de 1896, periodo en el que se reprodujeron textos anteriores de Gutiérrez Nájera o El Duque Job en la Revista Azul.

²⁶⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, Cuentos frágiles, ed., pról. y notas de Alicia Bustos Trejo, advertencia editorial de Ana Elena Díaz Alejo, UNAM, México, 1993 (Nuestros Clásicos, Nueva Época, 67).

²⁷⁰ Schulman, op. cit., pp. 98-99.

²⁷¹ RA, (1) 12, 22 de julio de 1894, pp. 177-179; siempre que me refiera a este artículo, citaré de estas páginas.

XIX en los paraísos artificiales: “Hay mucho alcohol, mucha morfina y mucho éter en la vida moderna”. París no es en este artículo el centro cultural de todos admirado, sino el “asilo culminante de la humanidad”, cuya artificialidad radica en su “vida para fuera”.

Los ejemplos de la vida social son el hartazgo y el aburrimiento (el spleen de París), los crímenes, el teatro y la literatura enferma (Rollinat, Richepin), la literatura de lo feo (Zola), del artificio (“¿qué dicen Verlaine y Mendès?”), de lo extravagante (simbolistas y budistas, como Bourget). Gutiérrez Nájera se queja de que los Goncourt y Leconte de L’Isle “han quedado muy atrás”, y señala la supresión de Dios que conduce a la existencia ruinosa del hombre: “¡O somos títeres, o somos autómatas; pero ya no somos hombres”. El fragmento más interesante de este ensayo, sin digresiones cronísticas, es la aceptación de que el mismo Gutiérrez Nájera es un moderno:

Leo los versos de Verlaine, y me pregunto: ¿qué he leído? No son versos... unos no tienen rima... otros no tienen metro... el pensamiento está en algunos tan enharinado, que no acierto a distinguir sus facciones... me gustan porque acaso yo también padezco de esta vida moderna... pero ¿qué son?²⁷²

Gutiérrez Nájera transmite al lector su propio conflicto entre la moral y la estética, pues él quisiera que entre una y otra no hubiera contradicción, como en la máxima horaciana de “enseñar deleitando”. Como parte del pensamiento ecléctico de Gutiérrez Nájera, quiere que el arte sea un espacio armónico capaz de incluir las contradicciones de su mundo en constante evolución. Respecto de este tema aclara Belem Clark que el hombre, sujeto a las leyes de la herencia y de la evolución, “se volvió a los ojos de Gutiérrez Nájera un ser raquítico, frágil, deleznable [...]. Las filosofías se pierden en el tiempo y la angustia existencial permanece”.²⁷³

Ese pesimismo de fin de siglo, precedido por románticos como Poe y Schopenhauer, también inquietó a los escritores hispanoamericanos.²⁷⁴ En la primera generación modernista, Julián del Casal y José Asunción Silva abrazaron con más claridad esa desesperanza; José Martí, pasó, de manera excepcional, de las labores propias del

²⁷² Ibid., p. 78.

²⁷³ Clark, Tradición y modernidad..., p. 168.

²⁷⁴ Cfr. Terry Oxford Taylor, La expresión simbólica de Manuel Gutiérrez Nájera, Maisal, Madrid, 1977, pp. 17-18.

intelectual a la acción, y no vaciló en sacrificarse por un ideal nacionalista, y Gutiérrez Nájera creaba con frecuencia personajes melancólicos, suicidas, voluptuosos; además gustaba de las típicas atmósferas estilizadas de la literatura finisecular decimonona.

Durante el fin de siglo XIX en Hispanoamérica se notó la cada vez más fuerte influencia de los Estados Unidos. Puck enlaza la crítica de los excesos del hombre moderno con el rechazo del mecanicismo norteamericano: “Tal vez la neurosis hará que en todo se conforme el hombre con las apariencias, como ahora acepta la apariencia de felicidad que le da la morfina. O acaso el viejo Sam presida una humanidad mecánica y el espíritu se haya embebido para siempre en la inmensa esponja oscura”.²⁷⁵ En esta cita, por ejemplo, se nota la sensación de impotencia que experimenta el artista frente a los vértigos de la modernidad, pero Gutiérrez Nájera no claudicó y, desde el periódico, trataba de contribuir al mejoramiento de su época.

Estos mismos temas se siguen tejiendo en otra crónica de Puck, en la cual el circo se toma como una metáfora del mundo que atrae no sólo a los niños y a las mujeres sino también:

A los neurópatas, a los “complicados”, a los impulsivos, a los erotómanos, a los extrañamente voluptuosos, a los descreídos místicos modernos, en una palabra, a los seres en quienes predomina la fantasía y tienen el alma a flor de piel. Sienten al ver esos equilibrios, esos saltos mortales, placer muy semejante al que dan la morfina, el éter y el alcohol. Los desequilibrados son hermanos de los equilibristas. Richepin, los Goncourt, Armand Silvestre, Hugues Le Roux, Catulo Mendès, y cien más, han escrito la *Ilíada* y la *Odisea* de los acróbatas, han formado la literatura moderna de los circos.²⁷⁶

Puck encuentra similitudes entre los cronistas y los acróbatas porque ambos manifiestan fidelidad a su arte, arriesgan su vida en pro de “lo maravilloso y no de lo natural”:

Así el artista de un día, el que escribe para hoy, para la hora que vuela, después de haberse dislocado en increíbles contorsiones y hecho prodigios funambulescos, sube, asciende, toca el límite, sonrío a los que le aman, y de improviso, herido por la muerte, cae al suelo.²⁷⁷

²⁷⁵ CP 6, 27 de enero de 1894, p. 32.

²⁷⁶ CP 7, 21 de enero de 1894, p. 36.

²⁷⁷ Idem.

Hay, pues, al mismo tiempo que una identificación, una brecha entre la nómina de los “desequilibrados” franceses (algunos de ellos traducidos en la Revista Azul) y estos últimos artistas modestos y fugaces, que en el fondo aspiran a la libertad desaforada de los rapsodas modernos.

En suma, esta selección condensa algunas de las reflexiones de Manuel Gutiérrez Nájera respecto de su pertenencia a la modernidad, ya que marca sus afinidades y diferencias, así como sus aspiraciones y frustraciones como artista. El Duque no comparte del todo el pesimismo finisecular europeo porque aspira a la perfección continua de la humanidad y cree en el proyecto positivista de “orden y progreso” (apoya, por ejemplo, la inversión yankee en México), cree también en las leyes de la evolución y de la selección de las especies, así como en el deseo del hombre de perfeccionarse para afrontar mejor el porvenir.²⁷⁸ No hay que olvidar la cautelosa relación que establece Gutiérrez Nájera con el régimen porfirista para asegurarse el apoyo de los dueños de la prensa y sobrevivir en un medio que sufrió persecuciones políticas y censura.

Además, en sus últimos años Gutiérrez Nájera fue jefe de redacción de El Partido Liberal, que pertenecía a don Apolinar Castillo, quien nunca negó el carácter político y subvencionado de su publicación, y quien además tuvo el acierto de financiar la Revista Azul. Por otra parte, Gutiérrez Nájera representaba en la Cámara al distrito de Texcoco del Estado de México. La Prensa Asociada de México le tenía tal respeto que lo había elegido como presidente, pero la muerte le impidió ocupar ese cargo.²⁷⁹ Estos datos confirman —como dice Carter— que no se puede afirmar que Gutiérrez Nájera se opusiera al porfirismo, pero tampoco que fuera un ferviente defensor.²⁸⁰ Esa voluntad de mantenerse en el centro y de cuidar las buenas maneras nutre su obra y expresa la toma de conciencia frente a los nuevos paradigmas europeos (los franceses en específico).

“Al pie de la escalera” es un texto sin complicaciones teóricas: más bien se trata de una exposición de principios para los colaboradores y seguidores de la Revista Azul.

²⁷⁸ Estas ideas se desarrollan acuciosamente en el libro de Belem Clark, Tradición y modernidad..., principalmente en los capítulos tercero a quinto.

²⁷⁹ Véase Díaz Alejo y E. Prado Velázquez, “Estudio preliminar”, en Índice..., pp. 11 y 15.

²⁸⁰ Carter, “Estudio preliminar”, en su edición de PD, p. XII.

Explica la relación entre la aspiración a la armonía y la noción de que “el arte descifra y lee en voz alta el poema vivificante de la tierra y la armonía del movimiento en el espacio”. El arte debe inclinarse hacia la “dicha de vivir”; por ello, El Duque Job no acepta plenamente el decadentismo que se complacía con Tánatos. Los nobles del Arte (“nuestro Príncipe y Señor”) sólo tienen un camino para obedecer el mandato de mostrar la belleza y el gozo de la vida: “galanteamos la frase, repujamos el estilo, quisiéramos, como diestros batihojas, convertir el metal sonoro de la lengua en tréboles vibrantes y en sutiles hojuelas lanceoladas”.²⁸¹

Esta estética preciosista y optimista se nota en el gusto por las descripciones luminosas y por los detalles interiores de atmósferas y decorados. En algunos casos, sin embargo, Gutiérrez Nájera y sus amigos, como Díaz Dufoo, ceden a las historias mórbidas de sus contemporáneos europeos, aunque casi siempre agregan una evaluación ética. Por ejemplo, en “La hija del aire”, que refiere el sufrimiento de una niña trapecionista enferma y huérfana, el narrador censura a los padres que corrompen y prostituyen a sus hijos.²⁸²

Si bien los modernistas hispanoamericanos tuvieron que adaptarse paulatinamente al vínculo entre la literatura y el poder, pudieron, por otro lado, intervenir más en la intimidad de las relaciones humanas. Para influir en su público, Gutiérrez Nájera prefirió influir sutilmente en las conciencias y en los sentimientos de los lectores, incluyendo así la crítica social, tal como se observa en la cita anterior. El Duque Job explica en “El violín de Sarasate” cómo la labor de disciplina que exige la creación artística se enlaza con la capacidad para percibir emociones: “todo alumbramiento es doloroso; [...] toda creación artística es un trabajo; es un gasto de fuerza, es un dolor”.²⁸³

Nuevamente, arte y vida son indisolubles; el artista es, por un lado, un receptor del dolor y de todas las emociones que ofrece la vida y, por otro, un transmisor de esos mensajes. Esta idea romántica se condensa en “Ver morir”, pues en este texto se asegura que el artista desea “que vibren sus nervios como las cuerdas de una harpa, heridas por

²⁸¹ RA, (1) 1, 6 de mayo de 1894, p.1.

²⁸² CF, p. 96.

²⁸³ RA, (2) 17, 24 de febrero de 1895, p. 261; reproducción póstuma de este texto con fecha de abril 1890.

una mano hermosa. O busca lo terrible, lo divino, lo satánico, lo superior a él, lo que le obliga a arrodillarse. La tempestad o la tragedia”.²⁸⁴

Gutiérrez Nájera era consciente, no obstante, de que la aprehensión de la emoción pura en la obra era un imposible, de ahí la idea del parto doloroso. Por eso afirmaba: “El artículo en que condense mis ideales, el artículo en que ponga el alma toda, es el artículo que jamás escribiré”.²⁸⁵ Estos sencillos conceptos de ascendencia romántica sirven también de pretexto para recordar que, en contraste con la nómina de escritores franceses decadentes y enfermos, Gutiérrez Nájera leía con fervor a los románticos franceses y a parnasianos como Leconte de L’Isle y Gautier, tal como confiesa en “El ‘Rafael’ de Lamartine”.²⁸⁶

También admiraba a los hermanos Goncourt, de cuya obra en prosa dice Alphonse Daudet, traducido en la Revista Azul, que la eliminación de los intermedios (de los detalles superfluos que sirven para que el lector se reponga de las emociones de la historia) es una virtud.²⁸⁷ Otra influencia notable para Gutiérrez Nájera fue la de José Martí, quien contagió al mexicano con su amor hispanista.²⁸⁸ La afición de Gutiérrez Nájera por las literaturas extranjeras, especialmente la francesa, lo conduce a la propuesta del “Cruzamiento en literatura”,²⁸⁹ no por despreciar las literaturas hispánicas, sino más bien por fomentar el enriquecimiento cultural aprovechando el auge del comercio internacional, es decir, las ventajas de la modernidad: “Mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etc., importe la literatura española, más producirá y de más ricos y más cuantiosos productos será su exportación”.²⁹⁰

²⁸⁴ RA, (4) 3, 17 nov. 1895, p. 34; publicación póstuma fechada en noviembre de 1890.

²⁸⁵ “Mi último artículo”, RA, (1) 21, 23 de septiembre de 1894, p. 322.

²⁸⁶ RA, (1) 17, 26 de agosto de 1894, p. 258.

²⁸⁷ “¿Cómo debe leerse a los Goncourt?”, RA, (5) 13, 26 de julio de 1896, p. 200.

²⁸⁸ Schulman se explaya en este asunto; asegura, por ejemplo, que la influencia martiana sobre El Duque es más patente alrededor de 1894 (*op. cit.*, p. 63).

²⁸⁹ Este afán de novedad animaba su arte en gran medida. Puck habla de su peculiar Azul: “Mademoiselle Azur —así llamo a mi curiosidad cuando estoy solo con ella— revolotea aturdida y cintilando por encima de las cabezas rubias, de los rizos negros, de las diademas y de las coronas”. CP 2, 10 de diciembre de 1893, p. 13.

²⁹⁰ RA, (1) 19, 9 de septiembre de 1894, pp. 289-290.

No obstante, tampoco tenía un simple gusto por la novedad. Puck sintetiza su aversión a los que intentaban “hacer dramas para el siglo que viene” (al estilo de Ibsen y su Casa de muñecas o Tolstoi, con El poder de las tinieblas) en la sentencia: “Que procuremos hacer algo nuevo, santo y bueno es; pero no algo descabellado o sin pies ni cabeza”. Estos juicios revelan que Gutiérrez Nájera valoraba más bien la unidad de acción y la claridad de las ideas dentro de una obra dramática:

Quieren hacer dramas que no sean dramas, sino otra cosa más grande o distinta a lo menos; novelas que no sean novelas; poesía sin ritmo y sin rima; prosa sin sentido común; y todo ello tal vez resulte óptimo cuando los hombres no sean hombres, ni las mujeres, mujeres, ni el arte, arte; ni Cristo que lo entienda.²⁹¹

No hay que olvidar, a pesar de la firme exposición de estas convicciones, su intuición de que en su época los hombres se estaban convirtiendo en autómatas, y de que algunas de esas composiciones raras le gustaban. Gutiérrez Nájera, inmerso en los paradigmas de su tiempo, sabía que era en las crónicas donde dejaba su legado artístico más original, gracias a las contradicciones que el medio periodístico le causaba. Por otra parte, uno de los principales postulados de Gutiérrez Nájera respecto del arte se expresa en “El arte y el materialismo” como un ideal de belleza:

En esa lucha sagrada del ángel de la luz y el ángel de las sombras, aquellos que sientan arder en su pecho el sagrado fuego del arte, deben consagrar todos sus esfuerzos a inculcar en el espíritu del hombre ese santo anhelo de la eternal belleza, ese ideal sublime que todo lo engrandece y purifica.²⁹²

Inmerso en los cambios de su época, Gutiérrez Nájera incluyó en su obra muchos de los elementos que después serían típicos del modernismo hispanoamericano, como señala Ana Elena Díaz Alejo para mostrar que este escritor fue el primer modernista. La autora analiza, en textos publicados entre 1877 y 1894, el predominio de la vida interior, el spleen de finales del XIX, el aislamiento del artista en una sociedad que no lo comprende, la importancia de otras artes en la literatura, la conciencia del valor del escritor en la sociedad y la experimentación con lo fantástico en la narrativa breve.²⁹³ Algunos de los motivos simbolistas que señala Díaz Alejo fueron retomados de las

²⁹¹ CP 20, 28 de abril de 1894, p. 90.

²⁹² Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en Clark y A. L. Zavala, ed., La construcción del modernismo, p. 25.

lecturas francesas de Gutiérrez Nájera —como anota Jesse Fernandez.²⁹⁴ Habría que subrayar como elemento fundamental que el culto a lo bello se concibe como una “escala ascendente hacia lo divino”, de modo que los esfuerzos de Victor Hugo para representar lo bello y lo grotesco como manifestaciones de la verdadera belleza no tienen eco en Manuel Gutiérrez Nájera. Lo feo no tiene cabida y eso se nota en muchos de los juicios que emite El Duque cuando habla de los escritores europeos.²⁹⁵

Otro rasgo común en los artistas de finales del siglo XIX es su claro y voluntario alejamiento de las masas incultas, en una lucha paradójica entre el arte y el público, como referí al comienzo de este capítulo. No es que Gutiérrez Nájera desprecie al pobre; al contrario, en sus relatos se nota la claridad humana con la que observa y penetra en el alma de los desarrapados —él tan consciente de su pertenencia a la clase media mexicana— pero exige un mínimo de curiosidad intelectual y buenos modales, a los que en términos reales pocos pobres podían acceder. Retomo la apertura de la Revista Azul en el décimo principio para los “convidados”: “a esta casa no llegarán los envidiosos, los mal educados, los que al pisar alfombras las enlodan, los que no saben conversar con una dama”; y el decimoprimer: “Para que no entre esa gentuza y para recibir a los amables invitados estoy de guardia al pie de la escalera. No es de mármol, pero subid”.²⁹⁶ Por supuesto que el término “gentuza” también se aplica al burgués sin sensibilidad artística y sin instrucción.

Los libros de viajes estimulaban vivamente la imaginación de Gutiérrez Nájera; sus insistentes referencias a geografías lejanas y países extranjeros marcan otra de las sendas que fascinaron a los modernistas. Aunque seguramente anhelaba en secreto algunos de esos viajes que leía, llegó a declarar que

Sin salir de México, podría sufrir la temperatura de Iguala y los chorros de plomo derretido que vierte el sol de Texas. Pero mi carne es flaca y no quiero enflaquecerla más. Para mis pecados pobretones y vulgares, con un infierno como Cuernavaca basta.²⁹⁷

²⁹³ Ana Elena Díaz Alejo, “Manuel Gutiérrez Nájera, primer modernista de Hispanoamérica”, *Literatura Mexicana*, 9 (1998), pp. 67-80.

²⁹⁴ J. Fernández, *El poema en prosa en la iniciación modernista hispanoamericana*, p. 191.

²⁹⁵ Cfr. Clark, *Tradición y modernidad...*, p. 239.

²⁹⁶ “Al pie de la escalera”, RA, (1) 1, 6 de mayo de 1894, p. 2.

Ángel del Campo, Micrós, se refiere a la aristocracia literaria de Gutiérrez Nájera, a quien no considera un escritor popular: “como literato, su triunfo está ahí, en ser un aristócrata de la frase y un exquisito de la imagen; en ser un noble por el escenario y por los sentimientos”.²⁹⁸ En suma, estas ideas de El Duque Job bien pueden identificarse con el idealismo estético.²⁹⁹

²⁹⁷ “Del ‘Libro de mis viajes’”, RA, (3) 15, 11 de agosto de 1895, p. 225; reproducción póstuma, texto fechado el 21 de agosto de 1891.

²⁹⁸ El Duque Job, RA, (4) 14, 2 de febrero de 1896, p. 221.

²⁹⁹ Cfr. Oxford, *op. cit.*, p. 13.

C. La crónica de Gutiérrez Nájera: un discurso híbrido

Gutiérrez Nájera siguió el ejemplo de otros escritores hispanoamericanos que habían introducido el género de la crónica francesa, como el barón Gostkowski, quien fue autor de una columna titulada “Humoradas dominicales”, cuyo título emplearía posteriormente Gutiérrez Nájera.³⁰⁰ Encontraba ejemplos en *L’Illustration*, la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue de Paris*, *Le Figaro*, *La Chronique Parisienne*. Destacaré algunas reflexiones de Gutiérrez Nájera sobre su tarea como cronista. En primer lugar, vale tratar del rechazo al reporter, que era una verdadera amenaza para el cronista. Gutiérrez Nájera ve con amargura a este personaje venido del “país del revólver”:

Allá [...] florece el periodismo de repetición, la cocina al minuto y la electricidad. De ella nos vino el reporter ágil, diestro, ubicuo, invisible, instantáneo, que guisa la liebre antes de que la atrapen; el reporter que ejerce en todas las noticias el “derecho del señor”; el reporter que obliga a los sucesos a encanecer en una sola noche.³⁰¹

Para ilustrar esa lucha por el espacio literario de la crónica, devorada poco a poco por la industria de la información telegráfica, Puck busca imágenes del pasado: “La crónica — venerable Nao de China— ha muerto a manos del reporter”; y también: “La pobre crónica, de tracción animal, no puede competir con esos trenes-relámpago. ¿Y qué nos queda a nosotros, míseros cronistas [...]? Llegamos al banquete a la hora de los postres”. A pesar de todo, el cronista estaba inmerso en la rapidez de los sucesos, que parecía multiplicarse porque las noticias circulaban también de prisa; en esto coincidía con el reporter: “El cronista ha de tener la celeridad frenética de Mercurio”.

Puck acepta en ocasiones —travieso, casi cínico— que no tiene asunto para su crónica del día: “entiendo que cuando el cronista carece de asuntos, de hechos que caigan bajo su jurisdicción, no le es lícito inventarlos, y su deber se limita a conversar, como de costumbre, con el público”.³⁰² Puck juega: “ladies and gentlemen, muchas veces no tengo nada nuevo. Dios autorizó al hombre para que le pidiera ‘el pan de cada día’, pero

³⁰⁰ La columna de Gutiérrez Nájera apareció en El Partido Liberal de octubre de 1885 a diciembre de 1888. Se ha podido comprobar que Gutiérrez Nájera era lector de Gostkowski (B. Clark, Tradición y modernidad..., p. 112).

³⁰¹ Puck, CP 1, 3 de diciembre de 1893. p. 8; seguiré citando esta página.

no la idea nueva de cada día; y nosotros, los que vivimos bajo el peso enorme de la pluma, tenemos que atrapar esa idea diaria, esa anguila escurridiza, esa liebre, esa flecha”.³⁰³ En otra crónica, Puck afirma que “la indiscreción es la virtud de los cronistas”.³⁰⁴ A este requisito suma el de mantener el interés del público, según dice Puck: lo importante es, entonces, “pasar de una sorpresa a otra sorpresa, de un prodigio a otro prodigio”.³⁰⁵ Estas explicaciones dan cuenta de la fragmentariedad y de la heterogeneidad características de la crónica.

Gutiérrez Nájera concibe al artista efímero del periódico como un prisionero que, al mismo tiempo, ama su prisión:

Vamos remando en las galeras de la prensa, sin columbrar de cerca tierra firme; y arrojarse al agua, fuera, sin duda, perecer. Además, no estoy cierto de que en realidad queramos evadirnos. La mancha de tinta que dejó la pluma en nuestros dedos, es indeleble como la mancha de lady Macbeth [...] Amamos nuestra enfermedad [...].³⁰⁶

Sobrevivir en esa galera, encontrarle el gusto, no le impide aspirar a formas artísticas más perdurables, más hechas (la poesía es un reino aparte). Así, una buena reseña de un trabajo de Urueta le sirve también para referirse a su propio trabajo periodístico:

No, estos artículos mal vestidos, mal peinados, estos artículos que no leen, estos artículos cansados siempre de sus perennes correrías y de sus andancias sempiternas, no son para la Revista Ilustrada de vd., amigo mío [...] Son para que los lance a medio vestir, poco menos que desnudos, a la calle, a la prensa, como si la casa en que viven se incendiara. Su papel en el mundo es el papel de estraza en que se imprimen los periódicos.³⁰⁷

³⁰² CP 30, 8 de julio de 1894, p. 127.

³⁰³ CP 7, 21 de enero de 1894, p. 35.

³⁰⁴ CP 41, 23 de septiembre de 1894, p. 168.

³⁰⁵ CP 7, 21 de enero de 1894, p. 35.

³⁰⁶ El Duque Job, “El bautismo de la Revista Azul”, RA, (1)7, 17 de junio de 1894, p. 97.

³⁰⁷ Manuel Gutiérrez Nájera, “Luis Urbina”, RA, (3) 7, 16 de junio de 1895, pp. 97-98; reproducción póstuma fechada en diciembre de 1890. Debió publicarse originalmente

Gutiérrez Nájera conocía a Mercier,³⁰⁸ “autor del famoso Tableau de Paris”;³⁰⁹ había leído *Les fleurs du mal*³¹⁰ y seguramente conocía las traducciones de *Le spleen de Paris* que hizo Julián del Casal entre 1887 y 1890.³¹¹ Prueba de que los colaboradores y lectores de la Revista Azul estaban al tanto de la obra de Casal son estas palabras de Luis G. Urbina: “Bien se conoce; Casal está pálido porque acaba de bajar a la oscura y profunda mina de donde Richepín volvió con sus blasfemias que se estremecen y deslumbran como palpitanes lingotes de oro, y el padre Baudelaire, el sublime

en La Revista Ilustrada de Nueva York, pues este texto apareció dirigido al director de dicha publicación, cuando se editó en El Partido Liberal del 5 de febrero de 1891 (Véase la primera nota a este artículo, recopilado en Crítica literaria, ideas y temas literarios, literatura mexicana, investigación y recopilación Edwin K. Mapes, edición y notas Ernesto Mejía Sánchez, introducción de Porfirio Martínez Peñaloza, índices de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara, 2ª ed. UNAM, México, 1995 (Obras, 1, Nueva Biblioteca Mexicana, 4), p. 431. En adelante me referiré a esta obra solamente como Crítica literaria. Se dice en esta edición que Manuel Gutiérrez Nájera conocía a Baudelaire, pero no mostró simpatía por el espíritu de la obra del parisino (véase nota 6 a “El arte y el materialismo”, p. 62).

³⁰⁸ Gutiérrez Nájera era un lector inteligente que seguramente notó la transformación poética de los cuadros parisinos (Tableaux de Paris, 1782-1788, un bestseller de su tiempo) de Louis Sébastien Mercier en los versos de Baudelaire. El género del tableau de Paris fue tan popular en la prensa de los últimos años del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, que se publicó en 1832 una antología de veinte volúmenes titulada Paris ou le livre des cent-et-un, Chez Ladvocat, Libraire, Paris, 1832. No está de más agregar que hay muchas coincidencias tanto en el estilo como en la manera de desarrollar los temas en los tableaux y en las crónicas najerianas. Estas últimas, sin embargo, son más apresuradas y fragmentarias.

³⁰⁹ CP 3, 17 de diciembre de 1893, p. 19.

³¹⁰ En mi muestra de prosas najerianas hay dos pasajes en los cuales Gutiérrez Nájera cita a Baudelaire. El primero se encuentra en su “cuento frágil” “En el hipódromo”, cuando se refiere a la disipada Madame Bob en la quinta parte del texto: “Posee eso que Baudelaire apellidaba, con extraordinaria precisión, ‘la gracia infantil de los monos’” (CF 65). El verso reproducido se encuentra en la tercera parte del poema IX de Les fleurs du mal, “Un fantôme”, titulada “Le cadre”, un poema sobre la voluptuosidad femenina. La segunda referencia explícita a Baudelaire está en el artículo “El ‘Rafael’ de Lamartine”, en el cual cita en francés al poeta maldito de “Don Juan en los infiernos”; en la estrofa citada se representa a las mujeres abandonadas y dolientes con el torso desnudo y los vestidos abiertos: RA, (1) 18, 2 de septiembre de 1894, p.

alienado, arrancó a las rocas negras sus fantásticas y sangrientas flores”.³¹² Además, el mismo Gutiérrez Nájera dedica una prosa luctuosa a Julián del Casal.

En la Revista Azul apareció en 1894 una traducción del poema VII de *Le spleen de Paris*, “El loco y la Venus”, lo cual es un dato fundamental para asegurar que Gutiérrez Nájera tuvo conocimiento de las prosas de Baudelaire, aunque ninguna traducción en prosa lleva firma en la revista.³¹³ Cuando la revista quedó a cargo de Díaz Dufoo, después de la muerte de Gutiérrez Nájera, se incluyeron otras cuatro traducciones de los *Petits poèmes en prose*: “La desesperación de la anciana” (“Le désespoir de la vieille”),³¹⁴ “Cabellera negra” (“Une hémisphère dans une chevelure”),³¹⁵ “Embriagaos” (“Enivrez-vous”)³¹⁶ y “Cuál es la verdadera?” (“Laquelle est la vraie?”).³¹⁷ Además, con

274.

³¹¹ Julián del Casal publicó sus traducciones de “El extranjero”, “Los beneficios de la luna”, “El puerto” y “El loco y la Venus” en La Habana Elegante el 27 de marzo de 1887; esta misma serie se reprodujo en La Discusión, en 1890, con algunas variantes. En la misma La Habana Elegante apareció “A una hora de la madrugada” (también reproducido en La Discusión del 2 de mayo de 1890). El 24 de abril de 1887 apareció “La torta” en La Habana Elegante. Casal tradujo otras prosas de Baudelaire entre abril y junio de 1890: “La desesperación de la vieja”, “El confiteor del artista”, “El perro y el frasco”, “Un hemisferio en una cabellera”, “Las quimeras”, “¿Cuál es la verdadera?” y “La invitación al viaje” (Julián del Casal, Poesías completas y pequeños poemas en prosa (en orden cronológico), ed. Esperanza Figueroa, Universal, Miami, 1993, pp. 82-87 y 155-166) .

³¹² “Julián del Casal” (fragmento), RA, (2) 12, 20 de enero de 1895, p. 182.

³¹³ RA, (1) 11, 15 de julio de 1894, p. 167.

³¹⁴ RA, (3) 8, 23 de junio de 1895, p. 127.

³¹⁵ RA, (4) 5, 1º de diciembre de 1895, p. 77.

³¹⁶ RA, (4) 13, 26 de enero de 1896, p. 203.

el título “Mi ideal” se tradujo en prosa el poema XVIII (“L’Ideal”) de *Les fleurs du mal*.³¹⁸ En otros textos Manuel Gutiérrez Nájera se refirió a Charles Baudelaire; citó por ejemplo “Le goût du Néant” en el trabajo dedicado a Luis G. Urbina. También hay que subrayar que en esos números posteriores a la muerte de El Duque Job se publicaron prosas breves y poéticas de Rubén Darío,³¹⁹ del venezolano Luis Urbaneja Achelpol³²⁰ y del propio Díaz Dufoo.³²¹

Expondré a continuación los puntos centrales de dos estudios que tratan del poema en prosa en la obra de Gutiérrez Nájera. Ofreceré una propuesta para distinguir varios tipos genéricos que se entrelazan en las crónicas modernistas, y analizaré distintos mecanismos por medio de los cuales Gutiérrez Nájera introduce espacios poéticos en sus crónicas.

En dos tesis encontré la propuesta de considerar a Gutiérrez Nájera como uno de los iniciadores del poema en prosa en Hispanoamérica. En la primera, Jesse Fernández describe bien la relación de la prosa de Gutiérrez Nájera con la literatura francesa (parnasianismo, simbolismo, impresionismo); encuentra en esa “écriture d’artiste” la incorporación de la plástica a la literatura, fundamentalmente la escultura, con la diferencia de que los hispanoamericanos no desecharon el sentimiento, y precisamente ese afán intimista lo relaciona, a la vez, con el simbolismo. Jesse Fernández confirma que Gutiérrez Nájera “fue uno de los primeros en practicar un género de escritura decorativa, sensorial”.³²²

Sin embargo, el apresurado marco teórico de Fernández, demasiado apegado a los postulados de Suzanne Bernard, no permite una distinción elocuente para la complejidad genérica de los textos. Para este crítico, “Pía di Tolomei” y “Mi inglés”

³¹⁷ RA, (4) 24, 12 de abril de 1896, p. 381.

³¹⁸ RA, (4) 21, 22 de marzo de 1896, p. 328.

³¹⁹ RA, (2) 17, 24 de febrero de 1895, pp. 274-275.

³²⁰ RA, (3) 24, 13 octubre de 1895, p. 373.

³²¹ RA, (4) 26, 26 de abril de 1896, p. 400.

³²² J. Fernández, *op. cit.*, p. 196.

bien pueden ser considerados como poemas en prosa artísticos, a la manera de "Japonería" de Julián del Casal. Sin embargo, entre los dos textos de Gutiérrez Nájera y el de Casal sólo hay en común la presencia de objetos decorativos y artísticos, pues las prosas del mexicano desarrollan un asunto narrativo, aunque con mayor unidad en "Mi inglés", en tanto que el texto de Casal ya tiene las características del poema en prosa.³²³

Otro trabajo que dedica un capítulo al poema en prosa en la obra de Gutiérrez Nájera es la tesis de Alfonso Ruiz Soto, quien lamentablemente no toma en cuenta el contexto de la crónica modernista. Ruiz Soto se extraña de que "La vida ferrocarrilera", uno de los doce textos que aparecieron en la serie "Variedades Zig-Zag", firmada por "Fritz" en El Noticioso, apareciera en la antología de crónicas que elaboró Carter.³²⁴ Para Ruiz Soto este texto del 16 de mayo de 1881 es el primer poema en prosa de Gutiérrez Nájera. Si bien esta prosa es caleidoscópica, rítmica y rica en imágenes, de ninguna manera es el "homogeneous whole" que el crítico quiere ver. Sin duda, se trata de una crónica cuya última sección sí puede considerarse poética, pues se aísla la escena del guarda-camino y su vida pausada junto a las vías del tren; pero la primera parte, más extensa, tiene la multiplicidad de intereses típica de la crónica.³²⁵ En mi opinión, no puede afirmarse cuál segmento poético es el primero en parecerse a un poema en prosa mientras no se revisen todas las crónicas de Gutiérrez Nájera; las muestras que he consultado me permiten suponer que debe haber muchos otros pasajes poéticos en las crónicas de este escritor.

Ninguno de los dos trabajos propone una solución viable para discriminar, entre la prosa de Gutiérrez Nájera, lo que pertenece al cuento o a la poesía, puesto que ambos omiten el estudio de la crónica modernista y su contexto, además de que no tienen acceso a, por lo menos, una serie completa de textos periodísticos. Tampoco sopesan el problema de la mezcla y la hibridez genérica, lo cual tiende a empobrecer su visión de la prosa najeriana.

Aunque demasiado panorámica, la compilación de Luis Ignacio Helguera tiene la virtud de reconocer entre los modernistas los antecedentes del poema en prosa. El antólogo

³²³ Estoy de acuerdo, más bien, con Taylor, para quien "Mi inglés" (1877) es uno de los primeros cuentos modernistas (*op. cit.*, p. 90).

³²⁴ Ruiz Soto, *The origins of the prose poem in Mexican literature*, p. 118.

³²⁵ Manuel Gutiérrez Nájera, *Divagaciones y fantasías. Crónicas...*, p. 171.

asume su “incapacidad para definir con precisión al poema en prosa como género literario”, de modo que se guía por su experiencia de lector para seleccionar las obras. Helguera tomó de la compilación de Cuentos completos, a cargo de Mapes, dos textos: “Una cita”, a mi juicio, no presenta rasgos poéticos, a pesar de la destacada presencia del narrador-promeneur que persigue a sus personajes, como en “Les veuves” de Baudelaire; e “Historia de un dominó”, pero el antólogo no consultó el texto periodístico completo, lo cual es una desventaja porque Mapes eliminó los fragmentos menos narrativos y esto significa que no puede apreciarse, en consecuencia, la estructura original. Helguera agrega “La vida ferroviaria”, pero ya señalé que se trata de una crónica aunque contenga pasajes poéticos.³²⁶

³²⁶ Antología del poema en prosa en México, est. prel., selección y notas de Luis Ignacio Helguera, FCE, México, 1993, pp. 15-23 y 69-74.

D. Irrupciones poéticas en la prosa periodística de Gutiérrez

Nájera

Aquí comentaré algunas prosas de Gutiérrez Nájera que contienen pasajes poéticos; distinguiré en cada caso las que se apegan a los requisitos de la crónica de las que se presentan más propiamente como cuentos. En primer lugar, me ocuparé de los fragmentos poéticos. Entiendo que un fragmento poético es una porción de texto, incluido en otro, en el cual es posible sostener una lectura inferencial poética, tal como se explicó en el primer capítulo.

En “La mañana de San Juan” se desarrolla la historia de dos hermanos que van a echar al río un barquito de papel en una mañana de San Juan. Al final, uno de ellos se ahoga sin que el otro pueda ayudarlo. Este texto funciona como cuento, pero tiene dos párrafos introductorios de tono lírico en los cuales se transmiten las vibraciones de esa mañana por medio de comparaciones y prosopopeyas: “El cielo está muy limpio, ‘como si los ángeles lo hubieran lavado por la mañana’”; “ese olor delicioso de tierra húmeda [...] sólo puede compararse con el olor de los cabellos negros, con el olor de la epidermis blanca y el olor de las páginas recién impresas”.³²⁷ Aunque el inicio de “La mañana de San Juan” pudiera leerse como un poema,³²⁸ no sería lícito pasar por alto la conexión que hay entre la emotividad del pasaje y el sufrimiento del hermano Gabriel que sobrevive al ahogado; el pasaje poético acompaña al cuento, y esa dependencia le impide ser un poema.³²⁹

³²⁷ Sigo empleando la edición de CF de Alicia Bustos, pp. 51-56.

³²⁸ Gale menciona esta posibilidad en su artículo “Rubén Darío y el poema en prosa modernista”, en J. O. Jiménez, *op. cit.*, p. 174.

³²⁹ Taylor observa que en este texto (lo considera cuento), como en otros, el autor toma un objeto relativamente insignificante y deja que lo sugiera, a fin de estimular sus facultades de escritor (*op. cit.*, pp. 183-185). Jesse Fernández considera que este texto es un magnífico ejemplo de “écriture d’artiste” (*op. cit.*, pp. 113-114); estoy de acuerdo con esta aseveración, siempre que no se confundan este tipo de textos con un poema en

“Los amores del cometa” es una larga crónica que recrea la noticia de la aparición de un cometa en México; con notables fragmentos poéticos aquí y allá, no alcanza a aislar ninguno de ellos.³³⁰ La contemplación del paisaje es motivo recurrente en muchas crónicas, y provoca raptos líricos, como en el cuadro urbano de la crónica 38 de Puck.³³¹ Otra prosa con introducción poética es la crónica 13 de Puck cuyo inicio y final son poéticos; captan la contemplación de las puestas de sol en la Ciudad de México: “El sol, como los grandes trágicos, sabe morir de muchas maneras”. En los párrafos centrales se describe la Calzada de la Reforma y se ensaya, con la autoridad de Flammarion, una explicación para el hecho de que las grandes ciudades, incluida la de México, se extiendan hacia el Occidente.³³²

En la Revista Azul se reprodujo una versión anterior a la crónica de Puck con el título “Puestas de sol” y fechada en abril de 1890. El texto llevaba la firma de El Duque Job y el mismo título, y apareció en el número 1536 de El Partido Liberal, el 27 de abril de 1890.³³³ Lo único que me interesa señalar aquí es la intensidad del trabajo literario de Manuel Gutiérrez Nájera, pues entre la primera y segunda versiones se notan alrededor de ochenta cambios sólo en la primera parte de la crónica. Aparte, sacrificó algunos párrafos poéticos en aras de la brevedad y de la originalidad.

En otras crónicas de Puck hay verdaderos destellos poéticos cuando el autor se emociona con su tema o encuentra en el Objeto rasgos fascinantes. Por ejemplo, en la crónica 19 la imaginación se convierte en la prosopopeya de “la loca de la casa”, al tiempo que se emplea metáforas. Gutiérrez Nájera estaba particularmente atento a cualquier percepción que proviniera del exterior. Véase en la siguiente cita la variedad de las sensaciones desencadenadas por el frío, que se van desarrollando in crescendo,

prosa.

³³⁰ CF, 73-83.

³³¹ “Los rieles parecen chorros de agua clavados en las rocas; y los alambres del telégrafo, hilos de lluvia que se quedaron tendidos, como abiertos de brazos, como crucificados en el aire. El humo de la locomotora va peinando de polvo los árboles. ¿Qué es el humo? Aire que se ve, aire que vive. El toro no muge, el perro no ladra, el indio duerme, el agua calla porque está comiendo hojas y flores: la locomotora, la que no vive, es la que grita” (CP 38 de septiembre de 1894, p. 155).

³³² CP 13, 11 de marzo de 1894, p. 58-59.

³³³ RA, (2) 20, 17 de marzo de 1895, pp. 309-311.

como en una fuga, para terminar circularmente con el motivo inicial del frío, pero representado en una obra plástica:

Tiene este frío, que hace temblar mi mano a la hora matinal en que esto escribo, cierto encanto voluptuoso. Azota la sangre, nos convida a correr, nos lleva al campo acariciado por el sol. En la atmósfera enrarecida se propaga mejor la vibración de las campanas: se ve casi hecho de plata, el toque agudo que va llenando la atmósfera. El campo está aún solo: corremos y corremos locamente de cara al sol que se levanta y nuestra sombra, larga y angosta como funda, nos sigue a toda carrera y siempre nos va pisando los talones. Ved ahí al respetable buey; acaso sea el mismo que pintó Carducci. No tiene frío al parecer: de sus anchas narices brota un humillo que calienta la vista.³³⁴

Gutiérrez Nájera sabe crear personajes que conmueven; varias veces se refiere a los niños pobres y abandonados; hay asociaciones poéticas con elementos normalmente ajenos al Objeto cuando dice: “Y nada me aflige tanto como ver niños tristes. Me parecen mañanitas nubladas, muy lluviosas, que nunca se calentarán”.³³⁵ También hay en las crónicas de Gutiérrez Nájera enunciados poéticos a manera de definición; algunos de ellos bien podrían tomarse como máximas por su contenido filosófico, tal como ocurre con Baudelaire. Por ejemplo: “La vida es una estación de ferrocarril en la que todos vamos a despedirnos diariamente de nosotros mismos”.³³⁶

Vale la pena estudiar, en la segunda fase de esta exposición sobre las prosas de Gutiérrez Nájera, las tres crónicas anómalas de la serie “Platos del Día”; sorprenden porque salen del contexto de la crítica política y social (recuérdese que el cronista a veces se queda sin asunto) de esta serie humorística. El primero, el cuento modernista “Las prometidas. Princesita”, trata de una joven bella pero pobre cuyos padres se desviven por vestirla bien y llevarla a los bailes de sociedad. En ese ambiente es admirada por su belleza, pero despreciada por no ser rica. Hay una crítica muy incidental que alude a la precaria nación mexicana: “La Princesita sin título”, pues vivimos, ¡pobres beocios!, en la más gris de las repúblicas”. Una metáfora añade un fugaz destello poético: “Sus caprichos, haz de pájaros en el aire deshecho, gorjeaban siempre alegres y nacían y morían casi a la vez, sin que nunca lloraran”.³³⁷

³³⁴ CP 48, 11 de noviembre de 1894, p. 190

³³⁵ CP 5, 31 de diciembre de 1893, p. 28.

³³⁶ El Duque Job, “Viendo volar golondrinas”, RA, (1) 6, 10 de junio de 1894, p. 82.

Hay una tendencia a la hipérbole en “Di Cardinali. La Penotti”, crónica de tema artístico en la cual “Recamier” comenta la devoción del público para esta artista. El cronista recurre a la epopeya griega para ambientar su nota, en la cual la Penotti es la “diosa de los brazos blancos”, el teatro es el “Ágora” y las abejas o las turbas, los espectadores:

Como enjambres de inúmeras abejas, salidas siempre a la continua de horadada roca y en arremolinadas legiones revolando, unas a diestra y a siniestra otras, sobre las flores primaverales, así las turbas de los pueblos, fuera de las naves, fuera de las tiendas por la ribera inmensa enderezaban su camino al Ágora.³³⁸

Cabe señalar que ninguno de los dos textos que acabo de citar tiene segmentos con temas diferentes. El cuento de “Princesita” está dividido en tres partes, pero todas con relación entre sí; la de “La Penotti” no está subdividida ni desvía su tema. En ambas predomina la narración, aunque de diferente tipo, pues en la primera no hay dato noticioso, y en la segunda se conserva el dato de actualidad, pero se presenta con la “extrañeza” del ambiente y fraseo literario de la épica griega. El hecho de que coexistan en el mismo espacio periodístico confirma la pluralidad de voces que ponía en acción el cronista.

Por último, la más poética es “Nuestra noche de Navidad”, publicada el día de las fiestas patrias.³³⁹ Tiene tres partes, en las cuales la percepción se refiere a las sensaciones que provoca la vista desde las alturas, o hacia ellas. En la primera parte, la introducción es poética, en tanto que en el desarrollo se proveen datos reales acerca de las altitudes a las cuales llegan distintas aves, lo cual sirve para informar, al mismo tiempo, de las ciudades más altas del mundo. En la segunda parte se describen poéticamente los dos volcanes que sobresalen en el Valle de México; la tercera es poética; las dos últimas conservan como única noticia la fecha del 15 de septiembre. Presento un análisis del final de esta crónica en la tercera parte de este capítulo.

No es extraño que Gutiérrez Nájera utilizara la fórmula “crónica color de...” para titular varios trabajos periodísticos. Taylor ofrece una lista en la que subraya la fusión de

³³⁷ PD 39, 2 de agosto de 1893, p. 30.

³³⁸ PD 46, 15 de agosto de 1893, p. 36.

³³⁹ PD 63, 15 de septiembre 1893, pp. 52-53.

cualidades concretas con otras abstractas.³⁴⁰ Resuena el hallazgo de la correspondencia de sonido y color en el soneto de las “Vocales”, de Rimbaud.³⁴¹ Por supuesto que los principios de las correspondencias baudelaireanas también entran en juego, pero quiero destacar que los tres ingredientes del arte modernista de Gutiérrez Nájera (la plasticidad, la musicalidad y el cromatismo —según los enuncia Sirkó) dependen de la capacidad creativa del autor.³⁴² Gutiérrez Nájera mantiene en su prosa la percepción de un poeta porque metamorfosea su Objeto.

Son muy conocidas las transposiciones de Casal y Darío, pero todos los modernistas entrelazaron el arte plástico con la literatura y desarrollaron una conciencia muy honda de la musicalidad de la lengua. Fueron Martí y Gutiérrez Nájera en Hispanoamérica los primeros en asimilar los procedimientos literarios de los Goncourt. Dámaso Alonso y Raimundo Lida explican que el objetivo del impresionismo pictórico era "expresar no las cosas, sino las sensaciones de las cosas, el temblor de nervios que nos produce su encuentro. Y no las sensaciones normales y equilibradas de gentes sanas, sino sensaciones raras, `modernas` (palabra muy querida de los Goncourt), malsanas, morbosas".³⁴³ Para lograr ese efecto general trabajaban con sumo esmero la lengua y recurrían a toda clase de materiales nobles y objetos de arte.

³⁴⁰ Entresaco algunas palabras que completan la frase: “...rosa, humo, Rubia, lluvia, sangre, pólvora, ..., ¿de qué?, oro, libra esterlina, otoño, Tívoli de asilo, tinta, muertos, caracol, águila, orín, Venus, bitter” (op. cit., p. 189). Taylor acierta al indicar la fuente simbolista de estas asociaciones, también presentes en la obra de Martí, quien anhelaba expresar con las palabras sentido, música y color (Cfr. Schulman, op. cit., p. 79).

³⁴¹ Cfr. Fina García Marruz, “La prosa poética en Martí”, en Temas martianos, ed. Cintio Vitier y Fina García Marruz, Biblioteca Nacional José Martí, Departamento de Colección Cubana, La Habana, 1969, p. 227.

³⁴² Sirkó, art. cit., p. 71.

³⁴³ Amado Alonso y Raimundo Lida, "El concepto lingüístico de impresionismo", en Amado Alonso (comp.), El impresionismo en el lenguaje, 2ª ed., Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1942 (Estudios estilísticos, 2), pp.165-166.

Gutiérrez Nájera piensa que, para llegar a expresar las sensaciones de las cosas, es indispensable la libertad para que el artista exprese sus sentimientos y pueda crear sin limitaciones temáticas. Con este argumento, Gutiérrez Nájera combate las restricciones temáticas que se imponían a la poesía. En oposición al decadentismo europeo, El Duque postula que el arte está constituido por “lo verdadero, lo bueno y lo bello”, así combatía el materialismo positivista que intentaba “despojar a la poesía del idealismo y del sentimiento”. Para Gutiérrez Nájera, “lo bello es lo absoluto; es dios”, “lo bello no se define, se siente”.³⁴⁴

Schulman explica que las primicias del impresionismo literario se encuentran primero en Martí (1875-1877) y después en Gutiérrez Nájera. Sin embargo, el origen es problemático porque se difundieron como técnica literaria a partir de 1877: Zola ya había publicado su novela *Une page d’amour, une œuvre demiteinte* (1878); Alphonse Daudet, *Les rois en exil* (1879); los Goncourt habían experimentado con el recurso “vago y sugeridor” un poco antes. En la pintura, Manet exhibió su cuadro revolucionario *Déjeuner sur l’herbe* en 1863 en el Salon des Refusés; Monet pintó *Femmes au jardin* en 1869. Sin embargo, la primera exposición de los impresionistas tuvo lugar en París, en 1874, patrocinada por el fotógrafo parisiense Nadar; treinta participantes expusieron en el Salon des Refusés, en oposición a las exposiciones oficiales en el Salón de la Academia. El término impresionista fue usado por primera vez por el crítico Leroy en la revista *Charivari* para denominar irónicamente un cuadro de Claude Monet titulado *Impresión, amanecer* (1872, Museo Marmottan, París). El término fue adoptado oficialmente durante la tercera exposición impresionista en 1877.

Ahora bien, en 1874 Gutiérrez Nájera da cuenta de su interés por tomar en cuenta tanto la pintura como la música para crear un nuevo arte que se aleje de la escuela realista, “hija enfermiza de la prostituida Europa”. Gutiérrez Nájera advierte la necesidad de nuevas tendencias en el arte: “La virgen América no dobla su cabeza al yugo de la carcomida Europa. Es bastante potente para levantarse muy alto por sí misma”.³⁴⁵ Martí estuvo en París en diciembre en 1874 y leyó a los Goncourt, pero también pudo

³⁴⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en La construcción del modernismo..., pp.3-32. Las citas provienen de las pp. 10-11 y 14-15.

³⁴⁵ Ibid., p. 29.

inspirarse en la prosa de Bécquer, quien a su vez recibió el influjo del pintor luminista Claude Lorrain.³⁴⁶ Ruiz Soto está de acuerdo con esto, pero indica que en *El presidio político en Cuba* (Madrid, 1871) ya se encuentra una marcada presencia de imágenes visuales, aunque los pronunciamientos teóricos sean posteriores.³⁴⁷ Gutiérrez Nájera, tan atento a la noticias del extranjero, bien pudo haber conocido la trayectoria que seguía el impresionismo en Francia. He expuesto en los párrafos anteriores cómo El Duque expresó la necesidad de cambios de fondo en la concepción de las artes; no es extraño que coincidiera con los impresionistas. Gutiérrez Nájera también deja rastro de su conocimiento de la pintura impresionista en “El arte y el materialismo” (1876).

Gutiérrez Nájera critica en “El arte y el materialismo” el hecho de que el público prefiera la imitación; señala que al “vulgo” le entusiasma “Todo aquello [...] que en la naturaleza, por carecer de vida y verlo en todos momentos, observa y estudia inconscientemente el hombre más vulgar y menos observador. La imitación; he aquí el arte para el vulgo”.³⁴⁸ Adelante precisaré su referencia al pintor Giuseppe de Nittis en su crónica “En el Hipódromo”, cuya primera versión es de 1882. No hay que olvidar, tampoco, que las crónicas de Martí se leían en toda Hispanoamérica, así que seguramente Gutiérrez Nájera leyó algunas de las ideas estéticas que Martí iba desarrollando conforme se exponía al arte europeo. Jesse Fernández se refiere a una crónica publicada en 1875 en México, donde el cubano considera que la música y la pintura son artes superiores a la poesía; este juicio lo encaminaría a integrarlas.³⁴⁹

Parte del empleo de las técnicas pictóricas en la literatura con los epítetos cromáticos como el azul, que Martí usaba alrededor de 1875, pues no funcionaba como calificador realista. En 1888 Darío publicó su *Azul*, de prosa y verso,³⁵⁰ y en 1894 Gutiérrez Nájera exponía el valor poético de este color a propósito de la *Revista Azul*:

³⁴⁶ Schulman resume que los luministas ingleses anhelaban expresar sus emociones vagas y líricas de manera muy personal; gustaban de comunicar sentimientos en sus paisajes. Se consideran antecesores del impresionismo y los más conocidos son Claude Lorrain, Gainsborough, Constable y Turner (Schulman, *op. cit.*, pp. 56-57).

³⁴⁷ Ruiz Soto, *op. cit.*, p. 109.

³⁴⁸ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en en La construcción del modernismo..., p. 22.

³⁴⁹ J. Fernández, El poema en prosa en la iniciación modernista hispanoamericana, p. 141.

El azul no es sólo un color: es un misterio... una virginidad intacta. Y bajo el azul impasible, como la belleza antigua, brinca del tallo la flor, abriendo ávida los labios; brota el verso, como de cuerno de oro el toque de diana; y corre la prosa, a modo de ancho río, llevando cisnes y barcas de enamorados, que sólo para alejarse de la orilla se acordaron un breve instante de los remos.³⁵¹

otros críticos se han dado a la tarea de la presencia del expresionismo en la obra de los modernistas. Fina García Marruz recuenta que el expresionismo nace en Francia e Italia con la pintura de sus precursores Gauguin, Matisse y Van Gogh, el verdadero padre del expresionismo. Este movimiento irrumpe como consigna contra el impresionismo y florece con los grupos de pintores alemanes Die Brücke en 1905 y Der Blaue Reiter en 1908.³⁵² A partir de 1910 Herwarth Walden funda la revista Der Sturm con el fin de propagar el expresionismo en la literatura; incorporó en su programa la mayoría de los puntos del futurismo, según el manifiesto de Marinetti. Son tres los momentos de este movimiento: el inicio antes de la Primera Guerra Mundial, la cristalización y la madurez a partir de 1910, y la etapa final como “anticlímax del nazismo”.³⁵³

El expresionismo “ofrece el pensar y el sentir subjetivo sobre las cosas: las ideas de las cosas, presentes en la conciencia especulativa”.³⁵⁴ Pero las “curiosas y hondas afinidades espirituales” que la autora encuentra en la obra de Martí respecto del impresionismo funcionan gracias a un procedimiento analítico anacrónico. Además, en principio las diferencias entre el impresionismo y el expresionismo parecen bastante claras en la pintura, pero los criterios para identificar uno u otro procedimiento en la literatura son, en la práctica, difíciles de separar, sobre todo en autores como Gutiérrez Nájera y Martí, que se compenetraban personalmente con el tema.

Entonces, ¿cómo estar seguros de que en el texto las impresiones “le llegan al escritor desde fuera” y “prepondera el contenido de las percepciones”, o bien, de que el escritor proyecta sobre el mundo lo que internamente intuye, “su conciencia sale al encuentro de

³⁵⁰ Cfr. Schulman, *op. cit.*, pp. 118-119.

³⁵¹ El Duque Job, “Al pie de la escalera”, RA, (1) 1, 6 de mayo de 1894, p. 1.

³⁵² García Marruz, “El expresionismo en la obra de José Martí”, en J.O. Jiménez, *Estudios...*, p. 50.

³⁵³ *Ibid.*, p. 51.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 36.

las impresiones y las somete a un nuevo plan”³⁵⁵ No digo que sea imposible descubrirlo, pero no puede hacerse de manera mecánica porque los dos movimientos entrañan, de fondo, una concepción epistemológica antitética: en el impresionismo prevalece la noción de la realidad como algo ya dado cuyos estímulos hay que percibir según las variaciones de la luz, en tanto que en el expresionismo la realidad se concibe como algo construido desde la conciencia del sujeto y de ahí el “poder distorsionador” de las imágenes.

Considero que la noción de deformidad empleada por Jesús Gutiérrez es muy vaga, pues hay distintos estilos de manipulación representativa del Objeto en la pintura.³⁵⁶ Si bien la capacidad de distorsionar el Objeto puede asociarse al expresionismo, también en otras corrientes artísticas se presta atención a este hecho, como en el manierismo pictórico o en el naturalismo y en el decadentismo que ensalzaban las imágenes perturbadoras de la muerte, la violencia y lo patológico. Los modernistas estaban sumamente interesados en estos temas, como lo documenta Dorothy Bratsas, quien muestra que las teorías de Freud, Max Nordau, Paul Bourget, William James y Lombroso circularon y fueron discutidas en la prensa mexicana de finales del XIX.³⁵⁷

Para dar cuenta de la complejidad de la imbricación entre la plástica y la literatura en el periodo modernista, falta tomar en consideración la influencia (en la obra de los modernistas) del simbolismo pictórico, que reaccionaba en contra del impresionismo y del parnasianismo. Según K.L. Stevens:

In painting, the Symbolists’ collective passion for Wagner led them at times to create grandiose treatments of biblical and mythic themes. Reversing the trend to topicality that developed in the Impressionist school of painting, the Symbolist preferred to take up once again, the great moments of man’s mythic and historical past.³⁵⁸

³⁵⁵ Estoy resumiendo algunas ideas del artículo de Enrique Anderson Imbert, “La prosa poética de Martí. A propósito de Amistad funesta”, en Crítica interna, Taurus, Madrid, 1960, p. 128.

³⁵⁶ Cfr. Jesús Gutiérrez, “Modalidades estilísticas y aspectos ideológicos en la prosa de Gutiérrez Nájera”, en J.O. Jiménez, Estudios..., p. 88.

³⁵⁷ Bratsas, op. cit., p. 108.

Esta tendencia puede constatarse en la admiración de Gutiérrez Nájera por Wagner, así como en la selección de leyendas o personajes simbólicos, como el Santo Grial y Lohengrin.³⁵⁹ Otro ingrediente en las prosas modernistas es el parnasianismo literario (Gautier, por ejemplo) que destaca el color y la línea, sea por la monumentalidad escultórica o por la precisión decorativa o por los juegos cromáticos, aunque los hispanoamericanos rechazaron —como dice Schulman— “la impasibilidad por preferir la emoción”.³⁶⁰

Estimo los esfuerzos que los críticos citados han hecho por esclarecer las relaciones entre la pintura y la literatura en el periodo modernista, porque en conjunto se ve claramente la complejidad del eclecticismo hispanoamericano. Boyd G. Carter es una voz escéptica que cuestiona las definiciones de impresionismo y de expresionismo y pone en duda que se sepa lo que realmente significan; agrega que el medio verbal es más “subjetivo, personal y noumenoso [sic] que el del pintor” y, por lo tanto, el escritor no puede lograr los mismos efectos que el pintor.³⁶¹ Lo que arguye Carter es aceptable si con ello se refiere al hecho de que ambas artes emplean distintas materias para comunicar sus mensajes artísticos, pero tampoco se trata de negar el enriquecimiento mutuo que resulta de las transposiciones entre el arte plástico y la literatura. A la luz del recorrido de pequeños fragmentos poéticos en la prosa de Gutiérrez Nájera, y de la discusión sobre la influencia de la pintura en los modernistas, me gustaría hacer una modesta propuesta.

³⁵⁸ Literature and the plastic arts in the Modernist aesthetic, The University of Texas at Austin, Austin, 1978, tesis de doctorado (micropelícula), p. 26.

³⁵⁹ En la Revista Azul se reproduce póstumamente un texto de 1890 (apareció en El Partido Liberal el 9 de marzo de 1890) en el cual El Duque Job explica a sus lectores el significado de la “Leyenda del Santo Grial y Leyenda de Lohengrin”, (3) 18, 1º de septiembre de 1895, pp. 273-277. Este texto se publicó en el Partido Liberal el 9 de marzo de 1890 (véase Manuel Gutiérrez Nájera, Crónicas y artículos de teatro V (1890-1892), intr., notas e índices de Elvira López Aparicio, ed. Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio, UNAM, México, 1990 (Obras VII, Nueva Biblioteca Mexicana, 103), pp. 58-65.

³⁶⁰ Schulman, op. cit., pp. 59-61.

³⁶¹ I. A. Schulman, reseña: Boyd G. Carter, Símbolo y color en la obra de José Martí, Gredos, Madrid, 1960, en Revista Iberoamericana, 28 (1962), pp. 218-219.

Es verdad que se pueden encontrar muchas técnicas pictóricas de representación en las prosas estudiadas; pero más que identificar la escuela que influye en cada caso, me gustaría llamar a esta aprehensión total y abarcadora de los detalles más sensibles del Objeto “la plástica de la sensación”, porque Gutiérrez Nájera tiende a convertir en cuadros vívidos las distintas imágenes sensoriales (incluyen todos los sentidos, no solamente el visual) que crea verbalmente a partir del Objeto observado. Retomaré aquí una afirmación que hace Gutiérrez Nájera en “El arte y el materialismo”, con el fin de entender el énfasis que ponía El Duque en muchas de sus descripciones: “El vulgo, falto de la educación del alma, juzga únicamente por la impresión que reciben los sentidos, y prefiere un melocotón, una flor o un árbol bien pintados, a todas las catástrofes de la historia desarrolladas magistralmente ante sus ojos”.³⁶²

Gutiérrez Nájera era consciente del tipo de público al cual iban dirigidas sus crónicas, de modo que podría decirse que, en parte, el acento en las sensaciones está destinado a complacer la necesidad del público; al mismo tiempo que elige obras cuya “composición es grandiosa” y, por decirlo de manera coloquial, “mata dos pájaros de un tiro”: complace al público y a la vez lo instruye. Propongo integrar en la frase “la plástica de la sensación” todos los movimientos y las escuelas que formaron parte del eclecticismo modernista, puesto que en teoría parece muy sencillo distinguir unos de otros, pero en la práctica se mezclan y sirven para que la creación verbal se ajuste a la experiencia de la percepción.

³⁶² Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en La construcción del modernismo, p. 21.

E. Seis prosas poéticas de Gutiérrez Nájera

Estudiaré en esta última sección las crónicas “En el hipódromo” (Cuentos frágiles), “El lago de Pátzcuaro” (Revista Azul), la crónica de Puck 22 que trata de los fuegos artificiales de las fiestas patrias, “Nuestra noche de Navidad” (Plato del Día), “Medallones femeninos” y “Julián del Casal” (Revista Azul). Considero que estos textos se aproximan mucho al poema en prosa, y el objetivo es estudiar cómo algunas de estas prosas cobran mayor autonomía respecto de la noticia, y cómo otras, aunque se apegan a los requerimientos de la crónica, son muy poéticas. La mezcla está presente no sólo como crónica y poesía, sino como crónica y narrativa, como en “La novela del tranvía”.

1. “En el Hipódromo” (Cuentos frágiles, 1883), entre el cuento y la crónica

Aceptar que todos los Cuentos frágiles son cuentos porque así se consigna en el título (sin reflexionar en el adjetivo “frágiles” que lo acompaña), o justificar los rasgos que no corresponden a las reglas del género,³⁶³ implica falsear la naturaleza misma de las prosas contenidas en este libro. Más bien comulgo con algunas ideas de Alicia Bustos, porque describe acertadamente la complejidad de la prosa najeriana:

Los 15 textos recogidos en este libro no se rigen por un género uniforme. Se desprende de ellos una variedad estructural que va desde las diversas partes, apenas enlazadas por un tenue hilo de unidad temática —sin mayores pretensiones en su construcción— que conforman las

³⁶³ Alexander Kosloff, por ejemplo, no duda que los textos sean cuentos; cuando se enfrenta con la debilidad de la anécdota, declara: “En Gutiérrez Nájera la anécdota tiene una importancia secundaria y es, a veces, floja. El hecho de que el escritor no construía sus cuentos según un plan premeditado no favorecía asuntos bien desarrollados ni complejos [...] De ahí resulta una construcción improvisada y, a menudo, un tipo de cuento en que se presenta más que nada una situación, lo cual es, empero, una propiedad legítima del cuento moderno”. No creo que la solución de Kosloff a este problema sea la más adecuada. Véase “Técnica en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera”, Revista Iberoamericana, 19 (1954), p. 340.

meditaciones poéticas, pasando por reflexiones más serias y profundas configuradoras de verdaderos ensayos, y por narraciones que abarcan tanto el ensayo como el cuento hasta alcanzar una elaboración más compleja que culmina en los cuentos propiamente dichos.³⁶⁴

De lo anterior se deduce —continúa Bustos— que Gutiérrez Nájera, seguramente informado de las teorías del cuento y de las posibilidades del ensayo, decidiera emplear el adjetivo "frágiles" para sus "cuentos", puesto que era consciente de que no escribía cuentos puros. No sé si —como afirma la editora— Nájera sabía que, en lugar de cuentos, escribía "ensayos que culminaban en pequeñas historias siempre ejemplificadoras de sus ideas, sus convicciones o sus prédicas didácticas",³⁶⁵ pues pareciera, entonces, que el ensayo tiene una preponderancia genérica en los textos, cuando es igualmente difícil distinguirlo de otros que alternan en la prosa de Gutiérrez Nájera. Prefiero ubicar los Cuentos frágiles en el contexto de la crónica.

Los críticos M. D. Álvarez Franco,³⁶⁶ A. Kosloff y A. Bustos Trejo comentan la selección de los temas de Cuentos frágiles y observan que el autor prefería hechos reales, incluso breves noticias periodísticas, para reflexionar y opinar respecto de los acontecimientos más inmediatos. Esto no tiene nada de extraordinario si se considera la labor fundamental de los cronistas del siglo XIX y por tal razón no considero que sea éste el motivo de la agrupación de los quince textos en un libro. Además, ya se comentó anteriormente la importancia de la crítica social en Manuel Gutiérrez Nájera. El tono pesimista y desgarrador sí es un elemento unificador, como dice Alicia Bustos en su prólogo,³⁶⁷ pero hay otra característica común en todos los textos: el trabajo artístico de la prosa.

Desde mi punto de vista, algunos de los textos najerianos clasificados como cuentos se comprenden mejor como crónicas; otros, más apegados a las tareas cuentísticas,³⁶⁴ "Prólogo", en su edición de Manuel Gutiérrez Nájera, Cuentos frágiles, advertencia editorial de Ana Elena Díaz Alejo, UNAM, México, 1993, p. 15.

³⁶⁵ Ibid., pp. 22-23.

³⁶⁶ María Dolores Álvarez Franco piensa que, a más del marcado impresionismo y del simbolismo, presentes en todos los cuentos de Nájera, hay una última intención, que es la preocupación social (op. cit., pp. 39-40 y 89).

³⁶⁷ Bustos, op. cit., p. 22.

conservan rasgos de la crónica; unos más se aproximan al poema en prosa por el énfasis puesto en el aspecto estético y por la necesidad del cronista de dar expresión a su propio yo dentro del torbellino de información cotidiana que presenta a sus lectores.

a. Situación narrativa

No es "En el hipódromo"³⁶⁸ un texto que desarrolle una sola línea narrativa. Por lo tanto, no cumple con los principios de la estructura de un cuento tradicional: síntesis y concentración, como tampoco aplica estos criterios a la creación de un mundo ficticio, aunque hubiera multiplicidad de líneas narrativas como en algunos cuentos modernos. Uno de los intereses del narrador en primera persona es describir el ambiente que se vive en el hipódromo, en una visión panorámica que le permitirá introducir la idea de que tanto los caballos como las mujeres provocan pasiones profundas en el género masculino. En torno de esta afirmación gira esta crónica de seis partes. En realidad, no se está contando una historia. A la descripción de las actitudes más comunes de los amantes del hipismo, en su relación dual con los caballos y con las mujeres (primera parte), sigue en la segunda una nueva insistencia en el mismo tema que desarrolla la asociación caballo-mujer, con un par de monólogos que honra a ambos.

La segunda intención narrativa se propone casi como una sugerencia: los personajes son el "yo" y "usted", una mujer de quien está enamorado el sujeto. Al final de la primera parte, el narrador se vuelca sobre su interior y presenta unos cuantos datos acerca de su propia historia de amor: "Yo tengo en el cofre azul de mis recuerdos uno de esos guantes. ¿De quién era?" El narrador se identifica con las acciones que ha descrito antes respecto del hipódromo; insiste en este tema en los apartados tercero, cuarto y sexto, siempre de manera retrospectiva, pero al final hay un cambio estilístico porque el discurso apela directamente a la enamorada: "Y hablamos, y tu cabello color de oro se fue acercando al mío, como si fuera a contarle algún secreto, y de repente, mi boca trémula besó los deleitosos bucles rubios que se erizaban en tu cuello". A modo de conclusión, se aprovecha la anécdota para aconsejar al lector: "¡Cómo ha corrido el

³⁶⁸ Citaré "En el hipódromo" de la siguiente edición, que se elaboró en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Manuel Gutiérrez Nájera, Relatos, (1877-1894), ed. Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo, (Obras, 12, Narrativa 2; Nueva Biblioteca Mexicana, 133), UNAM, México, 2001, pp. 389-397.

tiempo! Cuando tengas hijas, no dejes que ninguno las ayude a sentarse en el albardón de su caballo".

Otro asunto que trata el narrador en la cuarta parte son unos cuadros de De Nittis, que sirven de ejemplo para comprobar que los caballos y las mujeres ofrecen ciertas analogías: "el pintor comprendía que los más importantes en el turf no son los caballos, sino las mujeres". Gutiérrez Nájera incurre en un pequeño descuido cuando anuncia: "Hay tres pasteles de De Nittis que representan varios episodios de carreras", pero enseguida sólo describe dos. Seguramente este olvido se debió a la premura con la que normalmente escribía sus textos periodísticos.³⁶⁹ Esta cuarta sección merece un comentario aparte porque permite apreciar la relación entre la pintura y las letras.³⁷⁰

³⁶⁹ Gutiérrez Nájera se refiere al tríptico "Le corse ad Auteille" que Giuseppe de Nittis, italiano pero radicado en Francia, expuso en mayo de 1881 en París, en el Cercle des Mirlitons de la plaza Vendôme. La exposición se componía exclusivamente de pasteles, y el tríptico, actualmente resguardado por la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, presenta en el lado derecho a una señora sobre una silla y a un señor, de pie, que la acompaña muy cerca; en medio, a unas mujeres (hay una figura dominante) que estiran un pie para calentarlo cerca de una estufita y un perro faldero en una silla; a la izquierda, en unos palcos del hipódromo hay dos mujeres y un hombre que miran la panorámica de la pista hacia abajo. De Nittis eleva el pastel al gran formato de museo y hace de la vida moderna el centro de su pintura. (Cfr. Giuseppe de Nittis. I dipinti del Museo Civico di Barletta alla Fondazione Magnani Rocca, Marsilio, Venezia, 1998, pp. 14-15 y 158-159; también Giuseppe de Nittis dipinti (1864-1884), ed. Claudia Beltramo Ceppi Zevi, Artificio, Firenze, 1990, p. 174.)

³⁷⁰ Gutiérrez Nájera alude con frecuencia a la pintura en sus crónicas. Menciono sólo algunos ejemplos en los cuales el texto toma en consideración para su desarrollo algunos cuadros. En "Asunción" [RA (1) 16, 19 de agosto de 1894, p. 241] habla de Gleyre (Las ilusiones perdidas) y Junt (Huérfana); en "Hamlet" [RA, (4) 11, 12 de enero de 1896, pp. 161-162; reproducción póstuma fechada el 11 de julio de 1886], de Enrique Lehman (Hamlet y Ofelia) y Paul Delacroix (Hamlet en el cementerio); también en esta prosa compara a Otello con "una figura desprendida del cuadro más sombrío y fantástico de Rembrandt" (p. 162). Otra comparación alude a la belleza virginal de Ofelia y a los lienzos de Angelico (p. 163).

Por último, una anécdota breve acerca de Madame Bob se desarrolla en la quinta parte del texto. La presentación de este otro tema permite suponer que Gutiérrez Nájera pudo tomar la historia sobre la condesa de alguna publicación francesa: "Nosotros no tenemos tampoco esas fanáticas del caballo que hay en Londres y en París. La más famosa en Francia es la condesa de ***, apellidada por los periodistas Madame Bob". Pero aun si fuera sólo de la invención de Gutiérrez Nájera, el hecho de hablar de los periodistas señala la reescritura de una noticia como método común entre los cronistas de la época. Otro aspecto relevante de esta sección es la cita de Baudelaire ("la gracia infantil de los monos") que comenté anteriormente.

En este texto repleto de signos de admiración, el sujeto en primera persona singular que narra y opina irrumpe con destellos poéticos para transmitir su gusto por el espectáculo hípico, incluido el público. Madame Bob es un personaje que crea contrastes plásticos y sensoriales, pero sus acciones apenas se apuntan y no se desarrollan ni intervienen en la subterránea historia del "yo" y su dama. Los cuadros de De Nittis son otro pretexto para que el cronista se regocije en la plástica de la sensación, pues en las dos primeras secciones importa atraer la atención del lector a los datos sensoriales del Hipódromo. El desarrollo de lo que pudiera ser la trama del cuento (la historia de amor del "yo" y su amazona) se aplaza continuamente en esta crónica que parece un collage sobre el tema del hipódromo. Por eso, en el texto no termina de desarrollarse una historia narrativa; sin embargo, logra conservar una historia, contada más bien como una anécdota.

b. Funciones del "yo"

La preferencia del narrador en primera persona en los textos de Gutiérrez Nájera salta a la vista, como constata Kosloff al señalar que el narrador najeriano es extremadamente subjetivo. Ya se ha visto que este subjetivismo favorece la creación de efusiones líricas al inicio, al final o, a manera de digresión, en medio del relato. Por otra parte, el narrador prefiere penetrar en el mundo interno de sus personajes y ubicarlos también en espacios interiores.³⁷¹ El literato modernista se vuelca sobre el interior, a diferencia de los letrados de la República Restaurada, porque ve disminuido su radio de acción. El interior tiene un alto valor porque allí podía el poeta "entregarse al ocio y a la divagación, a la meditación y al recuerdo" para poder crear su obra de arte.³⁷²

³⁷¹ Kosloff, art. cit., pp. 348-354.

³⁷² B. Clark, Tradición y modernidad..., p. 91.

Precisamente la visión del narrador en primera persona es el eje en torno del cual giran la información y las pequeñas anécdotas; el punto de vista de este narrador subjetivo domina el texto, pues no se sujeta al desarrollo cabal de unos personajes y de un argumento que sostenga la tensión narrativa típica del cuento.

El narrador en primera persona desempeña varias funciones en el texto. Es un observador emocionado por lo que ocurre en el hipódromo. No se trata de un testigo neutral; por lo tanto, la empatía con las escenas del hipódromo y con los sentimientos de los espectadores masculinos propicia que, de vez en cuando, el “yo” se convierta en “nosotros”: "las damas [...] apuestan como nosotros apostamos". Esta voz colectiva suele aparecer en la crónica para incorporar al lector en los hechos relatados. Uno de los requisitos de la buena crónica era que discurriera como si fuese una charla familiar; por eso, el narrador-cronista simula hablar directamente con su público (tú, usted o vosotros). Así ocurre en la segunda parte del texto: "Y el caballo puede matar a su jinete en el steeplechase, como la dama, por casta y angelical que os parezca, puede también poner en vuestra mano el vibrante florete del duelista o el revólver del suicida".

En un comentario acerca de la diferencia entre el ambiente del hipódromo en Francia y en México se nota uno de los compromisos con los que cumplía el cronista: el comentario personal acerca de la realidad del asunto tratado, en el que manifiesta tristeza y decepción porque hace falta en la realidad un auténtico sentido de la belleza. Esto dice el yo cronista: "Aquí, sin embargo, los grupos no se distribuyen de modo tan pintoresco y tan artístico. Parece que están sujetos todos al despotismo de la inflexible línea recta. Las señoras se alinean en las tribunas y los hombres hacen abajo su cuarto de centinela". Puesto que el “yo” cronista no se disocia del autor, a diferencia de lo que generalmente ocurre en un cuento, puede inferirse de estas pocas líneas que los ideales estéticos de Gutiérrez Nájera contrastan con lo que la realidad le ofrece; de ahí que prefiera en este cuento frágil los pasteles de De Nittis con tema hípico al cuadro real del hipódromo mexicano, no porque le parezca desagradable, sino porque no alcanza la belleza de la composición plástica del pintor italiano. Éste es el rechazo implícito de los modernistas al mundo que los rodea, con el consiguiente refugio en las artes y en los espacios interiores. Gutiérrez Nájera, sin embargo, sigue refiriéndose a la nación mexicana; de algún modo, el hecho de que pueda practicarse el hipismo manifiesta un estado de calma social y de progreso.

Cuando el sujeto se centra en sus propias sensaciones, manifiesta una actitud lírica. Por ejemplo, cuando exalta al caballo: “—Tus piernas son nerviosas —¡oh caballo!—, mis dedos quieren esconderse entre tus crines, y cuando tú, alargando el noble cuello, dilatas la nariz y corres, como un dardo disparado, yo siento las palpitaciones de tu carne y te poseo y te amo, ebrio de orgullo”. Con una estructura paralela, el sujeto expresa su admiración por la mujer, en un tono in crescendo que se vuelve dramático: “He recorrido los campos y los bosques; el cansancio me agobia; déjame, pues, dormir bajo tus hojas y beber por mis poros el veneno de la Muerte!”

En síntesis, el análisis de la situación narrativa de “En el hipódromo” muestra que la dispersión narrativa (o heterogeneidad) aleja este texto del cuento y lo acerca a la crónica. No niego que en el texto se narre; afirmo que lo que se narra es múltiple y no constituye un cuento. Por otra parte, la voz dominante en primera persona también diversifica sus funciones, pues se apega, en principio, a la tarea del cronista de comentar un acontecimiento que pudiera atraer a los lectores de su época. Gutiérrez Nájera describe y comenta las acciones más relevantes que ocurren en el hipódromo, inserta los cuadros de De Nittis, por el puro amor que le tiene al arte, introduce breves narraciones (la de Madame Bob, la anécdota tomada de Chatterton, la propia historia del “yo”), se toma la libertad de expresar la intimidad de sus sensaciones, así como reflexiones personales acerca del tema hípico, además de ofrecer recomendaciones prácticas para los lectores. Frente a tal abanico, no es raro encontrar fragmentos que anticipan poemas en prosa.

c. La plástica de la sensación

Hay que recordar la importancia de las artes visuales para el modernismo y para el poema en prosa que se desarrolló a partir de Aloysius Bertrand, quien escribió sus baladas líricas “a la manera de los grabados de Callot” (Gaspard de la Nuit fue publicado un año después de la muerte de su autor, pero fue redactado a partir de 1827), o para el mismo Baudelaire que incorpora en su concepción de la modernidad el arte plástico. En este apartado concentro la atención en los pasteles de De Nittis que se describen en la crónica.

La apertura de “En el Hipódromo” inicia con una referencia a la visión: “Es imposible separar los ojos de esa larga pista, en donde los caballos de carrera compiten, maravillándonos con sus proezas”. Esta fascinación por lo que se observa rige todo el

texto, por medio de descripciones que el cronista va comentando con humor, admiración, exaltación lírica, o asociándolo con otros temas. Este énfasis es obligado, pues el espectáculo hípico se goza fundamentalmente por medio de la vista, como en un cuadro impresionista, Gutiérrez Nájera trata de capturar una escena en movimiento por medio de una comparación metafórica: “Halcón sale disparado como una enorme piedra negra arrojada por la honda de un gigante, y parece que la pista se va enrollando delante de él, como una pieza de paño gris en torno de un cilindro giratorio”.

Aparte de indicar la necesidad de refugio del escritor modernista en el reino elevado de las artes, la descripción de los pasteles transmite también las emociones que suscitan los caballos y las mujeres, sirviendo de ejemplo para confirmar las observaciones del cronista. Además, estas descripciones son una muestra clara del concepto de belleza que Gutiérrez Nájera defendía, la cual no se limita al equilibrio de las formas, sino que afecta las emociones y las sensaciones; se trata de una belleza “vibrante”, por llamarla de algún modo. Las descripciones no se limitan a presentar las figuras, los colores y las texturas de los cuadros, sino que el cronista incluye comentarios subjetivos con el fin de hacer vívido el cuadro, como si quisiera desentrañar todas las sensaciones. Por ejemplo: la flor del sombrero de la mujer es “como una gota de leche caída de los senos de Cibeles”; hay contrastes sensoriales, ya que en tanto “la hermosa impassible tiene frío”, unos espectadores “siguen con fiebre los incidentes de la carrera” y “otros entablan conversaciones amorosas”; la pintura de palabras agrega una filigrana: “con un poco de atención se vería la carrera reflejada en sus pupilas”.

Al tiempo que el cronista describe y hace vivir el pastel, dispone una presentación de ambos cuadros que muestra la disposición plástica del cuadro. En el primero destaca la figura central de la mujer rubia que “mira el match” como centro que domina el cuadro. Ella está al frente, de perfil, sobre una silla de paja, con su acompañante de pie como figura secundaria, a pesar de la excelente textura de su traje: “Siente uno tentaciones de pasar la mano por la seda del sombrero para ver si se eriza”. Los demás espectadores son el complemento del cuadro y se disponen alrededor de estas dos figuras.

En el segundo pastel el movimiento es inverso, pues primero se da a conocer el fondo para culminar con el frente y el centro. Por supuesto que también en la descripción de este cuadro Gutiérrez Nájera sigue la técnica de insertar comentarios personales que infunden más vida al cuadro, como cuando habla de la mujer: “puede mirarse la

extremidad de la nariz correcta, cuyas ventanillas color de rosa se estremecen, como si olfateara besos”.

Como conclusión de esta parte, se observa que una de las características de la prosa artística de Gutiérrez Nájera consiste en trabajar con estructuras simétricas que se arreglan en paralelismos o contrapuntos complementarios, como ocurre con las descripciones de los dos cuadros. Esta tendencia lo acerca al modelo musical que propone Suzanne Bernard y que deriva de *Gaspard de la nuit*, sin que el texto deje de ser una crónica.³⁷³

Quiero subrayar la actualidad del texto de Gutiérrez Nájera, puesto que su primera versión data de 1882,³⁷⁴ en tanto que el tríptico de De Nittis fue expuesto un año y medio antes en Europa. Las descripciones de Gutiérrez Nájera no están al servicio de la crítica de arte, tampoco se limitan a acompañar la noticia de la exposición de los pasteles, sino que verdaderamente recrean e intensifican la vivencia estética. Por otra parte, la plástica de la sensación también entra en relación con otras artes, como la pintura, la poesía y la ópera.³⁷⁵

³⁷³ Véase Bernard, *op. cit.*, pp. 49-73.

³⁷⁴ Bustos indica en su edición la fuente completa: El Duque Job, “Crónica color de águila”, 19 de noviembre de 1882, *La Libertad*, (5) 263.

³⁷⁵ Bustos Trejo apunta en su edición de los *Relatos* (1877-1894) de Gutiérrez Nájera (p. 390, nota 3) que la casa de los señores Hillebrand, mencionada en esta crónica, era famosa en el México de finales del XIX porque vendía toda clase de objetos de arte y ornato; “el pincel-dandy de Casarín” se refiere al pintor Alejandro Casarín, quien hacía retratos y cuadros para la gente pudiente. Además hay citas textuales de poemas de Baudelaire y de Musset, una referencia al drama *Chatterton*, de Vigny, y se menciona el antiguo mito de la caja de Pandora, lo cual indica la necesidad de un espacio poético en medio de la crónica. Detalles de los argumentos de dos óperas se describen en la segunda parte de “En el hipódromo”; sirven para enmarcar el dramatismo que se está expresando al hablar de la asociación amor y muerte, sea por causa de los caballos o de las mujeres. Según dice Bustos en su edición crítica, los datos de la Africana se refieren a la ópera

Por último, señalo la habilidad de Gutiérrez Nájera para mover los sentimientos del lector por medio del empleo de las figuras retóricas conocidas como “afectivas” que surgen de “encararse el orador con el asunto y, sobre todo, las figuras nacidas de encararse el orador con el público”, puesto que contienen afectos,³⁷⁶ son figuras que se relacionan con la percepción en los términos peirceanos.

Destacan las dieciocho exclamaciones en las que incluyo tres interjecciones de la cuarta sección (“¡Hip! ¡Hip! ¡Hurra!”) y dos citas textuales de versos en francés, una de Vigny (“...Vers la terre amoureux d’une étoile!”) y una estrofa de Musset,³⁷⁷ en las partes tercera y sexta, respectivamente. Gutiérrez Nájera combina hábilmente la formulación de preguntas (algunas son retóricas) con exclamaciones; unas veces, aparecen contiguamente y otras, a cierta distancia.

Otras figuras afectivas relevantes son las prosopopeyas (principalmente las que se refieren al caballo, cuando “coquetea” en la pista, por ejemplo) y la similitudo (comparaciones y metáforas que en la crónica son el punto de partida para relacionar los caballos con las mujeres). La evidencia, la descripción viva y detallada de un objeto constituye uno de los objetivos principales de la crónica, tanto que se impone a la escondida intención narrativa. La exopolitio, que consiste en “insistir sobre el pensamiento capital expuesto”,³⁷⁸ es una figura que dispersa en el texto información

homónima, presentada después de la muerte de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), con libreto de Eugène Scribe (1791-1861) y estrenada en 1865. La segunda referencia al mundo de la ópera es una obra más conocida, Carmen (1873-1874), de Georges Bizet: “Me han dicho que no debo quererte, y por eso te amo, como José adoraba a Carmen la gitana”.

³⁷⁶ Heinrich Lausberg, Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura, trad. José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1969 (Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales, 15), 3 ts., t. 2, p. 223. Seguiré citando este segundo tomo.

³⁷⁷ Se trata de la sexta y penúltima estrofa de “Le lever”, en Premières poésies. Debo este dato a la edición de Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo, Relatos (1877-1894), nota 20, p. 396.

³⁷⁸ Lausberg, op. cit., p. 245.

diversa sobre el mismo asunto, sometida cada vez a un nuevo tratamiento:³⁷⁹ la primera y segunda partes tratan de las semejanzas entre los caballos y las mujeres; en cada cuadro descuella una mujer como figura central del ambiente hípico. Por último, la *aversio*, que se emplea para marcar un aparte de la cosa tratada, se llama *apóstrofe* cuando el aparte se hace respecto del público.³⁸⁰ Gutiérrez Nájera combina *apóstrofes* al caballo y a la mujer con exclamaciones. Las figuras afectivas garantizan que el público sea tocado en su sensibilidad y ponga atención a lo que se le dice no únicamente por medio de su razonamiento; Gutiérrez Nájera propicia la identificación subjetiva con el asunto presentado.

La refundición de la segunda parte de “En el Hipódromo” (1883) en la última sección de la crónica 13 de Puck (18 de noviembre de 1894) muestra algunos cambios significativos respecto de la versión de 1883, principalmente la eliminación de varias líneas y los párrafos más breves y numerosos. Desgraciadamente el texto no logra su independencia porque Gutiérrez Nájera agregó dos párrafos en 1894 para enlazar la segunda parte con la última de su “Crónica dominical”, lo cual no le quita mérito; al contrario, permite observar la actividad de su “taller poético”.³⁸¹

³⁷⁹ Se distinguen dos clases de *expolitio*: la elocutiva y la conceptual; en la primera el mismo pensamiento se exterioriza lingüísticamente en repetidas ocasiones, mientras que en la segunda hay una reelaboración conceptual del mismo pensamiento. Lausberg aclara que los límites entre una y otra son borrosos. Existía, sin embargo, una fórmula posible para la *expolitio* conceptual que constaba de siete pasos para exponer un pensamiento y desarrollarlo insistiendo en el contenido global o de las partes. No viene al caso explicar el procedimiento completo (véase *ibid.*, pp. 251-252).

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 257.

³⁸¹ CP 13, 11 de marzo de 1894, pp. 58-60. La última parte de las tres que integran esta crónica sobre las carreras hípicas en temporada invernal es una refundición de la segunda parte de “En el hipódromo”, en CF (1883). Todo lo que está en cursivas indica cambios respecto de la versión de 1890.

Ninguna otra fiesta puede ahora registrar la crónica. Ninguna novedad en el teatro. La misma señorita Rusquella no es ya una novedad. Hasta la revoltosa y alegre “Niña Pancha” está corriendo el riesgo de transformarse en la “Señá Frasquita”.

2. “Los fuegos artificiales” y “El lago de Pátzcuaro” (1874)

El 13 de mayo de 1894 se publicó en El Universal la vigésima segunda “Crónica” de Puck. Trata, en la primera parte, de los fuegos artificiales de las fiestas patrias; en la segunda, de la desafortunada incursión de Benito Pérez Galdós en la literatura dramática; y del estreno de la obra dramática *La última campaña*, de Federico Gamboa, en la última sección. Me interesa sólo la primera parte porque relaciona el carácter fugaz del cohete (los fuegos de artificio) con otros Objetos, de manera que se generan distintas connotaciones.

En esta crónica el cohete comparte su característica principal de fugacidad con los sueños, con el genio y con el amor: “El diamante que tiene alma dura, inflexible, vive mucho. Y eso más hermoso, eso que chispea, eso que irradia, eso que deslumbra, esa flor que abre su cáliz de luz en la tiniebla, vive poco; lo mismo que el genio y lo mismo que el amor”. Gutiérrez Nájera repite un procedimiento recurrente en otros textos, la definición poética, y para contestar la pregunta “¿Qué son los pirotécnicos?”, responde:

Patines y carreras de caballos. ¡El sport triunfa en toda la línea! Y allá; lejos, por donde el cielo, cuando el sol se hunde en el ocaso, semeja un mar de sangre, gritos... la bestia humana aullando... ¡toro! ¡toro!

¡Ah! Decididamente prefiero las carreras de caballos. El caballo también puede matar. ¡Cuántos jockeys han muerto en el steeple chase! Pero también una dama, casta y buena, puede poner en nuestra mano el florete del duelista o el revólver del suicida. Todo amor da la muerte.

Nosotros acariciamos la crin sedosa del caballo o nos dormimos a la sombra de una tupida cabellera negra, como la Africana bajo la fronda pérfida del manzanillo. *Tus piernas son nerviosas ¡oh caballo!*; mis dedos quieren esconderse entre tus *crines* y cuando tú, alargando el noble cuello, dilatas la *nariz*, y corres como dardo disparado, yo siento las palpitaciones de tu *cuerpo*, y te paseo ebrio de orgullo.

Bien sé que en uno de tus botes puedes arrojarme a *enorme distancia*, como se arroja un saco de huesos desde lo alto de una torre. Mi cuerpo irá a caer en la barranca o quedará desamparado en la llanura, siendo pasto de los buitres. *Pero ¿qué importa? ¡Fuiste mío!*

—Tus ojos —¡oh *mujer!* ocultan el amor y la muerte, porque son negros como la noche y en la noche reinan los astros de oro y los perversos malhechores. Tus pupilas despiden luces *frías*. Nadie ha podido sorprender los pensamientos que guarda tu frente impenetrable.

Eres la cumbre en que se está próximo al *cielo* o la barranca cuyo *abrupto fondo* caldean las llamas del *infierno*. El árbol traicionero alza su copa hermosa sobre los demás: no hay nidos en sus *ramas*: abajo está la *muerte*. Puedo ir a reposar bajo otros árboles, bajo la encina honrada o el nogal hospedador. Pero éstos no poseen tu seducción diabólica ni son tan bellos como tú. He corrido los campos y los bosques; el cansancio me *agobia*: déjame, pues, dormir bajo tus hojas!

“Son los hombres que de la luz hacen flores [...] son los poetas, los metafísicos del fuego”.³⁸²

La mudanza y la flexibilidad de las celebraciones con luces artificiales “son la imagen exacta de la vida”; los fuegos son el alma: “¡Cuántas mariposas lumínicas en la noche de la existencia! Estas metáforas entre signos de admiración constituyen la parte climática de la explosión de las luces. Pero a la fiesta sigue la vuelta a la normalidad: “La sombra nos parece más negra cuando ya se apagaron en el aire los cohetes de ilusión que arrojamamos al cielo. Pero esperamos los otros fuegos, la nueva mentira, el otro engaño, y así, de fuegos en fuegos, nos vamos pasando la existencia”.³⁸³

El cronista transita enseguida a las manifestaciones del arte y la cultura con nuevas metáforas: “Hay talentos que son estrellas; hay talentos que son lámparas; hay talentos que son bujías; y hay talentos que son cohetes”. Sus ejemplos se expresan con más metáforas: “Shakespeare es tempestad. Víctor Hugo es torrente. Bécquer es rocío”. El mundo de las publicaciones periódicas “es un continuo espectáculo de fuegos artificiales”. Saint-Víctor, autor francés de folletines escritos en un “estilo brillantísimo” con “mucho erudición naturalmente enciclopédica y desbarajustada”, representa para Puck “un ramillete de fuegos artificiales”, como Julio Janín y Lemaître y “mil otros”.³⁸⁴

El cronista elige al escritor Juan Valera por navegar en dos aguas, las del periodismo y las del libro, por el éxito de la novela Pepita Jiménez, y opina que gastar el talento en “moneda menuda” tiene tanto valor como escribir libros, puesto que el libro también decae: “¿Qué cosa es el libro sino cohete que sube más alto, y tarda más en extinguirse, que el artículo de un diario? Por fin se apaga”. La fugacidad del periodismo se expresa poéticamente recurriendo una vez más a las luces artificiales: “Los cohetes son peces de brillantes escamas en el mar de la sombra. Innúmeros, aparecen y desaparecen; salen a flor de agua y se escabullen. Ninguno tiene nombre propio”.

Finalmente, el cronista celebra el regocijo de las luces: “Todos vamos al olvido. Vivir un instante o vivir una hora ¿qué más da? Sean deslumbrantes los fuegos artificiales, aunque duren muy poco”. Todo esto habla, en suma, de la relatividad de los valores

³⁸² CP 22, 13 de mayo de 1894, pp. 96 y 97.

³⁸³ Idem.

³⁸⁴ Ibid., p. 97.

poéticos frente al público. En la parte final, desde que habla de Saint-Víctor, el cronista desarrolla un tono discursivo (inductivo, porque comienza con el ejemplo del articulista francés y termina con las certezas de la mortalidad y el anonimato) que enlaza con la segunda parte para recordar su desagrado por las innovaciones de Galdós e Ibsen, expuesto en otro artículo.³⁸⁵

Las sucesivas referencias poéticas al objeto que sirvió como punto de partida muestran los cambios de sentido, seguidos de su explicación. El texto aprovecha la emoción que causan los fuegos artificiales en los espectadores y, conforme se desenvuelven las asociaciones poéticas, también se modifican las percepciones. A diferencia de “En el Hipódromo”, no hay una representación pictórica, sino una dinámica de mutaciones de sentido y de percepciones sensoriales que se combina con reflexiones filosóficas y artísticas.

Más que noticia en el texto de que me ocuparé ahora se relata la anécdota de una visita al lago de Pátzcuaro. Contada en primera persona, la trama es muy sencilla: recorrido en un barquito de vapor por el lago en compañía de una mujer, brevísimo diálogo con el capitán, especulaciones acerca de la esposa del capitán y encuentro con unos vendedores de pescado que van en barca. “El lago de Pátzcuaro” es un texto de una sola sección que no se dispersa en otros temas; esto lo diferencia de otras crónicas. Entre la descripción poética y el desarrollo de la anécdota, el texto se extiende a dos páginas en el formato de la Revista Azul.

El inicio de “El lago de Pátzcuaro” habla de las percepciones de la naturaleza y de las sensaciones que causan en el observador: “No puedo comparar la sensación que en mí produce el recuerdo del lago, sino con la que me causa la poesía de Lamartine; es una sensación azul. ¿Por qué no atribuir color a las sensaciones, si el color es lo que más pinta, lo que habla en voz alta a los ojos, y por los ojos al espíritu?”³⁸⁶

Al igual que en la crónica sobre los fuegos artificiales, en “El lago de Pátzcuaro” hay sinestesias como la coloración de las sensaciones: “Y siento color de rosa cuando recuerdo mi primera mañana en la tierra caliente [...]; siento color de plata cuando recuerdo mi noche de luna en el mar”. El paisaje en movimiento del lago subyuga al sujeto de la enunciación que lo captura en descripciones impresionistas: el lago, las

³⁸⁵ Idem.

³⁸⁶ RA (1) 10, 8 de julio de 1894, pp. 145-147.

canoas, el pescador y la chalupa varían de acuerdo con las modulaciones de la luz. La comparación es muchas veces el punto de partida para la creación de imágenes que aluden al Objeto, como cuando habla de las canoas: “Vistas de lejos semejan pajaritos negros que se bañan volando. Ya de cerca, simulan anguilas largas [...] Vemos moverse las palitas de los remos, y pescador y chalupa se nos figuran un palmípedo que chapotea zambullido en el agua”.³⁸⁷

El final es lo más poético porque el extrañamiento del agua como objeto común sirve para hacer énfasis en el cromatismo cambiante de este elemento. Se recurre a la plástica de la sensación en la cual todos los sentidos intervienen para crear imágenes vívidas. Gutiérrez Nájera contrapone la visión común del Objeto a la visión poética empleando el procedimiento de explicitar algunas interpretaciones poéticas del texto con el fin de guiar al lector, procedimiento que puede observarse con frecuencia en *Le spleen de Paris*:

Pues qué ¿creéis que el agua es una misma? ¡No veis que hay una azul, y otra verde, y otra color de rosa, y otra color de oro, y otra plumiza, y otra blanca, y una que canta, y otra que se queja, y una que salta al cielo como dardo de plata, y otra que se echa en la tierra como monstruo cansado? No sabemos distinguir las; nuestra vista no es bastante perspicaz para apreciar sus diferencias; pero cada gota de agua es distinta de las otras. Se juntan porque se aman, y son las únicas que realizan el ideal, para nosotros inasequible, del amor: fundirse uno en otro.³⁸⁸

La manera de contar la anécdota puede entenderse como la ilustración del principio estético de atribuir sensaciones al color (a lo que se percibe por medio de la vista). En este proceder actúa un razonamiento deductivo próximo al ensayo y la sintaxis del texto (su estilo) sería su demostración práctica. El relato del viaje desarrolla intenciones narrativas, aunque sobresale también la intención poética de transmitir las sensaciones del viaje por medio de un lenguaje figurado. En mi opinión, la intención argumentativa es la más débil; la coexistencia entre la narrativa y la poética es más patente y esto aproxima “El lago de Pátzcuaro” a las prosas de Baudelaire.³⁸⁹

³⁸⁷ Ibid., p. 146.

³⁸⁸ Idem.

³⁸⁹ En contraste con el desplazamiento físico de “El lago de Pátzcuaro”, Gutiérrez Nájera defiende, en textos como “Pía di Tolomei”, el viaje inmóvil que gozaba por medio de la contemplación de la pintura (Ingres, Delacroix, Canaletto) o de la lectura de

En “El lago de Pátzcuaro” coexiste el relato del viaje con un final poético, como en “Déjà” de Baudelaire, aunque Gutiérrez Nájera intercala otros pasajes poéticos a lo largo del desarrollo de la anécdota y esto explica que “El lago de Pátzcuaro” sea más extenso que “Déjà”. La alternancia de narración y fantasía se parece a la composición de “Les projets”. La diferencia es que el texto de Gutiérrez Nájera contiene una narración cohesionada porque mientras el sujeto pasea por el lago no se abstrae ni del paisaje ni del lugar; al contrario, lo intensifica poéticamente, en tanto que “Les projets” es fragmentario porque cada grabado sugiere una visión diferente. “El lago de Pátzcuaro” se aproxima a un poema en prosa, en la modalidad de narración cohesionada con interpretaciones poéticas explícitas y final poético; a lo largo del texto se explica la posible lectura poética cada vez que se recurre a algún tipo de alteración.

3. “Nuestra noche de Navidad”, “Medallones femeninos” y “Julián del Casal”: breves textos poéticos

“Nuestra noche de Navidad”, publicada en la serie “Plato del Día”, consta de tres partes que comparten el tema de la altitud del paisaje, así como la celebración del día de la Independencia.³⁹⁰ La vista de París desde la torre Eiffel es el párrafo inicial de “Nuestra noche de Navidad”, en el cual Gutiérrez Nájera crea un cuadro panorámico con connotaciones poéticas, salpicado de humor:

La torre Eiffel, la enorme I cuyo punto es la luna —¡perdón por el plagio, oh sombra de Musset!— tiene trescientos metros de altura. Junto a ese armazón de un paraguas titánico, las torres de Notre Dame semejan las dos piernas de un pantalón obscuro, que el invisible gigante dueño del paraguas se quitó con desdén, porque estaba pasado de moda y porque ya le venía corto.³⁹¹

libros de viajes (Gautier, Childe Harold, Houssaye, Nerval, Alarcón, Chateaubriand, Verne, Flaubert). Cfr. Manuel Gutiérrez Nájera, “Pía di Tolomei”, La Libertad, 16 de junio de 1878, en Cuentos completos..., p. 75.

³⁹⁰ PD 63, 15 de septiembre 1893, pp. 52-53.

³⁹¹ Ibid., p. 52.

El humor ligero convive con la creación poética y con un ritmo artístico notable.³⁹² La segunda parte de “Nuestra noche...” describe poéticamente el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl: “¡Qué hermoso es ver esos titanes de perpetua nieve en las diáfanas tardes que nos trae la caída del Otoño! ¿‘La mujer dormida’ no os parece el alma yacente de una raza mártir? [...] ‘La montaña que humea’ [...] es la urna cineraria de una civilización extinta”.³⁹³

Aunque las imágenes no son novedosas, resalta la intención de presentar la impresión de la belleza del paisaje observado. La plástica de la sensación se pone en marcha en la tercera parte, pero los volcanes se convierten en símbolo de la Patria libre. El cromatismo es fundamental para lograr tal fusión:

De improviso, el bosque se incendia. Cada árbol es una antorcha gigantesca. Las llamas que como haz de serpientes erige y tremola el Popocatepetl tiñen de rojo una colosal franja del cielo. Irradia blancura “la mujer dormida” y sobre estas dos cintas maravillosas, tiende la paz su verde inmensa rama. Mirad los tres colores reflejados en el augusto Pico de Cristal. ¡Allí en lo más alto, en la suprema cumbre, se desenvuelve, ¡oh patria, tu bandera! ¡Allí tu águila abre sus alas victoriosas!

Esta noche hay navidad de gloria en las montañas.³⁹⁴

Gutiérrez Nájera ha recurrido principalmente a las comparaciones, las metáforas, las exclamaciones y el apóstrofe. Sólo cité los últimos párrafos de la tercera parte, pero también considero poéticos los dos primeros. Tanto la segunda como la tercera

³⁹² En su artículo sobre la musicalidad de la prosa de Valle-Inclán, Amado Alonso explica que la alternancia, más o menos regular, de tonos ascendentes y descendentes propicia la percepción de lo musical de la prosa. Es lo que él llama “una organización de las inflexiones melódicas de la voz”; no se trata, en rigor, de la complejidad musical propiamente dicha, sino de la creación de cadencias rítmicas que se evidencian como intencionales y que aprovechan las propiedades rítmicas propias de cada lengua. “La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán”, en Materia y forma en poesía, 2ª ed., Gredos, Madrid (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos), 1960, p. 279. He aquí un ejemplo del procedimiento explicado: “Pero la torre Eiffel, la orgullosa torre Eiffel, la que mira a sus plantas las Pirámides de Egipto, la que no reza porque no puede entrar a ninguna catedral, es nada más el esqueleto de un paraguas que la ciudad levanta al cielo en ademán de ridícula amenaza”.

³⁹³ PD 63, 25 de septiembre de 1893, p. 53.

³⁹⁴ Ibid., p. 53.

secciones son muy independientes respecto de la primera. Si el cuadro poético del paisaje representa símbolos totalmente legislados como la Patria, la bandera y las fiestas patrias (“¡Titanes patrios, sacudid el sueño y celebrad la fiesta de los libres!”), el símbolo de la Navidad adquiere otro sentido al referirse al nacimiento de la Patria. Para entender los nuevos sentidos hay que atender a las explicaciones que en el texto se proporcionan. En síntesis, el segmento final de “Nuestra noche de navidad” se aproxima en su funcionamiento semiótico al poema en prosa, aunque sigue ligado al resto de la crónica.

En la Revista Azul se publicó una crónica dedicada a Carmen Romero Rubio de Díaz,³⁹⁵ la esposa de Porfirio Díaz. Consta de cinco secciones: en la primera se describen, a manera de introducción poética, las sensaciones que suceden a una tormenta vespertina; en la segunda, se alude a una muchacha de “lilial blancura”, recurriendo a una traducción al español de una estrofa de Víctor Hugo; en la tercera, se presenta a la “joven de ideal belleza” en su “saloncito japonés forrado de exquisitas sedas” (aquí menciona por primera vez a “Carmen”, quien “mira como la Virgen del Bambino, de Da Vinci”); en la cuarta, el cronista cita unos versos de Shakespeare; en la quinta, se retoma el motivo del “rosal empapado por la lluvia”, de la primera parte, y luego se evoca a la joven que va a galope en su caballo árabe mientras sus padres regresan a casa al caer la tarde.

Trataré sólo de la primera parte de “Medallones femeninos” porque es un buen ejemplo de las múltiples técnicas literarias que contribuyen a la creación de vívidas descripciones, a las cuales me he referido como la “plástica de la sensación” (no siempre son sinestesias; a veces hay comparaciones metafóricas o metáforas o figuras retóricas de repetición, como aliteraciones; el objetivo es poner frente al lector una imagen visual de la cual emergen múltiples sensaciones). La primera imagen manifiesta la contemplación del entorno: “Cuando las gotas de lluvia, no secadas aún por el sol renaciente, esponjan el rosal del patio, bruñen los azulejos del arriate, esmaltan las hojas verdes e hinchan los botones entreabiertos [...]”.³⁹⁶ La percepción de esos pocos objetos mueve al sujeto a interactuar con ellos, pero enseguida la experiencia se transforma en una experiencia poética, para lo cual se recurre a un símil, así como al símbolo del Paraíso: “... sacudo las fragantes ramas para que el agua me salpique, el aroma se

³⁹⁵ RA, (1) 11, 15 de julio de 1894, pp. 161-163.

³⁹⁶ Citaré a partir de aquí la p. 61 de “Medallones femeninos”.

evapore y semejen las rosas removidas turba de mariposas blancas que alza el vuelo. ¡Oh, qué inefable sensación edénica!”

En adelante, inicia el “vuelo” poético, porque el sujeto se ha compenetrado con la belleza que percibe:

Se me entran por los ávidos poros alientos de frescura virginal; aletean mis ideas como pájaros zambullidos en la fuente o como cisnes que tras larga caminata en arenas remojan su plumón en el estanque. La tarde pasada la tormenta tiende a secar en la cresta de los montes sus celajes color de rosa y color de oro; flechas de sol rebotan de las campanas nuevas que hay en la torre próxima recién jabelgada para el día eucarístico.

El poeta-cronista fija su atención en el agua y las hojas y las palomas y unos abuelos.

El rosal mojado ha sufrido ya varios tratamientos poéticos, como se observa en la cita precedente. El texto retoma esa imagen para cerrar circularmente, entonces el rosal equivale a los “recuerdos” y las “lejanías azules” de la vida del sujeto:

Como ese rosal mojado por la lluvia, son mis recuerdos de días buenos y almas santas: hundo la cara entre sus ramas sin espinas, lo muevo, y al moverlo, siento que me salpica yo no sé si de lágrimas o de rocío; veo las rosas como ya prontas a volar y por los claros del follaje, como se mira la epidermis color de rosa de torneados hombros de mujer, al través de la blonda oscura y leve, columbro las lejanías azules de mi vida, doradas por occíduos rayos de la tarde.

El “viaje poético” ha transformado el rosal con rocío en una síntesis de la vida interior del poeta, mientras el paisaje se ha vuelto íntimo a tal punto que las sensaciones se concentran en Objetos abstractos personales (“mis ideas”, “mis recuerdos”, “las lejanías azules de mi vida”). Las alteraciones lingüísticas al hipercódigo son menos explícitas que en los textos comentados anteriormente.

Si se analizan las secuencias de los temas en las partes segunda a quinta, se tendrá una mejor idea de la independencia de esta introducción respecto de las que siguen. Se alude a las rosas en la segunda parte, pero los procedimientos son diferentes, pues poco a poco se va retratando a Carmen. Esta sección de “Medallones femeninos” tiene una factura poética de principio a fin; pero el texto sigue inserto en una crónica.

Después de la muerte de Gutiérrez Nájera, volvieron a publicar en la Revista Azul textos suyos aparecidos en la prensa mexicana. Se indica la fecha con año (a veces, con

el mes), pero en ningún caso se agrega el título de la fuente de donde provienen. Así ocurre con “Julián del Casal”.³⁹⁷ Es probable que el texto reproducido sea una parte de alguna crónica, pero sólo trabajaré con la reproducción de la Revista Azul.

“Julián del Casal” es la prosa más autónoma y breve que encontré en mi corpus. Celebra al poeta cubano en fecha posterior a su muerte y destaca el lamento por la muerte del poeta se expresa por medio de exclamaciones, además de la repetición de la frase “oh, mi poeta” y de algunos paralelismos sintácticos. Hay menos metáforas y comparaciones que figuras del estrato fónico:

¡Oh, mi Julián del Casal! ¡Oh, mi pobre poeta, hermano mío!” [...] ¡Oh, mi poeta, el de los ojos claros e indecisos que no saben ver; oh, mi poeta, el de los ojos tristes que sonríen por bondad y por cariño; oh, mi poeta, el de los ojos que no han muerto y que siempre estuvieron despidiéndose.³⁹⁸

En “Julián del Casal” se desarrolla, además, la idea de que sin haberse conocido personalmente, ambos poetas tenían conocimiento de sus respectivas obras. En esos renglones hay un tono coloquial: “No llegamos a conocernos, y tal vez por eso nos conocíamos hondamente. A veces caían tus cartas y tus versos en la mesa... Sí, caían como suelen caer los rayos de la luna sobre la página en que escribo!” Aparte del valor que tiene este texto para constatar que Gutiérrez Nájera conocía la obra de Casal, hay afirmaciones metapoéticas: “contigo acaricié las alas rizadas del gallardo cisne; juntos creímos en Lohengrín, oh, mi poeta”. Esta identificación temprana con su par cubano trasciende porque manifiesta la conciencia de pertenecer a una estética nueva. El cisne representa un concepto de belleza y tal vez lo rizado de las alas se relacione con la obsesión por la perfección formal que perseguían. Lohengrín, siempre acompañado de un cisne, se refiere al espíritu recto y elevado.

Por último, la despedida, el no saber qué decir frente a la pérdida irreparable, también se expresa por medio de puntos suspensivos, de pausas en las que emergen algún recuerdo u objeto que consuelen: “Mañana... cuando haya luz... cuando no sienta tan fría tu NIEVE,³⁹⁹ entre mis manos... cuando vuelvan a casa mis pensamientos asustados y

³⁹⁷ Este texto, firmado por El Duque Job, fue tomado de uno publicado en 1893; apareció en la Revista Azul, (2) 16, 17 de febrero de 1895.

³⁹⁸ Cito de la p. 246.

³⁹⁹ Se refiere al libro de poemas de Casal.

dispersos, iré a aquel sitio melancólico en donde por primera vez nos encontramos. Mañana... hablaré de ti con mi alma”.

Con un tono intimista, el dolor informe de la pérdida como experiencia cobra una forma rítmica. La muerte del poeta ha de inferirse en el pasaje que se refiere a los ojos del bardo cubano, pues en ninguna parte se dice explícitamente que Casal murió; al contrario, la contigüidad de “Fuimos, somos ...” dice que el poeta no ha muerto porque perdura su obra. “Julián del Casal” conserva su filiación con la crónica porque se trata de una nota luctuosa, aunque en lenguaje poético.

CONCLUSIONES

Se ha explicado en este capítulo la función de la crónica en la gestación del poema en prosa modernista, puesto que la naturaleza heteróclita de ese género periodístico, sumada a la necesidad de los escritores por conquistar un espacio para su arte en las condiciones sociales que les impuso la modernidad, permitió las libertades artísticas que desembocaron en textos poéticos próximos al poema en prosa.

Se ha señalado, por otra parte, la versatilidad enorme de la prosa najeriana al presentarse en las crónicas textos próximos al cuento, al ensayo o al poema. De ahí que en este capítulo se reconozca el valor inigualable de las crónicas najerianas como un antecedente fundamental del poema en prosa en México. Aquí sólo me he dado a la tarea de señalar cómo algunas crónicas integran procedimientos poéticos. La contextualización de la lectura evita anacronismos e injusticias que surgen al querer aplicar una definición de poema en prosa a textos variadísimos. Se ha verificado la intención poética (de acuerdo con el término de Josu Landa) de algunas prosas periodísticas de Gutiérrez Nájera y se encontró que algunas logran obtener cierta autonomía, como “El lago de Pátzcuaro”; otras están saturadas de procedimientos poéticos, aunque formen parte de crónicas más extensas o conserven funciones de la crónica, como “Nuestra noche de Navidad”, “Medallones femeninos” y “Julián del Casal”.

Finalmente, a partir del análisis textual y de la investigación acerca del conocimiento que El Duque tenía de Baudelaire, es posible afirmar que Gutiérrez Nájera conocía algunos poemas de *Le spleen de Paris*, de modo que en la combinación de discurso poético y narrativo se pueden establecer comparaciones entre algunos poemas en prosa del parisino y fragmentos de crónicas del mexicano. El conocimiento del creador de los *tableaux de Paris*, Mercier, pudo ser otra fuente para que Gutiérrez Nájera desarrollara su prosa breve e intensa, en la cual he destacado la plástica de la sensación como una aportación relevante para el poema en prosa. En suma, Gutiérrez Nájera abre brecha en la práctica del poema en prosa en México, aunque no logre en sus crónicas el deslinde claro de este género respecto de otros.

III. EL POEMA EN PROSA EN LA OBRA DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE

Al objetivo de identificar los poemas en prosa de Ramón López Velarde y estudiar su funcionamiento semiótico, agrego el estudio del arte de la prosa, desde sus primeras crónicas hasta sus últimos trabajos, pues me interesa entender el proceso que llevó a López Velarde a escribir verdaderos poemas en prosa. Por lo tanto, mi corpus comprende principalmente ochenta y nueve prosas de Don de febrero y otras crónicas (1952) y veintiocho de El minuterero (1923).⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Elena Molina Ortega publicó en la Imprenta Universitaria, entre 1952 y 1953, Estudio biográfico, Poesías, cartas, documentos e iconografía, El don de febrero y otras prosas y Prosa política. El volumen El don de febrero y otras prosas incluye cincuenta y nueve textos que habían dado a conocer otros investigadores y treinta y uno nuevos, noventa en total. José Luis Martínez hizo varios cambios a las compilaciones de Molina Ortega, principalmente en la ubicación de las prosas dentro de las secciones de su edición del Fondo de Cultura Económica, en el orden cronológico y en la inserción de nuevas prosas. Este editor prefiere llamar Don de febrero y otras crónicas a la nueva reagrupación. La precisión de Martínez indica que originalmente los textos se publicaron en espacios dedicados a la crónica, dato que se confirma explícitamente en algunas prosas de López Velarde. No tomaré en consideración la prosa titulada “Al fin del año”, puesto que Martínez duda de que esta prosa descubierta por Phillips sea de la

Ramón López Velarde (1888-1921) murió joven, como Gutiérrez Nájera, y aunque la obra del zacatecano es menos vasta, al igual que el Duque Job, publicó pocos libros en vida: La sangre devota (1916) y Zozobra (1919); su prosa y algunos poemas se publicaron en compilaciones póstumas. En la primera parte de este capítulo examinaré algunas ideas de López Velarde respecto de las características, función y alcances de la poesía. Me referiré al valor de la emoción sobre la razón, a la “lujuria creativa” y al “criollismo”, en la acepción particular que propone López Velarde. También expondré cómo la moral católica propicia una poética del pecado y revisaré los temas de la esterilidad y la muerte, porque son recurrentes, en prosa y en verso, en la obra velardeana.

autoría de López Velarde; decidí que los argumentos del editor para dudar son pertinentes y preferí excluirla. El minuterero también fue una publicación póstuma, al cuidado de Enrique Fernández Ledesma; esta obra apareció en el segundo aniversario luctuoso del poeta, el 19 de junio de 1923. Martínez reproduce la primera edición y puntualiza algunas fechas.

Emplearé la edición más completa: Ramón López Velarde, Obras, ed. José Luis Martínez, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1990 (Biblioteca Americana. Serie Literatura Moderna, Pensamiento y Acción). En adelante, citaré esta edición, agregando el número de página entre paréntesis en el texto. La primera edición es de 1971.

A.-“Lujuria creativa”: hacia una poética de Ramón López Velarde

De 1908 son algunas de las primeras declaraciones de López Velarde sobre su concepción de la poesía. En las “Palabras en homenaje a Luis Rosado Vega”, dice: “Poesía, [...] eres, para decírtelo con la frase del Génesis, carne de nuestra carne y hueso de nuestros huesos” (490). Interesa al poeta el lado humano de la poesía, a la que relaciona con la mujer, como se lee en la cita.⁴⁰¹ López Velarde aclara que, para dar cauce verbal a los sentimientos, es imprescindible la exactitud, matemática y rigurosa, con que las palabras expresan las emociones, como en la obra de Leopoldo Lugones:

La reducción de la vida sentimental a ecuaciones psicológicas (reducción intentada por Góngora) ha sido consumada por Lugones. El sistema poético ha se convertido en sistema crítico. Quien sea incapaz de tomarse el pulso a sí mismo, no pasará de borrajear prosas de pamplina y versos de cáscara (528).

Hay que subrayar en esta cita la aclaración de que tal sistema crítico es necesario tanto para las prosas como para los versos; esto indica que López Velarde encuentra igual exigencia en la escritura de ambos.

La afirmación, a propósito de Amado Nervo, de que: “En él se unen el amable sincerismo de antaño [...] y la complicada forma actual” (493), habla de la necesidad que sentía López Velarde de dialogar con el canon, y en especial con el modernismo, para encontrar una expresión auténtica, de modo que el siguiente comentario sobre Nervo se convirtió en un principio poético para el jerezano: “Derrotó a la palabra, ciñéndose a decir lo que nacía de la combustión de sus huesos. Satisfizo el calosfriante deber de erizar los cabellos al roce del rito funámbulo” (548). Su amigo Enrique Fernández Ledesma asegura que López Velarde llamaba “garra” a “la virtud mágica de emoción y de expresión para zarpar en la conciencia”.⁴⁰²

⁴⁰¹ Véanse también las cartas de López Velarde a Eduardo Correa del 29 de febrero y del 7 de marzo, en *Obras*, pp. 803-807.

López Velarde detestaba el exceso de razón en la poesía. Por ejemplo, pide a su amigo Correa, el 19 de mayo de 1908, que quemara los manuscritos “Metempsícosis” y “Monólogo de Fausto” porque los considera “de una aridez filosófica incompatible con la frescura indispensable a las obras poéticas” (813). Un argumento semejante esgrime contra los versos de Gaspar Núñez de Arce en 1912: “Podrá el escepticismo servir de materia para los artistas que algunos críticos llaman cerebrales, mas no para el verso fragante, diáfano y suave” (370). Un año después el poeta declara que le fastidia el “hábito del análisis” porque destruye la “savia sentimental”; de los objetos, prefiere el “ensueño” y rechaza el “recuerdo” (las nociones de las ciencias). Aboga por “que todos creamos en la eficacia de la emoción. Que la emoción nos mantenga. Que la emoción nos salve” (386-387). Si bien puede constatarse que estas ideas se llevan a la práctica en muchas composiciones, tanto en verso como en prosa, en otras hay un análisis irónico o reservado de la experiencia, de la emoción y del Objeto involucrado, como en la introspección de “Fresnos y álamos” (285-286).

López Velarde se suma a los practicantes de la poesía lírica. Por eso, la ideográfica, que conoció por medio de su lectura de Apollinaire y de su amistad con José Juan Tablada, no lo seduce; confiesa en 1919: “Hasta hoy, lo ideográfico me interesa, más que por sí mismo, por usted [Tablada] que lo cultiva” (857). Tampoco comulga con el Parnaso, como aclara en 1920, porque “ciertamente la Poesía es un ropaje; pero ante todo es una sustancia”. Al mero amor por la forma, López Velarde objeta que la poesía es un acto de trascendencia, y se manifiesta capaz de “desnudarse” tanto en prosa como en verso:

Para los actos trascendentales —sueño, baño o amor—, nos desnudamos. Conviene que el verso se muestre contingente, en parangón exacto de todas las curvas, de todas las fechas: olímpico y piafante a las diez, desgarrado a las once; siempre humano. Tal parece ser la pauta de la última estética libre de los absolutismos de la perfección exterior (550).

La idea, capital para López Velarde, de que la tarea de la poesía es capturar las emociones, transmitirlas en creaciones verbales específicas y provocarlas en el lector cuadra con el modelo semiótico de las triadas. Por su parte, Manuel Gutiérrez Nájera comulga con esta idea, tal como explica en una crónica sobre la pereza, en la cual exige

⁴⁰² “Ramón López Velarde”, México Moderno, 1º de noviembre de 1921, en Ramón López Velarde, Obra poética, ed. de José Luis Martínez, ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998 (Colección Archivos, 36), p. 416. Abreviaré OP para referencias posteriores.

el cronista comprensión para el artista: “Dejadle que viva para que pueda expresar en forma artística la vida. Dejadle que goce y que padezca para que esos placeres y esos sufrimientos revistan luego la forma inmortal”.⁴⁰³ Xavier Villaurrutia subraya este procedimiento poético en su ensayo sobre el sentido del olfato en la poesía del jerezano: “Con los sentidos abiertos, el poeta logra asir, aprehender lo que, para el que no tiene el don de la poesía, es inasible, y descubrir lo encubierto y sacar a la luz lo oculto”.⁴⁰⁴

Si bien López Velarde comparte las reacciones antimodernistas, no se entusiasma con las vanguardias, ni participa activamente en el Ateneo de la Juventud.⁴⁰⁵ En una crítica temprana (mayo de 1908) da cuenta de su gusto por los clásicos y por los modernistas, aclarando que sabe distinguir entre modernismo y decadentismo; a éste lo rechaza como arte “porque es antihumano” (490).⁴⁰⁶ Es certera la relación que encuentra Allen W. Phillips entre la obra de López Velarde y la del poeta francés Jules Laforgue, sea por conocimiento directo o mediante la lectura de Lugones (Lunario sentimental) y de

⁴⁰³ La cita proviene del texto compilado en la antología de Manuel Gutiérrez Nájera, elaborada por Rafael Pérez Gay, 2ª ed., Cal y Arena, México, 1996, p. 205. Belem Clark estudia este texto en el cual El Duque contrapone las tareas del periodista a las del artista verdadero; la estudiosa indica que se conocen tres versiones de este artículo: El Partido Liberal (7 de julio de 1886, con el título “En plena fantasía. Santa pereza”) y 29 de enero de 1893, titulado “Los pecados capitales”. También se publicó en El Universal (28 de julio de 1893, con el título “No hacer nada”). Véase Tradición y modernidad..., pp. 176-186.

⁴⁰⁴ OP 505 [“Un sentido de Ramón López Velarde”, México en el Arte, núm. 7, México, 1949, pp. 60-62].

⁴⁰⁵ La primera acción de la Sociedad de Conferencias, fundada en 1907, fue protestar contra el autodenominado “parnasiano”, Manuel Caballero, quien “resucitó” la Revista Azul, con el fin de combatir el modernismo (Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo, FCE, 1978 [1954], pp. 501-502. En marzo de 1907 se dio a conocer el plan de la revista: “¡Guerra al decadentismo!” (la estética modernista); el 7 de abril los ateneístas marcharon desde Santo Domingo hasta la Alameda donde pronunciaron discursos de protesta; prosiguieron con una velada en el teatro Abreu. Hay que tomar en cuenta que López Velarde se estableció en la capital en 1914. (Díaz Alejo y E. Prado Velásquez, Índice de la “Revista Azul”, pp. 23-25.)

Herrera y Reissig; se constata un esfuerzo permanente en la prosa y en los versos por hallar expresiones originales y adecuadas a las percepciones más recónditas del poeta; el crítico encuentra que ambos poetas son innovadores y audaces, porque, al tiempo que crean frases rebuscadas y complejas, emplean prosaísmos, coloquialismos y giros violentos relacionados con la vida moderna.⁴⁰⁷

López Velarde admira en Lugones⁴⁰⁸ el dinamismo propio de los modernos y la “lujuria de creador”. Con otras metáforas sigue explicando este concepto en octubre de 1916: “Lujuria que vale lo que un propósito a la vez minucioso e integral, como el que hay en el remangue de una falda que permite ver un pie encubierto por la lenidad de una media, y bajo la media una vena serpeando rítmica en una ladera del empeine” (528 y 530). Si en Gutiérrez Nájera se trataba de la plástica de la sensación, López Velarde persigue la exactitud de la sensación; el poeta ha de tener un apetito insaciable de descubrir las palabras justas para las sensaciones íntimas que provocan los Objetos. Esa compulsión del sujeto por los Objetos se manifiesta en López Velarde con asociaciones eróticas y religiosas.

El poeta, en su afán de ser “personalísimo” (555), busca la originalidad; hasta podría recurrirse al concepto de lo bizarro de Baudelaire como antecedente de estas afirmaciones. En esa búsqueda de la coincidencia entre las percepciones y las palabras, el poeta no quiere ceder a los gustos del público, menos aún cuando “la eficacia de la literatura poética en las sociedades contemporáneas, ha sido negada por los elementos epicúreos del siglo” (489). Así que más vale atenerse a la idea aristocrática de que el

⁴⁰⁶ Respecto de este asunto sobre el enfrentamiento entre modernistas y decadentistas, cabe mencionar que se suscitó una polémica entre los escritores mexicanos que, en 1898, trataban de delimitar las diferencias entre el modernista y el decadente. Los textos de la polémica están compilados en La construcción del modernismo.

⁴⁰⁷ Allen W. Phillips, Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, INBA/ Gobierno del Estado de Zacatecas/Universidad Autónoma de Zacatecas/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988 [1962], pp. 87-88.

⁴⁰⁸ Según Baltasar Dromundo, aparte del Lunario sentimental (1909), otros libros de Lugones que interesaron a López Velarde fueron Las montañas del oro [1897] y Los crepúsculos en el jardín [1905]. Vida y pasión de Ramón López Velarde, Guaranía, México, 1954, pp. 31-32.

arte es para los elegidos. Lo importante es, citando a D'Annunzio, que un buen verso tenga “sus sílabas con la cohesión del diamante y encima de ellas la idea, encerrada como en un círculo” (369). En otro artículo ratifica esta opinión al citar al escritor español José María Salaverría, quien opinaba que “las masas deben ir al escritor independiente, no él a ellas” (346). Puede constatarse que López Velarde sostuvo estas ideas firmemente, pues he citado textos que van desde 1908 hasta 1923.

Este requisito de la originalidad, que en López Velarde se asocia con la “oscuridad” de su expresión, llamó pronto la atención de los críticos. En un comentario sobre La sangre devota, José de J. Núñez y Domínguez resalta como negativo el hecho de que el “cantor de la vida provinciana” se haya atrevido a sutilizar la metáfora “hasta convertirla en nebulosa, perdiéndose en la oscuridad de figuras incomprensibles a fuerza de quintaesenciadas”.⁴⁰⁹ José Gorostiza, al contrario, emprende la “apología del error” para mostrar la razón del “adjetivo inadecuado” o de la “imagen violenta”.⁴¹⁰ Jaime Torres Bodet siente que penetra “en una casa saqueada” después de la primera lectura de la poesía de López Velarde; luego vuelve a la calma cuando, “del desorden visible, las incoherencias mismas van tranquilizando nuestro sentido de la propiedad”.⁴¹¹ Xavier Villaurrutia se pregunta, por su parte: “¿La complejidad espiritual de la poesía de López Velarde es real y profunda? ¿Fue necesaria la oscuridad de su expresión?”⁴¹²

Lo dicho por los críticos parte principalmente de la obra en verso del jerezano, pero vale también para la prosa. Sin embargo, no todo es dificultad en la poesía de López Velarde, cómo él mismo aclara en un ensayo en el cual vapulea a quienes abusan de la palabra (la tendencia inhumana de los parnasianos, la vulgaridad del declamador, “los

⁴⁰⁹ OP 413 [José de J. Núñez y Domínguez, “Ramón López Velarde”, Los poetas jóvenes de México y otros estudios literarios, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, París y México, 1918, pp. 16-22].

⁴¹⁰ OP 429-434 [“Ramón López Velarde y su obra”, Revista de Revistas, núm. 738, México, 29 de junio de 1924, pp. 28-29].

⁴¹¹ OP 439 [“Cercanía de López Velarde”, Contemporáneos, núms. 28-29, México, 1930].

⁴¹² “Estudio”, en su antología de Ramón López Velarde, Poemas escogidos, Cvltvra, México, 1940 [1935], p. 17.

merolicos”) y ensalza la labor del periodista. Expresa la necesidad de que la palabra se amolde al sentimiento (451-452). Para que espíritu y palabra coincidan, se precisa una “literatura conversable” (sincera, incluso confidencial) y la reconcentración del poeta (como los meditativos Góngora, Darío y Lugones, quienes realmente tenían algo que decir). Por último, expresa una frase que aplicó en 1908 a la obra de Neruo: “Yo anhelo expulsar de mí cualquiera palabra, cualquiera sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos”. De modo que no se trata del gusto por la oscuridad en sí misma, pues eso sería sumamente artificial, sino de ser fiel a las tonalidades expresivas que se manifiestan en la poesía, al tiempo que se proponen nuevas connotaciones para referirse al Objeto.

“El predominio del silabario” agrega algunos elementos a la poética de López Velarde, quien responde en contra de un artículo en el cual se critica a los poetas del momento. El autor de Zozobra afirma que “el asunto civil ya hiede”; por el contrario, el único tema eterno es el de la mujer. Su concepto antirracionalista de la poesía se llama ahora “poesía integral”, la poesía de lo mínimo, de lo cotidiano. Concluye con una reflexión sobre el lugar marginal del artista en su sociedad: “los que se consagran a tales episodios minuciosos, escudriñando la majestad de lo mínimo, oyendo lo inaudito y expresando la médula de lo inefable, son seres desprestigiados” (457-459).

Alfonso Reyes observa tres tonos en la obra de López Velarde. Lo que el crítico llama “agua corriente” correspondería a lo “conversable”, a las descripciones sencillas, populares y provincianas que abundan en su obra; el “agua en cristal” alude precisamente a la complejidad y capacidad de sorpresa sintáctica de la obra velardeana que es portadora de la tonalidad expresiva; por último, el “agua profunda” alude a la profunda sinceridad del poeta jerezano, que se acentúa conforme avanza en su quehacer literario, tanto en el verso como en la prosa: “algo del ‘nuevo calosfrío’ que Hugo halló en Baudelaire. Voz patética, sensualidad y miedo, simbolismo más o menos consciente, sonambulismo ‘suprarrealista’ avant la lettre”.⁴¹³ No en vano el poeta se manifiesta en contra de la poesía civil de epopeya y a favor de la reconcentración.

Este panorama tridimensional descrito por Alfonso Reyes atiende al tratamiento del Objeto (lo provinciano y sencillo), a la complejidad de la sintaxis poética y a la

⁴¹³ OP 521 [“Croquis en papel de fumar”, Marginalia. Primera Serie, 1946-1951, Tezontle, México, 1952].

sinceridad de la obra de López Velarde. A esto se suma la ironía como un rasgo moderno, tal como opina Felipe Garrido: “La capacidad de convertirse en un espectador escéptico y crítico de su propio corazón; de juzgarlo a la distancia, como si fuera ajeno, otorga a López Velarde un rango superior entre nuestros poetas”.⁴¹⁴ Estas características se entrelazan en las prosas y, muchas veces, sirven como contrapunto a los poemas en verso.

La selección y el tratamiento de los temas caben dentro de lo que López Velarde llamó el criollismo, término que define por primera vez en 1916:

No lo criollo de hamaca, de siesta tropical... Eso queda en devaneo. No; trátase de lo criollo neto, expresión absurda étnicamente, pero adecuada para contener el sentido artístico de la cuestión que someramente voy fijando, como un prendido de alfileres. Trátase de lo que no cabe ni en lo hispano ficticio ni en lo aborigen de pega (525).

El poeta defiende la autenticidad estética de “lo mexicano decoroso”, y provinciano; “lo criollo neto” se refiere a “todo ese automatismo moral y material de los Estados”: “lo mexicano, no como curiosidad que se compra por los excursionistas de Texas, sino como médula graciosa del país” (525). López Velarde muestra que la cultura mestiza mexicana de la provincia merece ser tema artístico, la mezcla particular entre lo indio y lo español ya convertida en idiosincrasia. Mientras que Gutiérrez Nájera propone el “cruzamiento en literatura” para lograr un enriquecimiento cultural, López Velarde quiere que el tema mexicano adquiera dignidad estética y para ello exige que sea original.

Al año siguiente, ahonda en el tema en “Melodía criolla”, a propósito de la obra musical de Manuel M. Ponce y otros compositores de la época. Dice que el arte de “pretensión nacionalista” debe contener: “no lo cobrizo ni lo rubio, sino este café con leche que nos tiñe” (477). Fiel a este principio, López Velarde siguió escribiendo sobre temas provincianos incluso en los textos que publicó en la Ciudad de México. En “Novedad de la Patria” precisa cómo el concepto exterior, la epopeya, de la Patria nada le dice, pues él vive la Patria íntima y subjetiva que le ofrece “el café con leche de su piel.” En este ensayo, sin embargo, López Velarde ha incorporado a su concepto de la patria íntima y criolla “la vasta contradicción de la capital”, como síntesis de los antagonismos del país

⁴¹⁴ OP 679 [“La pasión risible”, en Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde, México, UNAM, 1988].

(283). Además, se ha detenido a describir algunas de las contrariedades históricas del momento revolucionario. Antecesor de Samuel Ramos (Perfil del hombre y la cultura en México, 1934) y de Paz (El laberinto de la soledad, 1950), este ensayo incluye un comentario sobre algunas contradicciones íntimas del carácter del mexicano que “no reconoce ningún aparato capaz de precisar sus componentes de gracejo y solemnidad, heroísmo y apatía, desenfado y pulcritud, virtudes y vicios, que tiemblan inermes ante la amenaza extranjera” (284). Por último, en La suave patria se concretan todas estas ideas que López Velarde desarrolló discursivamente (260-265).⁴¹⁵

Enseguida me referiré a la poética del pecado en la obra de López Velarde. La vivencia conflictiva del catolicismo es origen de muchas imágenes poéticas y de excelentes prosas; por eso revisaré cómo se nutre su obra del dilema entre el goce y el “éxtasis de santo” (851).⁴¹⁶ Si Baudelaire se empeña en identificar las antítesis de la urbe en su sistema crítico y estético de las correspondencias, López Velarde se reconcentra y sabe que su intimidad está dividida entre la pureza y la mácula, como explica Murray: “La incompatibilidad entre el Bien y el Mal es el mayor impulso poético en la poesía de Ramón López Velarde”.⁴¹⁷ Esa percepción polarizada del mundo arraigó en López Velarde tanto por las prácticas católicas de su familia y comunidad, como por sus estudios de seminarista en Zacatecas y Aguascalientes, que inició a los doce años y concluyó a los diecisiete. En cambio, Gutiérrez Nájera busca la compatibilidad entre el amor, lo bello y lo bueno, que conducen a la armonía y a la perfección del ser humano;

⁴¹⁵ Francisco Monterde recuerda que 1921 fue el momento de la mexicanidad en crisis, pues la proximidad del cuarto centenario de la caída de Tenochtitlán, con la prisión de Cuauhtémoc en 1521, y el primero de la consumación de la Independencia de 1821, imponía la revisión del concepto de nación y esto llevó, en obras como la de Ramón López Velarde, a la revelación: “La suave patria”, “Comentario final” a Ramón López Velarde, La suave patria (ed. facs)., Imprenta Universitaria, México, 1988 [1944], en OP, 475.

⁴¹⁶ Cfr. también “Por este sobrio estilo”, en Obras, pp. 163-164: “[...] mi interno drama / es, a la vez, sentimental y cómico”.

⁴¹⁷ Frederic W. Murray, La imagen arquetípica en la poesía de Ramón López Velarde, University of North Carolina, Department of Romance Languages/Castalia, Valencia, España, 1972 (Estudios de Hispanófila, 22), p. 39.

en suma, todo aquello que manifieste “sentimientos nobles y elevados” —como dice en “El arte y el materialismo”, citado en el capítulo anterior.

En “Malos réprobos y peores bienaventurados”, al referirse al desencanto que le causa la vida espiritual del hombre moderno, tan mediocre en sus bondades y pecados, contrapone el alma a los sentidos: “El alma nunca nos es fiel: nos baja su dádiva como un capricho. Los sentidos siempre nos son fieles: ver, oír, oler, gustar y tocar son infinitivos que trotan en torno nuestro como lebreles adictos” (462-463). Se imagina en esta prosa híbrida, entre poética y ensayística, hay una conclusión dialéctica: “si integrásemos el misticismo de la vida con la carne; si apartando las papeletas oficiales de lo elevado y de lo rastrero, redujésemos las palpitations más disímiles a una sola palpitation inefable [...]” (463). Pero termina aceptando que la realidad es otra, a tal punto que esa separación permanece en su vida y en su obra.

Es claro —como dice José Emilio Pacheco— que “su liturgia es la veneración del amor; su remordimiento, la conciencia católica que diaboliza el mundo y la carne”.⁴¹⁸ La antítesis básica del bien y del mal es la base de otras tan evidentes como la provincia y la capital, el matrimonio y la soltería, la paternidad y la muerte, el pasado y el presente.⁴¹⁹ La vivencia conflictiva de las oposiciones se constatará en los análisis de algunas prosas, en las cuales se verá la transformación poética de estas experiencias, como en el caso de Fuensanta.

Retomo el señalamiento de que Fuensanta cumple la función de representar la imagen ideal de la mujer.⁴²⁰ En una carta a su amigo Correa se duele de Fuensanta: “Dios me

⁴¹⁸ OP 589 [“Ramón López Velarde”, Antología del modernismo 1884-1921, UNAM, México, 1970 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 91)].

⁴¹⁹ Cfr. OP 493-497 [Alí Chumacero “Ramón López Velarde, el hombre solo”, El Hijo Pródigo, núm. 39, 15 de junio de 1946]; OP 623-630 [José Joaquín Blanco “Visita a las siete casas de Ramón López Velarde”, en su libro Crónica de la poesía mexicana, Gobierno del Estado de Jalisco/Departamento de Bellas Artes de Guadalajara].

⁴²⁰ Se dice que la inspiración para el personaje de Fuensanta fue Josefa de los Ríos, la mujer ocho años mayor que él y enferma del corazón, de quien se enamoró alrededor de los quince años en el ámbito familiar. Josefa era la hermana de la esposa de un tío de Ramón López Velarde, llamado Salvador. Véase la “Cronología bibliográfica”, en

saque del abatimiento en que estoy al ver, ya rota, la clave de mi vida” (838-839). En verso y en prosa, López Velarde recurrió, una y otra vez, a Fuensanta, ya por nostalgia de la virginidad provinciana idealizada, ya como sincero análisis de sus propios sentimientos. En la segunda edición de La sangre devota (1917) agrega un prólogo en el que anuncia: “Una sola novedad: en el primer poema, el nombre de la mujer que dictó casi todas las páginas” (135).⁴²¹

Uno de los críticos que mejor ha entendido el sentido poético de Fuensanta es Alberto Paredes: “El nombre imaginario ‘Fuensanta’ no designa a Josefa de los Ríos ni a ninguna mujer de carne y hueso; ‘Fuensanta’ es una pequeña malicia que designa la ausencia de la Mujer ideal”,⁴²² incluso en el más allá, como en “El sueño de los guantes negros” (258). Considero muy atinada la afirmación de Paredes de que priva en López Velarde “la sexuación de lo intacto, de lo invisible”, [...] “el fruto directo de la cultura cristiana del dolor”.⁴²³ La fantasía no lo salva ni le permite modificar su conducta. El poeta se abraza fatalmente al paradigma de su sufrimiento, pues a la mujer ideal le exige: la contemplación (la pasividad de la doncelez y la belleza incorruptible, de la espera y del recato); la contención asegura el placer estético de él; que ocurre porque ella es Intangible (“sonámbula”, “fantasma”).⁴²⁴ Ahora bien, la dinámica de esta contradicción lo conduce a una firme negativa al matrimonio, a la defensa del placer sexual y a la aceptación, según sus convicciones, de la culpa y el pecado consecuentes, así como a la admiración permanente de la mujer pura. A partir de tales contradicciones desarrolla un sistema estético en el cual el sujeto siempre está escindido.

Obras, p. 74, y Elena Molina Ortega, Ramón López Velarde: estudio biográfico, Imprenta Universitaria, México, 1952, p. 55.

⁴²¹ Efectivamente, al frente de “En el reinado de la primavera”, aparece el nombre de Josefa de los Ríos (17 de marzo de 1880 - 7 de mayo de 1917), y en el poema nombra a Fuensanta, la “novia perpetua” de quien está “¡enloquecidamente enamorado, / como quince años, cual pasión primera”! (Obras, p. 137).

⁴²² Alberto Paredes, El arte de la queja: la prosa literaria de Ramón López Velarde, Aldus, México, 1995 (Las horas situadas), p. 85.

⁴²³ Ibid., p. 121.

⁴²⁴ Ibid., p. 144.

Xavier Villaurrutia afirma que “la religión católica con sus misterios y la Iglesia Católica con sus oficios, símbolos y útiles, sirven a Ramón López Velarde para alcanzar la expresión de sus íntimas y secretas intuiciones”.⁴²⁵ Al igual que la Biblia, la mitología cristiana, le sirve para hacer poesía, “como si formara parte de una vida vivida o al menos deseada” por el poeta (31).⁴²⁶ El tema es tan persistente en su obra, sea en verso o en prosa, que daría material de sobra para un amplio estudio. Por mi parte, sólo señalo la trascendencia de esta relación entre el catolicismo y la literatura de López Velarde.

Por ejemplo, en el ensayo “Sangre y verdad” se habla del valor de la sangre de Cristo (“gotas encendidas como germen de sol”) y se retoma la última fase del martirio del Nazareno en la cruz (323). En “El cofrade de San Miguel” dice el poeta que esos goterones de sangre son los únicos que reconoce para las representaciones del Hijo de Dios; comentaré este texto posteriormente y observaré, asimismo, que los rituales de la Semana Santa sugieren al sujeto poético reflexiones literarias, temas para crónicas y asociaciones poéticas.⁴²⁷ De sus versos, salta una lista de motivos, símbolos y personajes del catolicismo.⁴²⁸

⁴²⁵ Villaurrutia, “Estudio”, en *op. cit.*, p. 34 (cf. nota 412).

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁴²⁷ Algunos ejemplos son “Susanita y la Cuaresma” (Don de febrero y otras crónicas), “Viernes Santo”, “Semana Mayor” y “José de Arimatea” (El minuterero), o, en verso, “Cuaresmal”, “Para tus pies” (La sangre devota), y “A las vírgenes”, “Ánima adoratriz” (Zozobra).

⁴²⁸ Una lista tentativa incluye elementos y símbolos de la liturgia católica, como la iglesia o la basílica, el foro episcopal, el candil de la iglesia, los altares, los relicarios, las misas y misales, el rosario, el catecismo, el hisopo, la mitra, la tiara, las custodias, la eucaristía, el miserere, la Salve el bautismo, el Cordero, el Ángelus, los Evangelios el Santo Sacramento, el corazón guadalupano, el Espíritu Santo. También se refiere el poeta a algunos santos y personajes o pasajes bíblicos, como San Isidro Labrador, San Roque, Santo Tomás, la Virgen Dolorosa, María, el Señor o Divinísimo, Cristo, Noé y su arca, el Purgatorio, Sión, los óleos, el Bautismo, el Domingo de Ramos.

Tanto Villaurrutia (véase la referencia de la nota siguiente) como José Emilio Pacheco tratan del tema. Cfr. OP 673-677 [Pacheco, “Inventario. Las alusiones perdidas (Para un

Es cierto, como opina Monsiváis, que en la obra de López Velarde se (con)funden la “contemplación mística de lo sexual, y la sexualización del mundo de las alegorías y los símbolos religiosos”.⁴²⁹ Paredes también resalta esta cualidad en la obra velardeana.⁴³⁰ A pesar de que en “Magdalena” (8 de diciembre de 1913) se toma como punto de partida el cuadro de Ticiano, no es una crítica de arte, sino más bien una crónica periodística, sin noticia, que recuerda el simbolismo de esta mujer —“imán de apetitos”, “vaso de sueños”— que besa a Jesús en su camino a la crucifixión. Magdalena “representa de manera cumplida a la humanidad loca, solicitada por la tierra bestial y atraída por las perspectivas que se dibujan más allá de lo azul” (403).

En el artículo “Nochebuena” (c. 1916), hay una manifestación en contra de las celebraciones ruidosas, repetitivas y utilitarias del “cristianismo casero” y se exige una “vocación estética” para la celebración íntima de esta fecha: “el recogimiento del alma sola” (311-313). En “La conquista” (c. 1920) hay un enérgico rechazo a la expansión del protestantismo, a cargo de los “yanquis luteranos”, por el territorio nacional. Esta crónica con noticia tiene el tono agreste de la mayor parte de su periodismo político y expresa, por otra parte, cierto desprecio por los indígenas, quienes gracias a su ignorancia, según la apreciación de López Velarde, aceptaban la nueva evangelización (315-316). En Manuel Gutiérrez Nájera también se manifiesta la defensa de la religión católica como identidad nacional, al igual que las fiestas populares acerca de las cuales

glosario de López Velarde)”, Proceso, núm. 608, México, 27 de junio de 1988]; en este artículo el autor aclara el sentido de algunas de las alusiones católicas de López Velarde. Pacheco defiende la necesidad de las explicaciones textuales y subraya la pertenencia histórica de los textos: “La lectura ortopédica [...] demuestra que los libros son tan perecederos como sus autores y quienes los leen muchos años después en realidad vuelven a inventarlos” (p. 674).

⁴²⁹ OP 693 [Carlos Monsiváis, “López Velarde: el furor de gozar y de creer”, en Minutos velardianos...] Villaurrutia señala igualmente que el erotismo lo acerca a la religiosidad y la religiosidad lo acerca al erotismo (“Estudio”, en op. cit., p. 23). En el poema “Canonización” [1909] dice, por ejemplo: “¡Quién le otorgará al corazón doliente / cristalizar el infantil anhelo, / que en su fuego romántico me abrasa, / de venerarte en diáfano capelo / en un rincón de la nativa casa!”, en Obras, pp. 157-158).

⁴³⁰ Paredes, op. cit., p. 40.

gustaba escribir. El tema de la Cuaresma le sirvió para varias entregas, así como a López Velarde le entusiasmaba escribir de la Semana Santa.

El tercer aspecto de la poética de López Velarde que tomaré en cuenta comprende la defensa de la esterilidad (“el soltero dolor empedernido”) y la reflexiones sobre “el gusano”, la descomposición de la materia (“un lacónico grito”). El poeta valora positivamente el beneficio utilitario de las cortesanas que le permiten el disfrute del placer sexual, pero es obvio que no halla la conciliación entre el deseo y el amor, ya que en la raíz de su moral cristiana, el sexo está proscrito si su fin no es la procreación. El conflicto se agrava, pues si el poeta persigue la belleza y la virginidad femeninas como requisitos indispensables para que su amor perdure, entonces el matrimonio no es más que una amenaza para la esencia de su sentimiento; el matrimonio supone continuidad y envejecimiento, transcendencia de la virginidad en maternidad y paternidad: el poeta sencillamente se horroriza y, para dar cauce al conflicto, convierte la soltería en tema literario.

Tomo, para ilustrar ese rechazo al matrimonio, un pasaje del cuento “El obsequio de Ponce” (5 de octubre de 1913), texto en el que traslada sus reflexiones íntimas a una historia sencilla en voz de Luis Ponce, quien es testigo del enlace matrimonial entre Rosario Gil, su antigua novia, y Juan Montaña:

La entregaba, con velos color de nieve y olorosa a azahar, en los brazos de Juan Montaña, para que en una espléndida mañana de epitalamio se encerrasen en el cubo sombrío y asfixiante de la torre de la fecundidad, donde Rosario, como todas, multiplicaría los ayes y blasfemias de la estirpe de Caín” (564).

En el fragmento citado, aparece otra razón para rechazar el matrimonio: el sufrimiento de la mujer. Pero al decidirse por la soltería, tampoco encuentra el equilibrio, y sigue padeciendo su conciencia del pecado tanto como la goza. No he querido presentar una biografía en este acercamiento a la intimidad poética del López Velarde, sino destacar algunas claves contextuales para la lectura de su obra y la comprensión de su mundo poético. En un escritor como López Velarde vida y obra se acercan, porque, como dice Sergio Fernández:

Se da el lujo de hilvanar las dos personas —la poética, la humana— en su obra, de modo que [...] bien puedo decir que hay un ser de bulto, casi concreto, en cada verso, en cada situación poética.⁴³¹

Por supuesto que habrá que dejar bien claro que la vida en la obra de López Velarde se vuelve literatura. La tensión, entre atracción y repudio, que López Velarde manifiesta por la muerte es otro punto de referencia para la comprensión de las prosas velardeanas. López Velarde concibe que la más repugnante y trágica manifestación de la corrupción de la materia es el envejecimiento de la mujer; también se esfuerza por sopesar su propio tránsito hacia la muerte e imaginar un amor eterno. En “Dichosa miseria” hay una actitud conciliadora respecto de la muerte, de aceptación y no de queja: “Si sabemos [...] que la mujer predilecta se ha de corromper y ha de apestar el ataúd, ¿para qué sentirnos fulminados ante un espectáculo de miseria, cuando la miseria es presente, pasado y porvenir?” Agrega que “lo efímero de las cosas placenteras refina nuestras sensaciones” (388). Contradictoria, y digna de celebrarse, es la atracción, próxima a la muerte, de los amantes: “¡Dichosa miseria humana que prende en los amantes el deseo de confundirse en la misma felicidad y... de morir a un tiempo! La Muerte y la Vida se dan la mano sobre el negro abismo” (389).

La misma conciencia de que lo pleno y lo húmedo, henchido de vida y sensual, finalmente perecerán, se encuentra, entre otros poemas, en “Un lacónico grito”, también

⁴³¹ OP 617 [Sergio Fernández, “Historia de un corazón promiscuo”, Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza, SEP, México, 1972 (Sepsetentas, 36)]. Fernández también habla de la representación femenina como una abstracción mítica que “claramente obliga a que el enamorado languidezca y se marchite. Y nosotros con él porque a esa concepción de la vida le faltan movimiento, garra; le faltan (no sólo a la mujer, sino a la trilogía ya señalada [su provincia, su catolicismo]) maleabilidad, malicia, agresividad erótica: sabor. Le sobran, en cambio, espontaneidad, atroz fidelidad, cursilería” (OP 621). Es verdad que la obra velardeana cultiva un gajo muy estrecho de oportunidades y decisiones personales, también que algunos textos efectivamente son demasiado sentimentales; pero pienso que para ejercer la justicia crítica hay que respetar la individualidad de cada escritor. A la obra de López Velarde no se le puede exigir la inclusión de los criterios que privan en la actualidad flexible y heterogénea por su incipiente apertura a la diversidad, menos aún cuando él limitó su rango de acción; lo importante es que el gusto o la ideología no empañen el mérito artístico de la obra, de ahí la necesidad de tomar en cuenta la esfera del interpretante.

de 1916. En éste se insiste en que la muerte todo lo abarca, incluso lo immaculado; se trata del tema filosófico de la certeza de la inmortalidad, como explica en “Dichosa miseria”: “tal vez nuestro tormento consiste en querer proyectar sobre el infinito la luz de nuestras pobres dichas” (388);⁴³² pero en “Caro data vermibus” son centrales el temor, la indiferencia y el odio que provocan los gusanos, es decir, la descomposición orgánica. En este relato el señor Zambul representa al hombre común que siente temor por los gusanos; el catedrático de filosofía, al intelectual, aparentemente indiferente a la corrupción de la carne; la señorita Estefanía que odiaba a los gusanos, a las vírgenes muertas (313-314). No deja de sorprender que en esta cita los gusanos dialoguen y cuenten detalladamente cómo han dado los primeros mordiscos en cada uno de los tres muertos. La conclusión de esta prosa, entre narrativa y ensayística, es que tampoco valen el temor, la indiferencia o el odio para salvarse de la ley de la descomposición de la materia. Algunas descripciones recuerdan por su crudeza a Poe y evidencian el tópico de la mujer joven muerta, tópico que López Velarde trata en otros textos.

La más dolorosa forma del mal se concibe en el concepto de lo soez, en la prosa homónima (c. 1921). El defecto de la creación es la suciedad, que abarca el envejecimiento y la putrefacción de la carne. Dado que el sujeto confiesa que nada puede sentir ni entender sino a través de la mujer, le afecta profundamente la evidencia de que las mujeres envejezcan; el hecho lo ultraja, lo angustia, lo hace sufrir. Y si la mujer muere virgen, pues el gusano no se detiene y “roe virginidades” (316-317).

Observa bien Quirarte que, al enlutar el poeta a las mujeres que desfilan por sus obras, manifiesta la “vanidad inconsciente por convertirlas en viudas, obligarlas a ser la primera novia [...] y jamás la última [...] su única esposa posible es la muerte” (“Te honro en el espanto”, Zozobra, es uno de los poemas que desarrollan el tema de la Amada y la Muerte precisamente en esa comunión en la que parecen borrarse los límites).⁴³³ A esta idea se puede sumar otra de Paredes, pues considera que, para López

⁴³² Y en “Un lacónico grito” dice: Mi corazón olvida / que engendrará al gusano mayor, / en una asfixia corrompida [...] / Tú misma, blanca ala que te elevas / en mi horizonte [...] / sólo serás en breve / un lacónico grito / y un desastre de plumas, / cual rizada y dispersada nieve” (Obras, pp. 171-172).

⁴³³ OP 702 [Vicente Quirarte, “El fantasma de la prima Águeda”, en Minutos velardianos. Ensayos en homenaje en el centenario de Ramón López Velarde, UNAM,

Velarde, la obra literaria asegura la permanencia de lo bello porque es el único lugar impenetrable a la corrosión del gusano: “Tal es el sitio atópico no-carnal, no-realizado, donde todos los amores, amoríos, amistades o pasiones o enamoramientos siguen vivos, pues es lo imaginario ofreciendo sus beneficios”.⁴³⁴

Me gustaría agregar, por último, que estos lamentos sobre el paso del tiempo y sobre la muerte muchas veces tienen un carácter muy poco católico, como si la perspectiva de la vida después de la muerte no fuera alentadora. Sólo en algunos textos que se refieren a la muerte de la Fuensanta otoñal, vislumbra esa posibilidad, porque entonces transforma el amor imposible en eterno. Desde este punto de vista, vale la apreciación de Murray cuando interpreta las variaciones en los temas centrales (amor, muerte y provincia) como expresiones del paisaje interior que se debate entre el camino del pecado y el de la pureza.⁴³⁵ El poeta transforma lo que toca en expresión de su sentir individual, como un Midas que, en lugar de oro, vuelca el “corazón” sobre su mundo. Esta transfiguración también se lleva a cabo con los símbolos y rituales católicos.

Aunque el poeta reconcentrado también escribió sobre los problemas políticos y sociales de su época, no considero conveniente explayarme al respecto. Destaco, sin embargo, su simpatía por Madero (847).⁴³⁶ Otro dato sobresaliente de su época es el “antiyanquismo”. Ramón López Velarde ve con muy malos ojos la penetración yanqui en el territorio mexicano: “monroísmo, masonismo, separatismo, protestantismo” y feminismo le repugnan, así como la evidencia de que la Patria “se halla amenazada por

México, 1988].

⁴³⁴ Paredes, *op. cit.*, p. 36.

⁴³⁵ Murray, *op. cit.*, p. 77; estoy de acuerdo con Murray sólo en este punto y no en su propuesta evolucionista del arquetipo en López Velarde.

⁴³⁶ Dice Elena Molina Ortega que en 1910 López Velarde, acompañado por algunos amigos, conoció a Francisco I. Madero que entonces hacía su campaña política como candidato a la Presidencia de la República (Ramón López Velarde: estudio biográfico, p. 35). José Luis Martínez agrega, en su “Cronología biobibliográfica”, que López Velarde y sus compañeros pasantes de Derecho formaron el centro opositor de San Luis Potosí para apoyar el antirreeleccionismo. Cuando en junio de 1910, Madero fue encarcelado, Pedro Antonio de los Santos y López Velarde tomaron su defensa legal (Obras, p. 76).

la invasión de lo burocrático y de lo gris”.⁴³⁷ Gutiérrez Nájera reaccionó también en contra de “lo burocrático y lo gris”, ya fuese en lo más cercano a su contexto cotidiano (el periódico, tal como se menciona en el citado artículo acerca de la pereza) o en los aspectos de la realidad social que le tocó vivir, siempre luchando en contra de un mundo materialista y pragmático. Sin embargo, en asuntos económicos, el Duque ve con buenos ojos la inversión yankee.⁴³⁸

En esta visión del escritor se ha mostrado que si en su obra poética se encierra en sí mismo (se reconcentra) y se apega a la sinceridad íntima, también es capaz de expresar sus opiniones sobre el mundo y su realidad histórica, como muestra su obra periodística, al igual que Manuel Gutiérrez Nájera, quien fue un intelectual iconoclasta (poeta, cronista y crítico de su época). Con sus convicciones individuales, el escritor expresa sus ideas éticas, estéticas, históricas y políticas respecto de los paradigmas sociales, de modo que su obra está enmarcada y puede comprenderse mejor su afición a ciertos temas, motivos o imágenes poéticas.

⁴³⁷ Cfr. su comentario de la película neoyorkina Pureza, en “La fealdad conquistadora” (Obras, pp. 471-473).

⁴³⁸ Véase Belem Clark, Tradición y modernidad, pp. 216-231.

B. Ramón López Velarde y la prensa: el arte de la prosa

Señalaré los tipos de crónica que practicó López Velarde. El ejercicio de la crónica, en conjunción con su asimilación de las nuevas técnicas modernistas para versificar, le permitió transitar hacia una prosa más intimista y de ésta hacia el poema en prosa. No me refiero a una secuencia lineal; más bien, identifico diferentes escalas simultáneas en la prosa velardeana que parten de la crónica. López Velarde introdujo algunas particularidades respecto de sus antecesores modernistas, una de las cuales es la prosa intimista, que se teje con la lógica del recuerdo personal, y una más que corresponde a los poemas en prosa que se enlazan muchas veces con esas breves memorias, pero su sintaxis textual es completamente diferente.

Como buen heredero de los modernistas, López Velarde inició su carrera literaria simultáneamente en la versificación y en la prosa. El poema más antiguo data de 1905 (5);⁴³⁹ los primeros artículos compilados, de 1907. Dividiré en tres subgrupos las crónicas velardeanas: las del primero contienen una débil propuesta literaria; las del segundo son crónicas propiamente dichas, de corte modernista; y las del tercero, crónicas en verso que se hallan en la sección de periodismo político de las Obras.

1. La crónica en Ramón López Velarde

Dentro del primer grupo de crónicas tomo en cuenta cinco que se publicaron en 1907, entre el 25 de mayo y el 22 de junio, en la columna “Semanales” de El Observador de Aguascalientes, y una del 30 de agosto de 1912 (“Vidrios de colores”), publicada en La Nación, de la Ciudad de México. Me gustaría agregar que la composición de estas crónicas incluidas en Don de febrero... es similar a la de algunas incluidas en la sección Periodismo político, como “Por esos rumbos. Crónica extranjera” (572-573). “La corte del Faraón”, también en la misma sección, presenta un “cuento” egipcio en el que se presenta una sátira de algunos personajes públicos; en este artículo, el sujeto de la enunciación se concibe a sí mismo como cronista: “No quiere el cronista cansar más a

⁴³⁹ “A un imposible”.

los lectores [...]” (615-617). La diferencia entre las crónicas de Don de febrero... y algunas de Periodismo... es sólo el tema; vale señalar esto para insistir en el concepto tan abarcador de la crónica en la etapa posmodernista.

En estas cinco crónicas se nota desde el título la fragmentariedad de los textos, ya que incluyen entre cuatro y cinco asuntos. López Velarde copia frases hechas para la crónica, al estilo de Gutiérrez Nájera: “¿Te fastidias, bella lectora, de los severos renglones de agrio gesto que no aprisionan en sus sílabas la confidencia de algún afecto ni el cascabeleo juguetero de una alegre noticia?” (327).⁴⁴⁰ He tomado muy a propósito esta cita porque considero que describe una característica común a las otras crónicas que incluyo aquí: “los severos renglones de agrio gesto”.

En general, el tratamiento de las noticias es directo y escueto y, cuando el cronista comenta, hace críticas mordaces frecuentes, como las de sus temas políticos o las que blande en contra de los literatos mediocres. En ésta del 1° de junio, antes de pedir indulgencia a la lectora, ha manifestado su desaprobación para la gente ignorante que no conoce las biografías de los bustos que adornan las plazas ni su relación con la historia: “la conciencia popular no está formada” (327). Parece que al joven cronista se le dificulta combinar el relato noticioso con la fantasía, tal como se esperaría de la crónica modernista. Se cumple, simplemente, con la conjunción de noticias diversas, tal como se evidencia en los títulos.⁴⁴¹ En “Los soldados” (agosto de 1912) desarrolla el tema único del paso de los soldados por una población; habla de ellos en términos de “héroes anónimos a quienes el cronista consagra estas líneas” (368). López Velarde sigue asumiendo su función de cronista aun en la columna “Vidrios de colores” donde, para 1912, ya ha presentado varias páginas poéticas. Considero suficiente esta escueta presentación de las seis crónicas porque no hay gran trabajo literario en ellas.

⁴⁴⁰ López Velarde emplea el pseudónimo de “Aquiles” para firmar esta crónica de 1907 titulada “Los bustos. Para las lectoras. Panorámica. Toros. El corpus”.

⁴⁴¹ Estas Crónicas fueron firmadas por “Aquiles” y aparecieron en la columna “Semanales” de El Observador de Aguascalientes. Los títulos y fechas son los siguientes: “El calor. Vástago real. Espectáculos. Mes de María. Las fiestas” (25 de mayo de 1907), en Obras, pp. 324-326; “Don Rafael A. de la Peña. La banda. En honor de Othón. Nota europea. León Cavallo” (8 de junio de 1907), en Obras, pp. 329-332; “Ferrocarriles. Muerte de Rossi. Locales. La lluvia” (15 de junio de 1907), en Obras, pp. 332-335.

Más apegadas a las normas de la crónica modernista son otras prosas de López Velarde, publicadas desde el 7 de marzo de 1908 hasta 1919. Las exigencias son: conservar los datos, incluso muy resumidos, de una noticia por lo menos; desarrollar cierta creatividad verbal a partir de los temas provistos por las noticias; tener la habilidad de “escapar” de la noticia en aras de otros intereses literarios: el poema, el cuento, el ensayo, etc., lo cual imprime un carácter fragmentario e híbrido a los textos, o bien de usarla como pretexto para fines literarios.

En “Colombina toma ceniza” (7 de marzo de 1908), se presenta en la primera parte una descripción del Carnaval, el pecado, y el miércoles de ceniza, el arrepentimiento y la gracia; la comitiva, en la que desfilan Pierrot y Colombina, termina en el teatro. En la segunda parte, Pierrot y Colombina, como “representación de la humana miseria”, toman ceniza. El cronista explica que “Pierrot ha sido el más loco de los poetas”, por eso considera digno de un poema el contraste de la cruz negra sobre la frente blanca de Colombina (339-340). El acontecimiento que se registra es el Carnaval, pero los personajes de la comedia de arte y la breve anécdota en la que participan son un espacio literario en medio del periódico.

Otra crónica de este tipo es “Otoño” (4 de octubre de 1912), en la cual se perfila la tendencia intimista que prefería López Velarde (372-373). En la amena crónica “En el cine” (22 de diciembre de 1913), resalta la perspectiva del cronista y sus opiniones sobre las escenas cinematográficas que observa (406-407). En “El cine y sus mujeres” (14 de enero de 1917) el cronista habla de sus actrices favoritas, con nítidas descripciones (469-471). “Ídolos del teatro” (1° de abril de 1916) refiere unas memorias de cuando el cronista frecuentaba el teatro en las ciudades de provincia (436-437). La pérdida de sentido en las celebraciones navideñas se critica en la crónica “La última Navidad” (25 de diciembre de 1915), orientada hacia el ensayo (415-416). Una crónica más literaria y personal es “Los Magos” (7 de enero de 1917), publicada a propósito de esta fecha el 7 de enero de 1917 (467-469). El tono de charla y el humor de “Los viejos verdes” (15 de mayo de 1916) crea un grato cuadro de costumbres en la ciudad, acompañado con referencias autorizadas en defensa del amor de los viejos verdes, para lo cual se refiere a Montaigne, la Biblia y Horacio (447-448).

Las dos crónicas más literarias de este grupo son “La Alameda” (4 de marzo de 1916), que se refiere a la muerte de Rubén Darío, y “Dalila”, que reseña una ópera. El

fallecimiento de Darío se relaciona con un recuerdo de la infancia del cronista en la Alameda de Jerez. El cronista asocia ambos hechos: “El golpe de la hacha sobre los troncos rasgaba la modorra”; “tal la muerte del gigante”. En esta crónica hay una imagen que luego utilizará en “Meditación en la Alameda” (El minuterero): “Adela Molina [...] empujaba el cochecillo en que su primogénito dormía, bajo las frondas”; agrega un comentario acerca del vestido azul de la mujer: “me volvía a lo contemporáneo” (429-431).

Por último, la estilizada crónica “Dalila” (c. 1919) contiene como noticia la presentación de la ópera Sansón y Dalila en una noche de abril; se centra en la cantante Gabriela Bezanson. Aunque no hay más datos de la ópera, se da cuenta del entusiasmo del público. Hay varios pasajes en lenguaje figurado, pero también se insiste en la opinión crítica sobre la calidad de la representación. Para describir la tesitura de la cantante, dice: “Esta enloquecedora en cuya garganta se subleva el trueno y se pacifica la brisa”. El embelesamiento del público se expresa así:

Una cosa era segura: el encanto que fluía de una pingüina consustancial al Arte. Trasquilando a su grey melómana con la autoridad del genio, la Besanzoni es algo más que la escuela, algo más que la disciplina y algo más que la batuta del director y que la concha del apunte... Es la Musa (280).

En los ejemplos seleccionados se comprueba que López Velarde finalmente dominó el arte de la crónica que se había convertido en un requisito para toda publicación periódica que se respetara. Se nota la tendencia a disminuir el número de noticias por comentar, así como la soltura del cronista para dar cauce a sus recuerdos, opiniones y divagaciones líricas.

Como parte de su afán de experimentación, López Velarde escribe, entre el 18 de junio de 1908 y el 7 de octubre de 1912, crónicas en verso que se nutren, por una parte, de la poesía narrativa tradicional; por otra, de las innovaciones métricas de los modernistas. Comparten el humor, la crítica que a veces se convierte en sátira, y el hecho de que el tema o los temas son noticias de actualidad. No entraré en detalles acerca de cada una de las crónicas cuyos datos anexo en nota al pie, pero quisiera subrayar que propician varias conclusiones.⁴⁴² Por un lado es obvia la habilidad del poeta para versificar y se

⁴⁴² A continuación indico los títulos y fechas de las crónicas referidas. “Cosas del cable. Vida europea” (18 de junio de 1908), en Obras, pp. 577-579; “Iniciativa importante” (9

nota la asimilación de la flexibilidad formal de los modernistas. Por otro, se advierte el tono jocoso y la capacidad para satirizar. Finalmente, noto que, si emplea la asonancia par, agrega la combinación de estrofas y metros que normalmente no se usan en el corrido popular; y cuando se decide por los octosílabos, evita las típicas asonancias pares de los corridos o romances tradicionales. Fiel a sus ideas estéticas es la práctica de este escritor. El verso por sí mismo no transforma el texto en poema, como se nota en estas crónicas y críticas de política regional.

Trataré ahora de las crónicas de López Velarde que contienen rastros de noticias, crónicas de testimonio y crónicas del recuerdo o prosas intimistas. Se nota, pues, en este segundo grupo de crónicas una fuerte transición de la crónica propiamente dicha a una prosa más intimista. El recorrido a través de estos textos será más bien rápido, pues el objetivo es mostrar que Ramón López Velarde se apropió de este género periodístico al punto de llegar a eliminar la noticia para reconcentrarse en anécdotas que se presentan a manera de recuerdos autobiográficos. Esta modificación radical, sumada a la sintaxis poética de las prosas, permite la escritura de poemas en prosa, que comentaré en la última parte del capítulo, pues quiero mostrar primero algunos de los caminos que tomó la prosa velardeana para ver el tránsito de la crónica al poema en prosa.

Considero cinco crónicas con rasgos de noticias que tienen en común la referencia a datos que pudieron ser noticias, y también comparten una prosa artística, estilizada y “personalísima”. No son poemas en prosa, porque aunque en algunos se presentan algunas connotaciones originales, no hay las bandas de redundancia suficientes como para crear un idiolecto propio de la obra. Además, se agregan rasgos que pertenecen a la sintaxis textual de otros tipos genéricos (como la creación de argumentos narrativos y el desarrollo de personajes).

Comentaré solamente “La última flecha” (c. 1916) que incluyo como crónica poética, pues conserva como noticia la celebración del Año Nuevo, aunque desarrolla también

de junio de 1912), en Obras, pp. 605-607; “Que no renuncie” (20 de junio de 1912), en Obras, p. 617; “Transformismo” (4 de julio de 1912), en Obras, pp. 633-634; “Glosa”, (8 de julio de 1912), en Obras, pp. 636-637; “De chistera” (14 de julio de 1912), en Obras, pp. 644-645; “En verso” (21 de julio de 1912), en Obras, p. 653; “De ultratumba” (20 de agosto de 1912), en Obras, pp. 679-680; “¿Quién es?” (7 de octubre de 1912), en Obras, p. 723.

sus argumentos como en un ensayo.⁴⁴³ La primera parte es la más poética, y habla de la consunción de “la última aljaba del año”; cita a Herrera y Reissig para ejemplificar el furor de gozar en el tiempo que aún queda. Luego hay un giro anecdótico: “yo consideraba, poco ha, en el taller de un amigo, el monumento erigido a los muertos en el cementerio del Père Lachaise”; fija su atención en las niñas y en los ancianos del monumento. Recurre enseguida a Montaigne para reforzar sus reflexiones sobre el tiempo en un tono ensayístico (287-289). La visión aterradora de la muerte obliga a pedir más tiempo: “¿Quién nos dice que en la hora impotente no mendigaremos las migajas de la migaja?” Al final, comenta la frase de Lemaître, “pequeños gritos modestos”⁴⁴⁴ que compara con “la protesta del año que fallece”. Después de afirmar que “confundimos el lecho con el sepulcro”, concluye: “Nuestra última flecha será milagrosa, porque seremos tan veloces que alcanzaremos a dispararla y a recibirla, desempeñando, en un solo acto, el flechador y la víctima”. Esta prosa que reflexiona sobre el tiempo propone varias alteraciones al hipercódigo, tanto verbales como de imágenes (la flecha y las saetas), pero también conserva algunos saltos temáticos como en la crónica (la prosa pierde unidad y se dispersa), así como la referencia a autoridades literarias, y el desarrollo de ideas como en un ensayo. En resumen: tiende a la hibridez. El inicio del texto alude al poema “Año nuevo” de Rubén Darío, según explica José Luis Martínez en su edición, lo cual indica que López Velarde establece un diálogo con la literatura modernista.

En los textos revisados en este inciso se constata que López Velarde fue modificando la presentación de sus crónicas, pues limitó la noticia para dedicar más espacio a la creación, sin desentenderse del todo de la heterogeneidad, pero con una tendencia a la concentración del tema. Hay otro conjunto de crónicas que he nombrado crónicas de

⁴⁴³ Las otras crónicas con rasgos de noticias son: “Margarita” (25 de julio de 1909), en Obras, pp. 344-345; “El alquiler de la vida y de la muerte” (17 de agosto de 1916 [julio de 1916]), en Obras, pp. 454-457; “La guerra” (12 de abril de 1917), en Obras, pp. 475-477; “Oración fúnebre” (1919), en Obras, pp. 305-310 (según informa José Luis Martínez, este texto fue leído en la ceremonia del primer aniversario luctuoso de Saturnino Herrán).

⁴⁴⁴ La frase aparece en La leyenda dorada, que trata de la narración de las Once Mil Vírgenes sacrificadas bajo la saeta, quienes, al morir, lanzaban “pequeños gritos modestos”.

testimonio, en las cuales domina el modo de representación narrativo, ya que hay un narrador-testigo. He incluido dos que se presentan con personajes ficticios y que son más narraciones que crónicas (“La necedad de Zinganol” y “Mundos habitados”). En “Su entierro” (1° de noviembre de 1912), López Velarde se pone el traje de cronista de inmediato: “Y antes de dar reposo a la pluma, el cronista consagra un recuerdo a la tarde gris y húmeda en que Ella fue sepultada”. Hay abundantes descripciones en la evocación del sepelio provinciano y algunas frases en sentido figurado: “Todos lamentaron que la gentil espiga hubiese caído bajo la hoz” (376-378).

No hay un trabajo poético consistente en “Necrópolis” (19 de julio de 1912; 361-362) ni en “Los pianos” (8 de diciembre de 1913; 404-406). El cronista transmite su punto de vista como espectador en estas escenas provincianas.⁴⁴⁵ En contraste con las vírgenes provincianas, la crónica “Carmelita y el tren eléctrico” (25 de julio de 1916; 453-454) se refiere concretamente a la Ciudad de México y da cuenta de las primeras muestras de liberación femenina, con las cuales no está de acuerdo el escritor. En otros dos textos, “Una carta” (16 de junio de 1912; 352-354) y “La última moda” (28 de junio de 1912; 356-358), el cronista pasa de espectador a “transcriptor” de una carta y del fragmento del diario íntimo de un amigo, respectivamente. Con estos procedimientos propios de la narrativa, López Velarde sigue expresando algunos puntos de vista sobre la mujer. Podría inferirse que el escritor crea mundos y personajes muy cercanos a sus propias convicciones.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Alude también a los pianos en “El piano de Genoveva” [27 de diciembre de 1908], publicado un par de veces más (1912 y 1913), en *Obras*, p. 116. En la prosa “En soledad” reaparece el tema de los pianos (27 de octubre de 1913), en *Obras*, pp. 397-398 (comentaré este texto posteriormente).

⁴⁴⁶ Es necesario abrir aquí un paréntesis para retomar algunas reflexiones de Bajtín respecto de la relación que se establece entre el autor y el personaje autobiográfico, ya que éste puede detectarse en algunos textos de López Velarde. En primer lugar: “hay que separar al autor del personaje autobiográfico de modo contundente [...]; el autor debe encontrar un punto de apoyo fuera de sí mismo para que esta unidad llegue a ser un fenómeno concluso, como lo es el personaje” (Bajtín, *op. cit.*, pp. 23-24). En ocasiones puede notarse que el personaje es el propio autor, en el sentido que explica Bajtín: “comprende su propia vida estéticamente”. En este punto, Bajtín explica la importancia de la satirización, la ironización, la ridiculización, etc., en la construcción

Por último, me ocuparé de las prosas más narrativas de mi muestra.⁴⁴⁷ “La necesidad de Zinganol” (c. 1916). Un narrador en primera persona es testigo de la vida de su amigo, el protagonista Zinganol; esta prosa de El minuterero incluye la etopeya del personaje principal, discusiones ensayísticas con alusiones literarias y filosóficas, algunas imágenes y frases poéticas —como las que se desarrollan con la idea de que el enamorado es un náufrago que se abraza al pico de la montaña, “sin calcular que las aguas ascenderán cuarenta codos sobre su Himalaya de meditaciones efusivas” (291). “La necesidad de Zinganol” trata del perpetuo conflicto velardeano: la atracción y el rechazo por la mujer, pero por medio de la creación de un relato en el cual el narrador en primera persona presenta en retrospectiva a Zinganol, con una mezcla de simpatía y crítica irónica. Una metáfora sirve para explicar el punto de vista del narrador sobre la historia de su protagonista (que lo involucra tangencialmente por ser parte de “los recuerdos irónicos” evocados): “Los días idos se amontonan como sillares de un edificio en nuestra propia persona: nunca dejará de ser triste contemplar los sillares desmoronados, por más que algunos, o muchos, hayan rodado cómicamente” (p. 290).⁴⁴⁸

El extraño nombre del protagonista bien podría ser una alusión a la palabra “zángano”, además de que fonéticamente podría evocar la asociación “sin ganas”. Como dato curioso, en italiano, la voz ‘zángano’ se dice ‘zingano’.⁴⁴⁹ La lectura sobre el nombre del protagonista podría reforzarse en el desarrollo del relato. Por ejemplo, Zinganol cae de este tipo de personaje, al cual se suman definiciones ético-cognitivas, pues eso contribuye al acontecer estético-narrativo que puede existir sólo cuando hay dos participantes, lo cual presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden. De lo contrario, sobreviene un acontecer ético (un panfleto, un manifiesto, una confesión) o cognoscitivo (un artículo, un tratado), op. cit., pp. 27-28.

⁴⁴⁷ No tomo en cuenta la sección “Tres cuentos” de Obras, cuyo análisis bien valdría para un artículo.

⁴⁴⁸ Puede recurrirse también a la noción del autor implícito, concebido como “un segundo yo del autor”, siempre distinto del “hombre real”, quien crea una visión de sí mismo en el transcurso de la composición de su obra (Wayne C. Booth, La retórica de la ficción, trad., notas y bibliografía de Santiago Gubert Garriga-Nogués, Antoni Bosch, Barcelona, 1974, p. 143).

⁴⁴⁹ Corominas y J.A. Pascual, op. cit., sub. voce.

en un “sueño arbitrario” en el cual se encuentra a sí mismo en un “jardín aterido”, en ese desangelado locus amoenus, le es imposible conquistar a Isaura, porque ella no lo conoce. Se aclara en este texto que Zinganol no quería ceder a los guiones sociales y, por ser coherente con su misantropía, sacrifica la posibilidad de conocer a Isaura (se entiende que no quiere aceptar el protocolo de la presentación entre un extraño y una señorita, llevada a cabo por conocidos de ambos). La diatriba al amigo es, por definición, violenta, de modo que el protagonista queda como un verdadero antihéroe, torpe y contradictorio, y aquí cabría la connotación de “bueno para nada” de la palabra “zángano”:⁴⁵⁰ “Lamentaría yo, querido Zinganol, que a través de tu lápida advirtieses el tufillo de esta filosofía chata, gemela de la zoología; pero la verdad es que manejabas tus asuntos con un absolutismo anacrónico, que no bastaba a disculpar ninguna de tus infracciones de los usos vigentes” (293). En el párrafo final el amigo que narra desea a Zinganol que, aunque sea en la otra vida, aprenda a adaptarse a las costumbres sociales: “Que al transmigrar a cualquier mundo, sepas y quieras dar el santo y seña”, (294), pues de lo contrario: “Tu condición de vagabundo del éter escandalizará a los municipios de la Vía Láctea, y tu insubordinación ha de producir hoy el rubor continental de Marte y mañana la afrenta lunar de Saturno”.⁴⁵¹

He tratado de dar cuenta de las diferentes formas que tienen las crónicas de López Velarde. Incluí un comentario sobre “Zinganol”, que bien podría considerarse un cuento, y una rápida alusión a “Mundos habitados” como un par de ejemplos que muestran la necesidad de adentrarse en mundos de ficción, por oposición al recuento de noticias. López Velarde no logró superar a Gutiérrez Nájera en la creación de crónicas de corte modernista, más bien encontró en este género gran flexibilidad. Sobresale la tendencia lírica de algunos de los textos analizados hasta el momento.

⁴⁵⁰ “Hombre flojo, desmañado y torpe”. Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, 21ª ed., 1992, sub. voce.

⁴⁵¹ Este ambiente intergaláctico se usa también en “Mundos habitados”, texto en el cual un eclipse sirve de pretexto para hablar del amor (El Regional, Guadalajara, 20 de junio de 1909). Otra vez, el amor se consume lejos del sujeto, en la mera posibilidad de las expediciones aéreas a “ciudades planetarias”: “ciudad tan nueva que cada una de sus mujeres se llame Novísima” (341-343).

En el grupo de crónicas del recuerdo y prosas intimistas, he reunido las prosas de tipo autobiográfico de López Velarde en las que la participación del cronista-narrador es activa e incide en los hechos. Comentaré primero las crónicas que tratan sobre las mujeres. “Clara Nevares” (22 de diciembre de 1915) es una de esas prosas en las que López Velarde realmente saca partido de la combinación de la crónica con un discurso más íntimo y poético. En primer lugar, Clara Nevares es, como Fuensanta, un símbolo de la mujer virginal. Entrada en años y aún bella, fascina al cronista pensar en ella y imaginarla en su rutina de pueblo, imaginar que reza por él: “¡Oh, cielos, mi vida tiene una clave y un fin, pues hay un pecho limpio que comulga por mí!” Hay una confesión que López Velarde refunde en “Fresnos y álamos” (El minuterero); cito sólo el inicio: “Mi vida es una sorda batalla entre el criterio pesimista y las unidades del ejército femenino”. El cronista refiere la hondura del conflicto: describe el goce sexual insistiendo en la crueldad del deseo que le desencadena la mujer, encubierto en una aparente fragilidad: “Los pies que se cruzan y que son crueles, como lo sería, ante los ojos del nauta, con urgencia de desembarcar, el cabo trigüeño o rosado de un continente prohibido”. El cronista especula con la posibilidad de volver con Clara para superar “el cansancio de lo hueco y lo complicado”, aunque sabe de antemano “el triunfo de la sangre, siempre segura, sobre las ideas, siempre vacilantes”. Después del paréntesis introspectivo, la crónica retoma su tono anecdótico y describe el cortejo de Paco Izaguirre, con sus versos ripiosos, a Clara (413-415).

Aunque en “La risa” (16 de agosto de 1912) hay un párrafo rítmico y con paralelismos sintácticos, no logra ponerse en marcha la semiosis poética (364-365). En “De ayer” (20 de septiembre de 1912) vuelve al motivo de la risa, incluso se repite la frase “columnita de diafanidad y de melodía” para referirse a María Enriqueta C. de Pereyra (370-372). En “Rosa de claustro” (8 de septiembre de 1913) se resume la historia de Anatole France acerca de “la monja que vivió en paz y murió en paz” para compararla con la amiga casta y provinciana que tanto admira (384-386). Estas prosas son débiles en su composición poética.

Un asunto que desarrolló en el poema en verso “Una viajera” (125)⁴⁵² es narrado en prosa en “La viajera” (6 de octubre de 1913). Le duele al sujeto de la enunciación que la antigua amiga no lo tutee,⁴⁵³ recuerda que ella le contaba cuentos y le recomienda que vuelva al terruño, porque en la ciudad, “hay feas llagas”. Quiero destacar el deíctico porque la mayoría de estos textos fueron escritos en la Ciudad de México, pero ubicados en la “región arcádica” (391-393), aunque el poema en verso se publicó primero en Aguascalientes (1908-1909) y luego en Guadalajara (1912) Es un texto muy anecdótico y poco trabajado en el aspecto de la sintaxis textual. En “Susanita y la Cuaresma” (11 de marzo de 1916) se narra la anécdota autobiográfica que da cuenta de la atracción del sujeto por una provinciana, además de presentar un auténtico cuadro de costumbres (la seña). El texto termina con una comparación metafórica que no es suficiente para convertirlo en un poema: “Y mi amor cuaresmal es como una agua concienzuda e inmóvil en que se copian matracas” (431-432).

Sobresale también en este grupo “La dama en el campo” (26 de febrero de 1915; 428-429), texto emotivo y autorreferencial, pues el autonombado cronista se cita a sí mismo como poeta para identificar a la “dama” en unos versos (c. 1916) de “Boca flexible, ávida” (166). López Velarde ubica a “la dama de la capital”, en un ambiente rústico de tipo pastoril.⁴⁵⁴ Concibe esta prosa como complemento al “panegírico, de carácter civil”

⁴⁵² José Luis Martínez recoge el dato (proporcionado por Luis Noyola Vázquez), en Fuentes de Fuensanta, de que el poeta se refería aquí a Eloísa Villalobos; ecos de este nombre se encuentran en “De mis días de cachorro”, texto en el cual se alude a “Elisa Villamil”. FALTA PÁG., en Obras, p.

⁴⁵³ En el poema en verso “En la plaza de Armas” se habla de una mujer que solía tutear al poeta: “me ha inundado en recuerdos pueriles la presencia / de Ana, que al tutearme me decía el ‘tú’ de antaño / como una obra maestra, y que hoy me habló con / ceremonia forzada [...]” (20 de junio de 1915), en Obras, pp. 162-163.

⁴⁵⁴ Dice José Luis Martínez que, alrededor de 1916, López Velarde conoció a Margarita Quijano, quien era maestra de la Normal; el poeta se enamoró de esta mujer diez años mayor que él. Supuestamente el poeta se inspiró en ella para escribir algunos poemas, así como “La dama en el campo”. De La sangre devota: “Boca flexible, ávida”; de Zozobra: “Día 13”, “La lágrima”, entre otros; y de Don de febrero: la prosa “La dama en el campo”(cfr. “Cronología biobibliográfica”, en Obras p. 79).

en verso y la propone como un “elogio rústico” que “trascienda a harina, a tierra mojada y a Carta Personal leída en el púlpito de la aldea”. En una inusual demarcación textual, indica sus límites respecto de la obra de Torri:

Tampoco he querido, al hablar de la dama en el campo, zurcir un ensayo, pariente (de lejos siquiera) de los que debemos a la maestría de Julio Torri [...] Sólo he pretendido captar el matiz que ganaría la naturaleza si usted concurriese a mi paisaje de soledad, de vehemencia y de melodía.

Si bien López Velarde afirma que no ha querido escribir un texto parecido a los de Torri, el hecho de que lo nombre y dé cuenta de su obra manifiesta ya un interés por la obra en prosa del autor de Ensayos y poemas (publicado como libro en 1917), así como cierta conciencia de los alcances poéticos que ambos estaban logrando con la prosa. Lo cierto es que los dos experimentan con la flexibilidad genérica en la prosa breve. Propongo que el espacio textual de base para la experimentación es en López Velarde, como en Gutiérrez Nájera, la crónica, sólo que López Velarde en El minuterero se desentiende con mayor frecuencia de la noticia y da cada vez mayor importancia a anécdotas que se presentan como personales y a algunas efusiones líricas, aunque sigue empleando los mismos espacios que los diarios dedicaban a la crónica. Por otro lado, se notan en López Velarde algunas conexiones entre sus versos y sus prosas (principalmente temáticas, aunque también llegan a repetirse motivos y recurrencias en la sintaxis textual).

Las crónicas de corte autobiográfico con tema provinciano del tercer grupo propuesto fueron escritas entre enero y noviembre de 1916, todas para publicaciones de la Ciudad de México. Tampoco en éstas hay vestigios de noticias periodísticas; los acontecimientos se reducen a las memorias que el cronista comparte con sus lectores.⁴⁵⁵ López Velarde se empeñó en el año de 1916 en contar algunas de sus memorias en las

⁴⁵⁵ Véanse las crónicas que a continuación se enlistan. “La provincia mental” (29 de enero de 1916), en Obras, pp. 422-424; “De mis días de cachorro” (22 de enero de 1916), en Obras, pp. 420-422; “El comedor” (19 de febrero de 1916), en Obras, pp. 426-427; “El señor Rector” (18 de marzo de 1916), en Obras, pp. 432-434; “Bohemio” (25 de marzo de 1916), en Obras, pp. 434-435; “La escuela de Angelita” (15 de abril de 1916), en Obras, pp. 444-445; “Toros” (22 de abril de 1916), en Obras, pp. 446-477; “El capellán” (2 de noviembre de 1916), en Obras, pp. 464-467; “Espantos” (8 de abril de 1916), en Obras, pp. 437-439.

publicaciones donde normalmente colaboraba. Sin duda, muchas de ellas parecen charlas ligeras y coloquiales (como quería Gutiérrez Nájera), pero destaca esa sustitución de la actualidad de interés colectivo por la intimidad del cronista. Pareciera también que se sustituyó el folletín narrativo de ficción por una especie de autobiografía, contada en entregas periódicas, aunque sin apegarse a un orden cronológico.⁴⁵⁶

Sólo en dos crónicas López Velarde posa sus ojos en escenas urbanas. El poder evocador de la poesía de la lluvia y los viajes al pasado que provoca es el centro de “Llueve” (12 de julio de 1912), pero al final hay una toma de conciencia de la realidad externa y el cronista se fija, como Baudelaire, en los abismales contrastes que ofrece la urbe: “pocos son los que reparan en el dolor y la indigencia plebeyos...” (359-360). En

⁴⁵⁶ Si traigo a colación el término “autobiografía” es porque, en principio, considero que este género pertenece a la literatura —tal como explica George May. No es extraño que un escritor que aspira a escribir sólo lo que emana de la “combustión de [sus] huesos” recurra insistentemente a los recuerdos como motivos para su obra: me parece que, para establecer el principio de verosimilitud, habrá que creerle cuando dice que lo que cuenta se refiere a sus propias vivencias o a sus memorias sobre otros personajes. La autobiografía se define como una biografía escrita por quien crea un protagonista con datos de su propia vida (estos datos generalmente pertenecen a un plano no ficticio). Véase Georges May, La autobiografía, trad. Danubio Torres Fierro, FCE, México, 1982 (Breviarios, 327), p. 13. No hay fronteras genéricas fijas entre la autobiografía y las memorias, las epístolas, el relato de viajes, el diario íntimo o géneros periodísticos, como el reportaje o la crónica. Explica Georges May que el autobiógrafo puede desempeñar, hasta cierto punto, el papel de cronista cuando se propone relatar acontecimientos públicos (p. 148). Incluso relaciona tipos genéricos como el retrato, el cuadro histórico, que reaparecen en el periodismo moderno, con la autobiografía (pp. 152-170). No estoy afirmando que López Velarde escribió su autobiografía; lo único que me interesa subrayar aquí es que el cronista se aproxima a la autobiografía en el espacio que la crónica había dedicado durante años al comentario de actualidad social. Es decir, López Velarde logra “sacudirse” la obligación de incluir comentarios sobre acontecimientos públicos para explorar el interior de su personalidad literaria.

“La Avenida Madero”, López Velarde describe el paso por las calles de la prostitución en la Ciudad de México: ⁴⁵⁷

Plateros... San Francisco... Madero... Nombres varios para un caudal único, para el pulso único de la ciudad. No hay una de las veinticuatro horas en que la Avenida no conozca mi pisada. Le soy adicto, a sabiendas de su carácter utilitario, porque racionalmente no podemos separarlo de las engañosas cortesanas que la fatigan en carretela (473).

Agrega más detalles y otras anécdotas, cita a Platón como autoridad y su máxima de la “felicidad corporal”; termina con la imagen de la revista Pegaso sobrevolando la Avenida. ⁴⁵⁸

Para cerrar esta revisión de las crónicas de López Velarde, me gustaría citar las tonalidades que Pacheco distingue en el poeta zacatecano:

En López Velarde el poeta deja sus máscaras sucesivas: orador, padre de la patria, demiurgo, dandy, mártir atormentado por la sociedad, y se convierte en el hombre de la calle, en el paseante, el flâneur de la Avenida Madero, en el conversador que da al lenguaje cotidiano la electricidad del modernismo, “la moral de la simetría”. Ya no es la víctima del Wetschmerz, el mal del siglo: es el verdugo de sí mismo tan agobiado por su propio ser que se pone a distancia y se contempla desde fuera irónicamente. ⁴⁵⁹

Aunque no siempre esa mirada reconcentrada es irónica: también recurre a la nostalgia, ya en las obsesiones dolorosas, ya en las anécdotas pueriles o humorísticas, ya en los regresos anecdóticos o imaginarios al terruño, ya en su admiración por la mujer y el triple conflicto que le provoca (amor, pecado, matrimonio). ⁴⁶⁰ Los hallazgos de su prosa también se perciben en los versos en que conversa, narra y expone plegarias.

⁴⁵⁷ El tema del “amor mercenario” cobra expresión poética en otros textos, entre ellos: “José de Arimatea”, “La flor punitiva” (El minuterero), “A la gracia primitiva de las aldeanas” (La sangre devota), “Las desterradas” y “A las vírgenes” (Zozobra).

⁴⁵⁸ Pegaso, núm. 1, México, 8 de marzo de 1917. El texto apareció como “editorial-presentación” de la revista Pegaso que en 1917 dirigieron Enrique González Martínez, Ramón López Velarde y Efrén Rebolledo; la imagen se explica porque las oficinas de Pegaso estaban en la Avenida Madero.

⁴⁵⁹ OP 588, [“Ramón López Velarde”, Antología del modernismo, 1884-1921, México, UNAM, 1970 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 91)].

2. El minuterero

Antes de su muerte, López Velarde había seleccionado las veintiocho prosas que ordenaron posteriormente su hermano Jesús López Velarde y su amigo, el escritor Enrique Fernández Ledesma,⁴⁶¹ así que en El minuterero como conjunto hay una voluntad de estilo. Si López Velarde sabía las exigencias de la versificación, también se interesaba por el arte de la prosa, tal como comenta con su amigo Correa: “Casi en todo tiempo me parece más difícil el trabajo de la prosa que el de la rima. Probablemente Flaubert y Valle Inclán luchan con más pena contra el estilo que cualquier poeta de renombre” (834).⁴⁶²

Es fundamental notar que, aunque El minuterero fue concebido como libro, sigue siendo una compilación de prosas individuales, unas ya publicadas y otras inéditas hasta antes de la primera edición del libro en 1923. De modo que incluye —como identifica Antonio Castro Leal— “comentarios líricos, retratos literarios, críticas, recuerdos de provincia, fragmentos autobiográficos, variaciones sobre temas del momento o simples divagaciones”.⁴⁶³ No hay que olvidar el antecedente de Torri, quien también reunió prosas varias en Ensayos y poemas (1917), cuyo título anuncia la emergencia del poema en prosa como género. Cuando hablo de su “emergencia”, me refiero a su paulatina entrada en los paradigmas (o interpretantes finales de la esfera de la terceridad) de la normatividad literaria en el ámbito de las letras mexicanas. Se ha constatado en este estudio que Gutiérrez Nájera explora, al interior de la crónica, las posibilidades de una prosa artística que se aproxima en ocasiones al poema en prosa. Por su parte, el libro de Torri es un parteaguas en la historia de la literatura mexicana y pudo motivar el deseo de López Velarde de publicar un libro de prosas, lo cual expresa el anhelo de transformar la lectura fugaz del texto periodístico en un objeto, menos perecedero y más

⁴⁶⁰ Aprovechaba cada ocasión para expresar su apego a la mujer. En “¿Adán o Eva?”, por ejemplo, critica a Schopenhauer por afirmar que los hombres son más bellos que las mujeres (5 de febrero de 1908), en Obras, p. 338.

⁴⁶¹ Phillips, op. cit., p. 293.

⁴⁶² Carta fechada en San Luis Potosí, 1° de septiembre de 1909.

⁴⁶³ OP 543 [“Ramón López Velarde”, “Prólogo”, en López Velarde, Poesías completas y El minuterero, Porrúa, México, 1953 (Colección de Escritores Mexicanos, 68)].

cercano e íntimo para el lector, como el libro. José Emilio Pacheco es de los pocos críticos que no olvidan que algunas prosas de López Velarde “intentaron ser nada más crónicas pero [...] en realidad forman parte de su poesía”.⁴⁶⁴

Fernández Ledesma advierte el novedoso trabajo literario en las prosas de El minuterero: “Sus prosas son los espejos ustorios del idioma. En ellas hierve el fuego de las revelaciones novísimas. Exentas de tambores y de fanfarrias, mantienen en su trama el esbelto esqueleto de la forma, donde la idea —aún enardecida— otorga la dignidad de armonía”.⁴⁶⁵ No cabe duda, pues, de que en El minuterero López Velarde encuentra el estilo “personalísimo” que para algunos se manifiesta en la oscuridad del sentido; su búsqueda era el reto que se impone todo poeta verdadero. En casi todas sus prosas hay destellos poéticos, pero no todas son poemas en prosa; el contexto general que las abarca es la crónica periodística cuyos espacios aprovechó López Velarde para dar cauce a su gusto estético y a su personalidad literaria. Dice Phillips: “Esencialmente es la prosa de un poeta, en la cual se logran tensiones líricas, aun en los textos de mayor concentración intelectual [...]. Finalmente, sobresalen sus prosas por la conciencia artística con que las elabora y por la admirable fusión de concepto y sentimiento que logra en ellas”.⁴⁶⁶

Vale destacar que en la revista Pegaso había varias secciones fijas, y una de ellas era la “Crónica”.⁴⁶⁷ De las quince crónicas, dos fueron escritas por López Velarde; algunos autores, como Manuel Toussaint⁴⁶⁸ o Manuel de la Parra,⁴⁶⁹ seguían recurriendo a las subdivisiones interiores y a los saltos temáticos, aunque entre ellos buscan un hilo

⁴⁶⁴ OP 587 [“Ramón López Velarde”, Antología del modernismo...]

⁴⁶⁵ OP 420, [“Ramón López Velarde”, México Moderno, núms. 11-12, 1º de noviembre de 1921].

⁴⁶⁶ Phillips, op. cit., p. 315.

⁴⁶⁷ Pegaso, Revista Ilustrada (ed. facs., FCE, México, 1979), directores Enrique González Martínez, Efrén Rebolledo y Ramón López Velarde, México, 1917, 15 núms.

⁴⁶⁸ “Tedio, Semana Mayor y Pascua”, ibid., p. 133 [núm. 6, 12 de abril de 1917, p. 1].

⁴⁶⁹ “La danza del oso y los gitanos”, ibid., p. 309 [núm. 14, 14 de junio de 1917, p. 3].

común que evita la disparidad de temas de las crónicas modernistas, pero la mayoría de los colaboradores se inclina por desarrollar un solo tema en la página, o página y media, destinada a la “Crónica”. Un texto tan revelador como “La avenida Madero”, que he comentado anteriormente, está acotado por algunos datos extra- textuales que bien podrían relacionarse con la crónica, como el hecho de que uno de los benefactores de la revista era la Casa Calpini, ubicada en “la Avenida Francisco I. Madero número 37 y tercera de Motolinía”. El texto sirve para presentar la revista, a la vez que resalta otras cualidades de la Avenida donde se encuentra la óptica patrocinadora. El sujeto de la enunciación da cauce a su sentir y a sus opiniones respecto de las “doncellitas que se precaven del tráfico”, y logra un cuadro muy vivo y comprensivo respecto de las mujeres provincianas que se prostituían en la Ciudad de México: “sus pies y sus ojos conservan la beatitud de las celebraciones caseras en el terruño”.⁴⁷⁰

En “Semana Mayor”, también publicada en la sección “Crónica”, el tema corresponde al momento en que apareció el número cinco de Pegaso, pero López Velarde presenta un texto escrito en primera persona y centrado en las reflexiones y recuerdos de un “yo” que se ostenta como narrador, más que en hechos colectivos sobresalientes de la celebración.⁴⁷¹ Ambos textos se quedan en el terreno de la crónica. Hay otros más depurados que cuentan alguna escena o anécdota, pero con una sintaxis textual que desencadena lecturas poéticas; por ejemplo, “La cigüeña”, publicado en México Moderno.⁴⁷²

Por otra parte, se nota, en la revista Pegaso, el interés por el poema en prosa. Genaro Estrada presenta, con el título de “Poemas en prosa” unas versiones en español de las traducciones que Judith Gautier había hecho de algunos textos chinos al francés; se trata de tres textos muy breves, próximos a la estética del haikú, y bien logrados en su sintaxis poética. Rafael Cabrera traduce cinco textos de Gaspard de la nuit que desarrollan una anécdota breve, entre ellos sobresalen “El vendedor de tulipanes” y

⁴⁷⁰ El texto inaugura el primer número de Pegaso, del 8 de marzo de 1917; en la página contigua, a la izquierda se encuentra el anuncio de la Casa Calpini.

⁴⁷¹ Ibid., p. 109 [núm. 5, 5 de abril de 1917, p. 1].

⁴⁷² México Moderno (ed. facs., FCE, México, 1979, 3 ts.), director Enrique González Martínez, México, 1920-1923, t. 1., p. 86 [núm. 10, 1º de mayo de 1921].

“Harlem”; también se trata de textos sumamente breves.⁴⁷³ Considero que estos ejemplos bastan para comprobar que López Velarde, como colaborador de Pegaso, conocía y apreciaba el poema en prosa, principalmente por medio de las fuentes francesas.

Ahora bien, me gustaría comentar algunas relaciones que los críticos han encontrado entre la obra de López Velarde y la de Baudelaire. Villaurrutia comenta el extremo del paganismo frente al cristianismo y encuentra que ambos comparten el mismo espíritu al concebir de manera similar la relación entre el erotismo, la muerte y la religiosidad: “La agonía, el vacío, el espanto y la esterilidad, que son temas de Baudelaire, lo son también de nuestro poeta.⁴⁷⁴ Es de sobra conocida la afirmación de López Velarde respecto de la lectura de Baudelaire en “Tenías un rebozo de seda...”: “Entonces era yo seminarista / sin Baudelaire, sin rima y sin olfato” (137-138).

Otra relación evidente entre López Velarde y Baudelaire es la insistencia en temas que se desarrollan tanto en verso como en prosa. Anteriormente señalé el ejemplo de “Una viajera” y “La viajera”, textos en verso y en prosa que conservan algunos detalles iguales. Desarrollar este aspecto de la obra de López Velarde es una tarea ardua porque son muchos los poemas en verso que tienen como temas centrales la vuelta al terruño, las pulsiones eróticas y la mujer pura, o cualquier combinación de los tres tópicos. No me propongo anotar aquí la complejidad de las relaciones entre la prosa y el verso del jerezano; me limito a mostrar algunos ejemplos, y reconozco que es una lástima no tener el espacio suficiente para profundizar en el complejo tema de las relaciones entre el verso y la prosa del jerezano. El conflicto binario entre la pureza y el pecado que se expresa en “Gavota” (c. 1920) —“Amé los talles zalameros / y el virginal sacrificio” (249-250)— y en “La última odalisca” (219-221), que puede relacionarse con “La flor punitiva” porque subraya el vínculo entre el placer y el sufrimiento en ambos textos:

Gozo... Padezco... Y mi balanza
vuela rauda con el beleño

⁴⁷³ “Poemas en prosa” [incluye “Harlem” y “Padre Pugnaccio”, trad. del chino al francés de Judith Gautier, versión en español de G[enaro] E[strada], Pegaso, p. 148 [núm. 6, 12 de abril de 1917, p. V]. Ibid., p. 274 [incluye “El vendedor de tulipanes”, “La barba en punta” y “Madame de Montbazón”, núm. 12, 31 de mayo de 1917, p.8].

⁴⁷⁴ “Estudio”, en op. cit., pp. 24-27.

de las esencias del rosal:
soy un harén y un hospital
colgados juntos del ensueño.

El hecho de aceptarse pecador en “La flor punitiva”, “Viernes Santo” y “Mi pecado” se expresa también en “Cuaresmal” (146-147), además de que reitera el antagonismo entre Fuensanta y las cortesanas:

Fuensanta: al amor aventurerode cálidas mujeres, azafatassúbditas de la carne, te prefieropor la frescura de tus manos gratas.

El poeta ratifica la supremacía de la mujer pura en “Que sea para bien” (c. 1916), así como lo hace en “Aves de paso”, prosa que ya se comentó anteriormente:

¡Oh tú, reveladora, que traes un sabor cabal para mi vida, y la entusiasmas: tu triunfo es sobre un motín de satiresas y un coro plañidero de fantasmas! (186)

Con un tono irónico, el poeta insiste en los mismos temas en “Todo” (223-225):

A pesar del moralista que la asedia y sobre la comedia que la traiciona es santa mi persona (224).

El mismo tono de sorna y autocrítica, tal como se lee en “Fresnos y álamos” se nota en “Por este sobrio estilo” (163-164):

esta manera de decir mi nombre con mofa y mimo, en homenaje y burla, como que sabe que mi interno drama es, a la vez, sentimental y cómico.

Imágenes de “Mi pecado” se emplean también en “Tierra mojada” (202-203), específicamente el detalle del pelo mojado y las sensaciones que desencadena en el sujeto poético:

Tardes en que el teléfono pregunta por consabidas náyades arteras, que salen del baño al amor a volcar en el lecho las fatuas cabelleras.

La afirmación, en “Metafísica”, de que “nada siento sino por medio de la mujer” también se menciona en “La tónica tibieza” (168-169):

¿Cómo será esta sed constante de veneros femeninos, de agua que huye y que regresa? ¿Será este afán perenne, franciscano o polígamo?

En “Noviembre” se evoca el talle voluptuoso de la Muerte, mientras que en “La última odalisca” se usa la misma imagen para describir la Melancolía recurriendo a metáforas que involucran también la voluptuosidad de la escritura:

Voluptuosa Melancolía: en tu talle mórbido enrosca el Placer su caligrafía.

El tema de la soltería, de “Obra maestra”, se desarrolla en “La lágrima” (216), con acento en el sufrimiento de la soledad:

Encima del soltero dolor empedernido de yacer como imberbe congregante encima del apetito nunca satisfecho de la cal que demacró las conciencias livianas, y del desencanto profesional con que saltan del lecho las cortesanas encima de la ingenuidad casamentera Lágrima de infinito que eternizaste el amoroso rito.

El amor mercenario que se refiere en “La Avenida Madero” y “José de Arimatea” tiene ecos en verso en poemas como “A las vírgenes” o “Las desterradas” (194-196); de este último, cito:

Las pobres desterradas de Morelia y Toluca, de Durango y San Luis, aroman la Metrópoli como granos de anís. Más tímido es el poema “A la gracia primitiva de las aldeanas” (144-145), en el cual el poeta todavía expresa cierta resistencia frente a su deseo: Hambre y sed padezco: Siempre me he negado a satisfacerlas en los turbadores gozos de ciudades —flores de pecado—.

En El minuterero destacan las prosas que tratan de la vuelta a la ciudad natal, como “Fresnos y álamos”, “En el solar” y “La Alameda”. Estos temas son tratados también en poemas en verso como “Viaje al terruño” (139-142):⁴⁷⁵

Surge la ciudad nativa: en sus lindes, un bohío el cristal rompen las ruedas, y entre mudas alamedas se recata el caserío.

En fin, como se ha podido apreciar, López Velarde aprovecha algunos temas centrales tanto en verso como en prosa y podrían encontrarse incluso procedimientos estilísticos

⁴⁷⁵ Otros poemas que comparten este tema son, de La sangre devota, “Domingos de provincia”, “La bizarra capital de mi Estado”, “En la Plaza de Armas”, “Me estás vedada tú”, “Y pensar que pudimos”; de Zozobra, “El viejo pozo”, “Las desterradas”, “Jerezanas”, “Hormigas”, “La última odalisca”; de El son del corazón, “Si soltera agoniza”, “Treinta y tres”, “Gavota”, “En mi pecho feliz”, “El sueño de los guantes negros”.

similares en verso y en prosa, como el empleo de prosopopeyas para describir los paisajes, o la presencia de objetos simbólicos similares como punto de partida para la creación de metáforas (el pozo, las alamedas), así como también la recurrencia de la ironía.⁴⁷⁶ Las oposiciones, casi siempre antitéticas o contradictorias, se mantienen, por lo general, dentro del cerco íntimo que el poeta ha demarcado en su obra. En Le spleen de Paris, por el contrario, Baudelaire sale a la ciudad y busca las correspondencias que entrañan las oposiciones, principalmente entre lo central y lo periférico (ricos y pobres, el arte canónico y la modernidad, la moral y la inmoralidad, la razón y la locura, lo poético y lo prosaico, la belleza y la fealdad). Estos apuntes urbanos ya habían sido ensayados en Les fleurs du mal. Baudelaire también experimentó con la reescritura en prosa de poemas en verso y a la inversa.

En dos prosas López Velarde da cuenta de su conocimiento de Las flores del mal. En el prólogo a un libro dice que el autor, Jorge Adalberto Vázquez, “no sufre, como Baudelaire, la fascinación de las gigantas”.⁴⁷⁷ Cuando habla de la amenaza del gusano en una crítica a Núñez y Domínguez, probablemente se refiere al poema “Une charogne”:

Si, según la torturante insinuación de Baudelaire, las alcobas no preparan más que el hediondo festín de las fosas; si la cabal y efectiva fórmula del trabajo de los hijos de Caín se expresase al decir que el amor abastece a la muerte, sería siempre tema de grave meditación este descontento del artista ante la obra que conceptúa susceptible de mejoría.⁴⁷⁸

No encontré más alusiones explícitas a Baudelaire, ni menciones a Le spleen de Paris, pero es seguro que López Velarde, al igual que Gutiérrez Nájera, leyó los poemas en prosa del parisino, ya en las traducciones que circularon en algunas revistas literarias, ya en el texto original. Importa subrayar que hay semejanzas en la sensibilidad poética del jerezano y del parisino.

⁴⁷⁶ Véase también Gerardo Déniz, “El ala de mosca”, OP 643-646 [La Gaceta del FCE, núm. 176, agosto de 1985].

⁴⁷⁷ “Prólogo a ‘Senda huraña’ de Jorge Adalberto Vázquez”, 16 de octubre de 1917. Letras Potosinas, San Luis Potosí, núm. 97, 1951, en Obras, p. 544.

⁴⁷⁸ “Holocaustos (Apuntes para la psicología de Núñez y Domínguez)”, (12 de diciembre de 1915), en Obras, p. 516. En “Caro data vermibus” (El minuterero) expresa, como Baudelaire, el interés por la destrucción de los cadáveres.

Es momento para apuntar que, en general, en El minuterero predomina el modo de representación universal que corresponde a la poesía lírica (introspección y emoción o canto rítmico), aunque también hay creación poética en textos meditativos o narrativos. Algunos críticos han destacado la intensidad poética de las prosas de López Velarde y, en particular, de El minuterero, “colección de poemas en prosa”, según las palabras de Guillermo Sucre.⁴⁷⁹

Phillips estudia algunas de las “prosas poemáticas” de López Velarde y afirma acertadamente que el “signo lírico es el que determina las cualidades de su prosa, cualquiera que sea su tema”. El crítico después identifica algunas “formas individuales dentro de una prosa esencialmente poética”. Phillips encuentra seis tipos de prosas:

- 1) cuentos,
- 2) crónicas de provincia,
- 3) prosas de interés autobiográfico,
- 4) retratos literarios o artísticos,
- 5) divagaciones y comentarios poéticos (incluye poemas en prosa, “género fluctuante cuyos límites confusos” prefiere no definir el crítico) y
- 6) ensayos sobre temas varios.⁴⁸⁰

Es verdad que esas formas que observa Phillips están en las prosas como también es cierto que domina el modo lírico, pero me parece pertinente tomar en consideración que muchas de ellas fueron publicadas en espacios explícitamente destinados a la “crónica”. Rescatar este dato hace posible que la tarea de la identificación genérica sea mucho menos rígida, puesto que, desde el principio, se aceptan la flexibilidad, la heterogeneidad y la variedad: no todos los textos son fácilmente clasificables. Esta perspectiva permite ubicarlos en su función individual, insertos en el periódico o en las revistas, y tampoco hay que olvidar que las revistas literarias ofrecían a los escritores un oasis en el que tenían mayor libertad de creación; esto también contribuyó al desarrollo del poema en prosa. Respecto de El minuterero permanece, por ejemplo, una duda: las

⁴⁷⁹ OP 635 [G. Sucre, “Un sistema crítico”, en La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana, FCE, México, 1985 (Tierra Firme)].

⁴⁸⁰ Phillips, op. cit., pp. 298 y 300-301.

prosas que quedaron inéditas hasta que se publicaron por primera vez en el libro, ¿estaban destinadas, como todas las demás, a aparecer en los diarios y revistas donde colaboraba su autor, o se pensaban como exclusivas para el libro? De haber sido lo último, podría interpretarse que López Velarde deseaba dar mayor autonomía literaria a sus breves composiciones.

Es indiscutible que en El minuterero López Velarde alcanza su madurez como escritor. También se nota una creciente libertad para crear y para explorar las cualidades poéticas de la prosa: un ejemplo es la inclusión de prosas que no llenan la página. De los veintiocho textos, seleccioné dieciocho que considero poemas en prosa; esto indica la intensificación lírica (porque para López Velarde la poesía era fundamentalmente lírica) de la prosa en esta colección.

C. El poema en prosa de Ramón López Velarde

En esta última parte, recorro una vez más a los modos universales de representación para distinguir los poemas en prosa líricos de los narrativos y de los ensayísticos. Me gustaría aclarar que la organización de los poemas tiene más la función de ordenar la exposición, al resaltar algunas afinidades textuales entre los textos, que la de clasificarlos formalmente, pues he dicho desde el inicio de este trabajo que no me he propuesto como objetivo central ofrecer clasificaciones de los textos analizados, sino comprender las razones por las cuales podrían ser considerados poemas en prosa y mostrar cómo la crónica fue un espacio de gestación para el poema en prosa.

1. El poema en prosa ensayístico

Ha sido difícil concebir este conjunto de poemas, pero el antecedente de Le spleen de Paris se convirtió en un aliciente. La complejidad radica en distinguir las sutilezas que separan una crónica poética con procedimientos discursivos ensayísticos de un poema en prosa. Las fronteras llegan a tocarse a tal punto que he incluido una prosa híbrida que pudo igualmente agruparse en la sección de las crónicas. En los poemas ensayísticos de López Velarde he prestado atención al tratamiento del Objeto, que puede analizarse en los procedimientos textuales por medio de los cuales se apuntan las connotaciones de sentidos pertinentes para el proceso de la semiosis poética. Por lo general, en este tipo de poemas, algunos símbolos culturales se convierten en el Objeto del texto; en la sintaxis textual hay, al mismo tiempo que un desarrollo inductivo o deductivo de las ideas, una marcada creatividad, que conduce a la lectura inferencial de los razonamientos ensayísticos. El sujeto de la enunciación se compenetra tanto con su tema, sea a favor o en contra, que esa actitud cobra relevancia. En el primer grupo, incluyo poemas que desarrollan temas de estética; en el segundo sólo me ocupé de “La madre Tierra”, pues su inicio es ensayístico y su final poético.

Primero me ocuparé de poemas en prosa ensayísticos sobre estética y literatura. En “Dolorosa” (1° de noviembre de 1913) la sintaxis textual no presenta alteraciones al hipercódigo, pero la interpretación del sentido de esta Virgen (398-399) convierte el texto en un poema en prosa ensayístico. Sobresale el aspecto sensorial en esta breve

anécdota, pues el sujeto poético recuerda sus primeras impresiones de la Dolorosa: “me sugirió en la niñez el encanto de las lóbregas penas. A todo niño se le aparece el dolor como espectáculo horrible. Yo comprendí la belleza del dolor” (398). La asociación del dolor con la belleza es, en este poema de tres partes no numeradas, el dato problemático que requiere, para su entendimiento, de leyes hipotéticas que desencadenan la lectura inferencial.

El sujeto se pregunta a qué se debe el tesoro de benignidad que se esconde en el dolor de la escultura. Las respuestas son inducciones posibles, por ejemplo: “¿Consistirá en que los clavos oscuros del martirio se sostienen en las manos de la gentil Señora en un pañolillo gracioso y cándido? ¡Quién sabe!” (399). Sin embargo, sólo la primera parte puede considerarse típicamente poética. En las otras dos secciones de “Dolorosa” se combina lo poético con el tratamiento discursivo ensayístico que domina el texto, cuando se afirma que “las Dolorosas, donde quiera que se encuentren, son “la escultura de la Mujer, cuya principal excelencia radica, tal vez en ser un vaso de lágrimas”. La extensión del sentido abarca a toda la humanidad, pues la Dolorosa promueve la fraternidad que permite la comunión de los contrastes: “realiza día por día el milagro de confundir lo aristocrático con lo plebeyo” (399).

En el mismo tenor, en “El cofrade de San Miguel” (1923), el sujeto poético se vale del acercamiento al cuadro homónimo de Saturnino Herrán para exponer su desacuerdo con los Cristos que adoran las masas (284-285). Describe el cuadro donde se representa al miembro de una cofradía en el interior de la sacristía de la Catedral de México, con un enorme escapulario brillando sobre su pecho, que sostiene a su derecha la imagen de un Cristo en la Cruz.⁴⁸¹ Aunque pocas, las alteraciones al hipercódigo en la sintaxis textual, son definitivas para convertirlo en un poema. López Velarde no escribe una crítica de arte propiamente dicha; no juzga en sí el valor del cuadro de su amigo; más bien contrasta la representación popular de la fe y de la imagen de Cristo con las representaciones íntimas del crucificado que prefiere el sujeto poético: “en el embrollo anímico del Cofrade, era preciso un Redentor víctima de todo hasta de lo soez. El pincel implacablemente verídico, afrenta a una cruz y la coloca en los hombros del modelo atáxico” (285).

⁴⁸¹ Cfr. Manuel Toussaint, Saturnino Herrán y su obra, México Moderno, México, 1920, pp. 28-29.

Reconoce el sujeto poético la virtud del pintor al capturar en el cuadro el detalle bello del escapulario y la actitud del personaje:

Si al Cofrade se le desmenuzara la piedad en belleza, quedaría siempre resarcido en la pompa del escapulario. Su dicha es simple, pero segura, y llegó a ella por un camino sin curvas. Asómase a sus ojos una semilla de compasión para los que pasamos ante él, renuentes a las parodias de la Divinidad (285).

Hay un doble sentimiento en este poema en prosa ensayístico: el rechazo a la representación popular de “El cofrade...” y el gusto del sujeto por su imagen particular de Cristo. Cuando manifiesta su desagrado es directo y ofrece explicaciones: “Yo no puedo con estos Cristos, hazmerreír y trasgo, que se coordinan, en ultramar con la pifia mesiánica refugiada bajo las faldillas de Guillermina” (284). Cuando se refiere a su representación personal del Objeto, recurre a metáforas o comparaciones metafóricas: “adoro a un Cristo sin guardarropa, cuyo cuerpo bendecido irradia de una dignidad limpia y translúcida, como la de un nardo que hubiese padecido por la salvación de las rosas”.⁴⁸² El sujeto de la enunciación quisiera que “el amadísimo y amantísimo cadáver me iluminase como un joyel, sin más sangre que la rúbrica de la lanzada”. López Velarde intensifica poéticamente este texto en la frase final, pues quiere un “Mesías lúcido, sin más sangre que el goterón del costado, el goterón fugitivo, granate de un utópico amor”. López Velarde personaliza al extremo la fe en “El Cofrade”, como dice Monsiváis.⁴⁸³

⁴⁸² Quiero citar aquí un fragmento de Gutiérrez Nájera para subrayar las similitudes en la apropiación emotiva y personal de los símbolos de la religión católica (por cierto, López Velarde también habla de la misma virgen de la Dolorosa en otro texto): “Pero ¡qué triste está la Dolorosa! ¡Yo no hablo de las grandes Dolorosas que ponen en los templos; hablo de la que conozco, de la mía, de la que estaba a la cabecera del lecho en que nací, de aquella cuyas lágrimas vi yo a través de las primeras mías”. Véase “Semana de Dolores”, en Manuel Gutiérrez Nájera, Cuentos y cuaresmas del Duque Job, ed. e introd. Francisco Monterde, 3ª ed., 1963 (Sepan cuántos, 19) p. 317.

⁴⁸³ OP 689 [Monsiváis, “López Velarde: el furor de gozar y de creer”, en Minutos velardianos...]

“Metafísica” (1923) trata de la poética de López Velarde, explicada en otros textos (297-298).⁴⁸⁴ Aunque el primer párrafo no es poético y hace pensar que el texto se desarrollará como una reseña o una crítica del “intrigante volumen de Vasconcelos”, el sujeto de la enunciación expone su fe en el sentimiento y sus dudas respecto del conocimiento científico. Para expresar sus ideas, emplea algunas figuras retóricas. La idea central de que para acceder a lo universal (de ahí el título de este texto) se precisa lo incoherente, lo intuitivo y lo emocional, se expresa empleando una prosopopeya: “El apetito de poseer lo universal, bríndase a la arrogancia de mi cuarta década sintetizado en la más vibrante, incoherente y suave de las criaturas, en la criatura que enajenada nos llama reyes o nenes, según haya amanecido frenética o lánguida.” Para que esta criatura de rasgos femeninos cobre sentido dentro de lo que el poeta está desarrollando, son necesarios más elementos para poder hallar un sentido. Por eso, el poeta añade: “Fiel a mi estructura, continúo endiosado en la menos engañosa ilusión, colgándome de la inmanente palabra mística que resume los orbes y que nos aniña o nos entroniza dentro de las regalías de su diapasón.”

Una lectura detenida de ambos extractos evidencia que se refieren a lo mismo, pero en el primero López Velarde transforma el concepto de la “palabra mística” (sintagma empleado en el segundo) en una imagen que contiene una representación material concreta, la “criatura”, que es el resultado de la creación poética. Las frases que permiten la asociación se refieren a “reyes” y “nenes”, que tienen su correspondencia en la idea de que “la palabra mística” “aniña” o “entroniza”. Se trata del típico procedimiento poético que consiste en dispersar las claves poéticas a lo largo del texto, coligadas para que puedan ser interpretadas a la luz de lo que Eco llama el idiolecto (ley hipotética que rige las alteraciones al código en el plano de la sintaxis textual).

El sujeto de la enunciación reafirma su vocación de poeta a lo largo de todo el texto. Si bien las percepciones sensoriales no son tan intensas como en un poema lírico, hay cierto fervor al expresar las ideas que se defienden. El libro de Vasconcelos lo inspira principalmente por el objetivo central de plantear una ecuación vital que contradiga la fe en la razón; López Velarde rechaza la noción positivista del valor de las ciencias y del racionalismo para proponer que el bien no se encuentra en el conocimiento sino en la intuición, la magia y la ternura. Por eso rechaza el mal (“el sesudo catalejo con que se

⁴⁸⁴ José Luis Martínez anota que el libro aludido es El monismo estético, en el cual Vasconcelos critica a France.

filosofa”). Anteriormente, señalé que la concepción de poesía que López Velarde defendía incluía a la mujer por el cúmulo de sensaciones que desencadena ella en la escritura del poeta. Aquí, aunque no la mencione explícitamente, está presente en la “creatura” y en la “ternura”.

Otro Objeto estético se trata en “El bailarín” (1923) (310-311),⁴⁸⁵ texto en el cual el sujeto poético está en el lugar del espectador y disfruta el arte de la danza: “agradezco el bienestar que transmite con la embriaguez cantante de su persona”. El sujeto poético concibe su prosa como un “elogio”: “Y mi ditirambo, ¡oh bailarín!, es el fervor de un lego que no sabe bailar” (311). En este poema, López Velarde reconoce en el bailarín al artista que sabe lograr la armonía porque “su alma es paralela de su cuerpo”; el poeta, por el contrario, ha dado muestras del sufrimiento que le causa el no poder lograr este ideal. Hacia el final hay un comentario autocrítico y desdeñoso: “Las larvas somos incapaces de vivir en serio, porque pertenecemos al melodrama”. El bailarín es un ser autónomo “endiosado en su propia infecundidad”: “comienza en sí mismo y concluye en sí mismo, con la autonomía de una moneda o de un dado”. El espectador valora en el bailarín “la modestia de su arrebató”, la armonía (incluye la “Gracia y la Fuerza”), la modestia (sinónimo del justo medio que contiene y no desborda), la autonomía y el desinterés: “Danza sobre lo utilitario con un despego del principio y del fin. Los desvaríos de la conciencia y de la voluntad humanas le sirven de tramoya”.

Villaurrutia vio en “El bailarín” la representación de la prosa velardeana:

La prosa de Ramón López Velarde no es la regulada, acompasada y monótona marcha de un paseante solitario sino la trayectoria irregular en apariencia pero sometida a leyes, menos visibles y más imponderables, del bailarín que obedece a una música interior y que no tiene más límite que el de la fuerza de sus músculos y la capacidad de sus pulmones.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ López Velarde también manifestó su gusto por la danza en “Anna Pavlowa” (*Obras*, pp. 247-249), en “La estrofa que danza”, dedicado a la bailarina Antonia Mercé (c. 1917), en *Obras*, p. 204 y en “Fábula dística”, dedicado a Tórtola Valencia (18 de enero de 1918), en *Obras*, pp. 210-211.

⁴⁸⁶ Xavier Villaurrutia, “Prólogo a ‘El minuteró’ de Ramón López Velarde”, en *Obras*, comp. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Shneider, prolog. Alí Chumacero, 2ª ed., FCE, México, 1991, p. 813.

Por extensión, el bailarín representa a todo artista, y en este poema la naturaleza del arte es el Objeto al que se alude poéticamente, como puede notarse en los pasajes citados.

El interés del retrato poético “Anatole France” se centra en la obra del escritor francés, no tanto en la relación, real o imaginaria, que entabla el sujeto poético con él, tal como ocurre en los poemas que hablan de las mujeres. La etiqueta “retrato poético” indica una mezcla, en la cual se integran elementos discursivos cercanos al ensayo, descripciones físicas y morales e, incluso, rasgos narrativos objetivos, como corresponde al discurso de la biografía. Pero considero que este texto mantiene el funcionamiento semiótico de un poema a causa de la estilización de la lengua que puede notarse en el trabajo de la sintaxis textual. Me gustaría comparar “Anatole France” con “A Roosevelt”, puesto que hay en este poema de Rubén Darío procedimientos similares a los del texto de López Velarde. La diferencia más evidente es que uno emplea versos polimétricos y el otro, prosa. En ambos hay metáforas que tratan de sintetizar la trascendencia de la vida y obra de las personalidades en cuestión: el zacatecano subraya la obra (“su risa áulica respetó la chispa divina extraviada en la escoria”), mientras que el nicaragüense subraya la vida de Roosevelt para contrastar la América anglosajona y la hispánica: “eres un Alejandro-Nabucodonosor / (Eres un profesor de Energía / como dicen los locos de hoy)”.⁴⁸⁷ No me extenderé más en este atractivo contraste; solamente lo uso para proponer que, si dentro de la poesía en verso cabe este subgénero del poema panegírico, puede igualmente considerarse su práctica en prosa.

De regreso a “Anatole France” (1° de septiembre de 1920), en el ámbito de las sensaciones y percepciones se ubica el gusto y la admiración del poeta por el escritor francés (289-290). Los juicios positivos sobre el catolicismo de France, sobre su sagacidad para eludir la blasfemia pero conservar la crítica y la armonía en su obra parten de los interpretantes finales, o paradigmas regentes en López Velarde. El señalamiento de las cualidades personales y artísticas de France se expresa por medio de creativas metáforas y comparaciones poco motivadas, como las que presento, a continuación para terminar este análisis. La experiencia del escritor francés, “desencantada y voluptuosa”, es “como una dama vestida de ala de mosca, que portase

⁴⁸⁷ Rubén Darío, “A Roosevelt”, en Cantos de vida y esperanza, en Obras poéticas completas, “Ensayo biográfico” de F. C. Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1941, pp. 563-565.

en el pecho una roja flor”. La crítica que hace France a lo deforme de la creación se expone también mediante metáforas: “De la gentilidad y del cristianismo recogió los esmeriles en que se desbrava la conducta” (289-290). Por no participar en el drama cainita, France —dice el sujeto poético— prefirió “gastar su hoguera sincrónica en una insospechable actitud estilista y estilita” (289-290).⁴⁸⁸

Los poemas que comentaré a continuación tienen una estructura simétrica, con un inicio ensayístico y un final poético. “La Madre Tierra” (13 de julio de 1916) es un texto con dos partes, aunque no separadas por espacios en blanco (450-451). En la primera, discursiva, se contrastan las sólidas creencias de “los años pretéritos” con el vacío espiritual de los habitantes del “nuevo siglo”. Como ejemplo extremo del pesimismo de su época, menciona que “las mujeres grávidas” hacen pensar en que los seres procreados están destinados a la muerte, “a la asfixia con que la tierra [...] atormenta la carne, los huesos y el polvo de los muertos” (450).

La segunda parte está marcada por el empleo de la primera persona del singular, en tanto que en la primera se usa el plural. El texto tiene un desarrollo poético para pedir a la “mujer otoñal” que lo cure del “horror a la tumba, horror que es para mí herencia paterna” y recurre a una estructura anafórica para componer su ruego. Esta segunda parte, casi la mitad del texto, es lírica, en tanto que el inicio es ensayístico:

Recurro con fe íntegra a ti, señora crepuscular, en cuya adoración se consumen en irresistible incendio romántico sesenta meses de mi juventud; a ti, cosecha que regocijaste a mozos labradores que hoy apenas son un recuerdo en tu mente de mujer derrotada por el tiempo; a ti, fruta de pasadas vendimias para mi boca adolescente; a ti, que [...] tenías el corazón como playa en que los barcos deshechos auguraban lo irremediable de tu naufragio pasional.

López Velarde se vale de la estructura de la plegaria religiosa para solicitar a la amada la sanación del alma; por ejemplo, recurre a expresiones como “libra”, “sáname [...] que para lograrlo tienes la gracia”, “hazme amar a la Madre Tierra”. Vale anotar, además, que éste es el segundo poema en el cual un ser femenino representa algo más que la mujer a lo cual el sujeto poético quiere acogerse; aquí, la Madre Tierra y, en “Metafísica”, la “palabra mística”.

⁴⁸⁸ Estilista era el anacoreta que, en los primeros siglos d. C., vivía sobre una columna; por antonomasia, se llama así a la práctica ascética, común en Oriente.

Por último, hay algunos textos híbridos como “La sonrisa de la piedra” (enero de 1916), que tiene también como Objeto una obra de arte, pero es más heterogéneo en su sintaxis textual que los poemas anteriores. Por un lado, conserva sus lazos con la crónica porque toma la noticia de que la catedral de Reims, “cantada por Verhaeren”, perdió una torre como consecuencia de la invasión alemana (302-304).⁴⁸⁹ La destrucción de la guerra no basta para borrar las manifestaciones del espíritu humano y por eso se insiste en que el ángel caído permanecerá donde estaba, ya porque se restaure, ya porque perdure en la memoria de la gente. Hasta este punto, el Objeto no ha sido referido por medio de la creación de un idiolecto, y sólo requiere razonamientos inductivos para saber que la caída del ángel equivale a la caída de cualquier objeto de la cultura humana.

Se da cabida al enojo y a la decepción del sujeto de la enunciación frente a las atrocidades de la guerra. La escultura y la catedral lamentan sus pérdidas. Las sensaciones se van intensificando progresivamente, primero cuando se presenta el monólogo de la escultura y después en la oración que el sujeto (en primera persona del plural) dedica al ángel. Cito un fragmento del final, en el cual también se emplea la técnica de la enumeración típica de una plegaria:

¡Oh cabeza sin sexo, en que las ondas de pelo enmarcan la frente como espuma! ¡Oh pelo espumoso, sobre cuya agitación se sostiene la leve corona para fingir un sueño real en un golfo cantante! ¡Oh corona rota! ¡Oh manos arrancadas y abatidas!

... Depura nuestras almas y enséñanos a fijar en la piedra de la adversidad la sonrisa heroica [...] danos una frecuencia ideal de pájaros en el espíritu... (304)

Habrà que tomar en cuenta la nota de José Luis Martínez a este texto, puesto que explica que unas fotografías, vistas por López Velarde en L'Illustration en enero de 1916, motivaron la escritura: mostraban los estragos de los alemanes en la catedral de Reims. He ubicado este texto con los poemas en prosa ensayísticos por subrayar cómo la creación poética convive con el periodismo, pero lo concibo como un verdadero híbrido. Los poemas en prosa ensayísticos de López Velarde aprovechan la flexibilidad de la prosa breve y evidencian un trabajo riguroso.

⁴⁸⁹ López Velarde externa su gusto por el poeta belga Verhaeren y su canto a la catedral de Reims en el artículo “Verhaeren” (c. 1916), que se publicó en Armas y Letras, Monterrey, 30 de noviembre de 1948 (Obras, pp. 532-535).

2. El poema en prosa narrativo

Aunque sin mayor desarrollo, Vicente Quirarte señala el abundante empleo del copretérito, “tiempo de rescate empeñado en conservar lo que ha partido”, en la poesía de López Velarde.⁴⁹⁰ Esta particularidad de la sintaxis textual da cuenta de la presencia de núcleos narrativos, o del desarrollo de anécdotas, en los poemas en verso, como “Mi prima Águeda”, “Domingos de provincia” (*La sangre devota*), “El viejo pozo” o “No me condenes” (*Zozobra*). El mismo procedimiento funciona en los poemas en prosa.

Algunos poemas tienen una parte narrativa y otra poética. “El silencio” (21 de junio de 1912) consta de dos partes separadas con espacios en blanco (354-356). En el principio, se resume un cuento que trata sobre el valor del silencio (el príncipe busca, por mandato del padre de su novia, el mejor palacio; lo encuentra en la morada de un solitario). Enseguida el sujeto de la enunciación menciona algunas otras virtudes del silencio, como su fecundidad para los pensadores y los poetas (el Tasso y otros cantores épicos, Kempis, Dante, Petrarca). El poeta opina que el silencio es aliado de la fantasía y por eso los goces de lo imaginado superan a la realidad. Así introduce razonamientos ensayísticos que agregan complejidad estructural al texto: “Si grata es la realidad de lo que tocamos, no se aproxima a la delicia de los fantasmas entrevistados por la reja del silencio en el castillo de los pensamientos recónditos” (355).

Un segmento poético descubre el sentido del cuento referido, aunque con creaciones muy sencillas. La imagen del “castillo del silencio” representa un lugar ideal para el amor y para la felicidad; en ese espacio triunfan los “fantasmas” de mujeres virginales y literarias, como las que inspiraron a Dante (Beatriz) y a Petrarca (Laura). López Velarde se vale de la imagen del castillo de silencio en el cual todo es recogimiento y espiritualidad, como en la metáfora de Santa Teresa, quien representa la vida espiritual con un castillo de diamantes y cristal con siete aposentos para alcanzar, mediante un camino de perfección, la unión mística con Dios (justo lo que Manuel Gutiérrez Nájera propone en “El arte y el materialismo”, comentado en el capítulo anterior).

Poco cargado de metáforas, “El reloj” (24 de agosto de 1912) trata, una vez más, del tedio de la doncella que ve avanzar el reloj y se marchita esperando a un mancebo (366-367). Tiene dos partes separadas con espacios en blanco. Ella vive frente al reloj. El final da lugar a una lectura inferencial, pero la metáfora de la flor que se marchita para

⁴⁹⁰ OP 700 [Quirarte, “El fantasma de la prima Águeda”, en *Minutos velardianos...*].

representar a las solteronas es demasiado obvia, ya que se refiere a la pérdida de la vitalidad. (367). En “Nuestra casa” (29 de septiembre de 1913) el recuerdo de una mujer también es central y el pesimismo del sujeto de la enunciación se expresa mediante un lenguaje figurado (389-391). En este texto de tono meditativo y evocativo, el yo poético narra el recuerdo emocionado de la amada y el anhelo de haber escrito mejores versos, y también toma conciencia de su pesimismo de soltero. La segunda parte es más poética, ya que por medio de metáforas se hace referencia a hechos diversos de lo que hubiera sido su vida con una pareja. Por ejemplo: “Sobre el lino de los claros manteles habríamos comido el pan de la ilusión” (390-391). Ambos poemas son muy convencionales, principalmente en el tratamiento poético del Objeto, es decir, hay muy poca alteración del hipercódigo.

A diferencia de los poemas comentados anteriormente en esta sección, “Semana Mayor” contiene verdaderos hallazgos poéticos. Inicio narrativo (núcleo de narración cohesionada sin desarrollo) y final poético es la estructura de este poema en prosa (300-302), aunque vale apuntar que la segunda parte es más extensa que la primera y se desarrolla, a su vez, dentro de un marco narrativo,⁴⁹¹ práctica que Baudelaire empleó en “L’horloge” y “Déjà”. Se distinguen dos partes, pero sin separaciones en la página. La primera es narrativa y directa, incluye narraciones precisas que ambientan los hechos. La anécdota ocurre en la noche e involucra a la mesera Carmelita: “Era ya la hora solapada en que se nace, se muere y se ama. Con todo, México fingía una necrópolis. Yo, sin ser de la Capital, sentíame otra necrópolis” (300). Con humor, el sujeto de la enunciación presta atención a su entorno y habla de la zalamería de Carmelita, del antiguo conocido sacristán convertido en mediocre violinista.

En una fuga, el sujeto poético recuerda, en la segunda parte, a Matilde en una Semana Santa de provincia. Al contrario de textos como “La soupe et les nuages” o “Le gâteau”, en éste el sujeto poético no es interrumpido en sus efusiones líricas por la realidad “prosaica” sino que, por antítesis, lo real que acontece lo lanza hacia un pasado idílico.

⁴⁹¹ Pegaso, ed. facs., p. 109 [núm. 5, 5 de abril de 1917, p. 1]. En el poema en prosa se reúne la antítesis del frío y el calor del deseo para describir a Matilde: “Si antes la calificué de glacial, es porque me helaba su talle fugitivo, como los éteres al evaporarse” (Obras, p. 302). En “A Sara”, se vuelve a la misma idea: “Sara, Sara [...] / das, paralelamente, / una tortura de hielo y una combustión de pira” (3 de octubre de 1915), en Obras, p. 99).

Hay un excelente trabajo de los paralelismos sintácticos, de la repetición de motivos y de las frases aglutinantes, tipo estribillo, que distribuye hasta el final. Repite dos veces, con pequeñas variaciones, una descripción poética, creada a partir de una comparación metafórica que se presenta en forma de enumeración: “Matilde, que era alta como una buena intención, glacial como los éteres, blanca como un celaje de plenilunio y fértil como un naranjo [...]” (300-301).

En este recuerdo grave, melancólico e íntimo de Matilde, la imagen de la moneda blanca con gotas de sangre es clave y se retorna a ella por lo menos cinco veces, con variaciones, recuperando las asociaciones con la Semana Santa, que provee metáforas sensuales y atrevidas, como cuando desea: “Mi punible promiscuidad asocia siempre a Matilde con las palabras de la Cena: ‘He deseado ardientemente comer esta Pascua con vosotros’” (301). El poema desvela la Semana Mayor íntima, la del sujeto poético y la de Matilde, el camino de la pasión con minúscula. Él sufre porque ella se casó, y porque “la había soñado fértil y estéril”; ella sufre, desde la perspectiva del poeta, por envejecer y por consagrarse a las labores propias de la maternidad. El sujeto lírico explica que encuentra a Matilde después de casada, caminando con “precauida lentitud” por la Plaza de Armas. Supe luego que cumplía con una indicación facultativa. La madre selva justificaba su nombre, su cruento nombre” (302). Como es sabido, la madre selva es una planta silvestre y trepadora; es decir, el embarazo de Matilde tiene un rasgo funesto, como una plaga que invade la vitalidad de otras plantas. La imagen que se crea resulta violenta por la connotación que asocia a la madre selva con el embarazo, subrayando la condición parasitaria de ambos. López Velarde aprovecha, además, el sentido evidente de la palabra compuesta “madre-selva”.

Presento, por último, un seguimiento de los pasajes más notables de este poema. La Semana Santa trae el recuerdo de Matilde: “aquellos Jueves Santos sugeríanme una espaciosa moneda de plata manchada de tinta”; “Matilde, gota de tinta, celaje, éter, naranjo, buena intención”. Ya he indicado que López Velarde gustaba del contraste entre lo blanco y lo rojo —en parte por el simbolismo cristiano presente en la Pasión de Cristo (la sábana blanca, el “goterón del costado” y la crucifixión), y en parte por el contraste entre la pureza y el deseo. En “Semana Mayor” se reúnen estos dos temas.

La moneda de plata representa, en primer lugar, el recuerdo de los Jueves Santos, y la explicación que se ofrece es que en aquellos días luminosos “las señoritas de rango que

poblaban sus calles vestían de tiniebla ritual”; el día equivaldría a la moneda de plata y las mujeres enlutadas a las manchas de tinta.

La insistencia en la “moneda de plata manchada de tinta” vuelve a referirse a las mujeres vestidas de oscuro, ya convertidas en una metáfora in absentia; López Velarde captura el contraste poético entre la brillantez del día y la oscuridad del atuendo de las mujeres, que se aglutinan en torno de la imagen sangrante de Cristo en la Cruz, frecuentemente acompañada por la sábana blanca (éste es otro contraste simbólico):

Los Viernes Santos, en torno de la Cruz viuda, con sábana o sin ella en los brazos, según la exégesis de los capellanes, apretábanse, compungidas, las gotas de tinta, sin que la compunción les estorbase soslayar a los novios (301).

Las manchas de tinta ocupan en esos momentos mayor espacio que la superficie blanca. Dicho de otra manera, las mujeres invaden el día, y el sujeto poético se siente atraído por ese ritual, por el fervor contradictorio de las mujeres, ya que sufren por la Pasión de Cristo, pero gozan por el hecho de reunirse y tener la oportunidad de saludar a los novios o de exponerse a un posible cortejo:

Por las vertientes del calvario ascendían las almas de la Agua Florida de la Agua de Colonia, de Las Flores de Amor... toda la perfumería bonachona que duerme un año para desperezarse en la ceremonia del Pésame. ¡Ceremonia patibularia, contrita, perfumada, amatoria! (301-302)

Puede observarse cómo la solemne fecha se erotiza según la percepción del poeta.

El presente de Matilde, casada y con hijos, contradice los deseos del sujeto poético (“los sueños retrógrados que te forjaban fértil y estéril”). En el final del poema se aclara que se concibe la maternidad de Matilde como “la eternidad del dolor”. La reconoce hermosa, pero sufriendo (“sobreviviente de tu ruina”). La “reducción” de la moneda de plata con manchas de tinta, el posible regalo que el sujeto podría ofrecer a Matilde si la viera, significaría la fijación del tiempo, la recuperación del alegre pasado de la juventud y de la belleza de la mujer evocada. Esa moneda resume también la admiración del sujeto por Matilde. El cambio de tamaño de la moneda (la reducción) sugiere proximidad; es la única manera que el sujeto tendría para sentirse cercano a una mujer que, pasado el tiempo, ya ha hecho su vida. Para ella la moneda sería un consuelo, probablemente el placer de sentirse deseada o la evocación de las alegrías de

un pasado que le pertenece: “Como las aldeas microscópicas que, edificadas en cartoncillo, halagan el instinto de posesión de los niños”.

De los cuatro poemas narrativos que hasta aquí he comentado, éste es el más sugerente y el que mejor aprovecha la imbricación entre los procedimientos sintácticos narrativos y los poéticos. Considero muy digno de elogio este poema por la complejidad con la cual se transforman los símbolos máximos del catolicismo en símbolos personales referentes al yo poético. Además se logra en este texto proponer distintos sentidos con los mismos elementos, así como cambios plásticos con el uso del contraste entre el blanco y el rojo. El poema se desarrolla armónicamente en su sintaxis poética (fónica, léxica, morfológica y retórica), sin perder su tono coloquial y anecdótico.

Por último, ubico aquí uno de los pocos poemas jocosos, “La cigüeña” (c. 1921). La escena de una mujer delgada y nariguda que mira su propia fotografía motiva el retrato poético de la mujer (317-318). Si bien el centro del interés es la descripción de la mujer, el poema presenta una breve anécdota. Ella bromea sobre la fotografía: “‘Mucho perfil, mucha nariz’... Y nos guiña el ojo, aderezando con bromas la nariz, como quien enflora un anzuelo”. Próximo al de Quevedo, “Érase un hombre a una nariz pegado”, en este poema en prosa se señala insistentemente la nariz de la protagonista: “de vuestra imagen, un poco espantapájaros, hacéis la olfativa espiral en que se laminan los deseos. Vuestra nariz es vuestro gancho, lo sabéis de sobra” (317). El “gancho” aquí es bivalente, pues denota, en un primer plano, para crear la metáfora, pero también alude a que el atractivo de esta mujer es la nariz. El final incluye contrastes entre el día frío y la actitud cálida de la mujer, además de una sonora combinación de palabras que subraya el efecto fónico de la acción metafórica de desgranar: “La sorna de la cigüeña desata en la fotografía, a las cinco de la tarde esquimal, una ecuatorial llovizna de caniculares granos de granada” (318).

En los tres textos de los que me ocuparé ahora hay un marco narrativo. “El caminante” (9 de agosto de 1912) consiste en que, en la introducción y en la conclusión, una tercera persona presenta el enunciado central que suele ser un monólogo o alguna página escrita por un personaje ficticio (363-364). La voz en tercera persona presenta al personaje para que dé a conocer sus propias palabras. Las acciones son escasas: llegado a la cumbre de la montaña, el caminante volteó a mirar el valle y “dejó con fervor patético su elogio, en voces que se llevaba el viento” (363). El monólogo del caminante es un canto a la

provincia; es poético porque no se limita al paisaje exterior sino que encuentra correspondencias con el alma, aunque el lenguaje es llano: “En ti, generosa tierra, los árboles dan frutos que lo mismo embalsaman la atmósfera que el jardín ideal de los paraísos interiores”. Los vocativos —“oh tierra acogedora”, “oh tierra dadivosa” y “oh tierra caritativa”— imprimen un tono emotivo. Al final el caminante expresa su deseo de volver algún día a su suelo natal. El poema, por tanto, refracta uno de los motivos persistentes en la obra lopezvelardeana por medio de un sencillo desarrollo poético.

El conocido truco de “copiar” el texto del “diario sentimental” de un amigo se emplea para montar el marco narrativo de “Página romántica” (8 de noviembre de 1912), sólo que el editor, o copista, ya no interviene al final (378-380). En los breves comentarios sobre Le spleen de Paris sugerí que el Baudelaire integraba rasgos de la escritura íntima del diario en algunas prosas como en “À une heure du matin”, tal como ocurre con la “divagación lírica” del sujeto de la enunciación en “Página romántica”. El inicio es una descripción sensorial de la mañana en que el amigo recibió el sí de una novia; esto le sirve de pretexto para “meditar en lo efímero de la dicha”. Alude a las bondades del olvido mediante la creación de un símil: “siempre es triste evocar los cuerpos que va arrastrando la onda negra hacia un océano en que cada existencia es como una vela naufraga” (379). En el marco narrativo de “Dolor de inquietud” (18 de mayo de 1914; 409-411), se explica que él habla con ella, “ingenua y comprensiva”, ambos sentados en la banca de un jardín. Cuando acaba el monólogo de él, dice el poeta que la pareja se retira: “La amada va delante, como vía providencial que llevase, entre las manos frágiles, una luz” (411). El varón contagiado de la “pecaminosa inquietud”, se debate entre las necesidades de la bestia y el espíritu. La prosa, más que lírica, desarrolla un tono meditativo que se vale de la leyenda del Centauro y Deyanira para expresar la urgencia del deseo. El Centauro —dice el sujeto poético— indica que, al volar, “mi generación se lanza al vacío” (410-411). Como conclusión, observo que, hay algunos hallazgos en estos poemas narrativos con marco poético, pero no se encuentra todavía en ellos la inventiva de los textos posteriores de El minuterero.

Hay otros poemas en los cuales se presenta una narración progresiva en la cual se van intercalando procedimientos poéticos (insistente alteración del hipercódigo). El modelo de Le spleen de Paris que llamé narración cohesionada con procedimientos poéticos intercalados —“La soupe et les nuages” y “Le tir et le cimetière”—, corresponde a los cinco poemas que estudiaré en esta última parte, pero López Velarde tiende menos a la

simetría sintáctica (me refiero a que la estructura es mitad poética y mitad prosaica en algunas prosas de Baudelaire). En estos poemas la narración avanza al tiempo que va enlazando el discurso poético en los hechos contados.

“De otros días” (23 de noviembre de 1912; 380-381) combina un tono lírico con la anécdota; se crea la atmósfera invernal acogedora para “los excursionistas” que llegan al pueblo oriundo y recuerdan emocionados algunos episodios de su infancia y juventud. Los recorridos nocturnos que avivan la memoria tienen lugar en el centro de Jerez (el lector ya conoce la Plaza de Armas y la Iglesia). El texto tiene tres partes marcadas con blancos. Los Objetos de la ciudad natal se relacionan con los sentimientos de los muchachos que regresan: “Y a la vista del templo, se exhaló de las almas viajeras una ola de acendrada piedad, como nubecilla de incienso”. Las ventanas son un cúmulo de recuerdos: los “episodios de romanticismo pueril”, “la carta entregada cómicamente”, “la primera frase de amor”, la sonrisa de “la novia que se esfuma en la intimidad de nuestros corazones”. El tono de mofa respecto de las anécdotas juveniles libra a este texto de caer en la cursilería. Ya he comentado cómo López Velarde logró aprovechar poéticamente este mismo recurso de la prosa retrospectiva en textos como “Fresnos y álamos” (381).

Mucho más depurado es “Mi pecado” (publicación póstuma en 1921; 280-281), que narra la injusticia del sujeto poético al aprovecharse de la ingenuidad de una novia provinciana, enamorarla y luego dejarla con un “zurdo cálculo” (“Lancé su corazón con la ceguera desalmada con que los niños lanzan el trompo”); el propósito es confesarse culpable y pedir perdón, aunque sea tardíamente (281). Una escena se describe con metáforas en este texto que subraya el instante poético de lo cotidiano desde su primera oración: “Era el tiempo en que las amadas salían del baño con las puntas de la cabellera goteando constelaciones [...] Tiempo en que una hirviente escala solar se descolgaba por el tragaluz, incendiando las rojas mayúsculas del mantel.”

El yo poético pide perdón en el último párrafo, en el cual vuelve a emplear metáforas para sopesar el defecto moral que conlleva el actuar injustamente: “Quiero hablarte siempre desde abajo. Mi iniquidad rayó tu horóscopo diamantino con una estría de duelo. Viejo pecado, que en este instante cantarás dentro del vaho de una tarde lluviosa: conserva en rehenes mi deshonor”. La emotividad presente en el texto contribuye a la unidad, pues el poeta mantiene un tono evocativo, confesional, nostálgico y sincero y a

lo largo del poema, además de que desarrolla ingeniosos símiles metafóricos con los cuales contrasta su pecado y la inocencia de ella: “Lancé su corazón con la ceguera desalmada con que los niños lanzan el trompo. Hoy, castigándome la cuerda [del trompo] los dedos, la dignidad de su martirio me echa en cara la más hueca de mis faltas” (281). Una vez más, pecado y deseo se relacionan con el color rojo, pues el poeta precisa que la anécdota tuvo lugar cuando era el “tiempo en que una hirviente escala solar se descolgaba por el tragaluz, incendiando las rojas mayúsculas del mantel” (280).

La narración intimista se combina con procedimientos textuales poéticos en otro poema acerca del terruño, “En el solar” (1923) (281-282).⁴⁹² El sujeto poético experimenta el contradictorio sentimiento de regresar, entre compungido y nostálgico, al suelo nativo. Las acciones son muy pocas: después de cumplir con el motivo electoral del viaje, confiesa, con la misma distancia irónica que expresa en “Fresnos y álamos”: “He hecho un descubrimiento: ya no sé comer. De convite en convite, mimado por la urbanidad legendaria de aquí, he comprendido mi decadencia”, lo cual provoca la burla de los demás. El viaje, en definitiva, confronta al sujeto con su origen y con sus nuevos hábitos. Este hijo pródigo se pasea por su ciudad originaria con el vértigo fragmentario del *flâneur* baudelaireano. Las cosas provocan una contemplación intimista, de modo que algunos de los objetos se convierten en proyecciones del sujeto poético: “Trunco dolor del puente, cuya inutilidad apenas sirve a las golondrinas, estas amantes comisionadas que se esforzarán en acompañarme, volando al ras de la banqueta” (281). Cada acción dispara el viaje poético del sujeto y por ello la narración es muy escueta.

El paisaje enmarca el estado anímico y reconcentrado del sujeto poético. Por ejemplo, la descripción metafórica de la bóveda celeste (“En un cielo turquí, el relámpago flagela edredones de nube”) es paralela a la del sujeto; el vínculo son las palabras “edredones” y “lecho”: “Metido ya en el lecho, como en un sarcófago, el reloj del Santuario deja caer las doce. El trueno rueda y todo se vuelve nugatorio”. El relámpago y el trueno evidencian la interferencia y el ruido, la inquietud que afecta al sujeto, tanto si camina como si intenta descansar. En este texto que refiere el disgusto del “viaje electoral”, el poeta trata de encontrar consuelo en imágenes que lo alejan de la Tierra, en Objetos que

⁴⁹² José Luis Martínez da cuenta de que López Velarde se lanzó como candidato a diputado suplente por Jerez por parte del Partido Católico Nacional. El propietario era el licenciado Franciso Hinojosa; pero el triunfo fue para el contrincante Aquiles Elorduy (“Cronología biobibliográfica, en *Obras*, p. 77).

se encuentran arriba, como los pájaros, que cantan mejor que los “parnásides”, y las constelaciones: “me compenso con la alhaja del Escorpión, que ha estado fulgiendo en la desnudez azul como la inmarcesible animalidad del cielo” (282).

A diferencia del paseante parisino, éste sabe de memoria lo que encontrará; no hay sorpresa en el exterior, sino en sus propias percepciones: “La ciudad jerezana me tienta con un mixto halago de fósil y de miniatura. Divago por ella en un traspies ideal y no soy más que una bestia deshabitada que cruza por un pueblo ficticio” (281-282). Se nota que el enojo del sujeto poético va creciendo conforme avanza la anécdota; el momento límite ocurre cuando asegura que, como ya no sabe comer a la usanza del pueblo nativo, los comensales “se festejan a mi costa”. Al sentirse objeto de burla, toma mayor conciencia del abismo que hay entre “la honesta abundancia lugareña” y “la ponzoña” de sus “sentidos”. La frase final puede relacionarse con la vuelta a los placeres mundanos y pecaminosos de “la urbanidad legendaria” (282).

Se nota que “En el solar” el sujeto poético mira constantemente el cielo, alejándose o aislándose del ambiente que lo rodea. Menciona el “cielo turquí”, el trueno, los pájaros que los despiertan con sus cantos, el cielo y sus constelaciones (que compensan la anécdota chusca por la que atraviesa el sujeto). El “sainete sublunar”, “el viaje [...] electoral” le resulta poco grato y entonces, llamado “decadentista y apático” prefiere abstraerse y mirar la belleza celeste.

El personaje de “Meditación en la Alameda” (1923) refracta la personalidad de López Velarde, con sus alegatos en contra del matrimonio y su disfrute del paisaje provinciano (298-299).⁴⁹³ Éste también es un poema baudelaireano porque el personaje recorre la muy mencionada Plaza de Armas (de Jerez) y algunas calles para llegar a la Alameda que, como los parques del parisino, es el lugar propicio para la meditación y el aislamiento poético.

López Velarde emplea la técnica de seleccionar algunos objetos para hablar de ellos varias veces y reunirlos en un párrafo aglutinante al final, con paralelismos sintácticos y polisíndeton. Estos objetos son la tapia desbordante de rosas y las tres naranjas verdes del atrio del santuario. Ambos transmiten el florecimiento y la abundancia, la fertilidad y la vida: “Mis ojos que se recrearon en las tapias en que se desborda la rosa té, se

⁴⁹³ En verso, se emplea la imagen de las madres con cochecillos en el poema “En la plaza de Armas” (20 de junio de 1915), en *Obras*, pp. 162-163.

corromperán velozmente. Próspero Garduño —al contrario de lo que indica su nombre propio— es un pesimista que se niega a la paternidad y sobre ello discurre en su meditación: “Vale más la vida estéril que prolongar la corrupción más allá de nosotros”. Las madres jóvenes que pasean a sus niños en cochecitos (imagen que fascina a López Velarde) son otro contrapunto anímico: “Y Próspero Garduño sintió que su pensamiento era doloroso junto a aquellas madres jóvenes que llevaban sombrillas” (299). Es precisamente ese pensamiento del temor al gusano el Objeto al que alude el poema, porque la imagen final permite leer en las negativas de Próspero un profundo anhelo de vitalidad que contradice, en el fondo, sus “conclusiones de esterilidad”.

En “Las santas mujeres” (1923), el primer párrafo y el último se refieren al duelo de los hombres, pero, en especial, de las mujeres en el sepelio de Saturnino Herrán (“las mujeres flordelisaron el precipicio con hazañas caritativas”). A pesar de que la narración de este hecho procede de una noticia, el texto desarrolla las visiones imaginarias de la agonía del amigo desaparecido, como si contestara a la pregunta: “¿cómo murió Saturnino?” Cada una de las distintas escenas involucra a mujeres. Las Verónicas que le muerden la mano, porque Saturnino así lo imploró, podrían representar el sufrimiento; la señora de la sortija, la protección maternal; la prima, “tipo de bondad”, a la mujer virginal; y la bella dama, “constelada de virtudes”, la sensualidad. El poema resalta la sinceridad y la estética del duelo femenino frente a la rigidez del “agrio dolor viril” (300).⁴⁹⁴

3. El poema en prosa lírico con subdivisiones

Me ocuparé en esta sección de veintisiete poemas: nueve de El minuterero y el resto de Don de febrero. Es una novedad el empleo de subdivisiones muy breves al interior de algunos textos, como si la prosa recibiera un tratamiento estrófico. Dentro del poema en prosa lírico con subdivisiones caben tres tendencias: el poema que presenta una

⁴⁹⁴ Saturnino Herrán nació el 9 de julio de 1887 en Aguascalientes, donde conoció, en el Instituto Científico y Literario, a Ramón López Velarde. Después de la muerte de su padre, se trasladó con la madre a la Ciudad de México. Se considera que su obra plástica marca la transición del academicismo a los temas mexicanos (el criollismo neto del que hablaba López Velarde), que después retomarían los muralistas. Murió a los 31 años de edad (cfr. Adriana Zapett Tapia, Saturnino Herrán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, pp. 7-28).

estructura circular porque al inicio y al final se repiten motivos, fórmulas o frases similares; el que logra un énfasis rítmico por medio de paralelismos sintácticos que, por lo general, incluyen frases de tipo anafórico; y el que se desarrolla por medio de cadenas de metáforas.

Los poemas circulares con variaciones incluidos en este grupo destacan por el cuidado que el poeta brinda al estrato fónico, pero el grado de alteración de estos textos respecto al hipercódigo convencional es mínimo. Dentro del poema circular con variaciones, el poema en prosa más temprano de la muestra elegida lleva fecha de 1909. “Aquel día” (10 de octubre de 1909; 347-348) consta de tres partes numeradas en cada una de las cuales se presenta una variación que ahonda en el sentido que tiene la “desconsolada” sonrisa de la amada para el sujeto poético. Para la lectura poética del conjunto es necesario comprender el sentido de la cabalgata, pues la excursión que realmente se presenta es la que lleva a cabo el sujeto a las profundidades de su sentimiento. Destacan construcciones circulares con variaciones mínimas al inicio y término de cada parte.

La siguiente incursión de López Velarde en la práctica del poema en prosa es “La vendedora de pájaros” (3 de julio de 1910) que cautivó al editor Eduardo J. Correa; pero el joven López Velarde se negaba a reproducirlo: “Realmente, la ‘Vendedora’ encierra algo íntimo que por ahora no conviene seguir dando a la publicidad”.⁴⁹⁵ Consta de cuatro partes breves numeradas y es mucho menos simétrico que “Aquel día”. Me gustaría destacar el particular tratamiento de los Objetos en estos primeros poemas en prosa, puesto que en las reiteradas descripciones de unas cuantas cosas, con muy pocas palabras que se combinan de diferentes maneras entre sí, el yo poético traslada su ánimo exaltado, de modo que con cada repetición del mismo Objeto se crea un clima sentimental y sensorial que se amolda a su interior (348-350).⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Carta a Eduardo J. Correa, fechada en San Luis Potosí, 16 de mayo de 1908, en Obras, 812. No he querido llamar demasiado la atención sobre la biografía del poeta, pues ya muchos estudios se han centrado en ese asunto; pero es relevante ahora recordar el amor imposible de Ramón por Josefa de los Ríos, convertida en Fuensanta como presencia literaria, ya que tanto en verso como en prosa ahonda el poeta en las lacerantes sensaciones que la situación provocaba, como se aprecia en estos primeros poemas que voy comentando.

En la segunda parte de “La vendedora...” se hace un resumen de lo dicho en la primera, razón por la cual lo incluyo en este grupo de poemas circulares. Hay una metáfora con la cual se representa a la vendedora: “evocación de otra mujer... de ti, grave paisana mía, provinciana ausente, lánguida flor de jazmín” (350). En las dos últimas partes, se logra un efecto rítmico con el empleo de paralelismos acompañados de sintagmas que se repiten. Vale destacar que esta mujer es, para el poeta, como la guía espiritual que condujo a Dante en la Divina comedia; esta lectura sólo es posible gracias a la incorporación de la esfera del interpretante (la alusión a Dante y su obra).⁴⁹⁷

Con un desarrollo parecido a “Vendedora...” se presentan en “Mirando el valle” (10 de junio de 1912) los Objetos que, poco a poco, revelarán sus intensidades poéticas (350-352).⁴⁹⁸ Hay cinco partes pero sin numeración, sólo separadas por espacios. Menos intenso y menos íntimo que los dos poemas comentados antes, en éste el inicio y el final se escriben con palabras similares con las cuales el poeta reescribe la imagen inicial que lo cautiva.

La misma técnica de retocar el inicio al final se repite en el poema “En soledad” (1° de noviembre de 1913; 397-398) que insiste en adjetivos y frases nominales. En este poema de cuatro secciones no numeradas hay un auténtico sobresalto cuando el sujeto descubre en la calle a “la mujer alta y pálida que el corazón prefiere”, “sola como un fantasma”. Dedicó la tercera parte a describir las acciones de la mujer (el lector de López Velarde se acostumbra pronto a reconocer a Fuensanta como prototipo) en el ámbito doméstico simple y cotidiano, con una alusión literaria: “haces labor en la rueca sin que Fausto te importune”.⁴⁹⁹ Que mencione otra vez explícitamente su recuerdo al

⁴⁹⁶ Otra publicación de “La vendedora...” apareció en La Nación, “Página literaria de los lunes” (3 de junio de 1912). Aunque “La vendedora...” debió escribirse antes, pues en mayo de 1908 ya habla el autor de este texto en la carta citada en la nota anterior.

⁴⁹⁷ De la misma época son los poemas en verso “En un jardín” (8 de agosto de 1909), en Obras, p. 118; “Flor temprana” (24 de julio de 1910), en Obras, p. 118; en ambos poemas se desarrolla el motivo de la amada que dialoga con los pájaros.

⁴⁹⁸ En verso también trató López Velarde el asunto de la mujer en la ventana: “Promesa” (22 de junio de 1907), en Obras, p. 11 y “Sus ventanas” (10 de junio de 1912), en Obras, p. 90.

final, expresa el deseo de fijar la imagen emotiva y preservarla de la corrosión del tiempo.

“Preludio de invierno” (24 de noviembre de 1913) consta de tres partes sin numerar. El lector puede reconocer en Flora, a quien nombra en la última sección, a la Fuensanta de treinta años (401-402). La primera parte y el párrafo final se repiten palabra por palabra, con la excepción de que “ensueño” aparece en plural en la última parte. El tema se amplía a todas las mujeres que llegan a su tercera década sin “un brazo viril en que apoyarse”: enseguida se repite el primer párrafo de efusiones líricas.

En “La sala” (12 de febrero de 1916) el poeta recurre a la reescritura del párrafo inicial al comienzo del último. Los elementos que se repiten son la sala concebida como “palenque de la fantasía y escenario de la meditación”; esto se conserva hacia el final con un cambio de orden: “Vieja sala, escenario de la meditación y palenque de la fantasía”, y en ambas partes se habla del estrago de la guerra. También se introducen otros asuntos: los pasos de la abuela, los velorios y las “tiesas damas que acudían a su estrado” al comienzo; la vidrieras y sus burbujas al final (424-426).

Si bien en este texto de dos partes no numeradas prevalece la descripción (e incluso se cita una estrofa de “Las moscas” de Antonio Machado) y se narran escuetamente algunas anécdotas, considero que funciona como poema. En la primera parte, el sujeto poético recuerda haber sido un niño que contemplaba atentamente el cielo raso, pintado de “un azul sospecha”; desde entonces desarrollaba el “hábito de destilar la imaginación”. Gracias a esta actividad central, la sala se convierte en “palenque de la fantasía y escenario de la meditación”. La sala cobra un valor poético íntimo que trasciende el referente (los Objetos Dinámicos en la terminología de Pierce); en el final se confirma esta lectura, pues la vidrieras deforman la visión del exterior —como el niño que transforma en su imaginación las manchas del cielo raso: “que el estrago de la guerra horade tus muros y tuerza tus rejas; pero que respete la fragilidad de tus vidrieras, de tus vidrieras que deformaban gentilmente la visión de la plaza,

⁴⁹⁹ El poeta se fija en actividades como: “Pules las macetas, cuidas a los pájaros”; estas acciones se convierten en motivos recurrentes en sus versos, como en “Flor temprana” (24 de julio de 1910), en Obras, p. 31 y “Viaje al terruño” (26 de febrero de 1910), en Obras, p. 61.

engrandeciendo sus árboles y empequeñeciendo su kiosco” (425). Esta visión ligeramente deforme bien puede representar la visión poética.

La repetición de ciertas estructuras sintácticas en este grupo de prosas no es por sí misma un criterio para considerarlas poemas, aunque en esa estrategia de escritura puede verse un acercamiento a la eufonía del verso y contribuye notablemente al principio de equivalencia, que sirve de base para la creación del idiolecto de la obra. He tomado en cuenta como requisito indispensable que en el texto se dispare la semiosis poética con un elemento (verbal, una imagen o una escena), por lo menos; éste se sostiene en lo que Eco llama “bandas de redundancia”, es decir, en la(s) red(es) de alteraciones que en el poema muestran la distancia entre el idiolecto y el hipercódigo convencional. A la luz de una nueva lógica hipotética (el idiolecto) se descubre lo que en un principio parecía oscuro. El empleo de esta técnica circular de reescritura no es muy común en Le spleen de Paris; cuando se trata de poemas “musicales”, Baudelaire recurre, más bien, a los paralelismos sintácticos gramaticales con repeticiones de algún elemento.

En los dos poemas que presentan énfasis rítmico con paralelismos es notable el empleo de repeticiones sintácticas, pero no son los únicos textos en los que se presentan. En “Las horas” no hay creaciones sofisticadas, pero sí un acento rítmico que culmina con el empleo de metáforas pastorales y frías para referirse a la vejez. El poeta sigue preocupado por el evidente envejecimiento que arrasará la hermosura de su amada de treinta años, pero aquí vislumbra el paisaje del amor eterno. Destaca la repetición de los sintagmas “el reloj” y “Así es como las horas”; sin embargo, el poema se vale de imágenes un tanto obvias.

El contraste entre una tarde lluviosa y la música de una orquesta es el escenario propicio para que el poeta se concentre en las delicias de bailar un vals con la amada. “En alas de la música” (20 de octubre de 1913) tiene cuatro partes sin numeración (395-396). En esta prosa el poeta comparte con sus lectores “la magia de la música”, pues se siente sumergido en una “cuna lírica” y, en consecuencia, propone: “Elevémonos y soñemos...” (395). También en este poema resalta el tema por medio de la repetición de palabras que lo resumen: “vals” (cinco veces), “para ti” (ocho veces), “Hay música” (dos veces). Este poema es musical tanto en el tema como en el plano sintáctico e incorpora el vals como parte de la esfera del interpretante, pues las convenciones del

baile propician el acercamiento a la Amada. Ese contexto se emplea para crear algunas metáforas: “Este vals pudiera servir como de hamaca ideal tendida en un paraíso en que vivieses conmigo, dulce Amada. Ven al baile...” (396). Hay algunos hallazgos poéticos valiosos en este poema para sugerir el deseo que podría provocar en el sujeto poético la Amada al compás de la música, pero prefiere para ella la contención, la “tonada familiar en voz baja”.⁵⁰⁰

Otros poemas se concentran en un Objeto que provee varias metáforas que se van enlazando para definirlo mejor; he llamado “cadenas de metáforas” a este procedimiento. En “Aves de paso” (5 de julio de 1912), que tiene cinco párrafos sin numeración, el poeta valora “el prólogo del idilio” al referirse a un amor provinciano que no desembocó en “el soplo glacial del tedio, médula gris de todos nuestros goces” (359). Se enaltece en este poema el hecho de una separación en el momento en que los afectos no fueron más allá de “un simulacro sentimental”: “Nos quedamos en el prólogo y fuimos y seremos felices, porque aspiramos el olor de la manzana del mar Muerto sin morder su ceniza” (359). Probablemente esta frase se refiere al deseo que no se consume entre el sujeto poético y la amada de antes. El poeta dice buscar “un rincón de paz”, entre el “espacio ruidoso en que se agitan los clamores de la lucha cotidiana” para dedicar “un instante de silencio para consagrarte las escasas sílabas de un recuerdo amable” (358-359). Esta búsqueda del espacio poético es común a la que se expresa en “À une heure du matin”, sólo que Baudelaire evidencia la irritación del poeta obligado a someterse a actividades antipoéticas, en tanto que López Velarde se adentra en el momento poético y, pese a todo, se aísla.

Hay creaciones notables en este poema. En el cuarto párrafo se evoca, por medio de la enumeración de algunas metáforas y sinédoques, a la novia de antaño, deseando que viva felizmente. El procedimiento es valioso porque, además de dar cadencia a las frases que presentan una estructura paralela, prolonga la conclusión (“que viváis vida imperecedera, y que el amor os premie con sus dádivas”), crea una tensión estética y multiplica las posibilidades de comprender el Objeto: “Ave de paso que piaste, en

⁵⁰⁰ Con otro tono, insiste López Velarde en tocar el tema del vals y de la música popular mexicana en “Melodía criolla”, texto en el cual se defiende la “vibración genuina” de los compositores que supieron ser auténticamente criollos (en este texto se encuentra la frase de que “el arte formal, cuando se anima de una pretensión nacionalista, debe contener no lo cobrizo ni lo rubio, sino este café con leche que nos tiñe” (*Obras*, p. 477).

fugaces notas, en la soledad sonora de mi vida provinciana; visión seráfica que supiste, para no vulgarizar tu aureola, abandonar a tiempo al favorecido con tu presencia; boca indulgente que callaste oportunamente, para conservarme la magia musical de tus frases [...]”. Cada sección de este poema se desarrolla con este procedimiento. Solamente muestro un ejemplo que se refiere a la fugaz algarabía del noviazgo (los subrayados son míos):

Bien hayan las semanas pintorescas y perfumadas en que distrajimos la monotonía del vivir aldeano construyendo torres de quimeras para desbaratarlas nosotros mismos y edificando castillos de engañosas esperanzas, casas de naipes que derribamos con un soplo, celebrando el derrumbamiento con el estrépito de nuestras propias risas (359).

Por último, el sujeto poético resalta la castidad del noviazgo y la separación como fundamentales para mantener la ilusión. También da un valor positivo al alejamiento cuando concluye que, frente a la realidad adversa, ambos podrán consolarse fraternalmente el uno al otro. Esto último podría leerse como la recurrencia a los buenos recuerdos como fuente de consuelo o como la permanencia de la amistad, aunque por el tono evocador del poema la primera opción me parece más pertinente.

Con cadenas de metáforas se interpreta poéticamente la frente de la amada en “Su frente” (11 de octubre de 1912), un poema de tres partes indicadas sólo con espacios (373-374). La frente blanca se relaciona con la claridad y la pureza de los sentimientos que alberga esta mujer. La primera metáfora marca un contraste en claroscuro que López Velarde emplea con frecuencia (por ejemplo, en el poema “En soledad”, ya comentado): “su blanca frente [...] podría ser descrita como un campo de nardos limitado por las oscuras madejas de su pelo” (373). Otras metáforas que definen la frente de esta mujer etérea son “un poema de candor”, “Campo de victorias”, “pendón sin mancha”,

Bóveda esbelta surcada por los hilillos de la red azul de las venas; tersa página en blanco que aguarda el numen de un artista selecto, para que escriba el mejor de los madrigales; óvalo de espejo [...], y azucena cortejada por el séquito de mariposas y por las abejas musicales que vuelan a la altura de tus hombros en los paseos por el jardín (374).

Con mayores dosis de narración en ciernes, el poeta vuelve a ocuparse de la inefable provinciana en “Sonámbula” (25 de octubre de 1912), que consta de tres secciones delimitadas con blancos (374-376). El sueño que sustrae a la mujer de lo terrenal y su

sonambulismo dan unidad a las tres partes. La permanente ensoñación de la mujer se asocia con las escenas bucólicas de la Arcadia de Teócrito y con los pintores platónicos: un par de símiles se encadenan para describir inicialmente a la sonámbula como un “fantasma”: “Tu sueño es alto y te acoges a él como a la sombra de una mano protectora que desde el plácido firmamento se abriese sobre ti, con la solicitud con que los cálices de los floripondios se abren sobre las mariposas sedientas de miel” (374). En este poema, el sujeto de la enunciación recurre a las sinédoques de los ojos, la mano, la cabeza y el rostro para indicar que la mujer etérea, permanentemente sumergida en su sueño, no se casará. El poema define a la sonámbula y sus sueños encadenando comparaciones y metáforas. El último párrafo acumula algunos de los elementos que se han ido exponiendo en el poema: “Y vas por la vida irguiendo la frente y cruzando sobre el foco de piedad de tu pecho las blancas manos; como una sonámbula que recorre la vía florecida y aromática de un poema ideal” (374).⁵⁰¹

Si bien en “Hacia la luz” (3 de septiembre de 1913) hay momentos narrativos en los cuales “Tristán” da cuenta del padecimiento del corazón que afectaba a la enferma a quien el poeta dedica este poema, el eje es el amor que él ofrece, incluso para después de la muerte (383-384). El texto es muy emotivo porque el sujeto poético sufre por la enferma y busca un cauce positivo al dolor físico de la amada (por cierto, Josefa de los Ríos padecía del corazón). A diferencia de los poemas que he comentado en este inciso, en “Hacia la luz” son varios los motivos que suscitan la enumeración de algunas metáforas. Por ejemplo, el corazón debilitado es como un “péndulo precipitado”, es “la entraña enamorada”, “la noble entraña [que] se agitará por última vez como bestezuela oprimida”. La enferma es “un vaso frágil en que ni la sangre ni el amor pueden contenerse, ¡pobrecilla urna que te rompes al dilatarse el tesoro que encierras!”, y también, un “alma de selección” (383-384).

Hay, además, muchas sinédoques para referirse a la enferma: las manos, la frente, el corazón, el pecho, los ojos, las ojeras, la boca. En este poema la muerte se presenta, personificada, en la alcoba de la amada para transformarla en cadáver; el poeta presta atención al “ruido de goznes viejos” y a los “puños glaciales y sarmentosos” que causan la asfixia de la amada. Después de morir, el poeta propone remar hacia la luz.⁵⁰²

⁵⁰¹ En “Pobrecilla sonámbula...” (Obras, p. 142) el poeta escribe: “Así cruzas el mundo / con ingravidos pies, y en transparencia / de éxtasis se adelgaza tu perfil”.

En este primer acercamiento al poema en prosa lírico de López Velarde se ha constatado el tono íntimo y emotivo de la mayoría de los textos, se han revisado tres tendencias estilísticas (poema con estructura circular, con paralelismos sintácticos y con cadenas de metáforas) y se ha mostrado, aunque en forma comprimida, la variedad de la sintaxis textual en estos poemas. Subrayo la importancia de la subdivisión de los textos, con o sin numeración, porque esto acentúa la concepción estrófica en prosa y, en ocasiones, facilita la concentración lírica, ya que el texto no ha de desarrollarse siempre progresiva y unilateralmente. Ahora me ocuparé del poema en prosa lírico sin subdivisiones.

4. El poema en prosa lírico sin subdivisiones

Para el conjunto de poemas en prosa lírico sin subdivisiones señalaré, en primera instancia, dos grupos: en el primero predomina un énfasis rítmico que se consigue con paralelismos sintácticos; y en el segundo sobresalen las cadenas de metáforas. Comento en seguida los poemas que presentan énfasis rítmico con paralelismos sintácticos.

El sueño y las manos cruzadas sobre el pecho, dos motivos que se han empleado en “Sonámbula”, aparecen nuevamente en “Hoja de otoño” (31 de agosto de 1913; 382-383), en el cual también se recurre a la repetición paralelística, aunque no tan enfática: “Tu sueño es alto y fúlgido como una constelación (se repite esta oración en el segundo párrafo), pero vas estrechando contra tu pecho la hostia de una quimera, en tanto que la realidad impía te agobia” (382). Pálida y melancólica como la Renata de Goncourt, esta mujer, “leve como una virgen de las que ilustran los márgenes de los viejos misales”, es la “hoja de otoño” (382), metáfora central que se repite a lo largo del texto cuatro veces. El sujeto poético anhela unirse a la mujer otoñal y etérea, al tiempo que se aproxima a la compasión y a la autocompasión, pues el poeta se identifica con ella. La preocupación permanente por la soltería de ambos pertenece a los paradigmas de la esfera del interpretante, y también la evaluación de que el sufrimiento de las mujeres es mayor al

⁵⁰² “Hacia la luz” es el primer poema en prosa en el que la muerte se presenta contundentemente, pero en verso también trató el poeta este tema en relación con la amada, como en “Para el zenzontle impávido” (29 de junio de 1916), en *Obras*, pp. 184-185; “Te honro en el espanto” (*Obras*, p. 229); “Treinta y tres” (*Obras*, p. 245); “Si soltera agonizas (1921, publicación póstuma, en *Obras*, p. 252); “¡Qué adorable manía!” (1921, publicación póstuma, en *Obras*, pp. 254-255); y “El sueño de los guantes negros” (1921, publicación póstuma), en *Obras*, pp. 258-259.

de los hombres, puesto que se apoya en personajes literarios como Penélope y Ulises o Julieta y Romeo.⁵⁰³

En el personaje de la señorita Virginia se repite el modelo de la doncella otoñal que fascina a López Velarde. Esta protagonista de “Al vaivén del sillón” (1° de enero de 1916) da pauta para un excelente poema en prosa insistente y pendular, porque se basa en el vaivén de la mecedora donde ella goza de su ensueño de otoño en plenitud (419-420). Once veces se insiste en que la señorita toca la alfombra con sus pies (“con sus plantas simbólicas”) mientras se mece.

En el parpadeo pendular de un balanceo y otro, el sujeto poético descubre que se identifica con Virginia: “se funde con el vaivén del sillón el ritmo de mi propia existencia”; en su atracción por ella, el poeta teme escuchar “la palabra ineludible que puede causar la parálisis del corazón”; él prefiere observar (419). Entre una vuelta y otra, el sujeto poético describe cómo la doncella se fuga de su desencanto y goza sus ensueños (es protagonista de una “justa sentimental o un torneo retórico”, o “valsa con un músico sabio”, “y sus pies esbeltos y largos, parecen ir puntuando las estancias del poema con que se arrulla”) (419).

Sorprende en este poema la visión de que la señorita Virginia, después de que se abstrae del tiempo y del espacio, (“deshumaniza la recámara, suspende la ondulación imperceptible de las cortinas, extingue el leve temblor de la llama del quinqué y abre un paréntesis en la sucesión de los minutos”, 420), se mece sobre la guadaña: “Ha desarmado a Saturno de su guadaña secular,⁵⁰⁴ y se mece sobre la guadaña. El rigor geométrico de sus cejas, que son arcos de tiniebla sedosa, difunde la eternidad sobre el espíritu. Ella y yo nos velamos en una velada absoluta” (420). Tan fuerte es la impresión del “poder ultraterreno” que cobró la señorita Virginia que el sujeto poético no se atreve a cruzar palabra con ella y conserva mejor el éxtasis de su visión; éste es el final: “yo querría vaciar la vibración de mi conciencia en una frase de estilo singular [...]; pero [...] temo que me conteste con la palabra ineludible que puede [...] parar el

⁵⁰³ En “La canción del hastío” (Para el álbum de José Villalobos Franco, 1907, *Obras*, pp. 110-112) se tocan estos motivos relacionados con la doncella otoñal que desarrolló López Velarde en varias prosas.

⁵⁰⁴ Saturno fue expulsado del Olimpo por enseñar la agricultura a los hombres, por eso lleva la guadaña.

reloj de la dicha en el instante mismo en que las manecillas van a juntarse al filo de la hora máxima” (420).

En “Noviembre” hay un escalofrío que corresponde a la certeza de morir. La presencia de los paradigmas culturales es la festividad del Día de Muertos en México (304-305).⁵⁰⁵ Es una prosa muy breve y muy intensa, quizá uno de los poemas más atractivos de El minuterero. Un eje desarrollado en este poema se refiere al misterio y al espanto que ocasiona la muerte. Es notable el estremecimiento del tercer párrafo, y sorprendente la imagen sensorial que compara un fenómeno visual de sombras con la acción de “aplastar el gallo de la Pasión entre las páginas de un libro”. En este pasaje se saca partido de los símbolos infernales y se crean metáforas originales que transmiten la percepción del ruido inquietante y de las imágenes extrañas que se asocian con los muertos. El alma, pues, se acerca a “los finados”.

En consonancia con las exigencias estéticas lopezvelardianas de privilegiar la subjetividad, en “Noviembre” se discurre sobre las reacciones frente a la certidumbre de la muerte, pero como “todo lo que late es terrible”, se defiende un estado de “neutralidad de la conciencia”, que debe gozarse. La negativa a la intriga rechaza el juego y las apuestas consecuentes: “intrigarnos en Noviembre sería infausto”; “el alma no se encarniza”. El sujeto poético busca un estado de relajamiento y aceptación de la inevitable presencia de la muerte en el camino de todo “jugador”.

Se nota también un cuidadoso trabajo en el estrato fónico y fonológico, ya que las estructuras anafóricas, combinadas con enumeraciones y zeugma del verbo copulativo “ser”, propician un ritmo cadencioso que crea, además, una atmósfera de suspenso porque el lector está alerta para percibir dónde concluyen las enumeraciones de metáforas que se refieren a noviembre o, en el penúltimo párrafo, a “la intriga”. Sobresalen en este aspecto los párrafos segundo a cuarto que definen “noviembre”. Se combinan en esta parte central los paralelismos sintácticos con las cadenas de metáforas.

En “Noviembre” Lopez Velarde hace gala de sus dotes poéticas y sorprende con metáforas novedosas. Identifico varias series, de las cuales la central se refiere a noviembre. El poeta emplea los Objetos más disímbolos para dar cuenta de las

⁵⁰⁵ Las prosas con fecha de 1923, como ésta, procedentes de El minuterero, no fueron publicadas antes. Citaré de Obras, pp. 304-305.

percepciones que provoca el mes de los muertos. Noviembre se asocia con “la noche en que rueda sin mulas la tartana del infierno”; la oscuridad y los misterios de la noche se enlazan con la “sombra del ciprés” en una imagen visual muy precisa y descriptiva, ya que se agrega que la sombra se alarga: “abrocha la tapia con la banquetta”. La unión de los dos elementos tiene en común su forma rectangular, lo cual permite la siguiente comparación metafórica. La finalidad de la disposición de las sombras descritas (ciprés, tapia y banquetta) es “aplantar al gallo de la Pasión como a un zancudo entre las páginas de un libro”.

Es claro que “el gallo de la Pasión” es de mal agüero en la Pasión de Cristo, porque su canto precede todo el calvario del Salvador; las tres veces que canta el gallo confirman que Jesús morirá. El deseo de que el Hijo de Dios no sufriera justifica la comparación final que, además, retoma la imagen del ciprés estirándose sobre las sombras de la tapia y la banquetta en la imagen del libro abierto.⁵⁰⁶ Noviembre también es una “pecera lívida en la que los finados suben y bajan”; importa el adjetivo y la idea de que la muerte es la puerta para otra vida (la pecera). Conceptos más abstractos como el tiempo se emplean para describir noviembre. La seguridad de que cada quien tiene su tiempo marcado para la muerte se expresa en las frases: “cuarto de hora del diablo” e “instante de la conversación”. Noviembre como “pájaro en pelecho” quizá subraye la sensación de pérdida que acompaña a la muerte, puesto que el pájaro está mudando las plumas cuando está en pelecho; se repite la asociación de la muerte con la de renovación o resurgimiento que se ha comentado respecto de la pecera.

La equivalencia entre noviembre y las “mujeres anegadas en el rosicler de la luna” recuerda la poética imagen de Ofelia ahogada en el lago en noche de luna llena, por ejemplo. Hay, además, un par de prosopopeyas que se suman a las cadenas de metáforas que precisan la naturaleza del mes de la muerte: “Noviembre, alguacil con tos” (luego esta imagen se encadena a la de la tartana del infierno que ya comenté). La otra alude a noviembre con características humanas, ya que niega la participación en el juego: “Noviembre, equidistante del deseo y del temor, prescinde del juego”. En el cuadro nocturno que López Velarde recrea también las estrellas cobran vida: “las constelaciones se deslizan con sigilo y figura de ensabanados”.

⁵⁰⁶ Mateo 26: 32-35 y 74-75.

Los sucesivas inventivas verbales se organizan en torno de varios campos semánticos; otro de ellos son los juegos de azar. Las claves para la lectura poética persisten en todo el texto. Noviembre es el mes de los muertos, y el poeta expresa la espera de la muerte con el jugador de albuces: “Las constelaciones se deslizan con sigilo y figura de ensabanados, y a su aséptica luz se precisa la zona impersonal del alma, la zona en que vaga el jugador de puro linaje, tomando la perspectiva de la ruleta”. Al alma del poeta, sin embargo, “no le interesa apostar”, es decir, acepta de buen grado el final del juego; para el alma, esta fecha se tiñe de neutralidad (en noviembre se goza de la “magnánima neutralidad de la conciencia”): “Noviembre, equidistante del deseo y del temor, prescinde del juego”. Así se está expresando, además de la solemnidad de la celebración, la buena disposición a esperar la vida después de la muerte, como ya se ha visto en la serie de metáforas que definen noviembre.

Con la imagen de la ruleta se identifica el transcurso del tiempo, de la vida; ayer, hoy y mañana, y se recomienda atenerse al sino: “casi ningún trasnochador de buena crianza y de mediano temple desafía a la fortuna”. Finalmente, el poeta no recomienda “intrigarnos en noviembre” porque “sería infausto”. La intriga es la Calaca, pero estilizada; para ello el poeta recurre a la prosopopeya: “La intriga, vestida de terciopelo letal, se disimula en los quicios de las dos de la mañana [...] Sentada sobre las rodillas del visitante, pesa muy poco [...] y cuando la impenitente mano del burlador desabotona el talle, húndese en una jaula de huesos”. Una vez ocurrido ese contacto con la Muerte, “el alma se abstiene de la apuesta”. En suma, la idea es que, frente a la certidumbre de la muerte, es en vano todo esfuerzo (“apuesta”) por ganarle la partida. Esta obediencia frente a lo que marca el destino obliga a preguntar “¿A qué forzar los dones de los números mágicos?”. Esta pregunta retórica se ejemplifica con la historia de José, cuando era esclavo del eunuco Putifar, un egipcio al servicio del faraón. Con la creatividad sintética que caracteriza a López Velarde, se resume la historia así: “Quédese la capa en el domicilio de Putifar, no por voto de negativa pureza, sino de aristocrática inacción”.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ Estas líneas se refieren a que José no accedió a acostarse con la esposa de Putifar, y prefirió escaparse cuando ella, tomando la capa de él, le expresó su deseo; ella utilizó la capa para acusarlo falsamente de forzarla; como consecuencia, José fue encarcelado, aunque después habrían de liberarlo. Génesis 39: 1-23, 40: 1-23 y 41: 1-57.

En “Noviembre” el poeta emplea elementos que pertenecen a la cultura popular mexicana. El homenaje al mes de noviembre parte de la tradicional celebración del Día de Muertos. Para honrar a la Muerte, se siguen los preceptos de suprimir el miedo, aceptar la certeza del momento final, con el ánimo sereno, porque de ahí se parte a la otra vida. El poeta recurre a la representación de la muerte como “La Catrina” seductora y fatal y, por último, a elementos bíblicos como la capa de Putifar y el gallo de la Pasión. El poema trata, en suma, del significado del mes de noviembre y la celebración a los muertos en la cultura mexicana, pero no en el aspecto externo sino en el sentido de la muerte para la existencia humana.

Hay, en verdad, en “Al vaivén del sillón” y en “Noviembre” el mérito poético de extraer de las palabras, en relación con sus Objetos, nuevos sentidos que coincidan con las percepciones del sujeto. Estos dos poemas ganaron en unidad por el tratamiento del tema y sobresalen por el trabajo de la sintaxis textual, ya que se conjuga en ellos tanto la creación sensorial de imágenes como el aspecto sonoro de la prosa.

Se ha dicho a lo largo de este trabajo que los procedimientos de la sintaxis textual no garantizan la calidad poética de las obras con intención poética. Pues bien, en algunos de los poemas no subdivididos de los que me ocuparé en esta sección, López Velarde recurrió al encadenamiento de metáforas. En contraste con “Noviembre”, poema en el cual analicé algunas cadenas de metáforas más bien complejas, “Jugando baraja” (25 de julio de 1909; 343-344)⁵⁰⁸ no supera la obviedad de las imágenes creadas con las estampas de la baraja; es un poema que avanza con la segunda mitad de un día. Entre los jugadores se encuentra la amada. Dos veces dice el sujeto poético que nunca ha hablado de su pasión. Comienza el juego poético cuando las cartas de la baraja representan precisamente los “lamentables fracasos que provienen de la clausura eterna de mi boca”; la enumeración de metáforas explora el campo semántico que ofrecen las imágenes de la baraja. Después de la “religiosa emoción” que despertó el choque de rodillas entre el enamorado y su amada: “sentí vibrar en todo mi ser una suprema voz en apología de la carne” (343), el juego concluye con otra serie de metáforas que entrelazan el juego de cartas con las aspiraciones amorosas del sujeto poético, aunque

⁵⁰⁸ En “Aves de paso” el poeta empleó la metáfora “castillos de naipes” para indicar la brevedad y la inocencia del noviazgo que recuerda en ese poema. Aquí la baraja es el punto de partida para todo el texto.

sin mucha esperanza de llegar al día en que “las cuatro series de la baraja tengan una feliz traducción a la realidad. El día en que los verdes bastones sean madera de los árboles domésticos y del techo que proteja tu vida ligada a la mía” (344). Mediante un juego de sencillas metáforas se van enlazando las espadas, los oros y las copas con imágenes del hipotético idilio.

Explícitamente se enuncia la tarea de crear “símbolos pintorescos” y encontrar analogías para homenajear a la amada en “Gota de agua” (25 de junio de 1912; 362-363). Una vez más, mirar a la amada entre las macetas llovidas inspira al poeta. Este poema se propone abiertamente la sencillez: “No sonrías ante la amenaza de un panegírico de fervoroso lirismo. Tranquilamente explicaré los secretos de tu semejanza con las gotas de agua”. En efecto, el poeta no busca el elemento sorpresivo sino destacar en la amiga “la gracia cristalina, el encanto leve y la limpidez de los diamantes que la lluvia prende en las hojas” (363). Las correspondencias entre los colores y las estaciones que López Velarde toma de Las geórgicas cristianas es la base de “El señor Invierno” (1° de enero de 1916), un texto sencillo que aplica las estrellas verde, amarilla, roja y blanca de la primavera, el verano, el otoño y el invierno a las edades de la vida humana, de ahí la serie de metáforas (417-418). Los términos de comparaciones y metáforas en ambos textos son sumamente convencionales.

En general, en estos poemas con encadenamiento de metáforas se procura explicar cabalmente las asociaciones que se desarrollan en sentido figurado, de modo que el lector sólo tiene que leer atentamente para comprender bien el texto.

5. El poema en prosa lírico introspectivo

Los poemas más personales e introspectivos se encuentran agrupados en esta parte y, aunque algunos incorporen en su sintaxis cadenas de metáforas o paralelismos, los he separado por medio del criterio del modo, entendido como “coloratura emocional”, según Fowler (no es lo mismo que los modos universales de representación: narrativo, lírico, dramático, ensayístico), porque, a diferencia de los anteriores, el sujeto poético se reconcentra para analizar poéticamente sus emociones. Me parece válido subrayar esta cualidad en el grupo de poemas que a continuación comento porque se podrá constatar cómo López Velarde trata de mantener la coherencia entre sus ideas estéticas y su práctica poética.

El sujeto se enfrenta con un alma femenina que escribe con “mayúsculas absolutistas” en “Don de febrero” (28 de febrero de 1915; 411-413). Siempre situado en su “isla de meditación”, el sujeto poético goza el “singular espectáculo” del alma que escribe “Verdad y Vida”, de modo que febrero es “grato por primera vez”. El poeta está intrigado por la sabiduría de la mujer que lo apasiona, y, en el fondo, molesto; admirado, identifica las tendencias contradictorias del alma femenina con “la soberanía del León o la radiosa compostura de la Virgen” (412). Por lo anterior, para el poeta, la sabiduría de esta mujer es “una fatalidad”, y piensa que lo eterno se alcanza mejor en el ambiente provinciano. Si el poeta no viviera en su isla (es decir, si tuviera una comunicación real con ella), le recomendaría: “Abandona la eminencia vertiginosa en que sangras y gimes, y si quieres seguir copiándote en un espejo de agua, desciende a sentarte en el brocal de un pozo de provincia” (412).⁵⁰⁹ En este poema el acercamiento al alma de la mujer que escribe es paralelo a la percepción de las propias emociones del sujeto poético. En su afán de entender la “síntesis del pensamiento” y la “cifra de la pasión”, López Velarde logra un texto que comulga en su tono con el diario íntimo, pero que desarrolla con originales invenciones.

Un cambio notable se observa en “Fresnos y álamos” respecto de otras prosas sobre el regreso al terruño: la evocación del pasado no se limita únicamente al rescate de los recuerdos nostálgicos (285-286).⁵¹⁰ El sujeto poético contrasta su pasado en Jerez con el presente de la enunciación, así tienen lugar la ironía o la distancia; el abismo entre la inocencia de antaño y el conocimiento y goce de los placeres de la carne es doloroso para el poeta. La sumersión en esa distancia íntima entre el ayer y el presente incorpora un fragmento de la prosa de 1915, “Clara Nevares”, en el cual la ironía es fundamental para comprender el grado de complejidad del sujeto poético. Cito completa la confesión entrecomillada:

Cuando yo versificaba y gemía infantilmente bajo aquellas frondas, todavía no sospechaba que había de escribir la confesión que más o menos reza así: “Mi vida es una sorda batalla entre el criterio pesimista y la gracia de Eva. Una batalla silenciosa y sin cuartel entre las unidades del ejército femenino y las conclusiones de esterilidad. De una parte, la tesis reseca. De otra, las cabelleras vertiginosas, dignas de que nos ahorcásemos en ellas en esos momentos en que la intensidad de la vida

⁵⁰⁹ En “El viejo pozo” (c. 1916) se profundiza en el tratamiento poético de este motivo de provincia (en *Obras*, pp. 181-183).

⁵¹⁰ Publicación póstuma en 1921.

coincide con la intensidad de la muerte; los pechos que avanzan y retroceden, retroceden y avanzan como las olas inexorables de una playa metódica; las bocas de frágil apariencia y cruel designio; las rodillas que se estrechan en una premeditación estratégica; los pies que se cruzan y que torturan, como torturaría a un marino con urgencia de desembarcar, el cabo trigueño o rosado de un continente prohibido” (285).

El fragmento citado ha sufrido correcciones en esta reelaboración de 1921. En la sintaxis textual se nota el cambio en el orden de algunos sintagmas, así como el cambio de frases completas. Por ejemplo, en “Clara Nevares”, texto publicado en 1915, se decía: “las bocas que fingen fragilidad y que son feroces”, pero ahora el poeta ha encontrado frases más precisas, al eliminar las oraciones subordinadas y el verbo “son”, cuando reescribe, en “Fresnos y Álamos”: “las bocas de frágil apariencia y cruel designio”. Pero no solamente modificó el fragmento más poético del texto; el marco íntimo y narrativo en que aparece es diferente también, además de que En “Clara Nevares” se da continuidad al recuerdo de una mujer y el paréntesis introspectivo se concibe como un “monólogo interior sobre el lecho de mi pereza”; en “Fresnos y Álamos” se crea una atmósfera intimista desde las primeras líneas: “La flota azul de fantasmas que navegan entre la vigilia y el sueño, esta mañana, en el despertar de mi cerebro, tuvo por fondo los álamos y los fresnos de mi tierra”. Enseguida contrapone sus primeros intentos de versificar con la confesión citada; posteriormente el sujeto de la enunciación reflexiona sobre las consecuencias espirituales de haber despertado al placer de la carne y al dolor.

Es fundamental el examen que sobre sí mismo lleva a cabo el yo poético, pues la distancia entre el texto de 1915 y el de 1921 marca también un distanciamiento entre el momento de la enunciación y el recuerdo, pues dice en “Fresnos y álamos”: “¿Tan lejos están de mí la Plaza de Armas, el jardín Brilanti y la Alameda, que me parecen oasis de un planeta en que viví ochocientos años ha?” (285). Posteriormente, se sorprende de haber escrito el fragmento citado y evalúa negativamente su trabajo poético: “Cuando yo versificaba y gemía infantilmente bajo aquellas frondas, todavía no sospechaba que había de escribir la confesión que más o menos reza así” (285). En “Fresnos y álamos”, el texto discurre sobre la propia conciencia del sujeto acerca de su pasado, en tanto que en “Clara Nevares” el sujeto, aunque se introduce en su monólogo interior y en sus recuerdos, éstos se centran principalmente en “la Clara de mi crónica”. El cronista-poeta rememora a su personaje y este texto tiene un tono humorístico más amable que contrasta con la ironía sarcástica, con la amargura y la tristeza de “Fresnos y álamos.

El nuevo elemento en la biografía poética del sujeto, el placer de la carne, se alude otras veces en “Fresnos y álamos”. Si bien el sujeto poético concibe la rancia casa como una extensión de sí mismo, encuentra una disparidad con ella en el acto de abrir “una de mis ventanas para que entre por ella el caudal hirviente del sol”, indicando así la apertura a la sensualidad: “Y la lumbre sensual quema mi desamparo, y la sonrisa cálida del astro incendia las sábanas mortuorias, y el rayo fiel calienta la intimidad de mi ruina” (286). “Fresnos y álamos” es un notable poema en prosa que hace eco de algunos poemas en verso; ⁵¹¹ cobra mayor unidad en comparación con “Clara Nevares; el paisaje elegido es, asimismo, una extensión simbólica de su condición ambigua, porque los álamos son tímidos y los fresnos vigorosos: “¡Álamos en que tiembla una plata asustadiza y fresnos en que reside un ancho vigor!”

El vacío íntimo del sujeto poético conlleva asociaciones mortuorias, como el contraste entre “el ambiente de la habitación de la que acaban de sacar un cadáver y exhibe los cirios aún no consumidos y la oleada de sol como un aliento femenino”. La voluptuosa emoción de “la altanería del alma que se nutre de su propio acíbar y rechaza cualquier alivio exterior” se concreta en una acción poética solitaria y doliente, con la que remata el texto, pues de los pasos, sólo queda el eco: “Oigo el eco de mis pasos con la resonancia de los de un trasnochador que camina por un cementerio...” (286).

“Obra maestra” (279) es una prosa que algunos críticos, como Murray, consideran un ensayo, pero el miedo a ser padre (percepción subjetiva), que se reafirma en la negación de la paternidad, da lugar a una imagen poética. El sujeto poético se concibe a sí mismo como un soltero empedernido, como un tigre enjaulado:

El tigre medirá un metro. Su jaula tendrá algo más de un metro cuadrado. La fiera no se da punto de reposo. Judío errante sobre sí mismo, describe el infinito con tan maquinales fatalidades que su cola, a fuerza de golpear contra los barrotes, sangra de un solo sitio. El soltero es el tigre que escribe ochos en el piso de la soledad. No retrocede ni avanza. ⁵¹²

El signo del infinito es explicado por el poeta, así queda muy claro que el tigre representa al soltero—. El verbo “escribir”, en lugar de “trazar” o “dibujar”, subraya la representación. ⁵¹¹ “Poema de vejez y de amor” (9, octubre de 1909), en *Obras*, pp. 151-155; “El retorno maléfico”, en *Obras*, pp. 206-207; “Viaje al terruño” (26 de febrero de 1910), en *Obras*, pp. 139-142; “Del suelo nativo” (23 de noviembre de 1907), en *Obras*, pp. 107-108.

⁵¹² Fechado en 1923. Todas las citas se encuentran en *Obras*, p. 279.

función de la escritura como acto confesional. Hay otros elementos que explicar en este inicio, como la asociación de la desesperación del tigre, solitario y encerrado consigo mismo, con el hecho de que golpea su cola contra los barrotes y de que ésta sangra “en un solo sitio”. No me parece descabellado interpretar que la escena contiene una imaginería fálica que, por supuesto, lo altera no sólo corporal sino también emocional y espiritualmente. También aclara el poeta que el verbo “avanzar” se refiere una paternidad que lo asusta porque “sus responsabilidades son eternas”. El poeta confronta la idea evolucionista de que el hombre nace, se reproduce y muere.

En síntesis, frente a las exigencias sociales y preceptos religiosos de casarse a determinada edad, el sujeto poético se defiende y se justifica, pues no quiere “echar a rodar nuevos corazones”. Raya en el sacrilegio (“Al tomar el lápiz me ha hecho temblar el riesgo del sacrilegio”), efectivamente, cuando dice que su voluntad de no traer hijos a sufrir al mundo se equipara al poder divino de crear. El poeta como un demiurgo que decide sobre el legado que deja al mundo; el poeta concibe al “hijo negativo” como un acto de amor:

Somos reyes, porque con las tijeras previas de la noble sinceridad podemos salvar de la pesadilla terrestre a millones de hombres que cuelgan de un beso. La ley de la vida diaria parece ley de mendicidad y de asfixia; pero el albedrío de negar la vida es casi divino.

Si se analiza la paradoja que describe la existencia del “hijo negativo”, se nota de inmediato que López Velarde ha sintetizado los temas que más lo obsesionan y torturan:

Pero mi hijo negativo lleva tiempo de existir. Existe en la gloria trascendental de que ni sus hombros ni su frente se agobien con las pesas del horror, de la santidad, de la belleza y del asco.

No tener el hijo parece ser una liberación. Pero, contradictoriamente, el hijo negativo se nutre de vivencias humanas (está “hecho de rectitud, de angustia, de intransigencia, de furor de gozar y de abnegación”). Por eso, termina contundente: “el hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra”. Esta esterilidad es fecunda para el artista, ya que su obra se nutre de ella. Una vez más se constata, en este poema en prosa de El minuterero, la densidad (o concentración o síntesis) poética que López Velarde podía lograr, ya que en esta breve prosa se resume gran parte de la poética lopeavelardeana.

La asistencia a una misa y la negativa del sujeto poético de “consagrarse a las atrofas cristianas” se narran escuetamente en “Viernes Santo” (287).⁵¹³ Las “atrofas” mencionadas posiblemente se refieren al conjunto de exigencias que la Iglesia espera ver cumplidas en sus fieles; por ejemplo, el matrimonio o la castidad. Ni la “dicha papista” ni la “fe romana” que profesa el sujeto ni las sugerentes invitaciones de las “gorjas cantantes” de los Misterios lo persuaden. En este texto el poeta expresa su preferencia por su vida de pecador con una metáfora: “aún me embargan las bienhechoras sinfonías corporales”. El poema cierra con una imagen que requiere una lectura inferencial: “Me basta sentirme la última oveja en la penumbra de un Gólgota que ensalman las señoritas de voz de arcángel”. El Gólgota es el monte que estaba fuera de las murallas de Jerusalén; en ellas se llevaban a cabo las ejecuciones y, según el Nuevo Testamento, ahí fue crucificado Jesucristo. La oveja (el cordero) fue imagen de Cristo porque fue considerado el animal para el sacrificio. Las ovejas son, en consecuencia, miembros del rebaño de Dios (estas metáforas eran más que ilustrativas para el pueblo israelita que se dedicaba al pastoreo).⁵¹⁴ La oveja negra (o en la “penumbra”, como se dice en el poema) es la descarriada que se contenta con que la pureza le llegue desde lejos, en los cantos de las señoritas.

“La flor punitiva” (1923) es una metáfora que funge como título de un poema en prosa en el que, asépticamente, la primera persona del singular se disimula o bien en la ambigüedad él / yo (“Una y otra vez envenenado en el jardín de los deleites”), o bien en el plural (“paguemos nuestras supremas dichas”) (294-295).⁵¹⁵ Esta omisión pudorosa se entiende porque el sujeto lírico habla del padecimiento de una enfermedad venérea. El miembro viril enrojecido es el obligado castigo para quien se entrega al amor mercenario, según los valores católicos con los que se autoevalúa el poeta: “Y en las rituales resignaciones, roja como el relámpago de una bandera, sólo se afanaba la sangre, queriendo escapar en definitiva”.

⁵¹³ Fechado en 1923. Todas las citas proceden de Obras, p. 287. El poeta se confiesa pecador también en verso: “Cuaresmal” (Obras, pp. 146-147) o “El perro de San Roque” (Obras, pp. 252-253), entre otros.

⁵¹⁴ Cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, 5ª ed., Herder, Barcelona, 1995, pp. 344-346.

⁵¹⁵ La mayoría de las citas corresponden a Obras, p. 294, a menos de que indique lo contrario.

Presentaré a continuación algunas de las opiniones que se han vertido respecto de este poema en prosa, aunque aclaro que los datos históricos de la polémica sostenida por Guillermo Sheridan, el doctor Ruy Pérez Tamayo y Gabriel Zaid simplemente sirven para confirmar que el tema desarrollado en el poema se refiere a un padecimiento venéreo. En última instancia, no importa el tipo de enfermedad supuestamente padecida por el escritor, sino la transformación de una vivencia en un poema. Sin embargo, la polémica muestra el grado de fascinación que puede crear en los lectores un texto tan reconcentrado como “La flor punitiva”, al punto que los críticos en cuestión trataron de inferir datos reales de una obra literaria.

El punto de discusión es que Sheridan propone la posibilidad de que López Velarde se refiriera a la sífilis (incluso de que su muerte hubiera sido ocasionada por esa enfermedad), en tanto que Pérez Tamayo y Zaid piensan que el poeta padecía gonorrea.⁵¹⁶ Es importante la aclaración que surge en esta polémica de que “Mario Torroella”, a quien está dedicado el poema, era médico de López Velarde. De toda la polémica, a propósito de Un corazón adicto. La vida de López Velarde, vale la pena la explicación que ofrece Sheridan de una estrofa de “Anima adoratriz” (Zozobra) respecto de “la clorosis virgen y azul de los Gonzagas / y la cárdena quiebra del Marqués de Priola”. El personaje de Henri León Lavedan, protagonista de Le Marquis de Priola, padece sífilis. Para la interpretación de “La flor punitiva”, es pertinente el dato, porque el poeta recurre también a las connotaciones, ya empleadas en otros poemas, del color rojo relacionado con las experiencias sexuales. Sheridan agrega que si se aceptara su tesis se podría especular que el poeta probablemente pudo mantener su negativa al matrimonio (como expresa en “Obra maestra”) por el temor a la demencia, a la cual conllevaban, según las creencias de la época, tanto la “clorosis” (debilidad que supuestamente padecían las mujeres que se mantenían vírgenes por mucho tiempo y que se curaba cuando ejercían su sexualidad) como la sífilis.⁵¹⁷

Dos ciudades se enumeran en el segundo párrafo (“Pasajera de Puebla, pasajera de Turín, lo mismo da”) para referirse a las prostitutas, a quienes no culpa por su

⁵¹⁶ La polémica se publicó en los números 175, 176, 177, 178 y 179 de la revista Vuelta, correspondientes a junio-octubre de 1991.

⁵¹⁷ Guillermo Sheridan, “Otra opacidad sobre López Velarde”, Vuelta, núm. 177, 1991, pp. 54-58.

padecimiento (probablemente haya también alguna alusión a las calles de la prostitución en la Ciudad de México, como en “La Avenida Madero”), o bien se menciona una ciudad de México y una de Europa para referirse a la universalidad de la prostitución; al contrario, el sujeto poético se apega a la legislación cristiana y acepta sus culpas. Es más, está en contra de quienes quieren propagar la salubridad para la prostitución: “El furor de gozar gotea su plomo derretido sobre nuestra hombría; inútil y cobarde querer salvarnos de la crapulosa angustia. Al cabo una ancianidad sin cuarentena suspirará por la mesa de operaciones” (294-295).

En este poema hay razonamientos inductivos y núcleos polémicos de tipo ensayístico que se suman a la lectura poética. Su tono y tema son intimistas y autobiográficos. Los núcleos polémicos son, primero, defender la función loable de las prostitutas: “Estimemos, al contrario, que sazonando nuestra persona la libren de lo insulso y le inculquen el vital sentido de que toda raíz es amarga”. La afirmación es reveladora, pues se entiende que “lo insulso” (la frivolidad) no puede convivir con la mujer pura, con la cual el acto sexual trasciende en la procreación. El adjetivo “amarga” connota el padecimiento (desagrado) profundo (y oculto) que acompaña, en esta metáfora arbórea, a las ramas o flores placenteras que no se mencionan.

El segundo núcleo ensayístico es la recomendación dirigida a los defensores de la sanidad pública: “Los rectores de la multitud, llámense políticos, sabios o artistas, producirían obra más ilustre si se repartiese entre ellos un prudente número de contagios”. Se insiste en esta idea en el cuarto párrafo, que subraya el concepto social del varón como proveedor, pero lo emplea específicamente para defender su punto de vista: “Si pagar es lo propio del hombre, paguemos nuestras supremas dichas, abominando de esa salubridad que organiza las islas del Mar Egeo en compañía de seguros”. Hay que destacar la bisemia del verbo “paguemos”, ya que se refiere tanto al comercio sexual como al hecho de pagar las consecuencias y las culpas de una conducta determinada. En los textos de Sheridan y Zaid, cifras van y cifras vienen, pero queda claro que a principios del siglo XX había una preocupación mundial por prevenir los contagios venéreos.⁵¹⁸ López Velarde se burla de tales medidas.

⁵¹⁸ Véanse *idem.*, y Gabriel Zaid, “Recuento sifilítico”, *Vuelta*, núm. 178, 1991, pp. 40-41.

Por último, el doctor Ruy Pérez Tamayo alude a la imagen del “orangután en primavera” e interpreta que el poeta se refiere con esto al contagio, ya que la enfermedad (Pérez Tamayo considera que se trata de gonorrea) afecta tanto a “los viejos verdes” (los que ya se han contagiado antes) como a “los jóvenes en blanco” (los que por primera vez se contagian). Quizá el poeta se refiere a que tanto los aficionados a las prostitutas como los que se acercan a ellas por primera vez pueden contagiarse igualmente.⁵¹⁹ También se aclara en los artículos que integran la polémica la alusión a “la mesa de operaciones” en la que se presume se llevaban a cabo las curaciones de los afectados. La frase final es también un núcleo ensayístico, al cual no se añaden mayores explicaciones: “Al cabo, una ancianidad sin cuarentena suspirará por la mesa de las operaciones”. La frase apoya toda la disputa contra la profilaxis pública antes expuesta. En mi opinión, sea una enfermedad o la otra, lo que importa en este texto es el discurso poético y la creatividad con la cual se trata el tema.

El conflicto existencial de sentirse dividido entre el placer con la “amiga innominada” y el anhelo de la “virgen privilegiada” se intensifica en “José de Arimatea” (1923), otro poema breve y conciso (316).⁵²⁰ El contacto sexual merece la creación de diversas figuras retóricas, que ahondan principalmente en la aproximación a la muerte (“una vida balsámica de momias”). En este poema se expone con claridad que el placer sexual está completamente dissociado en López Velarde de un erotismo pleno y sin culpas, pues en el texto se insiste en la soledad fundamental del acto sexual con la “amiga innominada”. La atmósfera creada incorpora elementos lúgubres, al estilo de Baudelaire, como el detalle del ave de rapiña que acompaña la escena: “en la cabecera, cabecea un halcón”. El poeta recurre a la figura del poliptoton que crea un efecto sonoro en la repetición contigua de sonidos similares, como también se aprecia en el siguiente pasaje, en el cual la recurrencia de diversos sonidos oclusivos y de la fricativa “s” refuerza la sensación hipnótica que se refiere el texto:

En la simultaneidad sagrada y diabólica del universo, hay ocasiones en que la carne se hipnotiza entre sábanas estériles. Ocurra el fenómeno en cualquiera de las veinticuatro horas, nos penetran el silencio y la soledad, vasos comunicantes en que la naturaleza se pone al nivel del alma

⁵¹⁹ “Una lectura médica de ‘La flor punitiva’”, *Vuelta*, núm. 175, 1991, pp. 20-21.

⁵²⁰ Este conflicto binario dio lugar a varios poemas en verso, entre otros: “La última odalisca (11 de abril de 1919), en *Obras*, pp. 219-221; “Todo” (*Obras*, pp. 223-225); “La lágrima” (*Obras*, pp. 167-168), y “Gavota” (*Obras*, 249-250).

Entonces el instinto acompaña al “alma” durante esa fusión “sagrada y diabólica”, contradictoria porque el sujeto poético no se atreve a involucrar a la “virgen privilegiada” en un contacto carnal como el que se expresa en el poema, y sin embargo la evoca. El poeta transfiere al escenario las percepciones de los cuerpos fundiéndose: “En la mecedora, sobre las ropas revueltas de la pareja, el gato se sacude, con el sobresalto humano de quien va a hundirse en las antesalas soñolientas de la Muerte”. Considero que esta parte central del poema está muy lograda, porque en el gato se cohesionan los elementos hasta entonces mencionados: se ha hablado de un acto instintivo, animal, que se representa con el gato, contagiado del “sobresalto humano”; también se ha referido el contacto con la muerte, que es hacia donde se dirige el gato, símbolo de la voluptuosidad.⁵²¹ Al final, el orgasmo se describe así:

La respiración de ella, que casi no es suya, alternase con la nuestra, que casi no es nuestra. Dentro de la alcoba, un clima de perla de éter, un esfumarse de algo en ciernes o de algo en fuga. De súbito, al definirse el agujijón vital, brincamos cien leguas, para no vulnerar a la virgen privilegiada con semejante ejecutoria narcótica, a la amiga ungida por José de Arimatea.

Es decir, el deseo no puede beneficiar a la mujer pura; en esta concepción, siempre la mancilla. Para tratar de comprender la referencia a José de Arimatea, es necesario recuperar varias claves distribuidas en el texto. En primer lugar, la insistencia explícita en las sábanas: “hay ocasiones en que la carne se hipnotiza entre sábanas estériles”; en forma implícita y metafórica los lienzos blancos también se asocian con las “momias”: “un desplome paulatino de las potencias de ambos les imprime una vida balsámica de momias”, y, por último, “la amiga ungida por José de Arimatea” hace referencia a la historia bíblica en la cual la sábana es un objeto simbólico y ritual. José de Arimatea tomó el cuerpo de Jesús y lo envolvió en una sábana de lino limpia para ponerlo en el sepulcro que había cavado en una roca⁵²². También está presente la mención insistente al bálsamo: la amiga es “ungida”; se usa el adjetivo “balsámica” para calificar la vida como de momias que percibe el sujeto poético, y entre las sábanas estériles “la carne se hipnotiza”. Lo estéril de las sábanas y el empleo del sustantivo “momias” refuerzan las connotaciones de la muerte. Dice el Evangelio de San Juan que una vez concedido el

⁵²¹ En “La lágrima”, los gatos acompañan al “soltero dolor empedernido”: “mientras los gatos erizan el ruido / y forjan una patria espeluznante” (*Obras*, p. 167).

⁵²² San Mateo, 27: 57-66 y 28: 1-15.

cuerpo de Jesús por Pilato a José de Arimatea, lo envolvieron en lienzos con especias aromáticas, según es costumbre sepultar entre los judíos” (19: 40)⁵²³. Ya preparado el cuerpo, lo ponen en el sepulcro y, posteriormente, Jesús resucita.

Las alusiones al bálsamo permiten inferir varias connotaciones; por un lado, la mezcla aromática de esencias puede referirse a la compenetración de los dos cuerpos. Por otro, hay una red de sintagmas que explican la aproximación a la muerte durante el acto sexual, lo cual permite una lectura erótica de la unción de José de Arimatea. Cito a continuación esta serie: la carne “se hipnotiza”; el “desplome paulatino” hace perder la conciencia a los dos sujetos; el gato, como el objeto correlativo de Eliot, percibe “el sobresalto humano” y se acerca a “las antesalas somnolientas de la Muerte”; el estado de inercia frente a las sensaciones se expresa en la frase “nada se encarniza, nada actúa siquiera”; la difusión de los límites se refiere tanto a los cuerpos: “la respiración de ella que casi no es suya, alternase con la nuestra, que casi no es nuestra”, como al espacio: “dentro de la alcoba, un clima de perla de éter, un esfumarse de algo en ciernes o de algo en fuga”; por último, el “agujón vital” es una frase análoga a la “ejecutoria narcótica”. La fusión de elementos antitéticos es otra de las claves del poema.

La “amiga innominada” es ungida, junto con el sujeto poético, con los óleos del deseo y de la carnalidad en este poema porque el sexo aproxima a la muerte. Ahora bien, la pasión de Jesús lleva el signo de la humillación y es la vía para la resurrección, para la purificación (pasaje de José de Arimatea); de la misma manera, el sujeto poético aspira a que el encuentro sexual, que finalmente conduce a la soledad, pueda hacer coincidir el instinto con el alma: “Ocurra el fenómeno en cualquiera de las veinticuatro horas, nos penetran el silencio y la soledad, vasos comunicantes en que la naturaleza se pone al nivel del alma”. Para ello, le es necesario evocar a la virgen privilegiada, negada por definición al contacto sexual: el sujeto poético se aleja de la mujer pura y se encuentra con “una amiga de bautizo incierto”, sin que por ello se olvide de la mujer virginal. Lo impuro (la naturaleza, el instinto) desemboca en lo puro (el alma), de ahí que el final del poema remita al principio, a la primera oración, en la cual se aclara: “En la simultaneidad sagrada y simbólica del universo, hay ocasiones en que la carne se hipnotiza en sábanas estériles”. Entonces, el adjetivo “estériles”, además de remitir a la muerte, como ya se dijo, hace pensar en la serie “fértil y casado” frente a “estéril y

⁵²³ Cfr. Chevalier, *op. cit.*, pp. 774-775. Chevalier da más ejemplos de cómo, desde la antigüedad, los óleos se usaban en el bautismo y en los rituales mortuorios.

soltero” que se desarrolla también en otros textos. Finalmente, este encuentro hacia la muerte está destinado a resucitar, como Cristo, porque, como el poeta ha repetido una y otra vez, el deseo resurge “en los gajos de la insaciable voluptuosidad”, según explica en “Mi pecado” (publicación póstuma en 1921; 280). Si esta lectura fuera válida, el poema sería abiertamente sacrílego, desde el punto de vista de la Iglesia. Puede verse en “José de Arimatea” cómo los tres vértices deben tomarse en cuenta para interpretar un poema en prosa. Las percepciones que provoca el acto sexual tienen un lugar preponderante (primer vértice, lo perceptual, el tono del texto) que se expresa en un discurso poético (la sintaxis textual del segundo vértice) cuyas características son, en este poema, el ritmo acelerado de las enumeraciones, quizá para asociarlo con la respiración agitada del deseo y del placer (véase por ejemplo el final) y las metáforas, figuras retóricas predilectas en la escritura lopezvelardeana. Los símbolos cristianos, como José de Arimatea que remite a la Pasión de Cristo, y los literarios, como el gato que hace pensar en el erotismo de la poesía baudelaireana, merecen una interpretación, que sólo se concreta si se toma en cuenta la esfera del interpretante.

El último poema de este grupo es “Eva” (1923), una de las mejores prosas de López Velarde; consta de media página, como los dos anteriores (318). En primer lugar, me referiré a los elementos sensoriales, pues este poema recuerda la historia bíblica del Génesis, en la cual la curiosidad de Eva provoca la ira de Jehová. Por otra parte, el sujeto poético enlaza su individualidad como pecador con la “congoja sumada de los siglos”, así justifica su amor por Eva: “mi amor, creciente cada año, se desboca hacia ti”. Ese amor incluye la asimilación del pecado como un precepto: “la vergüenza alícuota que me viene de ti”. La simpatía por Eva radica en que el sujeto poético identifica en ella la esencia de la humanidad, el pecado: “tu pecado sirve a maravilla para explicar el horror de la Tierra, mi amor, creciente cada año, se desboca hacia ti, Madre de las víctimas”. En este poema son indispensables las apreciaciones del sujeto poético que trata de explicar la empatía entre él y “Eva”, al tiempo que el texto cobra una dimensión universal.

Se puede constatar que el poeta saca provecho de la estructura de las oraciones religiosas e incorpora en su poema frases explicativas, a manera de aposiciones de sustantivos que, conforme avanza el texto, van precisando las virtudes de la divinidad en cuestión. Cabe mencionar que este elemento sintáctico es característico de las

plegarias religiosas.⁵²⁴ Además, quien reza, expresa, por lo general, un vínculo emotivo con la entidad religiosa a quien se dedica la oración. López Velarde recrea en “Eva” frases típicas de las plegarias, como “mi corazón”; saca el mejor partido de la alusión a las percepciones, como mencioné antes; y transforma los apóstrofes, que con frecuencia muestran sencillas metáforas, en construcciones más complejas. Por ejemplo, se puede contrastar el inicio de la “Novena a la confianza al Divino Niño” con la compleja red de metáforas y sinécdoques de “Eva”.⁵²⁵ La plegaria del poeta es opuesta a la que se espera de un fiel católico, quien rezaría para alejarse del pecado. El sujeto lírico de “Eva”, por

⁵²⁴ Por ejemplo, la popular oración a la Virgen de Guadalupe:

“¡Salve, Augusta Reina de los mexicanos,

madre Santísima de Guadalupe!

¡Salve, Madre de América!,

ante tu trono y delante del cielo,

renuevo el juramento de mis

antepasados, aclamándote Patrona

de mi Patria, México, y de todo

el Continente Americano; confesando

tu milagrosa aparición en el Tepeyac

y consagrándote todo cuanto soy.

Tuyo soy, Gran Señora, acéptame y bendíceme.

Mi corazón en amarte eternamente

se ocupe y mi lengua en alabarte,

¡Madre mía de Guadalupe!”

⁵²⁵ Esto es parte del texto de la “Novena...”:

“Niño amable de mi vida,

el contrario, la conjura para que lo contagie de pecado: “Yo te conjuro, a fin de que vengas, desde la intemperie de tu expulsión, a agasajar la inocencia de mis ojos con el arquetipo de tu carne”, de modo que el sujeto poético parece ir en busca de la amada original.

El poema se construye principalmente a partir de las sinédoques que indican las semejanzas entre el sujeto poético y “Eva”: “tu corazón” y “mi corazón”, “mi desnudez al amparo de la tuya”. Hay varios ejes de equivalencia que surgen de estas sinédoques

consuelo de los cristianos,

la gracia que necesito,

pongo en tus benditas manos.

Padre nuestro...

Tú que sabes mis pesares,

pues todos te los confío,

da la paz a los turbados

y alivio al corazón mío.

Dios te salve, María, ...

Y aunque tu amor no merezco,

no recurriré a Ti en vano,

pues eres hijo de Dios

y auxilio de los cristianos...”

en las cuales tanto el corazón como la desnudez se refieren al yo poético y a Eva. Si el corazón de Eva es una síntesis de lo “condenable” y lo “falible”, de “la pantera” y del “ruiseñor”,⁵²⁶ esto se expresa en el oxímoron “candor aciago”. Cuando López Velarde combina la sinécdoque con la metáfora en la frase “tu corazón, consanguíneo del de la pantera y del de el ruiseñor”, contrasta tanto el sonido que emiten ambos animales como la diferencia abismal que se observa en cuanto a las características físicas de uno y otro, pero esto sirve para describir la complejidad y las contradicciones de Eva, quien representa a la humanidad. De esta manera se alude a la inocencia o debilidad de Eva que la empujó a violar la única prohibición que determinaba la estancia en el Paraíso o la expulsión, así como a su valentía (quizá hasta a su ferocidad) para pecar y desobedecer los mandatos de Dios.

Una serie análoga a la anterior es la última oración del poema, en la cual el sujeto poético concluye que se identifica con Eva porque comparte “la vergüenza alícuota”. Para especificar cómo el sujeto poético merece tal sentimiento vergonzoso, presenta una síntesis del cuento de “Blancanieves”. La alusión se justifica porque la manzana que envenenó a la ingenua protagonista simboliza también un deseo prohibido.⁵²⁷ De éste rescato la frase de los “barbudos enanos”, que es similar a la de los “pigmeos” en “Eva”.

⁵²⁶ El ruiseñor es un pájaro que se distingue por su canto hermoso y delicado, razón por la cual fue convertido en un Objeto poético por excelencia; se supone que se emplea para expresar “el lazo íntimo entre el amor y la muerte”. Véase Chevalier, *op. cit.*, pp. 900-901.

⁵²⁷ En el poema “Color de cuento” (c. 1908, recopilado por primera vez por E. Molina Ortega, *Poesías, cartas...*, 1952, y titulado a la manera najeriana, por cierto), se mencionan los cuentos de Blancanieves y de la Bella Durmiente. Lo cito completo para que pueda apreciarse:

¡Oh qué gratas las horas de los tiempos lejanos

en que quiso la infancia regalarnos un cuento!

Dormida por centurias en un bosque opulento,

despertaste a la blanda caricia de mis manos.

En la frase “el cadáver cuyas blancas encías” hay un quiasmo, pues las encías blancas valen por la consabida blancura de la piel de Blancanieves, sólo que el cambio subraya el envenenamiento de “la fruta falaz”, es decir, la manzana envenenada que le ofrece la madrastra mediante engaños. El quiasmo también se explicaría así: la fábula se refiere a los pigmeos, no a la nieve, pues ésta, más bien, califica al cadáver de blancas encías. Hay una escena en el cuento de Blancanieves, en la cual los siete enanos conducen a la protagonista desmayada a un féretro de cristal porque piensan que está muerta, pero en el cuento los enanos están tristes y aquí, “conducen” con “ufanía” el cadáver. Esta serie comparte con la anterior la conjunción de las nociones de la inocencia y del pecado, pertenecientes a los paradigmas religiosos. Hay que subrayar también la inversión de los elementos de la trama del cuento original; incluso el oxímoron manifiesta estructuralmente esta intención de subvertir. No debe olvidarse que esta escena de los enanos cargando el cadáver es una imagen que se ha empleado para justificar su petición de que Eva se acerque a él, ya que comparte la “vergüenza alícuota”; es decir, los enanos comparten con Blancanieves su inocencia y su posibilidad de pecar, tal como el sujeto poético y como Eva. El cadáver, entonces, es como su propio espejo y van

Y después, sin que fueran los barbudos enanos

o las almas en pena a turbar el contento

del señorial palacio, en dulce arrobamiento

unimos nuestras vidas como buenos hermanos.

Hoy se ha roto el encanto: ya la Bella Durmiente

no eres tú; la ilusión de trinos musicales

se fue para otros climas, y pacíficamente

celebraré contigo mis regios esponsales,

al rendir el espíritu, de rostro hacia el poniente,

en la paz evangélica de los campos natales.

ufanos porque aceptan su naturaleza de pecadores. Me parece necesario citar completo este pasaje:

Yo te conjuro, a fin de que vengas, desde la intemperie de la expulsión, a agasajar la inocencia de mis ojos con el arquetipo de tu carne. Puedo merecerlo por haber llevado la vergüenza alícuota que me viene de ti, con la ufanía de los pigmeos que, en la fábula de nieve, conducen el cadáver cuyas blancas encías envenenó la fruta falaz.

La espada flamígera⁵²⁸ simboliza la justicia y el resguardo del camino recto. “Eva” permanece como arquetipo, más allá de las realidades terrestres: “La espada flamígera te impidió mirar el laicismo pedestre que había de convertir al verdugo de Abel en símbolo de la energía y de la perseverancia”. Caín, el verdugo de Abel, parece haber triunfado en una época en la que se ha desvinculado al hombre y a la sociedad de la influencia eclesiástica. Eva no se percata de eso; su pecado es originario, representa la naturaleza humana, no tiene época.⁵²⁹

Eva representa el “arquetipo de la carne” y su pecado, “el horror a la Tierra”, el deseo. Se hace hincapié en la trascendencia de Eva como símbolo del pecado a través de los siglos, puesto que ésta es una cualidad del ser humano: “Mi amor te circuye con tal estilo, que cuando te sentiste desnuda, en vez de apelar al follaje de la vid, pudieras haber curvado tu brazo por encima de los milenios para pescar mi corazón”.

En “Eva” la polaridad inicial entre ella en el génesis del mundo y el sujeto poético a miles de años de distancia se anula progresivamente. Eva, intemporal porque toda la humanidad proviene de ella, es la rebeldía del placer; no en vano se eligió como sinécdoque “la desnudez”: “Pon mi desnudez al amparo de la tuya, con el candor aciago con que ceñiste el filial cadáver cruento” (se refiere a Abel). Este poema parte de Eva

⁵²⁸ En Génesis 3:21 se dice: “Y desterrado el hombre, colocó Dios delante del paraíso de delicias un querubín con espada de fuego fulgurante para guardar el camino que conducía al árbol de la vida”.

⁵²⁹ Recuérdese que en el Génesis (4:2-16) el motivo de los celos de Caín fue la preferencia de Dios por la ofrenda de su hermano Abel. Dios prefirió el ganado de Abel a los frutos de Caín el labrador. El sentimiento de que el Señor había sido injusto movió a Caín a matar a Abel. Así se sentencia el acto: “¿No es cierto que si obras bien erguirás la cabeza; pero si mal, el pecado estará siempre a tu puerta? Él te hace sentir su atractivo, pero tú puedes dominarlo” (4:7).

como símbolo, es decir, de un elemento propio de la esfera del interpretante y lo transforma en un poema que toca el tema del pecado, tan recurrente en la obra de López Velarde. “Eva” rebasa la dimensión individual porque reflexiona sobre la naturaleza humana.

Paz señala con mucho acierto la proximidad entre Baudelaire y López Velarde: “Los dos son ‘poetas católicos’, no en el sentido militante o dogmático sino en el de su angustiosa relación, alternativamente de rebeldía y dependencia, con la fe tradicional; su erotismo está teñido de una crueldad que se vuelve contra ellos mismos [...] en una palabra, hay el mismo amor por el sacrilegio”.⁵³⁰ En los poemas de El minuterero que he incluido aquí salta a la vista la desinhibición del poeta al referirse, más abierta y agresivamente, a los temas que lo torturaron siempre, si se comparan estos textos con los primeros poemas en prosa.

⁵³⁰ “El camino de la pasión (Ramón López Velarde)”, en Cuadrivio, 3ª ed., Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 73.

CONCLUSIONES

En este capítulo se ha comprobado que López Velarde, aunque de manera distinta a Gutiérrez Nájera, también aprovechó los espacios que la prensa dedicaba a la crónica para insertar prosas cada vez menos relacionadas con las noticias periodísticas, de las que inicialmente dependía la crónica modernista, como se estudió en el capítulo sobre Gutiérrez Nájera. Posteriormente, alternó crónicas de corte modernista con las crónicas de testimonio y del recuerdo, más evocativas e intimistas. Entre los distintos tipos de prosa no hay una estricta evolución cronológica, excepto en la fase de las primeras crónicas a cuya estructura no se recurrió posteriormente; los poemas en prosa coexisten con las crónicas y la prosas intimistas. Se pueden percibir en López Velarde también mantuvo unos lazos muy estrechos entre lo que escribía en prosa y lo que componía en verso, como se ha ido registrando en los análisis. Este hecho es importante para comprender que el poeta mantenía criterios similares para la escritura de versos o de poemas en prosa, como la convivencia de lo coloquial con expresiones innovadoras y complejas de abducir, así como la tendencia narrativa. Tal afán de experimentar también se observa en algunos poemas de El Duque (“La Duquesa Job”, por ejemplo).

Ahora bien, entre las ideas estéticas de uno y el otro, sobresale el hecho de que ambos dan prioridad a las sensaciones, percepciones y sentimientos del poeta; ambos consideran que este aspecto (el cualisigno, según Peirce) es indispensable en el arte. Difieren en que López Velarde se aventura por caminos más oscuros que los de Gutiérrez Nájera, quien aspira a la perfección espiritual y social de la humanidad. En tanto que López Velarde está dispuesto a asumir las contradicciones de su vida interior que, tensa entre lo puro y lo impuro, busca un punto medio. En ambos escritores hay un alto sentido nacionalista y no pierden la oportunidad de emplear los espacios periodísticos para intentar desarrollar en el público una conciencia crítica de pertenencia a una nación con idiosincrasia propia. En cuanto a las ideas estéticas hay que subrayar la apertura de Gutiérrez Nájera con su propuesta del cruzamiento literario y del intercambio cultural entre las naciones, mientras que Velarde defiende la representación de lo “criollo puro”, es decir de lo que define la autenticidad de un México plural que incluye también a la provincia. Este aspecto temático marca diferencias grandes entre

un escritor y otro, pues mientras Gutiérrez Nájera se refiere en gran parte de su obra a la ciudad de México, López Velarde lleva su provincia a todas partes.

En los poemas en prosa, es a partir de “Al vaivén del sillón” (enero de 1916) cuando se nota la maestría que López Velarde podía lograr con este género que empezó a explorar en “Aquel día” (octubre de 1909) y que en El minuterero alcanza algunas de sus mejores expresiones. López Velarde, junto con Julio Torri y Alfonso Reyes, se apropia de este género flexible (o mixto, como lo concibe Fowler), y pronto descubre, a diferencia de sus predecesores, las verdaderas libertades y constricciones del poema en prosa. La selección que hace Luis Ignacio Helguera de poemas en prosa escritos por López Velarde es muy atinada desde mi punto de vista, lo cual muestra que para los lectores de hoy es factible identificar, con cierta claridad, las cualidades poéticas de la prosa lopezvelardeana.⁵³¹

Aunque no hay pronunciamientos explícitos sobre el poema en prosa en la obra de López Velarde, la práctica revela conocimiento del género: tal vez Le spleen de Paris, de Baudelaire, pues recuérdese que ya en la Revista Azul se encuentran algunas traducciones; o bien, Juan Ramón Jiménez, con su Diario de un poeta recién casado (1917), así como Ramón del Valle-Inclán, con su prosa poética; López Velarde cita a los tres en distintos lugares. En los poemas en prosa de este poeta se nota que el flâneur parisino de Baudelaire se convierte en el paseante “personalísimo” de algunas ciudades de la provincia mexicana y, en menos ocasiones, de la Ciudad de México, sólo que en Le spleen de Paris este personaje se abre a un espectro más amplio de experiencias, en tanto que en los poemas en prosa de López Velarde, en general, se cierra a unos cuantos recorridos obsesivos e íntimos. Por otra parte, se indicó que en el desarrollo temático prevalece el carácter dual en la poesía de ambos poetas; el mexicano y el parisino comparten el conflicto entre la moral cristiana y el deseo, así como el interés por las relaciones entre el amor, la muerte y la mujer, desde esa perspectiva contradictoria, pero en López Velarde hay una búsqueda que desemboca en el deseo de que se superen las oposiciones.

⁵³¹ La selección comprende “Aquel día”, “Obra maestra”, “Fresnos y álamos”, “Viernes Santo”, “El bailarín”, “José de Arimatea”, “La cigüeña” y “Eva” (Helguera, op. cit., pp. 121-128).

Por último, la preferencia de López Velarde de El minuterero por el poema en prosa lírico, a diferencia de Baudelaire, quien experimentó más con el modo narrativo, está en consonancia con sus ideas estéticas; la emoción rige en la poesía lírica, y se defiende como el eje de la creación poética, aunque busca un equilibrio que no excluye las ideas, pero sí el razonamiento científico. En la frase “ecuaciones sentimentales” se sintetiza esta aspiración estética. Los temas de la mayoría de los poemas se concentran en el “criollismo” y en el drama interno del sujeto poético, quien habla con frecuencia de su atracción por la mujer pura, por la doncella otoñal, de su placer con las cortesanas y de sus “conclusiones de esterilidad”. La “lujuria creativa” alcanza sus más originales resultados en poemas de El minuterero, como “Eva”, “Noviembre”, “José de Arimatea”, “Semana Mayor” o “La flor punitiva”; pero está presente también en poemas como “Don de febrero” o “Sonámbula”. En los poemas en prosa ensayísticos y narrativos López Velarde sabe encontrar el equilibrio entre la exposición de las ideas o de una trama, que se presentan muchas veces sin un desarrollo completo, y el buen manejo de un lenguaje figurado, así como en el empleo de imágenes o escenas.

CONCLUSIONES FINALES

En este trabajo se ha buscado un marco teórico que pueda dar cuenta, sin contradicciones epistemológicas, de la complejidad y de la flexibilidad del poema en prosa. Se ha ofrecido un modelo de lectura que se basa en un enfoque semiótico triádico con el fin de identificar los procesos de la semiosis de un poema, es decir, de la interpretación de sus sentidos. La primera conclusión es que un poema es tal cuando crea alteraciones al hipercódigo en los distintos estratos que conforman su estructura. Eco menciona distintos niveles de información en los cuales pueden presentarse las alteraciones; he aludido a tres de ellos como parte de la sintaxis textual, que corresponde al segundo vértice de las triadas del modelo de lectura propuesto:

- a) los soportes físicos (lo fonético-fonológico: emisiones fonéticas, tonos, inflexiones, intensidad de las emisiones implicadas en el mensaje),
- b) los elementos diferenciales del eje de la selección (es decir los fonemas, los morfemas, los sintagmas en las relaciones paradigmáticas que implica el hipercódigo),
- c) las relaciones sintagmáticas en las funciones combinatorias, regidas por las gramáticas, por las relaciones de posición y oposición en el hipercódigo.

Es predecible, en prosa o en verso, que un poema presentará algún tipo de alteración al hipercódigo en las estructuras que corresponden a la sintaxis textual, pero no es suficiente con que éstas aparezcan en el texto, sino que debe haber una persistencia, una

insistencia, en las alteraciones, de modo que es posible identificar redes de alteraciones relacionadas entre sí: todo esto son “pistas” que guían la lectura poética. En este aspecto el poema en prosa toma las licencias y técnicas del poema escrito en verso, y desarrolladas durante una larga tradición (las retóricas y poéticas ofrecen una documentación detalladísima al respecto).

Pero no es sólo en la sintaxis textual donde hay que buscar las características del poema en prosa, puesto que hay otros niveles de información que pueden ser alterados (continúo con la enumeración previa, siguiendo a Eco):

- d) los significados denotados, en los cuales entran en acción los códigos y los múltiples subcódigos específicos del hipercódigo;
- e) los significados connotados, que requieren de los sistemas retóricos, de los subcódigos estilísticos, de los repertorios iconográficos, de grandes bloques sintagmáticos (que podrían ser, por ejemplo, alusiones intertextuales a otras obras literarias o a diversos géneros primarios).

Estos dos estratos tienen que ver, en primer lugar, con el correlato que se establece entre el mensaje estético, en este caso el poema en prosa (signo complejo como se dijo en su oportunidad) y el Objeto; es decir, es un proceso semántico; en segundo lugar, con la esfera del interpretante, sin la cual no es posible delinear (seleccionar) las rutas interpretativas que corresponden a las alteraciones en cualesquiera de los niveles.

Eco añade, por último, que las expectativas ideológicas corresponden a otro nivel de información, y las define como la connotación global de las informaciones ya comentadas (incisos a-e), lo cual tiene que ver con la esfera del interpretante. Pues bien, en el poema (sea en prosa o en verso), también puede haber alteraciones relacionadas con las ideologías. Se dijo en el trabajo que este último estrato bien podría corresponder al concepto de paradigma.

Las alteraciones se pueden interpretar por medio de un idiolecto o, en términos peirceanos, de una premisa hipotética que explique el caso problemático (llama abducción a esta operación lógica). El texto poético se enfoca en las alteraciones y cobra sentido cuando, al proponerse un idiolecto (premisas hipotéticas) surgen connotaciones nuevas: este procedimiento semiótico es su razón de ser. Este enfoque teórico considera que el punto de partida para las alteraciones es el afán de expresar las

impresiones (percepciones, sensaciones, intuiciones del sujeto poético), pues éstas, como experiencias sensibles rebasan las asociaciones automatizadas del hipercódigo.

Como muestra de que las alteraciones no necesariamente ocurren en la sintaxis textual, se comentó que en el acercamiento a las prosas de Le spleen de Paris, uno de los primeros textos canónicos del poema en prosa, imágenes o escenas, pueden desencadenar la semiosis poética. Este hallazgo de Baudelaire sienta las bases flexibles del poema en prosa que juega con los límites genéricos de la narrativa breve y de los géneros ensayísticos, además de que incluye, aunque en menor medida, el diálogo, base estructural del modo dramático. Las alusiones a Baudelaire se justifican porque en México, como en el resto de Hispanoamérica, se leía con admiración la obra del parisino. Podría afirmarse que ningún poeta hispanoamericano de respeto pudo obviar la lectura de Baudelaire, ya sean sus versos o sus obras en prosa.

Se propuso que el repertorio genérico del poema en prosa tiene un carácter hipotético y está delimitado en espacio (literatura escrita en México) y tiempo (modernismo y posmodernismo), y puede estar integrado por el conjunto de rasgos potenciales de semejanza que a continuación se menciona, la mayoría de los cuales fueron confirmados en los textos que se propuso leer como poemas en prosa: a) tiende a la mezcla de distintos modos universales de representación (narrativo, lírico, ensayístico, dramático); b) la estructura externa (sintaxis textual) es sumamente flexible, y aquí cabe el hecho de que integra rasgos de los repertorios correspondientes a tipos narrativos, sin convertirse en ellos (es el requisito de la subversión genérica respecto de tipos narrativos específicos, tal como explica Murphy), aunque también se ha mostrado cómo puede apropiarse del lenguaje figurado tradicionalmente asociado a la poesía en verso; c) su extensión es breve (rasgo que defienden Bernard y Beaujour, entre otros); d) sus temas no están restringidos por ningún tipo de preceptiva; e) debe centrar su mensaje en el proceso de la semiosis poética analizado en este estudio (este punto de vista es defendido por Michael Riffaterre, tal como se estudia en el primer capítulo, y aquí se señaló que las alteraciones al hipercódigo pueden manifestarse en la sintaxis textual en la forma de lenguaje figurado, o bien, en el manejo de imágenes o escenas que desencadenan la semiosis poética: estos tres factores pueden actuar en forma complementaria o de manera independiente, alterando el hipercódigo en los distintos estratos).

Que la sintaxis textual del poema en prosa no tenga parámetros fijos (como en un soneto o en un epitafio, por ejemplo) y que tienda a una mezcla muy enfática de distintos modos de representación universal explica la dificultad de concebirlo desde perspectivas teóricas más rígidas. Ha sido necesario reflexionar un poco sobre algunos tipos genéricos vecinos. Como necesarias conclusiones, indico que el poema en prosa narrativo deja de serlo en cuanto se convierte en cualquiera de los otros tipos genéricos que prefieren la prosa (un cuento, por ejemplo), es decir, cuando pone el acento en la creación de universos ficticios (y no en la alteración del hipercódigo), para los cuales es preciso el diseño de una voz narrativa, de unos personajes y de unas acciones. El poema en prosa ensayístico deja de serlo cuando el acento se pone en los argumentos inductivos y deductivos, que permitan convencer al lector acerca de la perspectiva expuesta sobre un asunto en particular. El poema en prosa lírico está generalmente muy centrado en las alteraciones al hipercódigo, quizá porque resalta el aspecto de las percepciones del sujeto lírico y recurre a un lenguaje nuevo, en el cual se alteran las connotaciones automáticas entre signo y Objeto.

Como dice Margueritte Murphy, el poema en prosa subvierte todos los géneros en prosa a los que se acerca. Si no los subvirtiera, se confundiría con ellos. No quiero poner punto y aparte a este párrafo sin subrayar que se presentan muchos grados de mezcla entre todos los rasgos que he descrito y entre todos los tipos genéricos posibles, pues rasgo fundamental del modernismo y posmodernismo fue la mezcla original. De modo que las descripciones de los textos en cuestión no podrán contener una sola palabra, requerirán de una cadena de conceptos; así, para ilustrar esta idea, podría decirse que “La última flecha” puede ser una crónica ensayístico-poética.

Otra conclusión que destaco en este estudio es el vínculo de la crónica modernista, y sus manifestaciones posmodernistas, con el poema en prosa, aunque también se aproximó al cuento, a algunos tipos ensayísticos y a la prosa intimista, como el diario o la carta, pero estos últimos tipos genéricos quedaron fuera del estudio. La heterogeneidad de la crónica y su combinación de periodismo y literatura propiciaron las experimentaciones textuales, necesarias para los escritores que pugnaban por un lugar en la dinámica social de la modernidad hispanoamericana. La crónica retoca la realidad y entre sus múltiples discursos se insertan textos cercanos al poema en prosa que resignifica el lenguaje y el Objeto.

El espacio ganado por la poesía en la crónica se ha mostrado con el estudio de las obras seleccionadas de Manuel Gutiérrez Nájera. Propuse el término “la plástica de la sensación” para dar cuenta de los cuadros sensoriales recurrentes en la escritura poética de Gutiérrez Nájera y aclaré que no puede confundirse con la sinestesia, pues ésta no parte necesariamente de una imagen visual. También expliqué la diferencia entre las crónicas poéticas, como “El lago de Pátzcuaro” o la crónica de Puck que habla de los fuegos artificiales, y los textos más próximos al poema en prosa que encontré en mi muestra. En “Nuestra noche de Navidad” y en “Medallones” hay una primera aproximación mimética al Objeto que se presenta por medio de descripciones sensoriales poéticas; “Julián del Casal” es un retrato poético e íntimo del autor cubano. La relación de la crónica najeriana con el poema en prosa baudelaireano evidencia, por un lado, la flexibilidad de ambos géneros y, por otro, el interés por el paseante como elemento clave para la estructura de cada uno. Son importantes, asimismo, las diferencias, ya que en la crónica no necesariamente debe haber alteraciones al hipercódigo; ni en el poema en prosa, el comentario de las actualidades de interés colectivo.

Por último, el estudio de la prosa de Ramón López Velarde se llevó a cabo con el fin de estudiar cómo la vigencia de la crónica en el periodismo cultural de México posibilitó la experimentación y permitió al escritor aproximarse cada vez más al poema en prosa. La habilidad del poeta para versificar con libertad, lección que aprendió de los modernistas y de los posmodernistas, permitió un transvase de técnicas entre los poemas escritos en verso y en prosa. Hay que subrayar también que el gusto por la complejidad verbal, de tendencia barroquizante, está presente en el verso y en la prosa del zacatecano. De igual modo, el interés por el coloquialismo, los temas criollos y la narración se manifiesta en las composiciones en verso y en prosa. Si bien López Velarde no diseñó un libro que contuviera solamente poemas en prosa, quizá sea El minuterero uno de los primeros en incluir mayoritariamente textos de este género. No olvido el antecedente de Julio Torri (Ensayos y poemas, 1917), pero habría que aplicar un método de análisis para poder establecer una relación más profunda entre ambos. Por otra parte, como resultado de los análisis, he logrado identificar algunos modelos estructurales para el poema en prosa, en los cuales se pueden constatar tendencias hacia lo lírico, lo narrativo, lo ensayístico o lo dramático, lo cual limita, hasta cierto punto, la aparente anarquía del género.

López Velarde introdujo procedimientos sintácticos (de nuevo me refiero a la sintaxis textual) propios del modo narrativo en su poesía en verso, supo sacar partido de las intersecciones entre el verso y la prosa en los poemas en prosa estudiados aquí e, incluso, escribió crónicas en verso. También experimentó con el modo ensayístico y logró excelentes resultados, como en “El bailarín”. El autor prefiere el modo lírico para revelar la coherencia entre sus ideas estéticas y su práctica poética, lo cual implica la concentración en sus emociones y la búsqueda del original lenguaje poético de sus mejores composiciones. López Velarde y Baudelaire asumen la moral católica y se dejan seducir por el pecado de la carne, como explican con claridad Villaurrutia, Paz y Monsiváis, pero en textos como “José de Arimatea” se observa una búsqueda por reconciliar los contrarios. El mexicano restringe la movilidad del *flâneur* por la ciudad porque sus espacios predilectos son interiores, a diferencia del paseante baudelaireano.

Entre el “cruzamiento en literatura” y “lo criollo neto” hay un abismo, pero los dos mexicanos coinciden en el rechazo a las visiones unilaterales, pues en ambas propuestas se defienden la mezcla y la conjunción de diversos discursos: conocer varias literaturas, por un lado, y aceptar la mezcolanza cultural para convertirla en digno tema literario, por otro. Esta visión plural es característica de Hispanoamérica, donde el poema en prosa encaja naturalmente en este pensamiento a todas luces múltiple, dinámico y complejo.

No he buscado, pues, una definición universal del poema en prosa ni aspiro a que las lecturas propuestas en los análisis de los textos sean concluyentes. He querido, por el contrario, calar en el género flexible del poema en prosa, con dos grupos concretos de textos (los de Gutiérrez Nájera y los de López Velarde) para contestar a la pregunta de por qué este género es tan “camaleónico” (es decir, hasta dónde pueden llegar sus límites) y cómo se empezaron a escribir, en el periodo del modernismo y posmodernismo en México, los primeros poemas en prosa. Los textos seleccionados de los dos autores estudiados aquí representan apenas unos cuantos gajos del hemisferio, en continuo movimiento, del poema en prosa.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de Manuel Gutiérrez Nájera

Gutiérrez Nájera, Manuel. "Asunción", RA, (ed. facs., t. 1), 1894, núm. 16, pp. 241-242.

_____. Crónicas y artículos de teatro V (1890-1892), intr., notas e índices de Elvira López Aparicio, ed. Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio, UNAM, México, 1990 (Obras VII, Nueva Biblioteca Mexicana, 103).

_____. "Cruzamiento en literatura", RA (ed. facs., t. 1), 1894, núm. 19 pp. 289-292.

_____. Cuentos completos y otras narraciones, ed. E.K. Mapes, est. prel. de Francisco González Guerrero, 2ª ed., FCE, México, 1994 [1958].

_____. Cuentos, crónicas y ensayos, pról. y sel. de Alfredo Maillfert, UNAM, México, 1940.

_____. Divagaciones y fantasías: crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera, sel., est. prel. y notas de Boyd G. Carter, SEP, México, 1974 (Sepsetentas, 157).

_____. "El arte y el materialismo", en Crítica literaria, ideas y temas literarios, literatura mexicana, investigación y recopilación de Edwin K. Mapes, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, introducción de Porfirio Martínez Peñaloza, índices de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara, 2ª ed. UNAM, México, 1995, (Obras, 1, Nueva Biblioteca Mexicana, 4), pp. 47-64.

_____. "El lago de Pátzcuaro", RA (ed. facs., t. 1), 1894, núm. 10, pp. 145-147.

_____. Escritos inéditos de sabor satírico "Plato del Día", est. prel., ed. y notas de Boyd G. Carter y Mary Hielen Carter, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 1972 [serie publicada en El Universal, 8 de abril de 1893 - 10 de enero de 1895].

_____. "Hamlet", RA, (ed. facs., t. 4), 1896, núm. 11, pp. 161-165 [11 de julio de 1886, reprod. póstuma].

_____. "Historia de un peso falso", en Cuentos completos y otras narraciones, ed. E. K. Mapes, estudio preliminar Francisco González Guerrero, 2ª ed., FCE, México, 1994, pp. 269-278 [1958].

_____. "La hija del aire", en CF, pp. 93-96.

_____. "La mañana de San Juan", en CF, pp. 51-56.

- _____. “Los amores del cometa”, en CF, pp. 73-83.
- _____. Los cuentos frágiles, ed., pról. y notas de Alicia Bustos Trejo, advertencia editorial de Ana Elena Díaz Alejo, UNAM, México, 1993 (Nuestros Clásicos, Nueva Época, 67).
- _____. “Luis Urbina”, RA, (ed. facs., t. 3) 1895, núm. 7, pp. 97-103 [diciembre de 1890, reprod. póstuma].
- _____. “Medallones femeninos”, RA (ed. facs., t. 1), 1894, núm. 11, pp. 161-163.
- _____. “Mi último artículo”, RA (ed. facs., t. 1), 1894, núm.21, p. 321-322.
- _____. Relatos (1877-1894), ed. Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo, UNAM, México, 2001 (Obras 12, Narrativa 2, Nueva Biblioteca Mexicana, 133) [Incluye “En el hipódromo”, en Cuentos frágiles, pp. 389-397].
- _____. “Semana de Dolores”, Cuentos y cuaresmas del Duque Job, ed. e introd. Francisco Monterde, 3ª ed., 1963 (Sepan cuántos, 19) pp. 317-319.
- _____. “Pía di Tolomei”, en Cuentos completos y otras narraciones, ed. E. K. Mapes, pp. 74-79.
- _____. Poesías completas, ed. y prólogo de Francisco González Guerrero, 3ª ed., Porrúa, México, 1978, 2 t.
- _____. Por donde se sube al cielo (1882), ed. de Ana Elena Díaz Alejo, pról., intr., notas e índices de Belem Clark de Lara, UNAM, México, 1994 (Obras 11, Narrativa 1; Nueva Biblioteca Mexicana, 118).
- _____. Prosa, introducción de Luis G. Urbina, Oficina Impresora del Timbre, Palacio Nacional, México, 1898, t. 1.
- _____. Crysantema, “Las prometidas. Princesitas”, en PD 39, [15 de agosto de 1893], pp. 30-31.
- _____. El Duque Job, “Al pie de la escalera”, RA (ed. facs., t.1), 1894, núm. 1, pp.1-2.
- _____. El Duque Job, “Del ‘Libro de mis viajes’”, RA (ed. facs., t. 3), 1895, núm. 15 p. 225-227 [21 de agosto de 1891, reprod. póstuma].
- _____. El Duque Job, “El bautismo de la Revista Azul”, RA (ed. facs., t. 1) 1894, núm. 7, p. 97-98.
- _____. El Duque Job, “El ‘Rafael’ de Lamartine”, RA (ed. facs., t. 1), 1894, núm. 17, p. 257-259.

_____. El Duque Job, “El ‘Rafael’ de Lamartine”, RA (ed. facs., t. 1), 1894, núm. 18, p. 273-276.

_____. El Duque Job, “El violín de Sarasate”, RA (ed. facs., t.2), 1895, núm. 17, p. 261-263 [abril de 1890, reprod. póstuma].

_____. El Duque Job, “Julián del Casal”, RA (ed. facs., t. 2), 1895, núm. 16, p. 246 [1893, reproducción póstuma].

_____. El Duque Job, “La vida artificial”, RA (ed. facs., t. 1), 1894, núm. 12., pp. 177-179.

_____. El Duque Job, “Leyenda del Santo Grial y Leyenda de Lohengrin”, RA (ed. facs., t. 3), 1895, núm. 18, pp. 273-277 [1890, reprod. póstuma].

_____. El Duque Job, “Puestas de sol”, El Partido Liberal, t. 9, núm. 1539, México, 27 de abril de 1890, p. 2.

_____. El Duque Job, “Puestas de sol”, RA (ed. facs., t.2), 1895, núm. 20, 309-311 [1890, reprod. póstuma].

_____. El Duque Job, “Ver morir”, RA (ed. facs., t.4), 1895, núm.3, p. 33-35 [noviembre de 1890, reproducción póstuma].

_____. El Duque Job, “Viendo volar golondrinas”, RA (ed. facs., t. 1), 1894, núm. 6, pp. 81-82.

_____. Fritz, “La vida ferrocarrilera”, en Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera, sel., est. prel. y notas de Boyd G. Carter, SEP, México, 1974 (Sepsetentas, 157), pp. 171-174 [serie “Variedades Zig-Zag”, El Noticioso].

_____. Puck, CP 1, 3 de diciembre de 1893, pp. 7-11.

_____. Puck, CP 2, 10 de diciembre de 1893, pp. 12-16.

_____. Puck, CP 3, 17 de diciembre de 1893, pp. 17-21.

_____. Puck, CP 5, 31 de diciembre de 1893, pp. 26-30.

_____. Puck, CP 6, 27 de enero de 1894, pp. 31-34.

_____. Puck, CP 7, 21 de enero de 1894, pp. 35-38.

_____. Puck, CP 13, 11 de marzo de 1894, pp. 58-60.

_____. Puck, CP 19, 22 de abril de 1894, pp. 83-86.

_____. Puck, CP 20, 29 de abril de 1894, pp. 87-91

_____. Puck, CP 30, 8 de julio de 1894, pp. 125-127.

_____. Puck, CP 41, 23 de septiembre de 1894, pp. 165-168.

_____. Puck, CP 48, 11 de noviembre de 1894, pp. 184-191.

_____. Puck, CP 49, 18 de noviembre de 1894, pp. 192-194.

_____. Recamier, "Di Cardinalli. La Penotti", en PD 46, pp. 36-37 [15 de agosto de 1893].

_____. Recamier, "Nuestra noche de Navidad", en PD 63, pp. 52-53 [15 de septiembre 1893].

II. Sobre Manuel Gutiérrez Nájera

Ambrogi, Arturo A. "Gutiérrez Nájera, cronista", en Manuel Gutiérrez Nájera: florilegio crítico-conmemorativo, Boyd G. Carter y Joan L. Carter (ed.), Ediciones de Andrea, México, 1966 (Studium, 54), pp. 62-64 [El Mundo, 1897, núm. 5].

Brackel-Welda, Otton E., Epístolas a Manuel Gutiérrez Nájera, prólogo y recopilación de Marianne O. Bopp, UNAM, México, 1957.

Berisso, Luis. "Manuel Gutiérrez Nájera", La Biblioteca, Buenos Aires, núm. 3, 1897, en Manuel Gutiérrez Nájera: florilegio crítico-conmemorativo, Boyd G. Carter y Joan L. Carter (ed.), De Andrea, México, 1966 (Studium, 54), pp. 106-118.

Bustos Trejo, Alicia. "Prólogo", en su ed. Manuel Gutiérrez Nájera, Cuentos frágiles, advertencia editorial Ana Elena Díaz Alejo, UNAM, México, 1993, pp. 15-23.

Campo, Ángel del, "Micrós". El Duque Job, RA (ed. facs., t.4) 1896, núm. 14, pp. 220-221.

Carter, B. G. "Estudio preliminar" de su antología Divagaciones y fantasías: crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera, SEP, México, 1974 (Sepsetentas, 157), pp. 7-30.

_____. "Estudio preliminar", en Escritos inéditos de sabor satírico "Plato del Día", University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 1972, pp. VII-XVII.

_____ y Joan L. Carter. "Introducción", en su ant. Manuel Gutiérrez Nájera: florilegio crítico-conmemorativo, Andrea, México, 1966 (Studium, 54), pp. 7-12.

Díaz Alejo, Ana Elena. "Prólogo", en Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895). Mañana de otro modo, Yolanda Bache Cortés et al. (ed.), UNAM, México, 1995, pp. XXVII-XLIX.

Díaz Alejo, Ana Elena. "Manuel Gutiérrez Nájera, primer modernista de Hispanoamérica", Literatura Mexicana, 9 (1998), pp. 67-80.

Gutiérrez, Jesús. "Modalidades estilísticas y aspectos ideológicos en la prosa de Gutiérrez Nájera", en Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana, ed. José Olivio Jiménez, Eliseo Torres & Sons, New York, 1975 (Torres Library of Literary Studies, 19), pp. 75-95.

Kosloff, Alexander. "Técnica en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera", Revista Iberoamericana, 19 (1954), pp. 333-357.

_____. "Técnica en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera, 2", Revista Iberoamericana, 20 (1955), pp. 65-93.

Manuel Gutiérrez Nájera: florilegio crítico-conmemorativo, Boyd G. Carter y Joan L. Carter (ed.), Andrea, México, 1966 (Studium, 54).

Mapes, E.K. "Introducción", en su ed. de Manuel Gutiérrez Nájera, Obras inéditas de Manuel Gutiérrez Nájera: Crónicas de Puck, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1939, pp. 5-6.

_____. "Manuel Gutiérrez Nájera: seudónimos y bibliografía periodística", Revista Hispánica Moderna, 19 (1953), pp. 132-204.

Oxford Taylor, Ferry. La expresión simbólica de Manuel Gutiérrez Nájera, Maisal, Madrid, 1977.

Revista Azul, 1894-1896 (ed. facs.), directores Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, UNAM, México, 1988, 5 ts.

S. a., "La obra de Manuel Gutiérrez Nájera", RA (ed. facs., t. 2), 1895, núm. 16, pp. 246-247.

Schulman, I. A. Génesis del modernismo; Martí, Nájera, Silva y Casal, 2ª ed., El Colegio de México/Washington University Press, México, 1968.

Sirkó, O. M. "La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera", en Estudios críticos sobre la poesía modernista hispanoamericana, ed. José Olivio Jiménez, Eliseo Torres & Sons, New York, 1975 (Torres Library of Literary Studies, 19), pp. 57-73.

III. Obras de Ramón López Velarde

López Velarde, Ramón. Obras, ed. de José Luis Martínez, FCE, México, 3ª ed., México, 1994 (Biblioteca Americana. Serie Literatura Moderna, Pensamiento y Acción) [1971; 2ª ed., 1990].

_____. Obra poética, ed. de José Luis Martínez, coord., ALLCA XX / FCE, Madrid, 1998 (Colección Archivos, 36).

IV. Sobre Ramón López Velarde

Blanco, José Joaquín. "Visita a las siete casas de Ramón López Velarde", en su libro Crónica de la poesía mexicana, Gobierno del Estado de Jalisco/Departamento de Bellas Artes de Guadalajara, en OP, pp. 623-630.

Castro Leal, Antonio. "Ramón López Velarde". "Prólogo", en López Velarde, Poesías completas y El minuterero, Porrúa, México, 1953 (Colección de Escritores Mexicanos, 68), en OP, p. 535-543.

- Chumacero, Alí. “Ramón López Velarde, el hombre solo”, El Hijo Pródigo, núm. 39, 15 de junio de 1946, en OP, p. 493-497.
- Dromundo, Baltasar. Vida y pasión de Ramón López Velarde, Guarania, México, 1954.
- Fernández Ledesma, Enrique. “Ramón López Velarde”, México Moderno, núms. 11-12, 1° de noviembre de 1921, en OP, pp. 414-422.
- Fernández, Sergio. “Historia de un corazón promiscuo”, Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza, SEP, México, 1972 (Sepsetentas, 36), en OP, pp. 616-621.
- Garrido, Felipe. “La pasión risible”, en Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde, México, UNAM, 1988, en OP, pp. 678-685.
- Gorostiza, José. “Ramón López Velarde y su obra”, Revista de Revistas, núm. 738, 29 de junio de 1924, pp. 28-29, en OP, p. 429-434.
- México Moderno (ed. facs., FCE, México, 1979, 3 ts.), director Enrique González Martínez, México, 1920-1923.
- Molina Ortega, Elena. Ramón López Velarde: Estudio biográfico, Imprenta Universitaria, México, 1952.
- Monsiváis, Carlos. “López Velarde: el furor de gozar y de creer”, en Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde, UNAM, México, 1988, en OP, pp. 686-697.
- Monterde, Francisco. “La suave Patria”, “Comentario final” a Ramón López Velarde, La suave Patria (ed. facs.), Imprenta Universitaria, México, 1988 [1944], en OP, pp. 473-476.
- Murray, Frederic W. La imagen arquetípica en la poesía de Ramón López Velarde, University of North Carolina, Department of Romance Languages/Castalia, Valencia, España, 1972 (Estudios de Hispanófila, 22).
- Núñez y Domínguez, José de J. “Los poetas jóvenes de México y otros estudios literarios”, Librería de la vda. de Ch. Bouret, Paris- México, 1918, pp. 16-22, en OP, pp. 412-413.
- Pacheco, José Emilio. “Inventario. Las alusiones perdidas (Para un glosario de López Velarde)”, Proceso, núm. 608, 27 de junio de 1988, en OP, pp. 673-677.
- _____. “Ramón López Velarde”, Antología del modernismo 1884-1921, UNAM, México, 1970 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 91), en OP, pp. 587-590.
- Paredes, Alberto. El arte de la queja: la prosa literaria de Ramón López Velarde, Aldus, México, 1995 (Las horas situadas).

Paz, Octavio. "El camino de la pasión (Ramón López Velarde)", en Cuadrivio, 3ª ed., Joaquín Mortiz, México, 1972, pp. 67-130.

Pegaso, Revista Ilustrada (ed. facs., FCE, México, 1979), directores Enrique González Martínez, Efrén Rebolledo y Ramón López Velarde, México, 1917, 15 núms.

Pérez Tamayo, Ruy. "Una lectura médica de 'la flor punitiva'", Vuelta, núm. 175, 1991, pp. 20-21.

Phillips, Allen W. Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, Gobierno del Estado de Zacatecas/Universidad Autónoma de Zacatecas/Universidad Autónoma Metropolitana/Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1988 [INBA, 1962].

Quirarte, Vicente. "El fantasma de la prima Águeda", en Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde, UNAM, México, 1988, en OP, pp. 698-703.

Reyes, Alfonso. "Croquis en papel de fumar", Marginalia. Primera Serie, 1946-1951, Tezontle, México, 1952, en OP, pp. 520-522.

Sheridan, Guillermo. "Otra opacidad sobre López Velarde", Vuelta, núm. 177, 1991, pp. 54-58.

_____. "Respuesta de un escritor demediado", Vuelta, núm. 179, 1991, pp. 45-49.

Torres. Bodet, Jaime, "Cercanía de López Velarde", Contemporáneos, núms. 28-29, 1930, en OP, p. 439-447.

Villaurrutia, Xavier. "Estudio", en su antología de Ramón López Velarde, Poemas escogidos, 2ª ed., Nueva Cvltvra, México, 1940 [1935], pp. 9-38.

_____. "Prólogo a 'El minuterero' de Ramón López Velarde", en Obras, comp. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Shneider, prolog. Alí Chumacero, 2ª ed., FCE, México, 1991, pp. 811-813.

_____. "Un sentido de Ramón López Velarde", México en el Arte, núm. 7, 1949, en OP, pp. 500-505.

Zaid, Gabriel. "Otra aclaración sobre López Velarde", Vuelta, núm. 176, pp. 66-67.

_____. "Recuento sifilítico", Vuelta, núm. 178, 1991, pp. 40-41.

V. Sobre el poema en prosa y teoría literaria

Alonso, Amado. "La musicalidad de la prosa en Valle Inclán", en Materia y forma en poesía, 3ª ed., Gredos, Madrid, 1965 (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 6), pp. 268-314.

Alonso, Amado y Raimundo Lida. "El concepto lingüístico de impresionismo", en Amado Alonso (comp.), El impresionismo en el lenguaje, 2ª ed., Facultad de Filosofía

y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1942 (Estudios estilísticos, 2), 133-263.

Anderson Imbert, Enrique. "La prosa poética de Martí. A propósito de Amistad funesta", en Crítica interna, Taurus, Madrid, 1960, p. 128.

Aristóteles. Poética, trad., introd. y notas de Salvador Mas, Biblioteca Nueva, Madrid (Clásicos del Pensamiento, 10).

Bajtín, Mijaíl. "El problema de los géneros discursivos", en Estética de la creación verbal, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1995, pp. 248-293.

Baudelaire, Charles. "Cabellera negra", s. trad., RA (ed. facs., t. 4), 1895, núm. 5, p. 77.

_____. "¿Cuál es la verdadera?", s. trad., RA (ed. facs., t. 4), 1896, núm. 24, p. 381.

_____. "El loco y la Venus", s. trad., RA (ed. facs., t. 1), 1894, núm. 11, p. 167.

_____. "Embrigaos", s. trad., RA (ed. facs., t. 4), 1896, núm. 13, p. 203.

_____. "La desesperación de la anciana", s. trad., RA (ed. facs., t. 3), 1895, núm. 8, p. 127.

_____. Petits poèmes en prose, ed. Robert Kopp, Librairie José Corti, Paris, 1969.

Beaujour, Michel. "Short epiphanies: two contextual approaches to the French prose poem", en The prose poem in France: Theory and practice, ed. Mary Ann Caws y H. Riffaterre, Columbia University Press, New York, 1983, pp. 39-59.

Benjamin, Walter. "Paris, capitale du XIXe siècle", en su libro Poesie et revolution, trad. de Maurice de Gandillac, Denoël, Paris, 1971, t.2, pp 123-138.

Bernard, Suzanne. Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours, Nizet, Paris, 1958.

Booth, Wayne C. La retórica de la ficción, trad., notas y bibliografía de Santiago Gubert Garriga-Nogués, Antoni Bosch, Barcelona, 1974.

Bratsas, Dorothy. Prose of the Mexican modernists, University of Missouri, Missouri, 1963, tesis de doctorado (micropelícula).

Casal, Julián del. Poesías completas y pequeños poemas en prosa (en orden cronológico), ed. Esperanza Figueroa, Universal, Miami, 1993.

Cernuda, Luis. "Bécquer y el poema en prosa español", en Poesía y literatura y II, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994 (Prosa I, Obra completa t. 2), pp. 702-721.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. Diccionario de los símbolos, 5ª ed., Herder, Barcelona, 1995.

- Clayton, Vista. The prose poem in French literature of the eighteenth century, Institute of French Studies, Columbia University Press, New York, 1936.
- Cortázar, Julio. “Del cuento breve y sus alrededores”, en Teorías del cuento. Poéticas de la brevedad, ed. Lauro Zavala, UNAM, México, 1997, t. 3, pp. 105-116 [Último round, México, Siglo XXI, 1969, 6ª ed., 1983].
- Dávila, Elisa. El poema en prosa en Hispanoamérica: a propósito de Luis Cardoza y Aragón, University of California, Santa Barbara, 1983 (tesis de doctorado).
- Deguy, Michel. “Poème en prose, prose en poème”, en The prose poem in France: theory and practice, ed. Mary Ann Caws y H. Riffaterre, Columbia University Press, New York, 1983. pp. 215-230.
- Díaz-Plaja, Guillermo. “Definición y ámbito del poema en prosa”, en su antología El poema en prosa en España, Gustavo Gili, Barcelona, 1956, pp. 3-23.
- Eco, Umberto, La estructura ausente: introducción a la semiótica, trad. Francisco Serra Cantarell, Lumen, 1972 [1968].
- Fernández, Jesse. El poema en prosa en la iniciación modernista hispanoamericana, City University of New York, New York, 1977, tesis de doctorado, (micropelícula).
- Fowler, Alastair. Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes, Oxford University Press, Oxford, 1987.
- Fredman, Stephen. Poet's prose: the crisis in American verse, Cambridge University Press, Cambridge, Ma., 1983.
- Gale, Leonore V. “Rubén Darío y el poema en prosa modernista”, en Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana, ed. José Olivio Jiménez, Eliseo Torres & Sons, New York, 1975 (Torres Library of Literary Studies, 19), pp. 173-188.
- García Marruz, Fina. “La prosa poética en Martí”, en Temas martianos, ed. Cintio Vitier y Fina García Marruz, Biblioteca Nacional José Martí. Departamento de Colección Cubana, La Habana, 1969, pp. 215-239.
- García Marruz, Graciela. “El expresionismo en la prosa de José Martí”, en Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana, ed. José Olivio Jiménez, Eliseo Torres & Sons, New York, 1975 (Torres Library of Literary Studies, 19), pp. 35-55.
- Gómez-Martínez, José Luis. Teoría del ensayo, UNAM, México, 1992 (Cuadernos de cuadernos, 2).
- González Ollé, Fernando. “Del naturalismo al modernismo: los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín”, Revista de Literatura, núm. 49, 1964, pp. 49-67.

- Grupo μ . Retórica general, trad., de Juan Victorio, Paidós, Barcelona, 1987 (Paidós Comunicación, 27) [1982].
- Herrero, Ángel. Semiótica y creatividad: la lógica abductiva, Palas Atenea, Madrid, 1988 (Libros de Investigación).
- Hiddleston, J. A. “Fusée, maxim and commonplace in Baudelaire”, The Modern Language Review, 80 (1985), pp. 563-570.
- Jakobson, Roman, “Lingüística y poética”, en Ensayos de lingüística general, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1981, pp. 347-395.
- Landa, José. Más allá de la palabra. Para la topología del poema, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1996.
- Lausberg, Heinrich. Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura, trad. José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1969 (Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales, 15), 3 ts., t. 2.
- Mason-Browne, Nicholas J. Theoretical and historical foundations of the Spanish-American prose poem, The University of Iowa, Iowa, 1990, printed in 1993 (tesis de doctorado).
- May, Georges. La autobiografía, trad. Danubio Torres Fierro, FCE, México, 1982 (Breviarios, 327)
- Monroe, Jonathan. A poverty of objects: The prose poem and the politics of genre, Cornell University Press, Ithaca y London, 1987.
- Morin, Edgar. El método. IV Las ideas: su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización, trad. de Ana Sánchez, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 2001 (Teorema. Serie mayor) [1991].
- Morris, Charles. Fundamentos de la teoría de los signos, ed. Thomas A. Sebeok, trad. de Rafael Grasa, Paidós, Buenos Aires, 1985 (Paidós Comunicación, 14).
- Murphy, Margueritte S. A tradition of subversión: the prose poem in English from Wilde to Ashbery, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1992.
- Parret, Herman. Semiotics and pragmatics: an evaluative comparison of conceptual frameworks, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1983.
- Peirce, Charles Sanders. La ciencia de la semiótica, trad. de Beatriz Bugni, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974 (Semiología y Epistemología).
- Poe, Edgar Allan. La filosofía de la composición / El cuervo, Premiá, México, 1985.
- _____. “Introducción a ‘Los crímenes de la calle Morgue’”, en Teorías del cuento. La escritura del cuento, Lauro Zavala (ed.), UNAM, México, 1997, t. 2, pp.

309-313 [Cuentos, trad. Julio Cortázar, Alianza, Madrid, 1970. Originalmente se publicó en Graham Magazine, en abril de 1841.]

Riffaterre, Michael. Semiotics of poetry, Indiana University Press, Bloomington, 1984 [1978] (Midland Books 332, Advances in Semiotics).

_____. "On the prose poem's formal features", en The prose poem in France: Theory and practice, ed. Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre, Columbia University Press, New York, 1983, pp. 117-132.

Rotker, Susana. Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí, Casa de las Américas, La Habana, 1992.

Ruiz Soto, Alfonso. "Los poemas en prosa de López Velarde", Cuadernos Americanos, núm. 12, 1988, pp. 201-210.

_____. The origins of the prose poem in Mexican literature, Oxford, Oxford University, 1984 (tesis de doctorado).

Salgado, María A. "La nueva prosa modernista", Thesavrus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo, 22 (1967), pp. 81-94.

Scott, David y Barbara Wright. "Introduction", en su ed. de La Fanfarlo / Le spleen de Paris: Petits poèmes en prose, Flammarion, Paris, 1987, pp.7-35.

Simon, John Ivan. The prose poem: a study of a genre in nineteenth century European literature, Garland Publishing, New York/London, 1987 [reproducción de tesis de doctorado, Harvard University, Cambridge, Ma., 1959].

Sonnenfeld, Albert. "L'adieu suprême and ultimate composure: the boundaries of the prose poem", en The prose poem in France: theory and practice, ed. Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre, Columbia University Press, New York, 1983, pp. 198-211.

Stevens, Kathryn Lee. Literature and the plastic arts in the Modernist aesthetic, The University of Texas at Austin, Austin, 1978, tesis de doctorado (micropelícula).

Stierle, Karlheinz. "Baudelaire and the tradition of the tableau de Paris", New Literary History, 11 (1980), pp. 345-360.

Sucre, Guillermo. "Un sistema crítico", en La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana, 2ª ed., FCE, México, 1985 (Tierra Firme), en OP, pp. 634-646.

The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics, ed. Alex Preminger, T.V.F. Brogan et al., Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993, pp. 713-721.

Todorov, Tzvetan. "La poésie sans le vers", en La notion de littérature et autres essais, Éditions du Seuil, Paris, 1987, pp. 66-84.

_____. “Les Illuminations”, en La notion de littérature et autres essais, Éditions du Seuil, Paris, 1987, pp. 139-160.

Utrera Torremocha, María Victoria. “Baudelaire y la estética de la disonancia”, en su libro Teoría del poema en prosa, Universidad de Sevilla, Utrera (Sevilla), 1999 (Serie Lingüística, 12), pp. 75-123.

VI. SOBRE MODERNISMO, CULTURA Y PRENSA

Ayala, Francisco. “Sobre la prensa”, en su libro Los ensayos. Teoría y crítica literaria, pról. de Helio Carpintero, Aguilar, Madrid, 1972, p. 121-129.

Beezley, William. “El estilo porfiriano: deportes y diversiones de fin de siglo”, en Cultura, ideas y mentalidades, intr. y sel. de Solange Alberro, El Colegio de México, México, 1992 (Lecturas de Historia Mexicana, 6), pp. 219-238.

Blanco Fombona, Rufino. El modernismo y los poetas modernistas, Mundo Latino, Madrid, 1929.

Clark de Lara, Belem. “Una crónica de las polémicas modernistas”, en Literatura mexicana del otro fin de siglo, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2001 (Cátedra Jaime Torres Bodet. Serie Literatura mexicana, 6), pp. 61-83.

_____. Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera, UNAM, México, 1998 (Ediciones Especiales, 9).

Darío, Rubén. “A Roosevelt”, en Cantos de vida y esperanza, en Obras poéticas completas, M. Aguilar, ed., “Ensayo biográfico” de F. C. Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1941, pp. 563-565.

_____. “Del ‘Azul’ de Rubén Darío: ‘Naturaleza muerta’, ‘Al carbón’, ‘Paisaje’, ‘El ideal’”, RA, (ed. facs., t. 2), 1895, núm. 17, pp. 274-275.

_____. “Naturaleza muerta”, “Al carbón”, “Paisaje”, “El ideal”, RA, (ed. facs., t. 2), 1895, núm. 17, pp. 274-275.

Díaz Alejo, Ana Elena y Ernesto Prado Velásquez. “Estudio preliminar”, en Índice de la Revista Azul, UNAM, México, 1968, pp. 9-57.

Díaz Dufoo, Carlos. “Pastiches: ‘La batalla de Flores’, ‘Página en blanco’, ‘La guitarra’, ‘Buenos días, señorita’, ‘Primavera’, ‘El desierto’”, RA (ed. facs., t. 4), 1896, núm. 26, pp. 399-401.

Giuseppe de Nittis dipinti (1864-1884), ed. Claudia Beltramo Ceppi Zevi, Artificio, Firenze, 1990.

Giuseppe de Nittis. I dipinti del Museo Civico di Barletta alla Fondazione Magnani Rocca, Marsilio, Venezia, 1998.

- González, Aníbal. Journalism and the development of Spanish American narrative, Cambridge University Press, Cambridge (Ma.), 1993, pp. 83-100.
- _____. La crónica modernista hispanoamericana, Porrúa Turanzas, Madrid, 1983.
- Gortari, Eli. “Ciencia positiva; política ‘científica’”, en Cultura, ideas y mentalidades, intr. y sel. de Solange Alberro, El Colegio de México, México, 1992 (Lecturas de Historia Mexicana, 6), pp. 127-140.
- Gullón, Ricardo. Direcciones del modernismo, Alianza, Madrid, 1990.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo. Supuestos históricos y culturales, 2ª ed., FCE, México, 1988, p. 32.
- Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo, FCE, México, 1978 [1954].
- Jiménez, Juan Ramón. El modernismo, notas de un curso (1953), ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, Aguilar, México, 1962.
- La construcción del Modernismo, introducción y compilación de Belem Clark y Ana Laura Zavala, UNAM, México, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).
- Ledré, Charles. Histoire de la presse, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1958.
- Léziart, Françoise. La chronique au Mexique, un genre littéraire?, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992, tesis doctoral presentada en 1988 (microtarjetas).
- Mandujano, Pilar. “La Revista Moderna: consolidación del proyecto estético del modernismo hispanoamericano”, en Literatura mexicana del otro fin de siglo, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2001 (Cátedra Jaime Torres Bodet. Serie Literatura mexicana, 6), pp. 595-602.
- Martí, José. Obra literaria, pról., notas y cronología de Cintio Vitier, Biblioteca Ayacucho/Lumen, Barcelona, 1978.
- Martínez, José Luis. “México en busca de su expresión”, en Historia general de México, Daniel Cosío Villegas (coord.), 3ª ed., El Colegio de México/Harla, México, 1987, t. 2, pp. 1017-1071 [1976].
- Meza Fuentes, Roberto. De Díaz Mirón a Rubén Darío. Un curso en la Universidad de Chile sobre la evolución de la poesía hispanoamericana, Nascimento, Santiago, Chile, 1940.
- Monguió, Luis. “El concepto de la poesía en algunos poetas hispanoamericanos representativos”, en Estudios críticos sobre el modernismo, intr., sel. y bibl. de Homero Castillo, Gredos, Madrid, 1968 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos, 121), pp. 83-117.

- Onís y Sánchez, Federico de. "Introducción", en su Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932, Las Américas, New York, 1961, pp. XIII-XXIV.
- _____. "Sobre el concepto de modernismo", en Estudios críticos sobre el modernismo, intr., sel. y bibl. de Homero Castillo, Gredos, Madrid, 1968 (Biblioteca Románica Hispánica. II Estudios y Ensayos, 121) pp. 35-42.
- Paris ou le livre des cent-et-un, Chez Ladvocat Libraire, Paris, 1832.
- Rama, Ángel. Rubén Darío y el modernismo, Alfadil, Barcelona, 1985.
- Ramos, Julio. Contradicciones de la modernización literaria en América Latina: José Martí y la crónica modernista, Princeton University, Princeton, 1986 (tesis de doctorado).
- Salomón, Noel. "Cosmopolitismo e internacionalismo (desde 1880 hasta 1940)", en América Latina y sus ideas, ed. Leopoldo Zea, UNESCO/Siglo XXI, 2ª ed., México, 1993, pp. 172-200.
- Schulman. I. A. sobre: Símbolo y color en la obra de José Martí, Gredos, Madrid, 1960. Revista Iberoamericana, 28 (1962), pp. 218-219.
- Scobie, James R. "El crecimiento de las ciudades latinoamericanas, 1870-1930", en Leslie Bethel, ed., trad. de Jordi Beltrán, Historia de América Latina. América Latina: economía y sociedad, c. 1870-1930, Crítica, Barcelona, 1991, t. 7, pp. 201-204.
- Toussaint, Manuel. Saturnino Herrán y su obra, México Moderno, México, 1920.
- Urbaneja Archepol, Luis. "Idilio", RA (ed. facs., t. 3), 1895, núm., 24, p. 373.
- Urbina, Luis G. "Julián del Casal" (fragmento), RA (ed. facs., t. 2), 1895, núm., 12, p. 181-182.
- Zapett Tapia, Adriana. "Presentación", en su libro Saturnino Herrán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, pp. 7-28.
- Zavala Díaz, Ana Laura. "'La blanca lápida de nuestras creencias': Notas sobre el decadentismo mexicano", en Literatura del otro fin de siglo, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México 2001 (Cátedra Jaime Torres Bodet. Serie Literatura mexicana, 6), pp. 47-60.