



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
Doctorado en Literatura Hispánica
Promoción 2020-2024

Genaro Estrada y la literatura colonialista

Tesis que para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispánica

Presenta

BOGAR ALEJANDRO GASCA ROJAS

Directora de tesis: Dra. Luz América Viveros Anaya

Ciudad de México, 2025

Comité tutorial:

Dr. Rafael Olea Franco (El Colegio de México)

Dr. Gabriel Enríquez Hernández (IIFL, UNAM)

Dra. Jessica C. Locke (El Colegio de México)

Par bonheur se présentent de temps en temps des redresseurs de torts, des critiques, des amateurs, des curieux qui affirment que tout n'est pas dans Raphaël, que tout n'est pas dans Racine, que les poetæ minores ont du bon, du solide et du délicieux; et, enfin, que pour tant aimer la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on n'en a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs.

Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
 CAPÍTULO I — PANORAMA DE LA LITERATURA COLONIALISTA.....	19
LA LITERATURA COLONIALISTA	19
REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA.....	32
 CAPÍTULO II — PERFILES DE LA LITERATURA COLONIALISTA Y DE GENARO ESTRADA.....	49
NÓMINA DE ESCRITORES COLONIALISTAS	49
Clasificación de los escritores colonialistas	55
Perfiles de los colonialistas ligados al Ateneo y de Artemio de Valle Arizpe	60
Perfiles de los jóvenes colonialistas	69
Perfiles de los colonialistas de la provincia.....	78
ALGUNOS ANTECEDENTES DE LA LITERATURA COLONIALISTA.....	81
Las novelas históricas decimonónicas.....	81
Ricardo Palma y Luis González Obregón	86
Las conferencias del Ateneo de la Juventud	91
Influencias modernistas y noventayochistas	96
EL AUGE Y EL DECLIVE DE LA LITERATURA COLONIALISTA	104
Los orígenes de la literatura colonialista	104
Los concursos literarios nacionalistas de la época carrancista	109
Las relaciones diplomáticas entre México y España.....	117
La literatura colonialista durante el periodo vasconcelista.....	121
Las críticas al colonialismo	125
La polémica del afeminamiento literario y el declive de la literatura colonialista.....	133

GENARO ESTRADA.....	137
Sinaloa y la incursión al periodismo	138
Enrique González Martínez, el vínculo con la literatura.....	140
Genaro García, la bibliografía y la historia	144
La política y los proyectos culturales	148
Últimos años y el exilio español en México.....	153
 CAPÍTULO III — EL <i>VISIONARIO DE LA NUEVA ESPAÑA</i> A LA LUZ DEL POEMA EN PROSA	157
LA HISTORIA TEXTUAL DEL <i>VISIONARIO DE LA NUEVA ESPAÑA</i>	157
LA TRADICIÓN DEL POEMA EN PROSA.....	165
<i>El Gaspard de la nuit</i> y los orígenes del poema en prosa	165
Baudelaire y el segundo nacimiento del poema en prosa.....	176
Arthur Rimbaud y el término visionario	179
Otras lecturas francesas en la configuración del <i>Visionario</i>	180
El interés por el poema en prosa de Aloysius Bertrand en el mundo hispánico	184
EL ATENEO DE LA JUVENTUD Y EL POEMA EN PROSA	189
Los poemas en prosa de Julio Torri y la literatura colonialista.....	191
Mariano Silva y Aceves, el primer colonialista	198
Los poemas en prosa de Alfonso Reyes	201
Los textos parodiados del <i>Visionario de la Nueva España</i>	206
LA PARODIA DE LA LITERATURA COLONIALISTA EN EL <i>VISIONARIO</i>	213
Las visiones colonialistas	221
Reflexiones historiográficas de la Colonia.....	231
Representación de la sociedad colonial.....	239
“Diálogo churrigueresco”	245
 CAPÍTULO IV — LA PARODIA DE LA LITERATURA COLONIALISTA EN <i>PERO GALÍN</i>	249
LA HISTORIA TEXTUAL DE <i>PERO GALÍN</i>	251
La edición de 1926	254

La segunda edición fallida de <i>Pero Galín</i> en Buenos Aires.....	256
La génesis de <i>Pero Galín</i>	259
LA SÁTIRA PARÓDICA DE <i>PERO GALÍN</i>	264
El examen histórico de la literatura colonialista	266
<i>Cosas tenedes...</i> , uno de los textos parodiados	276
Solumaya, una sátira al atraso económico y al conservadurismo	279
Pero Galín, un pastiche del conde Des Esseintes y don Quijote	283
Lota Vera, la revolucionaria “alegoría de la Primavera”	290
La crónica sobre el sistema ferroviario mexicano y estadounidense	295
La crónica de los Estados Unidos, entre la admiración y el recelo	298
La representación antimexicana del cine hollywoodense	301
“Aurora” y el proyecto agrario de Plutarco Elías Calles.....	305
 A MODO DE CONCLUSIÓN	 311
 NÓMINA DE AUTORES Y OBRAS COLONIALISTAS	 319
 APÉNDICE DE IMÁGENES	 323
 BIBLIOHEMEROGRAFÍA	 333

INTRODUCCIÓN

La literatura colonialista es un tema poco estudiado de la literatura mexicana del siglo XX. A diferencia de la narrativa de la Revolución Mexicana, el colonialismo quedó relegado de las historias y antologías literarias, porque se le consideraba un movimiento anacrónico y evasivo de las problemáticas sociales de la nación. Si bien en los últimos años se han publicado trabajos académicos que estudian el colonialismo desde nuevos enfoques, la mayoría de las investigaciones reproduce conclusiones semejantes, puesto que sus autores consultaron las mismas fuentes. Así pues, esta tesis surge de la necesidad de responder a diferentes cuestionamientos sobre el origen y el declive de la literatura colonialista, a partir de una revisión de fuentes primarias y de la reconstrucción del sistema literario de la época.

Curiosamente, muchas de las críticas al colonialismo tienen su origen en *Pero Galín* (1926) de Genaro Estrada (1887-1937), una novela que ha sido clasificada como colonialista. Estrada fue un hombre prolífico. Goza de mayor reconocimiento por su labor como diplomático, en particular, por la doctrina que lleva su nombre. Sin embargo, sus trabajos como bibliógrafo, historiador y escritor suelen pasar inadvertidos, a pesar de que resultan fundamentales para comprender el desarrollo de la vida cultural posrevolucionaria. Además de *Pero Galín*, la obra literaria de Estrada la componen el *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas* (1921), que también se clasifica como colonialista, y los poemarios *Crucero* (1928), *Escalera. (Tocata y fuga)* (1929), *Paso a nivel* (1933) y *Senderillos a ras* (1934). Merece la pena destacar su antología *Poetas nuevos de México* (1916), que fue bien recibida por los intelectuales de la época, así como su mecenazgo a la revista *Contemporáneos* mientras fungía como secretario de Relaciones Exteriores.

El *Visionario de la Nueva España* se integra por treinta y nueve textos que responden al modelo del poema en prosa. *Pero Galín* es una novela corta con características vanguardistas, en la que Estrada se propuso desacreditar la literatura colonialista por medio de la parodia. Sin embargo, desde el *Visionario*, el autor ya había esbozado una sutil parodia a las convenciones literarias colonialistas, en la que pocos lectores de su tiempo repararon. Las persistentes críticas de Estrada al colonialismo en ambos libros plantean diversas interrogantes. En primer lugar, llama la atención que la publicación de *Pero Galín*, en 1926, coincidiera con el declive del movimiento colonialista. En segundo, Estrada satirizó autores con quienes compartía el interés por estudiar la época novohispana, así como la afición por el coleccionismo de antigüedades. Y, en tercero, su parodia resulta temprana respecto al colonialismo, si se compara con el fenómeno paródico en la narrativa de la Revolución Mexicana, por ejemplo, en que pasaron varias décadas para que el modelo narrativo se agotara.

Las reflexiones anteriores me llevaron a formular la siguiente pregunta: ¿cómo y por qué Genaro Estrada parodió la literatura colonialista en el *Visionario de la Nueva España* y en *Pero Galín*? Responder a este cuestionamiento implica, a su vez, identificar quiénes fueron los autores que formaron parte del movimiento colonialista para, después, determinar las convenciones literarias que Estrada parodió en sus dos libros. Por consiguiente, en este trabajo analizo el desarrollo de la literatura colonialista a partir de la parodia de Estrada. La investigación bibliohemerográfica me permitió constatar que el colonialismo surgió en 1914 y que su auge tuvo lugar entre 1916 y 1926. Si bien Artemio de Valle Arizpe continuó escribiendo obras de temática virreinal a lo largo de las siguientes décadas, mi análisis se enfoca en los años de 1914 a 1926. Durante estos doce años, surgieron diversos movimientos literarios que mostraron las pugnas por consolidar una literatura nacional.

Con la finalidad de ofrecer una visión más amplia sobre el devenir de la literatura colonialista, inicié mi investigación con una minuciosa revisión historiográfica, a partir de la cual identifiqué algunas carencias metodológicas que conducen a concebir al colonialismo sólo como una moda paralela a la narrativa de la Revolución. Por ejemplo, los artículos y prólogos sobre algún autor colonialista en particular tienden a repetir la información que se encuentra en las historias y antologías de literatura mexicana del siglo XX o en las entrevistas que Emmanuel Carballo (1965 [1958])¹ realizó a Artemio de Valle Arizpe y Julio Jiménez Rueda. En contraparte, los trabajos monográficos de Antonio Rius Facius (1968) y Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007), los mejor documentados, no tienen el objetivo de problematizar el colonialismo a partir de sus convergencias con otros movimientos literarios de las décadas de 1910 y 1920.

La misma revisión historiográfica me permitió establecer una nómina de dieciséis autores colonialistas y un corpus de más de veinte libros publicados entre 1916 y 1928.² Después, localicé la mayor cantidad de obras colonialistas, procurando consultar primeras ediciones. Al mismo tiempo, resultaba imprescindible realizar una búsqueda hemerográfica, puesto que muchos colonialistas publicaron sus primeros textos en la prensa, además de que participaron en una serie de concursos literarios promovidos en periódicos y revistas. En cuanto a las obras de Genaro Estrada, consulté diferentes fondos para documentar la historia textual del *Visionario de la Nueva España* y de *Pero Galín*.³

El marco teórico que utilicé parte de propuestas de otros investigadores. Desde hace algunas décadas, Rafael Olea Franco (2001, p. 93) sugirió estudiar la narrativa de la Revolución

¹ Para los textos con más de una publicación, las traducciones y las obras antiguas con ediciones recientes, incluyo al lado del año de la edición y entre corchetes, el año de la publicación original.

² Al final de esta tesis incluyo un listado de los autores y obras colonialistas.

³ El archivo personal de Genaro Estrada puede consultarse en el Archivo Histórico Genaro Estrada, mientras que una parte de su biblioteca personal se encuentra en el fondo reservado de la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. Serge I. Zaïtzeff (2000b) se encargó de describir este último acervo.

mexicana y el colonialismo a partir de la noción de sistema literario de Juri Tinianov. En su ensayo “Sobre la evolución literaria”, el crítico ruso advierte sobre los riesgos de analizar la evolución de un género como la novela de manera aislada, por lo que propone una visión más amplia que abarque desde cuestiones lingüísticas hasta aspectos sociales. En consecuencia, concluye que “el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema en el cual están en correlación” (1999 [1927], p. 95). Bajo esta perspectiva, la literatura colonialista entra en relación con otros fenómenos que les son contemporáneos, como las conferencias del Ateneo de la Juventud y la narrativa de la Revolución Mexicana. Asimismo, al referirse a la tradición literaria, Tinianov advierte que se deben evitar todo tipo de matices subjetivos como “epígono”, “diletantismo” o “literatura de masas” con los que se suelen etiquetar tanto fenómenos literarios como escritores (*ibid.*, p. 90). Precisamente, la literatura colonialista quedó relegada del canon nacional, porque se le redujo a una simple moda literaria, además de que se le atribuyeron adjetivos como evasiva, aristocrática o conservadora.

Danaé Torres de la Rosa retomó la propuesta de Olea Franco en su libro *Avatares editoriales de un “género”* (2015), donde estudia la consolidación del término “novela de la Revolución” como marbete editorial. Al recrear el sistema literario en el que este tipo de narrativa surgió, la investigadora emplea un marco teórico flexible que se apoya, principalmente, en la sociología de la literatura, puesto que establece “una relación directa entre los factores sociales y la creación literaria [...], a la par del surgimiento de la cultura nacionalista” (2015, p. 15). Esta metodología enfocada en cuestiones sociales y extraliterarias puede servir de modelo para el estudio de la literatura colonialista, con la reserva de que Torres de la Rosa analiza la narrativa de la Revolución de una manera global, para comprender su recepción y la posterior creación de un

mercado editorial, mientras que yo analizo el desarrollo y el declive de la literatura colonialista a partir de dos obras de Genaro Estrada.

Al igual que Torres de la Rosa, recurro a la teoría de los campos culturales de Pierre Bourdieu, para ayudar a reconstruir el sistema literario de la época. En su artículo “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, Bourdieu matiza que el campo literario o artístico no se refiere al contexto social o a las relaciones personales entre los artistas o los escritores, sino que se trata de “un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él [...], a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas (1990 [1984], p. 2)”. Esta noción resulta útil para entender las polémicas en las que se vieron envueltos los escritores colonialistas y para comprender por qué no lograron ocupar una posición preponderante en el campo literario mexicano durante la década de 1920. Ignacio Sánchez Prado (2009) también recurrió a la teoría de los campos culturales para estudiar el surgimiento de la literatura colonialista. Sin embargo, ante la falta de una investigación hemerográfica más exhaustiva, sus conclusiones son parciales o imprecisas.

El primer capítulo de esta tesis presenta un panorama general sobre el desarrollo del colonialismo, en el que se refieren sus antecedentes más inmediatos y algunas causas de su declive. En mi análisis, enfatizo que el colonialismo no fue una moda o tendencia literaria, sino que, en realidad, se trató de un movimiento artístico complejo que tuvo manifestaciones en la arquitectura y en la pintura, además de que se extendió por diferentes países de Hispanoamérica. Para comprender por qué este tema quedó relegado de las historias y antologías literarias de la literatura mexicana del siglo XX, incluyo un apartado con la revisión historiográfica de la literatura colonialista, a la que me referí con anterioridad. Vale la pena adelantar que la parodia que dejó

Genaro Estrada en *Pero Galín* influyó de manera significativa en los juicios de los críticos e investigadores de las décadas posteriores.

El segundo capítulo comienza con una discusión sobre la nómina de autores colonialistas. Con base en el trabajo de Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007), propongo algunas directrices para clasificar a los dieciséis escritores colonialistas que contemplo en mi estudio y, a partir de la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu (1995 [1992], pp. 267-268), hago una breve semblanza biográfica de cada uno de ellos para analizar su posición en el campo literario mexicano. El examen de las diferentes condiciones de escritura de los colonialistas permite explicar por qué Genaro Estrada parodió la obra de autores como Artemio de Valle Arizpe.

Los siguientes apartados de este capítulo presentan un relato más extenso y detallado sobre el origen y el desarrollo de la literatura colonialista. En cuanto a los antecedentes, me remonto brevemente hasta las novelas históricas decimonónicas de temática colonial y a la obra de Ricardo Palma y Luis González Obregón. De igual manera, examino la influencia de los miembros del Ateneo de la Juventud y la de algunos escritores modernistas y noventayochistas. Posteriormente, expongo cómo surgió el colonialismo en 1914, a raíz del último ciclo de conferencias del Ateneo. Uno de los puntos más relevantes de esta investigación corresponde al análisis de una serie de concursos literarios celebrados durante el régimen de Venustiano Carranza que, según el testimonio de Francisco Monterde (1952), estimularon a los escritores jóvenes de la capital a preferir los asuntos del pasado virreinal sobre los temas de la Revolución Mexicana.

En los últimos dos capítulos analizo la parodia de Genaro Estrada a la literatura colonialista. Como fundamento teórico, retomo las observaciones de Linda Hutcheon, quien distingue que la parodia no es un tropo como la ironía ni un fenómeno intratextual, sino que “se define normalmente [...] como modalidad del canon de la intertextualidad” (1992 [1981], p. 177). Al igual que el

pastiche, la cita y la imitación, “la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado [...] en un texto parodiante” (*ibidem*). Hutcheon también advierte que existen diferentes tipos de *ethos* que codifican la parodia. Si el *ethos* tiene una marca peyorativa, la parodia conlleva un ataque, pero si la marca es respetuosa, implica un homenaje. Esta distinción resulta útil para comprender el posicionamiento de Estrada respecto a los colonialistas ligados al Ateneo de la Juventud y a colonialistas como Artemio de Valle Arizpe.

El tercer capítulo se enfoca en el *Visionario de la Nueva España*. Comienzo con una revisión de la historia textual y de los paratextos. Entre otros indicios, ya el subtítulo *Fantasías mexicanas* permite proponer una lectura del *Visionario* a partir de la tradición del poema en prosa, cuyos orígenes se remontan hasta el *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842) de Aloysius Bertrand (1807-1841). Por ello, dedico varios apartados a analizar cómo Estrada y los escritores mexicanos de la década de 1910 adaptaron el género del poema en prosa. Luego de identificar las obras colonialistas que Estrada parodió en el *Visionario*, como los *Vitrales de capilla* (1917) de Manuel Horta, mi análisis se enfoca en destacar las implicaciones paródicas del término visionario.

En el cuarto capítulo estudio lo correspondiente a *Pero Galín*. El examen de la historia textual de esta obra es más detallado porque Genaro Estrada intentó hacer una segunda edición en Buenos Aires, en 1928, tras la buena recepción que tuvo su novela entre los intelectuales hispanoamericanos. Asimismo, la revisión de la historia textual reveló que Estrada comenzó a escribir una primera versión de *Pero Galín* en 1923, misma que pretendía publicar como una novela corta de asunto mexicano en la colección madrileña “La Novela Semanal”. A partir de esta observación, establezco un diálogo entre *Pero Galín* y otras novelas cortas mexicanas, como

Salamandra (1919) de Efrén Rebolledo. Para el análisis de los elementos paródicos, recurro de nuevo a las observaciones de Linda Hutcheon. Sus señalamientos sobre la sátira resultan especialmente útiles porque Estrada no sólo criticó convenciones literarias en *Pero Galín*, sino que también criticó las costumbres de los escritores que pretendían reivindicar valores conservadores asociados con la época colonial. Mi estudio culmina con una reflexión sobre la relación de la publicación de *Pero Galín* en 1926 y el posterior declive de la literatura colonialista.

Esta tesis pudo concretarse gracias al apoyo de colegas, amigos y familiares. En primer lugar, agradezco a Luz América Viveros Anaya quien, además de ser una excelente lectora y profesora, me ayudó a encausar este trabajo a buen puerto y me permitió disfrutar cada una de las fases de la investigación. Extiendo el agradecimiento a Rafael Olea Franco, Gabriel Enríquez Hernández y Jessica Locke, cuyas generosas lecturas y sugerencias dieron mayor rigor a este trabajo. No dejaré pasar la oportunidad para reconocer la experiencia y la calidez de todos mis profesores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Agradezco en particular a Karla Xiomara Luna por su amabilidad y ayuda en las gestiones de movilidad académica, a Paola Encarnación por los talleres de investigación, a Martha Lilia Tenorio por los cursos de poesía y a Sergio Ugalde por escucharme y aconsejarme en numerosas ocasiones. Incluyo también a María Elena Madrigal por responder mis dudas sobre el Ateneo de la Juventud y la obra de Julio Torri.

Mi experiencia en El Colegio de México no hubiera sido tan agradable sin la compañía de Lázaro Tello, Sergio Luis, Clemente Sánchez, Laura Sofía Rivero, Juan Antonio Tec, Cinthya Ruíz, José P. Serrato, Álex Vergil y Rachele Airoidi. Todos ellos atestiguaron la evolución de este trabajo y, en diferentes momentos, me ofrecieron su ayuda y aliento para mejorarlo. Tuve la fortuna de conocer a Joel Guzmán Anguiano, Laura Mier, Rafael López Arellano y Daniel Medel Barragán, del Centro de Estudios Históricos, quienes me orientaron sobre diferentes temas de

historiografía. De igual manera, a lo largo del proceso de escritura recibí la ayuda, consejo y escucha de Alejandra Escartín, Jordi Martínez, José Luis Brito, Alejandro Arras, Marcelo Sanhuenza, Alejandro Rivas y Daniela Rebollo. Agradezco infinitamente a María Bacilio y a Mario Álvarez por su hospitalidad en mi visita a la Casa de México en París.

Sería injusto no mencionar a mi madre, Alma Rojas, y a mi hermana Fátima por su comprensión y solidaridad, así como a Jorge Enríquez y Marilyn Rojas, por la ayuda que me brindaron en estos últimos años. Envío un abrazo a la distancia a mis hermanos Sofía y Ernesto, con quienes espero reunirme cuando emprenda el viaje de Pero Galín a California. Por último y más importante, agradezco a Érika Ochoa, mi Lota Vera, cuyo amor me salvó de perderme entre rancios coloniajes y citas eruditas.

CAPÍTULO I — PANORAMA DE LA LITERATURA COLONIALISTA

LA LITERATURA COLONIALISTA

Tiene la literatura mexicana entre sus particularidades que los autores de futuros tratados no deben dejar inadvertidas, un género colonizante [...], cuyo catálogo completo no es difícil ahora de rehacer y debe de formarse sin pérdida de tiempo, tanto para que la erudición de la materia no sufra un punto, cuanto para que los hombres de letras del porvenir encuentren que solamente es necesario poner manos a la obra, como quien utiliza en la confección de los más intrincados guisos un infalible diccionario de cocina.

Genaro Estrada, *Pero Galín*

Los orígenes de la literatura colonialista en México se ubican en 1914 con la publicación del “Entremés de las esquilas”. En este breve texto, el ateneísta Mariano Silva y Aceves reformuló literariamente una serie de propuestas para estudiar y preservar la herencia artística de la Nueva España. Debido a la inestabilidad política y social ocasionada por la Revolución, el auge del movimiento colonialista sólo ocurrió en 1916, cuando las fuerzas de Venustiano Carranza restablecieron las actividades económicas de la capital.¹ En un comienzo, los escritores colonialistas privilegiaron los géneros cuento y poema en prosa, pero después optaron por la novela y la novela corta. La poesía y el teatro, en cambio, fueron poco cultivados. Asimismo, algunos colonialistas sobresalieron por sus trabajos de historia y de crítica de arte. La publicación de la

¹ Tras la dimisión de Victoriano Huerta en julio de 1914, el país atravesó por un periodo de inestabilidad social debido a la lucha de facciones. El año de 1915 fue particularmente difícil para la Ciudad de México porque las fuerzas villistas y zapatistas ocuparon la capital, lo que produjo un desabasto de alimentos y el desplazamiento de una parte de la población (cfr. Rodríguez Kuri 2010, pp. 141-177). Luego del triunfo de Venustiano Carranza, las actividades económicas y culturales se normalizaron, lo que favoreció el desarrollo de la literatura colonialista.

novela paródica *Pero Galín* en 1926 marcó el declive del movimiento, mas no su desaparición porque durante las siguientes décadas continuaron apareciendo obras de temática virreinal. Destaca en particular la producción de Artemio de Valle Arizpe, quien obtuvo gran reconocimiento por sus novelas históricas.

Algunos investigadores como Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007) e Ignacio Sánchez Prado (2009) alternan el uso del término colonialista con virreinalista. Ermilo Abreu Gómez, quien formó parte del movimiento durante su juventud, sustituyó la palabra colonialista por virreinalista a partir de la década de 1940.² Debido a que durante estos años el concepto colonia y sus derivados adquirieron una connotación peyorativa,³ el adjetivo virreinalista supondría una función eufemística.⁴ Años más tarde, Francisco Monterde también sustituyó la denominación colonialista por virreinalista en su *Historia de la literatura mexicana* (1955).⁵ Si bien el término virreinalista

² Abreu Gómez se refirió sin ningún reparo a la literatura colonialista en su artículo “Genaro Estrada, crítica” (1937), pero en “Breve historia de mis libros” (1946) y “La literatura ‘virreinalista’ mexicana” (1947) optó por el término virreinalista. Llama la atención que comenzó a sustituir la palabra colonialista después de publicar el ensayo “Literatura virreinal mexicana” (1945), en el que establece pautas para periodizar lo que en la actualidad denominamos literatura novohispana. Precisamente, en la historiografía de la literatura mexicana también es tema de debate el término para referirse a los textos literarios de los siglos XVI, XVII y XVIII, puesto que no se emplean los adjetivos colonial ni virreinal, sino novohispana (cfr. Jessica Locke *et al.* 2021, pp. XXVIII-XXIX).

³ Annik Lempérière documenta que, desde mediados del siglo XIX, diversos intelectuales hispanoamericanos de tendencia liberal comenzaron a dotar de una carga peyorativa a la palabra colonial, por su rechazo al pasado y a la herencia española. Así, la palabra colonia “se volvió un sinónimo de despotismo en lo político y de oscurantismo y poder inquisitorial en lo cultural y religioso” (2004, p. 110). En cambio, los pensadores conservadores y tradicionalistas confirieron a lo colonial un valor altamente positivo. De esta manera, se produjo una lucha en el plano discursivo que duró hasta bien entrado el siglo XX, cuando la valoración negativa de lo colonial se impuso. La literatura colonialista sería, entonces, un intento fallido por defender la herencia colonial y la tradición hispánica.

⁴ Como lo ejemplifican los artículos de Ermilo Abreu Gómez, durante la década de 1940 historiadores e intelectuales latinoamericanos discutieron si las posesiones españolas de ultramar fueron colonias o virreinos. El historiador argentino Ricardo Levene, defensor del hispanismo, fue uno de los principales promotores de este debate. En su libro *Las Indias no eran colonias* (1951), a partir de una revisión de documentos legales, Levene sostiene que los territorios conquistados por los españoles en América gozaron de la misma categoría jurídica que el resto de los reinos españoles. Por ello, exhorta a denominarlos virreinos, en lugar de colonias.

⁵ Monterde publicó esta obra junto a la *Historia de la literatura española* de Guillermo Díaz-Plaja.

no es incorrecto, considero más preciso colonialista porque, durante los años en los que el movimiento estuvo en boga, sólo se emplearon variantes de la palabra colonial, como coloniaje.

La nómina principal de escritores colonialistas es la siguiente: Ermilo Abreu Gómez, Alfonso Cravioto, Genaro Estrada, Jorge de Godoy, Manuel Horta, Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Manuel Romero de Terreros —marqués de San Francisco—, Mariano Silva y Aceves, Manuel Toussaint y Artemio de Valle Arizpe. Otros escritores como Agustín Basave del Castillo Negrete, Rodrigo Gamio, Agustín Granja Irigoyen y Salvador Ortiz Vidales también publicaron obras colonialistas durante las décadas de 1910 y 1920, pero no obtuvieron suficiente reconocimiento, por lo que sus nombres no se mencionan en las historias literarias.⁶ Aunque algunos críticos incluyen a Luis González Obregón, se trata en realidad de un precursor, pues su producción comenzó mucho tiempo atrás.⁷

Los escritores colonialistas no formaron un grupo puesto que no se reunieron como cenáculo ni se educaron en las mismas instituciones. Tampoco colaboraron en ningún proyecto editorial en común ni escribieron un texto programático que sintetizara sus inquietudes sobre la herencia hispánica.⁸ De igual manera, no se les puede considerar una generación por las notorias diferencias de edad entre sus miembros. En realidad, la literatura colonialista surgió a partir de la confluencia de diversos movimientos artísticos, intelectuales y políticos que tenían en común buscar la revalorización de la herencia hispánica en América, ante la creciente hegemonía de los

⁶ Para la elaboración de esta nómina de escritores sigo principalmente los trabajos de Antonio Rius Facius (1968) y de Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007).

⁷ Durante los años que el colonialismo estuvo en boga, Luis González Obregón publicó *Vetusteces* (1917) y la primera edición de *Las calles de México* (1922). Sin embargo, su carrera como escritor inició en la última década del siglo XIX y alcanzó notoriedad con la publicación de la serie de artículos “México viejo” (1890-1891) que reunió en libro en 1891, por lo que sería más acertado ligarlo al Liceo Mexicano Científico y Literario, una agrupación heredera del nacionalismo de Ignacio Manuel Altamirano.

⁸ Dolores E. Rangel (2011, p. 25) observa que mientras los poetas creaban grupos, como los Estridentistas y los Contemporáneos, los narradores obraban aisladamente.

Estados Unidos. Debido a la posición preponderante que ocupaban los miembros del Ateneo de la Juventud en el campo literario durante la década de 1910, el colonialismo comenzó a desarrollarse en torno a esta agrupación.

Guadalupe Gutiérrez Muñoz, autora del trabajo mejor documentado y más exhaustivo sobre esta literatura, propone la existencia de dos grupos de escritores colonialistas: los “modernocolonialistas” y los “barrococolonialistas” (2007, p. 6). Los primeros estarían ligados al Ateneo y los segundos a Luis González Obregón. Aunque en principio esa división resulta útil, tiene el inconveniente de que sólo toma en cuenta aspectos estilísticos y omite información respecto a los vínculos que los colonialistas mantuvieron en el campo literario. Dadas las diferentes condiciones de escritura de los colonialistas y a la heterogeneidad del corpus, considero poco conveniente proponer otra nomenclatura para una nueva clasificación. En su lugar, se deben identificar otros factores para analizar la posición de cada escritor colonialista en el campo literario. Sobre esto, volveré en los siguientes apartados.

El antecedente más inmediato de la literatura colonialista fue el último ciclo de conferencias del Ateneo que tuvo lugar entre noviembre de 1913 y enero de 1914. De este ciclo destacan las conferencias “Don Juan Ruiz de Alarcón” (1913), de Pedro Henríquez Ureña, y “La arquitectura colonial de México” (1914), de Jesús T. Acevedo, porque ambas reivindicaron el pasado literario y artístico de la Colonia. En su conferencia, Henríquez Ureña sostuvo que en la obra dramática de Ruiz de Alarcón ya se perfilaban rasgos propios de la identidad mexicana, mientras que Acevedo planteó que la raíz de la identidad mexicana se encontraba en el estilo churrigueresco de los edificios novohispanos. Acevedo, además, hizo un llamado urgente a su auditorio para estudiar y preservar la herencia novohispana. Ambas conferencias tuvieron una gran

influencia en los escritores colonialistas, sobre todo la segunda, a la que se le puede considerar el hito fundacional del movimiento.

En abril de 1914, Mariano Silva y Aceves respondió a la conferencia de Acevedo con “El entremés de las esquilas”, publicado en la revista *México*, en el que también señalaba la necesidad de conservar el patrimonio arquitectónico de la Colonia, ante la creciente modernización de la capital. Por su parte, Manuel Romero de Terreros y Manuel Toussaint secundaron las ideas de Acevedo con sus trabajos sobre arte novohispano. En 1916, Romero de Terreros reunió diversos artículos en *Arte colonial*, mientras que Toussaint elaboró la antología *Poesías escogidas* de Sor Juana Inés de la Cruz. En el mismo año, Silva y Aceves publicó *Arquilla de marfil*, que se ha considerado el primer libro colonialista. A partir de entonces, otros escritores que no estuvieron ligados al Ateneo de la Juventud dieron a conocer obras literarias que exaltaban el pasado novohispano. Por ejemplo, Francisco Monterde publicó *El madrigal de Cetina* (1918), Julio Jiménez Rueda, *Cuentos y diálogos* (1918) y Artemio de Valle Arizpe, *Ejemplo* (1919). Los dos últimos eligieron exaltar la herencia lingüística, religiosa e hispánica, así como la organización jerárquica del Virreinato, porque estaban vinculados a instituciones tradicionalistas y conservadoras como la iglesia católica.⁹

Artemio de Valle Arizpe fue el autor que mejor logró condensar la idealización del pasado colonial. Desde su antología *La gran cibdad de México Tenustitlan, Perla de la Nueva España, según relatos de antaño y de ogaño* (1918) hizo una descripción embellecida de la antigua capital

⁹ Julio Jiménez Rueda escribió para el periódico católico *El Pueblo* y formó parte del Partido Católico Mexicano. Valle Arizpe se educó en instituciones religiosas, por lo que permaneció ajeno del espíritu secular del Ateneo. Sin embargo, las categorías de conservador y liberal resultan insuficientes para explicar el posicionamiento político e ideológico de los escritores colonialistas. De ninguna manera, se puede generalizar que los escritores que estuvieron ligados al Ateneo profesaron ideas políticas liberales. Por ejemplo, Manuel Romero de Terreros, a quien Álvaro Matute (1999, p. 36) incluye en su nómina del Ateneo, sostuvo durante toda su vida posicionamientos políticos conservadores y fue un crítico feroz de la Revolución Mexicana.

del virreinato en la que destacó su belleza arquitectónica, así como las creencias y costumbres de sus habitantes:

El vivir era todo paz dulce y quietud benigna, entre la sombra perfumada de tantas iglesias, y entre tantos conventos y entre tantas casas nobiliarias e insignes. La vida se deslizaba apacible y buena, con espaciosa dulzura, entre un gran sosiego espiritual y se anegaba en mucha y grande tranquilidad y placidez. Daban materia para las pláticas de aquellas buenas gentes, el muy suntuoso Paseo del Pendón; las brillantes procesiones del Corpus y de la Semana Santa; los sermones, las loas, comedias y autos sacramentales, en el cementerio de la Catedral y ante el Santísimo Sacramento; las funciones religiosas a los titulares de iglesias y conventos; las lides de toros; los festejos en que elegantes caballeros bien lucidos y entrajados, quebraban lanzas, corrían la sortija, o jugaban estafermos; la toma de grado en la Universidad y la de hábito y velo en los conventos; los saraos y besamanos en el Real Palacio; las parcialidades entre el señor Virrey y el señor Arzobispo o entre ambos Cabildos; la lenta y majestuosa pompa de los autos de Fe; las sublevaciones de indios que se sofocaban al punto; los desembarcos de los piratas; el ansiado arribo de la nao de China; los picantes chismorreos de los oidores y gentiles-hombres y gentes de la Inquisición y del Protomedicato, y todo se decía con gracia fina, con pulida donosura, entre sopa y sopa, del oloroso chocolate de Guayaquil o de Caracas (1918, p. 10).

Como lo ejemplifica la cita de Valle Arizpe, el impulso inicial de los ateneístas por reivindicar el legado artístico y literario de la Nueva España derivó en un intento por preservar valores conservadores asociados a la Colonia. Aunque durante algunos años las publicaciones colonialistas abundaron en la prensa periódica, las ideas anacrónicas de sus autores se tornaron inviables porque se anteponían a las demandas sociales de la Revolución Mexicana y a los intentos por modernizar al país. En consecuencia, a partir de 1920 el movimiento comenzó a recibir críticas y no logró consolidarse como una estética preponderante. Para 1924, algunos escritores como Francisco Monterde y Mariano Silva y Aceves ya habían dejado atrás el colonialismo y comenzaron a publicar textos literarios sobre otras temáticas. En diciembre de ese mismo año, Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde iniciaron el debate conocido como del “afeminamiento” en la literatura mexicana, el cual derivó en la revalorización de *Los de abajo*

(1915) de Mariano Azuela y en el posterior éxito de la narrativa de la Revolución Mexicana.¹⁰ Luego de la publicación de *Pero Galín* en 1926, los textos literarios sobre el pasado novohispano disminuyeron considerablemente.

A lo largo del siglo XX, la literatura colonialista fue menospreciada o, simplemente, ignorada en la mayoría de los trabajos historiográficos. José Luis Martínez (1949), por ejemplo, la definió como una moda literaria. Es probable que el juicio de Martínez fuera motivado por la lectura de *Pero Galín*, puesto que Estrada describió al “género colonizante” (1926, p. 9) como una tendencia que consistió en escribir ficciones históricas ambientadas en el virreinato y emplear la “fabla colonial” (*ibid.*, p. 21), para que la narración aparentara ser más auténtica. Sería un error pensar el colonialismo como una simple moda o tendencia, porque esto impediría analizarlo en toda su complejidad y en sus relaciones con otros fenómenos. En la historia de la literatura hispanoamericana, resulta comprensible el surgimiento del colonialismo porque implicó un rechazo al cosmopolitismo y al afrancesamiento de los modernistas. Si estos últimos se interesaron por países exóticos y buscaron la renovación del lenguaje con galicismos, anglicismos y neologismos, los colonialistas idealizaron la época colonial y pretendieron enriquecer la lengua con arcaísmos. Debido a su actitud reaccionaria y anacrónica, la literatura colonialista puede pensarse como un fenómeno paralelo al posmodernismo, una etapa a la que se suele asociar con

una estética anacrónica, feble eco de las voces mayores del modernismo, y reaccionaria, sintomática de una inexcusable sordera de las propuestas revolucionarias de las primeras vanguardias de las que [el posmodernismo] es contemporáneo y que, para la crítica, precipitan su muerte. El espacio que se le atribuye en el mapa de las prácticas literarias contribuye a lo mismo: frente al cosmopolitismo modernista, el posmodernismo representa la reducción regionalista, el anacrónico amor al terruño, la nostalgia de la provincia (Le Corre 2001, p. 14).

¹⁰ La polémica comenzó con la publicación del artículo “El afeminamiento en la literatura mexicana” de Julio Jiménez Rueda, publicado el 21 de diciembre de 1924, en el que criticaba la ausencia del tema de la Revolución en la literatura nacional. Cuatro días más tarde, Francisco Monterde respondió a Jiménez Rueda en “Existe una literatura mexicana viril” y llamó la atención sobre la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela. Ambos artículos detonaron una discusión que se extendió hasta mediados de 1925. En el segundo capítulo volveré sobre este tema.

En su caso, el colonialismo implicó una visión nostálgica y anacrónica, no por la provincia, sino por la época virreinal.¹¹

Al mismo tiempo, la literatura colonialista retomó algunas de las ideas y preocupaciones planteadas por los escritores españoles de la generación del 98. Luego de la derrota en la guerra contra los Estados Unidos, tuvo lugar el debate sobre “el ser de España” (cfr. Laín Entralgo 2003 [1948]), durante el cual imperó un rechazo a la decadencia de la España moderna y una actitud nostálgica por el pasado imperial. Los escritores noventayochistas revalorizaron la provincia castellana y privilegiaron el lenguaje castizo, pues en estos elementos identificaban la esencia del espíritu español. Libros como *Castilla* (1912) de Azorín, las *Sonatas* (1902-1905) y *La lámpara maravillosa* (1916) de Ramón del Valle Inclán gozaron de gran popularidad, por lo que los escritores colonialistas los tomaron como modelos.¹² A lo anterior, se suman las visitas a México de Francisco Villaespesa y de Valle Inclán, durante los años en los que el colonialismo estuvo en boga.¹³

Los estudios filológicos de Marcelino Menéndez Pelayo también propiciaron el surgimiento del colonialismo. Si bien algunos de sus trabajos causaron polémicas en nuestro país,¹⁴ éstos complementaron las investigaciones de los eruditos mexicanos de finales del siglo XIX y sirvieron de modelo a los miembros del Ateneo de la Juventud para que se profesionalizara el

¹¹ Algunos escritores colonialistas como Salvador Ortiz Vidales y Salvador Fernández, autores de *Oro y hierro* (1920) y *Cosas de antaño. Colección de Tradiciones tapatías* (1922), respectivamente, articulan temas colonialistas con observaciones sobre la provincia mexicana.

¹² Décadas después del auge de la literatura colonialista, Agustín Basave del Castillo escribió un prólogo para su edición de las *Prosas selectas* (1942) de Azorín, en el que da cuenta de la admiración que los escritores de su generación tenían por los noventayochistas.

¹³ Francisco Villaespesa, autor ligado propiamente al modernismo, vivió en nuestro país entre 1917 y 1919. Valle Inclán, por su parte, hizo su segundo viaje a México en 1921.

¹⁴ En su libro *Las letras patrias* (1902) Manuel Sánchez Mármol criticó la *Antología de poetas hispano-americanos* (1893) porque Menéndez Pelayo negaba la existencia de una literatura mexicana. Sobre la filología en México y la discusión de los trabajos de Marcelino Menéndez Pelayo véase el estudio de Sergio Ugalde Quintana (2024).

estudio de la literatura novohispana.¹⁵ Menéndez Pelayo, además, fue el principal impulsor del hispanismo, un movimiento ideológico y cultural que planteaba la existencia de una “patria espiritual” (Pérez Montfort 1992, p. 16) a la que pertenecen todos los pueblos que formaron parte de la Corona española; esta patria espiritual “descansa sobre varios principios, entre los que destacan tres: la religión católica, la sociedad jerárquica y el lenguaje” (*ibidem*).¹⁶ En la obra de algunos colonialistas como Valle Arizpe, Jorge de Godoy y Manuel Horta se exaltan los tres principios del hispanismo. Horta y De Godoy también colaboraron en *Pro-Patria* y *Tricolor*, revistas financiadas por empresarios españoles en las que se defendía la identidad hispánica de México.¹⁷ Así pues, la literatura colonialista podría entenderse en función de un movimiento intelectual y político más amplio, enfocado en exaltar las semejanzas culturales de los territorios que alguna vez formaron parte del imperio español.

Debido a lo anterior, el colonialismo no fue un fenómeno exclusivo de México, sino que se manifestó en otros países de Hispanoamérica. Gracias a la rica herencia virreinal y al éxito de las *Tradiciones peruanas* (1872-1906) de Ricardo Palma, la literatura colonialista cobró gran relevancia en Perú durante las primeras décadas del siglo XX.¹⁸ Sin embargo, de una manera semejante a lo que ocurrió en México, el movimiento fue rápidamente criticado por sus

¹⁵ Algunos de estos eruditos fueron Joaquín García Icazbalceta, Manuel Orozco y Berra, Jesús Galindo y Villa, Luis González Obregón, Cecilio Robelo, Nicolás León y Carlos Pereyra. Entre los ateneístas que siguieron los estudios de Menéndez Pelayo sobresalen Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.

¹⁶ El hispanismo serviría de fundamento teórico a diferentes movimientos políticos conservadores en Hispanoamérica. Manuel Gómez Morín, por ejemplo, sustentó los principios del Partido Acción Nacional en el hispanismo (cfr. Loaeza 1996).

¹⁷ Los directores de *Pro-Patria* y *Tricolor* fueron José A. Larín y Julio Sesto, respectivamente.

¹⁸ Las ideas colonialistas pueden rastrearse, al menos, desde el “Elogio del Inca Garcilaso de la Vega” (1916) de José de la Riva Agüero, un texto en el que se hace patente la influencia del hispanismo de Marcelino Menéndez Pelayo. Algunas obras colonialistas peruanas notables son *El Caballero Carmelo* (1918) de Abraham Valdelomar, *Una Lima que se va* (1921) de José Gálvez, *Coloniaje romántico* (1923) y *Tiempos de la patria vieja* (1926) de Angélica Palma —hija de Ricardo Palma— y *La cruz de Santiago* (1925) de Carlos Camino Calderón.

posicionamientos conservadores.¹⁹ Por ejemplo, en los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui definió la literatura colonialista como una “evocación nostálgica del virreinato y de sus fastos” y recriminó que escritores como José de la Riva Agüero reivindicaran el sistema de explotación impuesto por los conquistadores (2007 [1928], p. 41).

En Argentina, la literatura colonialista tuvo un desarrollo considerable. Aunque en la historiografía literaria de este país no se extendió el término colonialista,²⁰ existieron procesos semejantes a los de México y Perú,²¹ en los que intelectuales conservadores e influidos por la generación del 98 defendieron la herencia hispánica. Además de la obra ensayística de autores como Ricardo Rojas y de Manuel Gálvez,²² sobresale *La gloria de don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta. Si bien la crítica la ha clasificado como una novela modernista (cfr. Alonso 1975 [1942]), puede considerarse la primera obra o el antecedente más importante de la literatura colonialista.²³ Debido a su éxito editorial en Hispanoamérica, España y Francia, *La gloria de don Ramiro* se convirtió en uno de los principales referentes de los colonialistas mexicanos.

El movimiento colonialista no se restringió a la literatura, sino que implicó una revalorización de la arquitectura y de la pintura (cfr. Tur Donatti 2006). Tanto en México como en

¹⁹ Los intelectuales peruanos también emplearon el término perricholismo para referirse de manera despectiva a la literatura colonialista de su país. Esta palabra proviene del sobrenombre Perricholi, con el que los peruanos llamaban a María Micaela Villegas, una famosa mujer de la aristocracia limeña que sostuvo un romance con el virrey Manuel de Amat y Juniet. Ricardo Palma popularizó la historia de la Perricholi en la cuarta serie de las *Tradiciones peruanas*.

²⁰ Carlos Tur Donatti (2006, pp. 60-96) no emplea el término colonialista, sino criollismo o tradicionalismo criollo.

²¹ En su *Literatura mexicana. Siglo XX*, José Luis Martínez recordaba que en España y Argentina surgieron fenómenos semejantes a la “moda colonialista” de México durante la década de 1910 (1949, p. 18).

²² Ricardo Rojas defendió los orígenes hispánicos de los países sudamericanos en su ensayo *El alma española* (1908); mientras que, en *Cosmópolis* (1908), criticó las políticas cosmopolitas de Argentina y propuso volver a las raíces locales. Manuel Gálvez sostuvo ideas semejantes en su ensayo *El solar de la raza* (1913).

²³ Podría ponerse en entredicho si *La gloria de don Ramiro* puede clasificarse como colonialista porque la mayor parte de la novela se desarrolla en la España de Felipe II. Sin embargo, el relato concluye con una exaltación de los milagros de Santa Rosa de Lima en el Virreinato de Perú. Este final resulta bastante significativo porque Larreta señala como la cultura hispánica se trasplantó a América y comenzó a dar frutos. Vale la pena señalar que, en su epistolario, Alfonso Reyes y Genaro Estrada consideraban a *La gloria de don Ramiro* como una novela colonialista (cfr. Reyes, Estrada 1992 [1921], p. 134).

otros países hispanoamericanos, la imitación de los estilos arquitectónicos coloniales tuvo mayor éxito que la recreación de la época virreinal en la literatura.²⁴ Curiosamente, la revalorización de la arquitectura virreinal comenzó en los Estados Unidos. Luego de la guerra contra España de 1898, diversos investigadores estadounidenses se dedicaron a estudiar la arquitectura novohispana, que comprendía también a los estados del sur de su país. Destaca el historiador Sylvester Baxter, quien en su libro *Spanish-Colonial Architecture in Mexico* (1901) argumentó que la arquitectura novohispana posee características propias que la distinguen de la española. Estas investigaciones propiciaron el surgimiento de un nuevo estilo arquitectónico conocido como *spanish colonial revival*, que fue muy popular en California y Florida.²⁵

Los estudios de Baxter tuvieron una notoria repercusión en México, principalmente entre los miembros del Ateneo de la Juventud.²⁶ Para los arquitectos Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal significaron una propuesta novedosa, pues durante el Porfiriato se imitó la arquitectura francesa. Luego de los daños que sufrió la Ciudad de México durante la Decena Trágica, cobró mayor relevancia estudiar y preservar los edificios coloniales. Por ello, en 1914 Jesús T. Acevedo pronunció la ya mencionada conferencia “La arquitectura colonial de México”, mientras que, en la Universidad Popular, Federico Mariscal impartió un curso de arquitectura que retomaba las ideas de Baxter. A partir de entonces, comenzó a popularizarse el estilo arquitectónico conocido

²⁴ Algunos ejemplos destacados de edificios imitativos del arte colonial son la casa Fernández Blanco de Buenos Aires, el Palacio Arzobispal de Lima y el edificio sede de la Secretaría de Educación Pública de la Ciudad de México.

²⁵ El *spanish colonial revival* coincidió con la popularización del personaje don Diego Vega, mejor conocido como el Zorro. En agosto de 1919, Johnston McCulley comenzó a publicar por entregas *The Curse of Capistrano*, la primera historia protagonizada por este personaje (cfr. Andes 2020, p. 12). La narración se ambientaba en la Alta California, durante los años del dominio mexicano. La caracterización de don Diego Vega como un valiente aristócrata californiano, que defiende a los débiles de los corruptos gobernantes, implicó una idealización del dominio hispánico en el sur de Estados Unidos, semejante a la idealización del pasado novohispano de los colonialistas. Debido al éxito del personaje, en 1920 se estrenó la versión filmica, *The Mark of Zorro*.

²⁶ En 1934, Manuel Toussaint publicó una traducción del libro de Baxter con la ayuda de Federico Mariscal. En su introducción, Toussaint refiere la importancia que tuvo esta obra entre los miembros del Ateneo.

en México como “colonial californiano”, el cual se consolidó durante el gobierno de Venustiano Carranza y se prolongó hasta la mitad del siglo XX.²⁷

En cuanto a la pintura colonialista, sobresale la figura de Germán Gedovius, quien renovó la práctica de pintar edificios antiguos y se destacó por sus retratos que emulan el estilo barroco.²⁸

En opinión de Fausto Ramírez:

El interés por la arquitectura religiosa es sólo una faceta del “virreinalismo” de Gedovius, al que debe sumarse su afición por prodigar en sus cuadros la vista de áureos fragmentos de retablos, claveteados sítiales frailunos y cacharros de Talavera, así como por vestir a los personajes de sus retratos con gorgueras y jubones renacentistas, flanqueados por escudos heráldicos (por lo regular apócrifos), tal como solía retratarse a la nobleza de antaño (2008, p. 51).

Aunque Gedovius perteneció a una generación mayor, fue cercano a algunos colonialistas como Alfonso Cravioto, quien publicó el ensayo *Germán Gedovius* en 1916. Julio Jiménez Rueda también describe la popularidad de la que gozaban los retratos imitativos del estilo barroco de Gedovius en su cuento “La danza de la muerte”, de *Cuentos y diálogos*.²⁹

Ahora bien, las novelas históricas decimonónicas de temática colonial, como *La hija del judío* (1848-1849) de Justo Sierra O'Reilly o *Un hereje y un musulmán* (1870) de Pascual Almazán, deben estudiarse como parte de otro fenómeno. A pesar de que Antonio Castro Leal (1964b) las denomina colonialistas en su antología *La novela del México Colonial*, estas narraciones respondían a la estructura del folletín y al contexto de la lucha entre liberales y conservadores. Por

²⁷ La corriente arquitectónica del colonial californiano tuvo su auge entre 1920 y 1950. De acuerdo con Erik Amaro Ortega (2019, p. 13), se pueden distinguir tres etapas: el neocolonial, el *spanish colonial revival* y el neobarroco. La literatura colonialista surgió a la par de la etapa neocolonial.

²⁸ Se pueden mencionar a otros artistas como Saturnino Herrán, quien pintó el conocido retrato *Don Artemio de Valle Arizpe* (1916), que se distingue por la gorguera que porta el personaje y la iglesia colonial al fondo del cuadro. Roberto Montenegro también incluyó elementos de la arquitectura colonial en el fresco *La fiesta de Santa Cruz* (1923) del antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo. En la parte superior del mural, en la ventana de una torre, Montenegro retrató a Artemio de Valle Arizpe y a Francisco A. de Icaza. Reproduzco ambas pinturas en el apéndice de imágenes.

²⁹ Algunas obras notables de Gedovius que ejemplifican su interés por emular la técnica de los retratos antiguos son el *Retrato de Pablo González Berazueta* (1911) y su *Autorretrato estilo Rembrandt* (1893). Incluyo ambas pinturas en el apéndice de imágenes.

su parte, las novelas históricas ambientadas en la Colonia publicadas desde la segunda mitad del siglo XX hasta la fecha³⁰ no participaron del impulso nacionalista por sustentar los orígenes de los países hispanoamericanos en el pasado virreinal. Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, pp. 689-698) ha sugerido clasificar estas novelas bajo la categoría de “postcolonialismo”, pero sería más preciso analizarlas a partir de otros enfoques, como la llamada “nueva novela histórica” (Menton 1993).³¹

No resulta sencillo identificar una fecha de término de la literatura colonialista. Es cierto que, en los años posteriores a la publicación de *Pero Galán*, las obras de temática virreinal disminuyeron considerablemente. Sin embargo, Artemio de Valle Arizpe porfió en su intento de “darle una interpretación poética a la historia de México” (*apud* Carballo, 1965 [1958], p. 160). A lo largo de su vida, publicó más de cuarenta estudios y obras de ficción sobre la Colonia. Durante la década de 1940 alcanzó su consagración literaria, primero al ser nombrado cronista oficial de la Ciudad de México en 1942 y, después, con el éxito editorial de sus novelas *El canillitas* (1944) y *La güera Rodríguez* (1949). Francisco Monterde y Julio Jiménez Rueda también volvieron al colonialismo con *El temor de Hernán Cortés* (1943) y *Novelas coloniales* (1947), respectivamente, pero estas obras no gozaron del mismo éxito.

De acuerdo con José Emilio Pacheco, Valle Arizpe fue el autor predilecto de la “gente de bien” durante el sexenio de Miguel Alemán (2015 [1985], p. 632). A pesar de su popularidad, sus obras fueron menospreciadas por los círculos intelectuales y académicos. Debido a su personalidad excéntrica y anacrónica, Valle Arizpe se volvió un “escritor isla” (Carballo 1965, p. 158), hostil a los jóvenes, por lo que no tuvo discípulos destacados que continuaran con su estilo narrativo. El

³⁰ A lo largo del siglo XX y XXI se han publicado en toda Hispanoamérica una gran cantidad de novelas históricas ambientadas o inspiradas en la Colonia, como *Del amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García Márquez, *Ángeles del abismo* (2004) de Enrique Serna, o la reciente *El año que nació el demonio* (2023) de Santiago Roncagliolo.

³¹ Seymour Menton hacía notar que las novelas históricas hispanoamericanas publicadas en las últimas décadas del siglo XX retoman la historia para despojarla de su aspecto oficialista y “ponerla bajo la luz de la crítica implacable, de la interpretación renovadora” (1993, p. 38).

ocaso de la literatura colonialista podría fijarse en 1961, año de la muerte de Valle Arizpe, su principal representante. Sin embargo, como refiere Pacheco (2015 [1985], p. 632), en la década de 1980, cuando los últimos colonialistas fallecieron, las obras de Valle Arizpe aún gozaban de un buen número de lectores.³²

Revisión historiográfica

En su mayoría, las historias y antologías de literatura mexicana del siglo XX que consignan información sobre la literatura colonialista suelen dedicar pocas páginas al tema y, en ocasiones, muestran un sesgo en contra, porque reducen el colonialismo a una moda literaria que consistió en idealizar el pasado novohispano para evadir la violencia de la Revolución. Aunque en los últimos años se han publicado trabajos académicos que ofrecen nuevos enfoques, la mayoría reproduce las mismas conclusiones porque sus autores consultaron las mismas fuentes. Paradójicamente, los estudios monográficos de Antonio Rius Facius (1968) y de Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007), los más exhaustivos y documentados, son poco conocidos por la crítica. Para comprender por qué el colonialismo fue relegado de las historias literarias e, incluso, se convirtió en un tema tabú, partiré de una revisión de la construcción historiográfica de la literatura colonialista.

Los primeros en recopilar información sobre este movimiento fueron los mismos colonialistas. Desde 1920, Francisco Monterde comenzó a registrar datos de distintos autores y

³² Los temas coloniales continuaron siendo populares a lo largo del siglo XX. Además de las numerosas ediciones de los libros de Luis González Obregón y de Artemio de Valle Arizpe, circularon ediciones populares de leyendas de la época colonial. Quizá, uno de los proyectos editoriales más exitosos fue la historieta *Tradiciones y leyendas de la Colonia*, publicada entre 1963 y 1969. De acuerdo con el catálogo Pepines de la Hemeroteca Nacional, los primeros números se inspiraron en *Las calles de México* de Luis González Obregón. No obstante, también se solía citar a Artemio de Valle Arizpe como una autoridad en la materia. Véase por ejemplo el número 38 (11 de marzo de 1964, p. 1) titulado *El aparecido del Zócalo*, que se puede leer en el siguiente enlace electrónico: <http://www.revisteriaponchito.com/tradicionesyleyendas/38/> [consultado el 15 de diciembre de 2024].

obras en su sección “Escritores mexicanos contemporáneos” de *Biblos*, el boletín de la Biblioteca Nacional. Estas notas le sirvieron como base para escribir el prólogo de la *Bibliografía de novelistas mexicanos* (1926) de Juan B. Iguíniz, un libro publicado en la colección Monografías Bibliográficas Mexicanas creada por Genaro Estrada. En este prólogo, Monterde destacó la labor literaria de los colonialistas y la de Mariano Azuela. Por su parte, Ermilo Abreu Gómez incluyó a varios escritores colonialistas en su *Antología de prosistas modernos de México* (1925);³³ mientras que Julio Jiménez Rueda, en su *Historia de la literatura mexicana* (1928), menciona los nombres de algunos colonialistas, pero no los denomina como tal.³⁴

Sin embargo, tal vez la mejor visión global sobre el desarrollo del colonialismo la hace Genaro Estrada en *Pero Galín*. Aunque se trata de un texto literario, Estrada incluyó dos capítulos que describen los orígenes de lo que él llama “género colonizante” de la literatura mexicana. El primero de ellos, titulado “Género”, comienza de la siguiente manera:

Tiene la literatura mexicana entre sus particularidades que los autores de futuros tratados no deben dejar inadvertidas, un género colonizante, que iniciado con los titubeos de Natal del Pomar y de las novelescas reconstrucciones del General Riva Palacio, adquirió ya una suma de atributos esenciales, cuyo catálogo completo no es difícil ahora de rehacer y debe de formarse sin pérdida de tiempo, tanto para que la erudición de la materia no sufra un punto, cuanto para que los hombres de letras del porvenir encuentren que solamente es necesario poner manos a la obra, como quien utiliza en la confección de los más intrincados guisos un infalible diccionario de cocina (1926, p. 9).

Las observaciones sobre la literatura colonialista en *Pero Galín* están cargadas de humor y de ironía porque Estrada se propuso desacreditarla a través de la parodia. Desde el primer párrafo, el narrador insinúa que el colonialismo puede practicarse con la misma facilidad con la que se sigue una receta de cocina. A pesar del tono paródico, se deben enfatizar los intereses

³³ Selección y edición que hizo con Carlos G. Villenave.

³⁴ En las ediciones posteriores de su *Historia* (1946 y 1960), Jiménez Rueda sí se refirió al movimiento colonialista, pero sólo le dedicó un breve párrafo. Carlos González Peña, quien también publicó la primera edición de su *Historia de la literatura mexicana* en 1928, ofreció un poco más de información sobre los colonialistas en las diferentes ediciones de esta obra.

historiográficos de Estrada, puesto que el narrador propone la elaboración de un catálogo de autores colonialistas para ayudar a los eruditos del futuro.³⁵

Dos años después de la aparición de *Pero Galín*, Jaime Torres Bodet publicó en la revista *Contemporáneos* el ensayo titulado “Perspectiva de la literatura mexicana actual (1915-1928)”, en el que dedica importantes reflexiones al colonialismo:

Un poco al margen de su movimiento [el de los siete sabios o promoción post-ateneísta] se formó, en 1918, un núcleo de cuentistas y novelistas del virreinato, del que Genaro Estrada había de ser, con el tiempo, el último representante y, a la vez, el examinador y el crítico. Artemio de Valle-Arizpe —el primero de los escritores del grupo— ha sido, también, el de más fecunda vena (1928, pp. 19-20).

La revisión histórica de Torres Bodet resulta muy significativa porque sitúa al colonialismo como un movimiento al margen del Ateneo de la Juventud e identifica a Valle Arizpe como su representante más destacado. A Genaro Estrada también lo clasifica como colonialista, pero matiza que fue un examinador y crítico.³⁶ Su opinión sobre el movimiento no es negativa, pues emite juicios amables, en su mayoría, sobre la obra de Estrada, Valle Arizpe, Monterde, Jiménez Rueda y Abreu Gómez.³⁷ Sin embargo, Torres Bodet consideraba que el movimiento había terminado en 1928, pues desde *Pero Galín* no se había publicado otra novela de temática virreinal.

Lo cierto es que el colonialismo continuó, pero no volvió a formar parte de los debates sobre la literatura nacional. Llama la atención que durante la polémica nacionalista de 1932 (cfr. Sheridan 1999), Ermilo Abreu Gómez, uno de los principales protagonistas, haya evitado referirse

³⁵ Como abundaré en el capítulo cuarto, es probable que Estrada interpele humorísticamente a Monterde, Abreu Gómez y Jiménez Rueda, porque el autor de *Pero Galín* estaba al tanto de sus trabajos historiográficos, además de que los había invitado a colaborar con él en las publicaciones del Archivo Histórico Diplomático.

³⁶ No se debe pasar por alto que Genaro Estrada comenzó a financiar la revista *Contemporáneos* a partir del número en el que se publicó el ensayo de Torres Bodet. Serge I. Zaïtzeff (1992b) analiza los vínculos entre Torres Bodet y Estrada, los cuales comenzaron desde 1917, cuando ambos coincidieron en la revista *Pegaso*.

³⁷ Ermilo Abreu Gómez y Julio Jiménez Rueda colaboraron en distintas ocasiones en la revista *Contemporáneos*. En el número de septiembre de 1928, Abreu Gómez publica un estudio titulado “*El Primero Sueño* de Sor Juana” (pp. 46-54). Por su parte, Jiménez Rueda publicó un texto dramático titulado “El toque de diana”.

al colonialismo.³⁸ En 1937, año de la muerte de Genaro Estrada, el autor yucateco volvió a escribir sobre el movimiento: “El colonialismo significó [...] un intento de retorno a la realidad nacional, redescubierta por la revolución triunfante. El escritor colonialista tuvo miedo de enfrentarse a la crudeza de esta realidad” (1937, p. 158). Abreu reconocía la intención nacionalista del colonialismo, pero su comentario evidencia una recriminación a los autores que, como él, prefirieron refugiarse en el pasado en lugar de encarar la Revolución y las necesidades sociales del país.³⁹

Durante los siguientes años, Abreu Gómez continuó escribiendo sobre la literatura colonialista. Por ejemplo, en sus reseñas “*El canillitas*, de Artemio de Valle Arizpe” (1941) y “Francisco Monterde, *El temor de Hernán Cortés*” (1943), emite juicios amables para alabar la obra de sus compañeros, pero muestra reservas sobre el colonialismo practicado durante la época de la Revolución.⁴⁰ En “Breve historia de mis libros” (1946), Abreu vuelve a criticar al movimiento y reniega de su etapa como colonialista. Su artículo “La literatura ‘virreinalista’ mexicana” (1947) es el más complejo porque emprende una defensa de los escritores “virreinalistas” de su generación, a quienes se les acusaba de haber “huido de la Revolución”. En su interpretación de los hechos, los colonialistas tuvieron una actitud revolucionaria al interesarse por la historia novohispana y contribuir a la formación de la identidad nacional. Incluso, Abreu

³⁸ Desde 1926, Abreu había abandonado el colonialismo por consejo de Alfonso Reyes y de Genaro Estrada. No obstante, persistió en sus preocupaciones nacionalistas. En el artículo “El año artístico 1932 y las nuevas corrientes literarias de México” no mencionó colonialismo, pero criticó la artificialidad de diversas corrientes literarias del pasado. Asimismo, sostuvo la importancia de que los nuevos escritores captaran el alma “de nuestra nueva patria producto de la Revolución” (*apud* Sheridan 1999, p. 444).

³⁹ El juicio de Abreu Gómez sobre la literatura colonialista perfila las preocupaciones de *Canek* (1940), una novela indigenista y de crítica social.

⁴⁰ En su reseña del libro de Monterde, Abreu Gómez sugiere dividir a la literatura colonialista en dos periodos: “uno estático y uno dinámico” (1943, p. 292). El estático correspondería a los orígenes del colonialismo y a la obra de Artemio de Valle Arizpe, “tan rica en documentos, en gracia, mas tan pobre, tan raquítica en vitalidad idiomática” (*ibidem*). El colonialismo dinámico, en cambio, correspondería a la obra más reciente de Francisco Monterde. Resta decir que esta clasificación no es operativa porque con ella, Abreu buscaba elogiar al libro de Monterde.

sugiere que Alfonso Reyes incursionó en el colonialismo con *Visión de Anáhuac*. Finalmente, enfatiza la necesidad de emprender un estudio sistemático de este movimiento literario,⁴¹ porque sólo existía un breve ensayo de José Luis Martínez del que hablaré más adelante.

Las entrevistas que Emmanuel Carballo realizó a Artemio de Valle Arizpe y a Julio Jiménez Rueda en 1958, publicadas en el volumen *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*, también dan cuenta de las críticas que el colonialismo recibió, acusada de ser una literatura evasiva. En la entrevista que le concedió a Emmanuel Carballo, Valle Arizpe refirió lo siguiente:

El *colonialismo* para mí fue una sustitución. Vivíamos los años tremendos, desastrosos, de la Revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con los ojos puestos en el hoy, le di la espalda al presente y me instalé en los siglos de la Colonia. Fue indudablemente lo que ahora llaman un acto evasivo (*apud* Carballo 1965 [1958], p. 160).

Esta declaración fue recuperada por otros críticos, quienes han visto de manera negativa la supuesta actitud evasiva de los colonialistas. Si bien Valle Arizpe admite que no le interesó hablar sobre la Revolución, destaca los valores positivos que implicaba escribir sobre la Colonia. En su opinión, el colonialismo pretendía darle una interpretación poética a la historia de México.

Julio Jiménez Rueda dio una definición muy similar a Emmanuel Carballo: “El Colonialismo respondió al estado de ánimo de un momento determinado. Era un poco evasión del acto revolucionario, encaminado hacia mundos estables y apacibles. Nos afanábamos en busca de una raíz mexicana” (*ibid.*, p. 171).⁴² A partir de los comentarios de Abreu Gómez, Valle Arizpe y Jiménez Rueda, queda claro que, para quienes lo practicaron, el colonialismo implicó *a posteriori*

⁴¹ Abreu Gómez interpela directamente a Francisco González Guerrero y a Clemente López Trujillo para que realicen un estudio más detallado de la literatura virreinalista, pero dichos investigadores nunca llevaron a cabo el estudio. Además, Abreu incluye una lista de autores y establece una cronología del desarrollo del colonialismo.

⁴² Me parece significativo que Julio Jiménez Rueda no dé cuenta de su etapa como colonialista en sus memorias, las cuales fueron recopiladas y editadas por Guillermo Sheridan con el título *El México que yo sentí (1896-1960)* (2001).

un intento de fuga de la violencia de la Revolución, pero al mismo tiempo representó la búsqueda de una identidad para la nación mexicana.

El ensayo “La novela de la Revolución” (1999 [1952])⁴³ de Francisco Monterde ha tenido gran influencia en la historiografía literaria mexicana.⁴⁴ A pesar de que el texto se enfoca en el olvido de *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, el autor hace varios señalamientos sobre el surgimiento de la literatura colonialista. Según Monterde, durante la década de 1910 los escritores capitalinos de su generación no escribieron relatos sobre el conflicto armado, sino que prefirieron volcarse a las ficciones virreinalistas, y atribuye esta tendencia a un concurso de cuentos de 1915 patrocinado por *El Mexicano*, un periódico carrancista. Monterde participó con dos cuentos de temática revolucionaria, “Lencho” y “El mayor Fidel García”, y con una novela de asunto virreinal, *El secreto de la escala*. De acuerdo con su testimonio, el fallo del jurado determinó la suerte de la narrativa en esos años:

Ninguno de los dos cuentos de tema revolucionario obtuvo siquiera una piadosa mención en el certamen de *El Mexicano*. Tal desdén se explicaría por tratarse de ensayos juveniles sin importancia; de simples tentativas literarias de un escritor incipiente; pero *El secreto de la escala* fue benévolamente acogido y mencionado por la secretaría del jurado calificador que, al incluirlo entre las narraciones merecedoras del estímulo, habló de él con elogio.

La decisión del jurado de aquel certamen fue decisiva para la vocación de más de un joven de esos días que prefirió remontarse a lo pretérito al comprender que el ambiente no era propicio para obras que trataran temas de la Revolución Mexicana. Otros certámenes y algunos libros lo confirmarían, en los años subsecuentes (1999 [1952], pp. 220-221).

Como explicaré más adelante, Monterde exagera su participación en este concurso porque *El secreto de la escala* no ganó ninguno de los primeros lugares, sino que sólo fue mencionado como posible ganador. Además de que reduce el surgimiento de la literatura colonialista a una sola causa, su comentario resulta problemático porque insinúa que el gobierno de Venustiano Carranza

⁴³ La primera versión de este ensayo se publicó con el título “En torno a *Los de abajo* del doctor Mariano Azuela” (1952).

⁴⁴ A partir de los comentarios de Francisco Monterde se suele explicar el éxito de *Los de abajo* en 1925 y el comienzo del fenómeno editorial de la novela de la Revolución Mexicana (cfr. Díaz Arciniega 2010 y 2015).

impulsó la escritura de narraciones sobre la Colonia.⁴⁵ Lo que puede constatarse es que el régimen carrancista sostuvo una política cultural nacionalista, en la que en ese momento la literatura colonialista encontró cabida.⁴⁶

De manera semejante a Abreu Gómez, Jiménez Rueda y Valle Arizpe, Francisco Monterde se justifica por haber escrito sobre asuntos virreinales, en lugar de privilegiar el tema de la Revolución, bajo el argumento de que el interés por el pasado novohispano respondía a las necesidades nacionalistas de la época. En la mayoría de las consideraciones críticas sobre la literatura colonialista publicadas durante el siglo XX se encuentra una explicación similar a la de los cuatro escritores colonialistas. Me detendré en los trabajos de José Luis Martínez, María del Carmen Millán, Antonio Castro Leal, John S. Brushwood y Christopher Domínguez Michael porque son los autores más conocidos y citados.⁴⁷

Veinte años después de la publicación de *Pero Galín*, José Luis Martínez publicó la mayor aportación crítica sobre la literatura colonialista vertida hasta entonces. En los años anteriores, el colonialismo sólo había recibido algunos comentarios individuales, como los de Abreu Gómez, y un pequeño listado de autores y de obras en las respectivas historias literarias de Carlos González Peña (1928 y 1940) y de Julio Jiménez Rueda (1928 y 1942). En su ensayo *Letras patrias* (1946),⁴⁸ Martínez refiere que

⁴⁵ Siguiendo el mismo razonamiento, podría decirse que Victoriano Huerta también apoyó al colonialismo porque nombró al arquitecto ateneísta Jesús T. Acevedo como secretario de Correos, un puesto muy relevante en la época.

⁴⁶ Sobre las políticas nacionalistas de Carranza, véase el estudio de Douglas Richmond (1986).

⁴⁷ En sus respectivas *Historia de la literatura mexicana*, Carlos González Peña (1928 y 1940), Julio Jiménez Rueda (1928 y 1942) y Francisco Monterde (1955) sólo realizan breves comentarios y un pequeño listado de autores y obras. Lo más destacable de estos trabajos es que en 1955 Francisco Monterde adopta el término de literatura virreinalista que Abreu Gómez había comenzado a utilizar en 1947. Por su parte, en su *Breve historia del cuento mexicano* (2001 [1956]), Luis Leal hace algunas consideraciones generales sobre el colonialismo, a partir del estudio de José Luis Martínez (1949). José Rojas Garcidueñas (1969) también tiene un breve ensayo sobre el colonialismo, pero no ofrece información novedosa.

⁴⁸ José Luis Martínez reprodujo el mismo ensayo en *Literatura Mexicana. Siglo XX. 1910-1949* (1949).

La moda “colonialista” aparecida hacia 1917, puede [...] explicarse como un movimiento de huida hacia el pasado, determinado por la angustia de la Revolución. [...] Pero no todo fue inútil manía arcaizante en el colonialismo; contribuyó al enriquecimiento de nuestra lengua y a la difusión y comprensión de un pasado que es parte integrante de nuestra nacionalidad (1949 [1946], pp. 18-19).

Como referí en el apartado anterior, resulta probable que la lectura de *Pero Galín* determinara el juicio de Martínez, porque, además de que ésta es una de las novelas que analiza, al igual que Estrada describe a la literatura colonialista como una moda. A pesar de ello, Martínez intenta un balance más objetivo porque, al mismo tiempo que señala la actitud evasiva del colonialismo, destaca la importancia que tuvo en la construcción de una conciencia nacional. Desafortunadamente, el crítico no profundiza en el tema y se limita a enumerar algunas obras y autores.

Antonio Castro Leal, uno de los “siete sabios”, publicó en 1964 dos prólogos en los que habla de manera periférica sobre la literatura colonialista. El primero de ellos, incluido en la antología *La novela del México colonial* (1964b), presenta una imagen completamente negativa sobre el colonialismo. En el único párrafo que le dedica, Castro Leal justifica su decisión de no incluir a ninguno de los narradores colonialistas:

La novela colonialista se ha seguido cultivando en México, pero ya no por el interés dramático que tuvo en otro tiempo de misterios, intrigas y hazañas románticas, sino por el propósito de presentar un ambiente de vida tradicional y aristocrática, de personajes de idealizada nobleza y de escenarios con toques arqueológicos de suntuosidad y arte. El escritor más importante de nuestro tiempo que ha explotado esta concepción y que quiso, en este mundo virreinal, escapar de las complicaciones y duras realidades de la vida moderna, fue Artemio de Valle Arizpe (1888-1961), que, a su evocación tan imaginaria y melosa del pasado, agregaba un estilo intemporal y decorativo que daba a sus personajes y sus historias una poesía deliberadamente convencional (1964b, pp. 26-27).

La crítica de Castro Leal deja traslucir un prejuicio ideológico, porque algunos autores ligados al colonialismo tenían una postura política conservadora. Así mismo, su comentario

evidencia un desdén por la abundante producción literaria de Valle Arizpe, cuyos libros solían ser consumidos por un público no especializado.

Castro Leal volvió a referirse a la literatura colonialista en el prólogo de la edición de *Cuentos y poemas*, que reúne la obra literaria de Mariano Silva y Aceves. Este estudio, poco conocido por la crítica, resulta relevante porque refiere los orígenes ateneístas de la literatura colonialista. Además de criticar las historias literarias de Francisco Monterde y Julio Jiménez Rueda, porque no acreditan a *Arquilla de marfil* (1916) como el primer libro colonialista, Castro Leal se cuestiona si debe de clasificar a Silva y Aceves como un ateneísta o como un colonialista:

¿Qué lugar ocupa Silva y Aceves en nuestra literatura? Prosista de escasa producción, tanto por un noble sentimiento de respeto a la literatura como por un anhelo de perfección formal, puede colocarse al lado de Julio Torri (nacido en 1889) autor admirado de *Ensayos y poemas* (1917) y *De fusilamientos* (1940), y de Carlos Díaz Dufóo, jr. (1888-1932), cuyo libro de *Epigramas* (1927) es, en su género, uno de los mejores que se han escrito en México. Puede colocarse también junto a Alfonso Reyes (1889-1959), aquel que en la década 1910-1920 escribió fantasías, breves ensayos, estampas y narraciones imaginarias, páginas preciosas que han sido ahogadas por su abundantísima producción posterior sobre temas literarios, doctrinales, y de comentario histórico y político de la vida de nuestro tiempo (1964a p. XXI).

La conclusión de Castro Leal evidencia de nueva cuenta el desdén en torno a la literatura colonialista. Su decisión por clasificar a Silva y Aceves como un ateneísta ayudaba a legitimar su obra literaria, pues los escritores e intelectuales que pertenecieron a esta agrupación habían logrado un mayor reconocimiento en el campo literario. Esta conclusión podría aplicarse a Genaro Estrada, pues, como se verá en los siguientes capítulos, el *Visionario de la Nueva España* tiene más en común con la obra de Alfonso Reyes y con la de Torri que con la del resto de los colonialistas.

En su prólogo a la edición de 1967 de *Pero Galín*, María del Carmen Millán también intenta hacer un balance objetivo de la literatura colonialista.⁴⁹ Por ello, se remonta a los antecedentes

⁴⁹ María del Carmen Millán reprodujo el mismo prólogo en el volumen *Homenaje a Genaro Estrada* (1986), editado por la Secretaría de Relaciones Exteriores.

decimonónicos y analiza la actitud de los colonialistas durante la Revolución. No obstante, su juicio no es del todo favorable:

[Los colonialistas] contribuyeron con sus exploraciones si no a crear una extraordinaria novela con ese tema, sí, en cambio, estimularon considerablemente la investigación del pasado histórico y literario y en esto radica su prestigio: en la seriedad con que han entregado a la historiografía sus frutos maduros. La corriente de una moda los llevó al pasado y la reflexión crítica los retuvo ofreciéndoles primicias de descubrimientos, los cuales son otras tantas raíces que el hombre del tiempo presente busca para ubicarse con mayor seguridad en su propio mundo (1967, pp. XVI-XVII).

Millán considera más importantes las contribuciones de estos escritores a la historia que a la literatura. Y, al igual que José Luis Martínez, sugiere que el interés por la Colonia fue una moda que surgió durante los años de la Revolución.

En *México en su novela*, John S. Brushwood realiza comentarios muy generales y afirma que todas las novelas colonialistas comparten las mismas características. Como un aspecto positivo, reconoce que sus autores se interesaron por aspectos estilísticos y por el cuidado del lenguaje. De manera semejante a Castro Leal, Brushwood menciona que el colonialismo surgió como una expresión derivada del Ateneo de la Juventud:

Realmente, los hombres que escribieron novelas coloniales —Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Artemio de Valle Arizpe, Ermilo Abreu Gómez— no fueron una generación completamente distinta de la de los miembros del Ateneo. Estos últimos hacen sus primeras tentativas en el momento de la caída de Díaz. Monterde publicó sus primeras novelas coloniales en 1918. Desde esa fecha hasta 1924, esta clase de novela fue la más cultivada por los círculos literarios de la Ciudad de México. Los autores contemplaban el pasado como un aficionado a las antigüedades contempla una hermosa mesa vieja (1973, pp. 323-324).

Brushwood no menciona a Genaro Estrada, pues lo consideraba un miembro del Ateneo de la Juventud. La cita anterior también resulta interesante porque se afirma que la novela colonialista fue la más cultivada entre 1918 y 1924. Sin embargo, esta afirmación puede resultar exagerada. A partir del estudio de Yanna Hadatty sobre *El Universal Ilustrado* (2016), se podría argumentar que en realidad la literatura colonialista coexistió con otras expresiones literarias, algunas de ellas de

corte nacionalista, por lo que sería más acertado hablar de un mercado editorial bastante heterogéneo.

Christopher Domínguez Michael en la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* profundiza sobre algunas observaciones de José Luis Martínez. Me interesa destacar el título de su ensayo “La broma colonialista”, porque evidencia el desdén con que revalora este movimiento. Domínguez Michael dedica algunas páginas a describir la obra de Francisco Monterde, Artemio de Valle Arizpe, Julio Jiménez Rueda y Genaro Estrada. De los tres primeros destaca su tono arcaizante y su voluntad por evadirse del presente. En cambio, su opinión sobre Genaro Estrada es favorable. Incluso, define a *Pero Galín* como “una joya menor pero significativa de nuestra literatura” (1996, p. 546).

Otros críticos connotados como Guillermo Sheridan (1984), Carlos Monsiváis (1987) y José Emilio Pacheco (1985 y 1987) también han dedicado algunos comentarios sobre la literatura colonialista. De todos ellos, sólo Pacheco analizó el colonialismo como un fenómeno más complejo que un simple acto de evasión a la violencia de la Revolución Mexicana. En diversas entregas del “Inventario”, Pacheco se refirió al colonialismo a propósito de la obra de Francisco Monterde, Artemio de Valle Arizpe y Genaro Estrada. A pesar de que en la década de 1980 el colonialismo era un tema poco conocido, ofrece varias razones para entender el surgimiento y el declive de este movimiento. En particular, Pacheco explica su génesis a partir del rechazo de los colonialistas a la “haussmannización” o modernización de la ciudad colonial. En cuanto a su declive, vincula la publicación de *Pero Galín* con el programa de gobierno de Plutarco Elías Calles. En el cuarto capítulo, regresaré a estas ideas.

Conviene ahora referirse a los dos estudios monográficos mejor documentados y poco citados sobre la literatura colonialista. En primer lugar, *Con la prosa de la Nueva España* (1968)

de Antonio Rius Facius representa el polo opuesto de la crítica porque el autor tiene una postura ideológica conservadora y concibe a la literatura colonialista de una manera favorable.⁵⁰ Rius Facius ofrece un amplio panorama de las obras mexicanas inspiradas o ambientadas en la época virreinal, por lo cual se remonta hasta “La calle de don Juan Manuel” (1835) del Conde de la Cortina y a los textos de los miembros de la Academia del Letrán. Asimismo, hace un recuento de los novelistas decimonónicos como Justo Sierra O’Reilly y Pascual Almazán. Para explicar los orígenes del movimiento colonialista de la década de 1910, se detiene en la figura de Luis González Obregón a quien considera un precursor. Cabe destacar que no emplea el término colonialismo. En su lugar, opta por términos como virreinalismo o prosa de la Nueva España.⁵¹ Esta decisión tiene que ver con su interpretación de la historia, porque consideraba que la Nueva España no fue una colonia, sino que estaba al mismo nivel que el resto de los reinos españoles.

La parte central de su estudio se enfoca en “algunos de los escritores más representativos en la década culminante de 1917 a 1927” que formaron parte de la boga de lo virreinal (1968, p. 132). Me interesa destacar la nómina de escritores que estudia en esa etapa de auge porque es una de las más completas: Luis González Obregón —precursor—, Marqués de San Francisco, Mariano Silva y Aceves, Manuel Horta y Cano, Jorge de Godoy, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Ermilo Abreu Gómez, Alfonso Cravioto, Artemio de Valle Arizpe y Genaro Estrada.⁵² A diferencia de todos los críticos que he mencionado anteriormente, Rius Facius admira la prosa de Artemio de Valle Arizpe, a tal punto que le dedica un capítulo exclusivo a sus novelas.

⁵⁰ A lo largo de su vida, Rius Facius publicó diversos trabajos en los que defendió el levantamiento cristero y la raíz hispánica de México. También militó en el Partido Acción Nacional y colaboró en la editorial JUS (cfr. Nava Martínez 2011).

⁵¹ El término “prosa de la Nueva España” es ambiguo e impreciso porque puede aplicarse a toda la prosa escrita durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

⁵² En un artículo de 1972, Rius Facius incluyó en su nómina a Agustín Granja Irigoyen.

Al intentar justificar la señalada actitud evasiva que tuvieron los colonialistas durante la Revolución, Rius Facius afirma que el interés por el pasado colonial respondió a un impulso nacionalista, puesto que significaba mirar la patria hacia adentro:

La boga de lo colonial hasta en los edificios de los señores comerciantes, indica el regreso a la nacionalidad. El proceso de este redescubrimiento se inició con la revisión y búsqueda de las fuentes de la historia. Los tiempos enmohecidos del virreinato recobraron su brillante prestigio. Aquellos que habían sido años, que sumaron tres siglos, de tranquila y legendaria felicidad. Había que volver a ellos en busca de aglutinante para las dispersas voluntades, de fórmula eficaz de convivencia que acabara con las agudas discordias y los odios germinados durante la lucha armada. [...] El gusto por lo virreinal coincidió con los primeros años de reestructuración política, al término de la Revolución Mexicana. Y fue resultante de la necesidad de volver a entroncar con el pasado para construir, sólidamente, el futuro de la nación (*ibid.*, pp. 133-134).

De igual manera, argumenta que el interés por el pasado colonial significó un intento de renovación y una vuelta a lo clásico, debido al creciente interés por lo indígena:

Frente a la desmedida exaltación de la leyenda indígena, muy en boga a finales del siglo XIX, se erigió el sólido edificio del gusto por lo virreinal. Una corriente de renovación literaria, cimentada en la vuelta a los clásicos, comenzó a tomar fuerza en los años críticos de la Revolución, como si se pretendiese evadir la trágica realidad de aquel entonces. Manifestación inconfesada de amor hacia nuestro pasado español, nostalgia del “lujo de la corte de los virreyes, de lo romántico de las leyendas [...]” (*ibid.*, p. 143).

Las citas anteriores contrastan con las críticas que había recibido el colonialismo por parte de otros investigadores. Incluso, la deformación arcaizante del lenguaje es un elemento positivo para Rius Facius. Por ello, atenúa muchas de las críticas de Genaro Estrada a la “fabla” colonial. Si bien se refiere a Estrada como “virreinalista e inquisidor”, apunta que las críticas que aparecen en *Pero Galín* se dirigían a los “chiflados coleccionistas” (*ibid.*, p. 179); además señala que esta novela significó una autoparodia de Estrada porque identifica las aficiones coleccionistas de Pero Galín con las de su autor.

El libro *Con la prosa de la Nueva España* es prácticamente desconocido entre la crítica. Sólo María Guadalupe Gutiérrez Muñoz lo retoma en *La literatura colonialista en México* (2007),

el estudio más exhaustivo hasta la fecha. La investigadora, además, logró entrevistarse con Rius Facius, quien le proporcionó información sobre autores poco conocidos como Agustín Granja Irigoyen y Salvador Fernández. Gracias a ello, Gutiérrez Muñoz elaboró la nómina colonialista más completa. Como ya he mencionado, entre las aportaciones más valiosas de su trabajo, destaca su propuesta por identificar dos grupos de colonialistas, a los que etiqueta como “modernocolonialistas” y “barrococolonialistas”. Dada la exhaustividad de esta clasificación, en el siguiente capítulo me referiré exclusivamente a ella.

Una buena parte de las consideraciones sobre la literatura colonialista publicadas en las últimas décadas provienen de estudios sobre algún autor en particular o de historias de la literatura mexicana del siglo XX.⁵³ Por su difusión, destacan los trabajos ligados al proyecto “La novela corta en México” del Instituto de Investigaciones Filológicas.⁵⁴ También resultan relevantes el libro de Dolores Rangel (2011) sobre la obra de Artemio de Valle Arizpe y el prólogo de Víctor Díaz Arciniega (2018) al *Visionario de la Nueva España*. Todos los trabajos anteriores dedican un primer apartado a reflexionar sobre la literatura colonialista y llegan a conclusiones similares porque consultaron las mismas fuentes. Óscar Mata (2009) intentó una aproximación diferente, puesto que hace un rastreo del tema de la Colonia a lo largo de la historia de la literatura mexicana. Sin embargo, el autor presenta una visión superficial del desarrollo de la literatura colonialista y reduce este fenómeno a una moda literaria.

Carlos Tur Donatti, desde la antropología y la historia, relaciona el surgimiento de la literatura colonialista con otros acontecimientos políticos y culturales de América Latina. En su

⁵³ Fortino Corral (2011), por ejemplo, analiza los elementos fantásticos de los cuentos colonialistas, como “El papagayo de Huichilobos” del Marqués de San Francisco. Sin embargo, sus consideraciones sobre este movimiento no son tan exhaustivas puesto que sólo toma como referencia a José Luis Martínez.

⁵⁴ Entre ellos destacan el estudio de Verónica Hernández Landa a la edición digital de *Sor Adoración del Divino Verbo* (2012) de Jiménez Rueda y los trabajos de Leonardo Martínez Carrizales (2011 y 2019) sobre el *Madrigal de Cetina* de Francisco Monterde.

libro *La utopía del regreso* (2006), observa que, durante las primeras décadas del siglo XX, surgieron a lo largo de toda Hispanoamérica diversos movimientos artísticos e intelectuales que buscaron revalorizar la herencia cultural de la Colonia. De acuerdo con el investigador, estos movimientos fueron impulsados por los sectores conservadores y oligárquicos que buscaban defender los privilegios adquiridos desde la época colonial. Tur Donatti se enfoca en los casos de México, Perú y Argentina, y analiza, de manera general, las características de los movimientos imitativos del arte colonial en la literatura, la pintura y la arquitectura.

Ahora me referiré a los trabajos de los investigadores españoles Rosa García Gutiérrez y Teodosio Fernández. Este último publicó en 2007 un artículo titulado “El pasado mexicano en la literatura colonialista”. Aunque no es tan exhaustivo, sus observaciones sobre el origen del colonialismo, así como sus juicios sobre los autores que analiza —Monterde, Jiménez Rueda, Abreu Gómez, Valle Arizpe, Estrada y Cravioto—son bastante precisos.⁵⁵ Respecto a *Pero Galín*, Fernández destaca su carácter metaliterario y afirma que ésta “ya no era una novela colonialista, sino una novela sobre el colonialismo” (2007, p. 72). Por su parte, Rosa García Gutiérrez se ha referido al colonialismo en dos ocasiones. En un artículo de 2011 a propósito de la obra de Genaro Estrada y las relaciones diplomáticas con España, realizó un primer acercamiento bastante general sobre este tema.

Nueve años más tarde, García Gutiérrez coordinó, junto a Alfonso García Morales, el volumen *México 1915-1920. una literatura en la encrucijada*. En el capítulo titulado “La narrativa mexicana, 1915-1920: entre la Revolución y la resistencia”, la investigadora presenta un panorama bien documentado sobre la literatura colonialista, al mismo tiempo que compara este fenómeno con la narrativa de la Revolución. Si bien la autora se ajusta a las opiniones de los estudios críticos

⁵⁵ Fernández fue el director de la tesis doctoral de Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007).

más conocidos que referí anteriormente, intenta ofrecer una perspectiva más completa del colonialismo a partir de su relación con otros fenómenos literarios de las décadas de 1910 y 1920. En el mismo volumen compilatorio, Gabriel Wolfson dedica importantes reflexiones sobre la literatura colonialista en su extenso capítulo titulado “El imperio discreto del poema en prosa en el México de la Revolución”. En el tercer capítulo de esta tesis dedicado al *Visionario de la Nueva España*, volveré con mayor detalle a su trabajo.

Quiero concluir este apartado con la lectura del colonialismo que hace Ignacio Sánchez Prado en su libro *Naciones intelectuales* porque se relaciona con la narrativa del desarrollo de la literatura colonialista a la que me referiré en las siguientes páginas. El investigador hace una interpretación de este movimiento literario a partir del concepto de “nación intelectual”, a la que define como “un conjunto de producciones discursivas, enunciadas sobre todo desde la literatura, que imaginan, dentro del marco de la cultura nacional hegemónica, proyectos alternativos de nación” (2009, p. 1). Así pues, el colonialismo sería la primera nación intelectual del México posrevolucionario en la cual “un conjunto de intelectuales [...] encabezados por Francisco Monterde y Artemio de Valle Arizpe [...] planteaban que la fundación de la nacionalidad se encontraba en el encuentro entre Estado, cultura española y catolicismo del Virreinato” (*ibid.*, p. 21).

Esta interpretación es reduccionista porque Sánchez Prado sólo tomó como fuente el testimonio en que Francisco Monterde explica la revalorización de *Los de abajo* en 1925. En consecuencia, se entiende que el investigador afirme que “Los virreinalistas encontraron acomodo de forma temprana en el aparato cultural, gracias a un concurso de novela organizado por el carrancismo, donde la novela triunfante, escrita por Monterde, otorgó un posicionamiento

temprano al grupo” (*ibidem*).⁵⁶ La aseveración resulta problemática porque supone que los colonialistas fueron un grupo homogéneo y que funcionaron como intelectuales orgánicos del régimen carrancista. Como se explicará más adelante, el auge de la literatura colonialista coincidió con un proyecto del gobierno español por estrechar sus relaciones comerciales y culturales con Hispanoamérica, en el contexto de la Primera Guerra Mundial.

⁵⁶ En realidad, *El Mexicano* convocó a un concurso de cuentos nacionales, no de novelas.

CAPÍTULO II — PERFILES DE LA LITERATURA COLONIALISTA Y DE GENARO ESTRADA

NÓMINA DE ESCRITORES COLONIALISTAS

Resulta difícil establecer una nómina precisa porque casi todos los autores que asociamos con la literatura colonialista publicaron textos sobre otras temáticas, de tal suerte que se les puede vincular con otros grupos y movimientos. Por ejemplo, Alfonso Cravioto fue uno de los fundadores en 1906 de *Savia Moderna*, revista que antecede a la formación del Ateneo; mientras que Ermilo Abreu Gómez recibió mayor reconocimiento por *Canek* (1940), novela de temática indigenista. Asimismo, debido a que la literatura colonialista guarda un estrecho vínculo con la historia y la crítica de arte, algunos investigadores incluyen en su nómina a intelectuales que no escribieron literatura. El caso más llamativo es el del historiador Luis González Obregón, quien se valió de recursos literarios para hacer más atractivos algunos de sus trabajos.¹ Aunque el autor de *Las calles de México* se convirtió en el maestro de muchos colonialistas, su obra tiene mayores pretensiones historicistas que literarias, por lo cual no lo considero parte de la nómina.² En cambio, las crónicas sobre edificios coloniales de Manuel Toussaint, destacado investigador de arte, pueden contarse dentro del corpus de la literatura colonialista.

¹ Rafael Olea Franco (1994) observa que, en *México viejo*, González Obregón subordinó recursos literarios a su afán historicista y advierte la relación de este libro con las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, p. 343-345), por su parte, señala que en *Vetusteces* (1917) y *Croniquillas de la Nueva España* (1936), González Obregón se valió recursos como la recreación del habla colonial.

² Gutiérrez Muñoz (2007, p. 86) también advierte que los historiadores Francisco A. de Icaza, Jesús Galindo y Villa y José Núñez de Domínguez se valieron de recursos literarios. Icaza, por ejemplo, publicó en 1919 *Sucesos reales que parecen imaginados de Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Mateo Alemán*, un estudio histórico que, como el mismo título sugiere, podría pasar por literario.

Como principal criterio de clasificación, habría que considerar, entonces, a los autores que a partir de 1914 publicaron textos literarios que evoquen o que estén ambientados en la época colonial.³ Sin embargo, esto supone un problema porque no todos los textos literarios que tratan sobre la Nueva España o hagan referencia a este periodo pueden clasificarse como colonialistas. Tal es el caso de *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes o “Un *mulus ex-machina*” de Genaro Fernández MacGregor. Es cierto que Reyes se había interesado por la historia novohispana y tenía inquietudes sobre la consolidación de una identidad nacional en la literatura, pero, a diferencia de Mariano Silva y Aceves, no restringió su producción literaria al periodo virreinal y a los asuntos nacionalistas. Tampoco lo hizo Fernández MacGregor, quien cobró notoriedad por ganar un concurso de cuentos en 1917 con su única narración ambientada en la Nueva España.⁴

En consecuencia, el criterio de clasificación podría restringirse a aquellos autores que hayan dedicado una buena parte de su producción literaria a reafirmar la idea de que los orígenes de la identidad nacional se encuentran en la Colonia. Sin embargo, esto supondría otra complicación para el caso de Genaro Estrada, puesto que el autor mazatleco parodió las

³ Se puede debatir si el colonialismo también engloba temas sobre los pueblos prehispánicos y sobre la conquista. Por ejemplo, Francisco Monterde (1999 [1958], p. 250) clasifica los cuentos “La ruta de Aztlán” y “Las rosas de Juan Diego” de *Arquilla de Marfil* de Mariano Silva y Aceves como indigenistas, porque el primero trata sobre un ídolo tarasco y el segundo, sobre las apariciones guadalupanas. Discrepo sobre su clasificación de “Las rosas de Juan Diego”, pues la diégesis se desarrolla en la época colonial. Sin embargo, en “La ruta de Aztlán” la diégesis tiene lugar en el momento de enunciación por lo que, desde una perspectiva estricta, este cuento podría considerarse como indigenista. Sin embargo, considero que este cuento puede estudiarse como un relato colonialista porque forma parte de la propuesta global de *Arquilla de marfil* por buscar las raíces de la nación mexicana en todos los episodios antiguos de su historia. Ahora bien, en el corpus de la literatura colonialista hay varios ejemplos de ficciones históricas que tratan sobre el proceso de conquista, como “Romance de gentilhomia” de Jorge de Godoy, un relato sobre Nuño de Guzmán. Hasta donde he podido averiguar, no tengo noticias de textos que aludan exclusivamente a la época prehispánica.

⁴ *Visión de Anáhuac* fue una lectura bastante popular entre los escritores colonialistas. Artemio de Valle Arizpe, por ejemplo, incluyó un fragmento del texto de Reyes en su antología *La gran cibdad de México Tenustitlan, Perla de la Nueva España, según relatos de antaño y de ogaño* (1918). Por su parte, Genaro Fernández MacGregor ganó con “Un *mulus ex-machina*” un concurso literario auspiciado por el Departamento de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1917.

convenciones literarias colonialistas en el *Visionario de la Nueva España* y en *Pero Galín*. Es por ello que Teodosio Fernández (2007) y Rosa García Gutiérrez (2011) han cuestionado la pertinencia de incluir a Estrada en la nómina colonialista.⁵ Si bien es cierto que los libros de Estrada no comparten los mismos códigos que las ficciones históricas colonialistas, éstos se pueden contar dentro del corpus de la literatura colonialista, de la misma manera en la que algunos cervantistas clasifican a *Don Quijote* como una novela de caballerías, a pesar de la parodia de Cervantes a este género.

Para evitar un debate prescriptivo sobre las características del colonialismo, no pretendo enfocar mi análisis en las particularidades de cada obra, puesto que el corpus colonialista es bastante extenso y heterogéneo. En su lugar, me interesa analizar cómo fue el desarrollo del colonialismo en el campo literario mexicano e identificar qué autores se interesaron por el movimiento durante el periodo de 1914 a 1926. Partiré de la tesis doctoral de Guadalupe Gutiérrez Muñoz, *La literatura colonialista en México* (2007), porque, además de ser la investigación más exhaustiva, la autora se plantea críticamente el problema de establecer una nómina de escritores colonialistas.⁶ Gracias a una minuciosa revisión de archivos bibliográficos y de historias literarias, presenta una lista de veintidós nombres y, con base en un análisis enfocado en aspectos estilísticos, propone identificar dos grupos:

⁵ Teodosio Fernández señaló que, debido a su tono paródico, *Pero Galín* “ya no era una novela colonialista, sino una novela sobre el colonialismo” (2007, p. 72). A partir de esta observación, Rosa García Gutiérrez (2011, p. 86) añadió que también resulta problemático clasificar al *Visionario de la Nueva España* como un libro colonialista porque en este libro ya se perfilaba una crítica en contra del colonialismo.

⁶ Destacan las observaciones que Gutiérrez Muñoz (2007, p. 85) hace a la nómina establecida por Emiliano Diez-Echarri y José María Roca Franquesa en su *Historia de la literatura española e hispanoamericana* (1972 [1950], pp. 1456-1451), que incluye a veintinueve autores. Sin embargo, su listado resulta impreciso porque incluyen a escritores de otras épocas, a historiadores y a autores que no publicaron textos literarios sobre la Colonia. Los escritores de la nómina de Diez-Echarri y Roca Franquesa que Gutiérrez Muñoz excluye son: Andrés Henestrosa, Manuel Orozco Berra, Gregorio Torres Quintero, Luis Rosado Vega, Carlos Pereyra, Paulino Novelo Erosa, Fernando Ramírez de Aguilar, Gabriel López Chiñas, Jesús Romero Flórez, José Castillo Piña, Esteban Maqueo Castellanos, Martín Cortina, Lucio Marmolejo, Dolores Bolio, Alfonso Taracena, José Pérez Moreno, Alfredo Ibarra y Arturo Mozón.

los *modernocolonialistas* y los *barrococolonialistas*. Los primeros tienen estrecha conexión con el Ateneo de la Juventud, mientras que los segundos se congregan en torno a la figura de Luis González Obregón. Ambos grupos, no obstante, presentan elementos comunes que permiten hablar en conjunto de un mismo movimiento, aunque con dos corrientes dentro del mismo (2007, pp. 5-6).⁷

El grupo que ella identifica de *modernocolonialistas* está compuesto por: Mariano Silva y Aceves, Alfonso Reyes, Julio Torri, Genaro Estrada, Alfonso Cravioto, Antonio Mediz Bolio, Rodrigo Gamio, Manuel Toussaint, Agustín Basave del Castillo, Manuel Horta y Jorge de Godoy. Después, agrupa como *barrococolonialistas* a: Luis González Obregón, Francisco Monterde, Artemio de Valle Arizpe, Ermilo Abreu Gómez, Julio Jiménez Rueda, Agustín Granja Irigoyen, Manuel Romero de Terreros, Victoriano Salado Álvarez, Salvador Fernández, Genaro Fernández MacGregor y Francisco González Mena.

La propuesta de Gutiérrez Muñoz tiene algunos inconvenientes porque su criterio de clasificación resulta bastante laxo. En su listado sorprende encontrar los nombres de Alfonso Reyes, Julio Torri, Genaro Fernández MacGregor, Antonio Mediz Bolio⁸ y Victoriano Salado Álvarez, bajo el argumento de que cada uno publicó un texto con temática colonial.⁹ En su lugar, habría que considerarlos como antecedentes o interlocutores de los colonialistas, al igual que a

⁷ Sergio Ugalde Quintana me ha hecho notar que el término *barrococolonialista* puede resultar anacrónico porque durante la década de 1920 aún no se empleaba el concepto *barroco* de forma sistemática. No fue sino hasta la década de 1930 que la palabra barroco comenzó a extenderse en los estudios de historia del arte del ámbito hispánico.

⁸ El caso de Antonio Mediz Bolio tendría que ser analizado con mayor detenimiento. En su investigación, Gutiérrez Muñoz incluye al escritor yucateco por *Palabras al viento* (1916), *Flecha al sol* (1918) y por una serie de poemas y obras teatrales que escribió en 1919, cuando se desempeñaba como agregado cultural de México en España. Una de estas obras fue el poema “La casa de Montejo”, publicado en el volumen *Lírica Mexicana* (1919), una antología elaborada por la legación mexicana en Madrid para conmemorar el llamado Día de la Raza. Vale la pena señalar que este volumen respondía a un gesto de amistad con el gobierno español, puesto que se buscaba impulsar en todos los países de Hispanoamérica el festejo del Día de la Raza. Debido a que la veta indigenista de Mediz Bolio apunta hacia la idea de un país mestizo, he decidido no incluirlo en mi nómina de escritores colonialistas.

⁹ Gutiérrez Muñoz se fundamenta en el artículo “La literatura ‘virreinalista’ mexicana” (1947), en el que Ermilo Abreu Gómez sugiere que Alfonso Reyes practicó el colonialismo con *Visión de Anáhuac*. A partir de este juicio, Gutiérrez Muñoz amplió su criterio de clasificación e incluyó a otros autores que publicaron algún texto de temática colonial.

Luis González Obregón. Por otro lado, la investigadora acierta al identificar que un conjunto de colonialistas derivó del Ateneo de la Juventud. Como toda abstracción, hay en los casos específicos algunas arbitrariedades, por ejemplo, resulta contradictorio que entre los modernocolonialistas excluya a Genaro Fernández MacGregor, quien sí formó parte de la nómina del Ateneo, y, en cambio, incluya a Jorge de Godoy y a Manuel Horta, dos escritores más jóvenes que no participaron en los proyectos editoriales impulsados por los ateneístas. En cuanto a los barrococolonialistas, también es cierto que muchos de los narradores colonialistas se asumieron discípulos de Luis González Obregón, como lo evidencian las dedicatorias y paratextos de sus libros.¹⁰ Sin embargo, en lugar de proponer la existencia de subgrupos, considero más productivo identificar dos tertulias celebradas en la capital del país a partir de las cuales comenzó a desarrollarse la literatura colonialista. Sobre esto volveré más adelante.

A pesar de los reparos a la propuesta de clasificación de Gutiérrez Muñoz, su investigación resulta muy valiosa puesto que ofrece un amplio panorama sobre el devenir del movimiento. Además, hace una descripción detallada de todas las obras que logró consultar y toma en cuenta a cinco autores poco conocidos que no se mencionan en ninguna historia literaria: Agustín Basave del Castillo, Rodrigo Gamio, Agustín Granja Irigoyen, Salvador Fernández y Francisco González Mena. Merece la pena considerar la obra de los primeros cuatro porque se cuenta con suficiente material para clasificarlos como colonialistas. Respecto a Francisco González Mena, Gutiérrez Muñoz sólo localizó un texto firmado por él en la revista *México Moderno*.¹¹ A su nómina de

¹⁰ Julio Jiménez Rueda le dedica el cuento “Del rancio solar”, de *Cuentos y diálogos*. Francisco Monterde hace lo mismo en *El secreto de la escala*. Valle Arizpe, en cambio, publicó una “Epístola” de González Obregón a manera de prólogo en *Ejemplo*. En *El alma nueva de las cosas viejas*, el ateneísta Alfonso Cravioto también incluyó una dedicatoria a González Obregón y al marqués de San Francisco. Posteriormente, Ermilo Abreu Gómez consiguió que González Obregón escribiera el epílogo de *La vida milagrosa del venerable siervo de Dios Gregorio López*.

¹¹ Se trata de “El último lance”, que se publicó en enero de 1921. Este texto trata sobre la monja alférez, una conocida historia que Luis González Obregón recupera en *Las calles de México*. Sobre Francisco González Mena, no

autores sólo habría que añadir al michoacano Salvador Ortiz Vidales, autor de *Oro y hierro* (1920), un poemario de temática colonialista y formas modernistas, que antecede a *El alma nueva de las cosas viejas* de Cravioto.

Así pues, para mi propia nómina de escritores colonialistas considero necesario mencionar a los siguientes autores: Ermilo Abreu Gómez, Agustín Basave, Alfonso Cravioto, Genaro Estrada, Salvador Fernández, Rodrigo Gamio, Jorge de Godoy, Agustín Granja Irigoyen, Manuel Horta, Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Salvador Ortiz Vidales, Manuel Romero de Terreros, Mariano Silva y Aceves, Manuel Toussaint y Artemio de Valle Arizpe. Con esto, no pretendo establecer una nómina cerrada y definitiva, pues en la prensa periódica y en archivos de otros estados de la República pueden encontrarse textos que no han sido registrados. Asimismo, a pesar de que no incluyo a Alfonso Reyes y a Julio Torri, a lo largo de esta tesis presto mayor atención a sus obras porque éstas gozaron de mayor reconocimiento en el campo literario y tuvieron mayor repercusión en el desarrollo del colonialismo.

Vale la pena mencionar a algunos autores que compartieron preocupaciones e intereses semejantes a los de los colonialistas. José Juan Tablada, por ejemplo, presumió de haber escrito dos novelas cuyos títulos sugieren el tratamiento de asuntos de la época colonial: *Códices y estampas viejas* y *La nao de China*. Sin embargo, éstas quedaron inéditas (cfr. González de Mendoza 1970 [1954], pp. 136-141).¹² Por su parte, el español Julio Sesto reivindicó la herencia hispánica de México en novelas como *La tórtola del Ajusco* (1915), *La casa de las bugambilias* (1917) y *La ciudad de los palacios* (1920), pero ninguna de éstas se ambienta en la época

hay registros suyos en los diccionarios de escritores mexicanos. Gutiérrez Muñoz sólo logró documentar que fundó el periódico *El orden* en 1899, junto a Salvador Díaz Mirón.

¹² El borrador de *La nao de china* habría sido destruido cuando los zapatistas saquearon su casa de Coyoacán en 1914.

virreinal.¹³ Algo similar ocurrió con Guillermo Jiménez,¹⁴ quien compartió el gusto de algunos colonialistas por el poema en prosa. A pesar de que el título de su libro *Del pasado* (1917) puede asociarse con la nostalgia colonialista, sus textos no aluden a la Colonia.¹⁵ Rafael Heliodoro Valle también se dedicó a estudiar la historia novohispana y publicó trabajos como *El convento de Tepotzotlán* (1924). Aunque se relacionó con algunos colonialistas, no escribió textos literarios ambientados en el virreinato.¹⁶

Clasificación de los escritores colonialistas¹⁷

Los colonialistas no conformaron un grupo porque no se reunieron como cenáculo ni colaboraron en un proyecto editorial en común. A partir del interés que se gestó en torno al pasado y al arte colonial durante la década de 1910, escritores que ocupaban distintas posiciones en el campo literario mexicano comenzaron a publicar textos de ficción que reivindicaban la cultura novohispana. Para clasificarlos, considero innecesario proponer nomenclaturas y sugerir la existencia de subgrupos porque éstos pueden resultar artificiales. En su lugar, me interesa destacar

¹³ Radicado en México desde 1899, el escritor y editor español Julio Sesto fue editor de la revista *Tricolor*, en la que publicaron colonialistas como Jorge de Godoy y Francisco Monterde.

¹⁴ Nacido en Jalisco, Guillermo Jiménez frecuentó los mismos círculos que su paisano colonialista Agustín Basave del Castillo. En 1916 publicó *Almas inquietas* y al año siguiente, *Del pasado*. Su siguiente obra, *La de los ojos oblicuos* (1919), también responde al modelo del poema en prosa.

¹⁵ Por estas semejanzas, Luis Leal (2001 [1956]) lo clasifica como un colonialista en su *Breve historia del cuento mexicano*.

¹⁶ El ejemplar de *Un autor novel* (1925) de Francisco Monterde conservado en la Biblioteca Nacional de México, en la colección especial Rafael Heliodoro Valle, incluye una dedicatoria autógrafa al escritor hondureño que dice lo siguiente: “Para Rafael Heliodoro Valle que nos dará seguramente una admirable novela del virreinato, cuando menos lo esperemos”. En la Biblioteca Nacional también se conserva la correspondencia entre estos dos escritores, en la que se podría obtener más información sobre el contexto de publicación de los colonialistas.

¹⁷ Para la elaboración de los siguientes apartados, contrasté la información del *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, el *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, la *Enciclopedia de la literatura en México* y las semblanzas biográficas publicadas entre 1919 y 1922 en la sección “Escritores mexicanos” de *Biblos*, el boletín de la Biblioteca Nacional. En las siguientes páginas, indicaré los estudios que conozco sobre cada escritor colonialista en particular.

algunas de sus semejanzas para comprender el tipo de literatura que produjeron. En un primer momento, habría que atender a su grupo generacional y a su cercanía con el Ateneo de la Juventud, la agrupación con mayor capital simbólico durante las primeras décadas del siglo XX. Entre el marqués de San Francisco, el colonialista más longevo, y Agustín Granja Irigoyen, escritor oaxaqueño del que apenas se tiene registro de sus obras, distan dieciocho años de diferencia. Así pues, sobresalen dos grupos generacionales, los mayores nacieron antes de 1891 y los más jóvenes, a partir de 1894.¹⁸ Estos grupos coinciden con lo que Luis González y González (1984, p. 134) denominó como “generación revolucionaria” (1875-1890) y los “cachorros de la Revolución” (1891-1905).

Sólo algunos colonialistas de la generación de los mayores pertenecieron o fueron cercanos al Ateneo de la Juventud: Mariano Silva y Aceves, Alfonso Cravioto, Manuel Romero de Terreros, Manuel Toussaint y Genaro Estrada. Llama la atención que todos ellos obtuvieron puestos importantes en instancias académicas, en la diplomacia o en la política. Artemio de Valle Arizpe también perteneció a la generación de los mayores, pero no formó parte del Ateneo. Por ello, su obra literaria se alejó del espíritu grecolatino, cosmopolita e, incluso, laico de los ateneístas. Gracias a que provenía de una familia acomodada, Valle Arizpe pudo dedicarse por completo a su vocación literaria y a la investigación histórica. Los colonialistas más jóvenes, por su parte, no se asumieron herederos del Ateneo, como sí lo hicieron los miembros del nuevo Ateneo de la Juventud¹⁹ y los llamados “siete sabios”, o generación de 1915.²⁰ En su lugar, la mayoría de los

¹⁸ Al final de este capítulo anexo una tabla de la nómina de escritores colonialistas, la cual incluye información biográfica y referencias sobre los libros colonialistas que publicaron hasta 1928.

¹⁹ El nuevo Ateneo de la Juventud es un antecedente del grupo Contemporáneos, fundado en 1919 a iniciativa de Torres Bodet, Ortiz de Montellano y José Gorostiza (cfr. Sheridan 1985, p. 72).

²⁰ El grupo de los siete sabios estuvo integrado por Antonio Castro Leal, Alberto Vázquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morín y Jesús Moreno Baca. A partir de la publicación de *1915 y otros ensayos* de Daniel Cosío Villegas, se considera que la generación de 1915 estuvo

colonialistas jóvenes tomó como modelo a Luis González Obregón. Debido a que estos últimos no obtuvieron suficiente reconocimiento por sus obras colonialistas, optaron por escribir sobre otras temáticas o se dedicaron a otras actividades, como el periodismo y la academia.

Además de su grupo generacional y de su cercanía con el Ateneo, se deben identificar, al menos, dos núcleos a partir de los cuales se desarrolló el movimiento en la Ciudad de México. Después del último ciclo de conferencias del Ateneo, los escritores que permanecieron en el país no pudieron continuar con las actividades culturales de los años previos, como consecuencia de la inestabilidad política y social. Antonio Castro Leal y Manuel Toussaint intentaron preservar el legado del Ateneo con la Sociedad Hispánica de México, pero ésta no prosperó.²¹ Durante los años convulsos de la lucha de facciones, los intelectuales se limitaron a reunirse en tertulias particulares. Destacan las que se organizaban en la casa de Enrique González Martínez y las de los eruditos, libreros y escritores interesados en la historia antigua de México, que se celebraban en distintos lugares como “la librería de Mariano Viamonte, en la [librería Biblos] de los señores [Francisco] Gamoneda y [Joaquín] Ramírez Cabañas y en el Archivo General de la Nación” (Martínez Carrizalez 2021, p. 11).

Sólo algunos de los colonialistas ligados al Ateneo concurrieron en las veladas de González Martínez, quien se posicionó como uno de los poetas más prestigiosos y se convirtió en el maestro

conformada por el grupo de los siete sabios, Miguel Palacios Macedo, Narciso Bassols y el propio Cosío Villegas (cfr. Krauze 1976, pp. 219-227).

²¹ En una carta de febrero de 1914, Antonio Castro Leal le escribe a Alfonso Reyes: “Hemos fundado una asociación: la Sociedad Hispánica de Méjico. En realidad, no es de hispanismo sólo, pero no hallamos otro nombre serio que ponerle, y la homonimia con la de [Archer Milton] Huntington puede sernos útil. Es nuestro Ateneo. Nuestros primeros trabajos serán cuatro conferencias sustentadas por Antonio Castro Leal, Alfonso Caso, Alberto Vázquez [del Mercado] Marquina y Manuel Toussaint y Ritter [...]. La Hispanic of Mexico tiene ocho socios activos, y cuatro facultativos: Alfonso Reyes, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña y Julio Torri.” (Reyes, Castro Leal 1987, pp. 27-28). Por su parte, Henríquez Ureña también informa a Reyes sobre este proyecto en una carta fechada el 28 de enero de 1914 (cfr. Reyes, Henríquez Ureña 1986, pp. 264-266).

de las nuevas generaciones.²² De acuerdo con el testimonio de Antonio Castro Leal (1959, p. 468), en ellas se reunían escritores como Julio Torri, Alberto Vázquez del Mercado, Carlos Díaz Dufóo (hijo), el propio Castro Leal y los colonialistas Mariano Silva y Aceves, Manuel Toussaint y Genaro Estrada. Una vez que el país comenzó a pacificarse, el autor de *Los senderos ocultos* emprendió algunos de los proyectos editoriales más importantes de la época como *Pegaso* (1917) y *México Moderno* (1920-21),²³ en los que colaboraron los convidados de su tertulia. Las revistas de González Martínez dan cuenta de la preocupación que existía en torno a la historia nacional, pero también evidencian el interés por la literatura europea. Así pues, los colonialistas que frecuentaron su tertulia se nutrieron de diversas tradiciones literarias, principalmente de la francesa. Mariano Silva y Aceves, por ejemplo, comenzó a evocar el pasado colonial a partir del modelo del poema en prosa que deriva de Aloysius Bertrand y de Charles Baudelaire.

En contraparte, las tertulias celebradas en las librerías Viamonte y Biblos y en el Archivo General de la Nación se vieron marcadas por un interés histórico y nacionalista más acentuado. Aurelio de los Reyes (2019) refiere que Luis González Obregón y el poeta Rafael López, ambos directores del Archivo General durante estos años,²⁴ fueron los principales organizadores. Entre

²² Sobre la relación de Enrique González Martínez y el Ateneo de la Juventud, véase el estudio de Alfonso García Morales (1992, p. 213), quien destaca que la elección del autor de *Los senderos ocultos* como presidente del Ateneo de México en septiembre de 1912 fue un nombramiento honorífico para reconocer la renovación que había hecho de la poesía modernista. Leonardo Martínez Carrizalez (2020, pp. 136-148) retomó las observaciones de García Morales y contrastó la poesía renovadora de González Martínez con la de Rafael López, vicepresidente del Ateneo de México, quien se inclinó por mantener los moldes de la poesía modernista.

²³ *México Moderno* se publicó con una periodicidad irregular entre 1920 y 1923. Enrique González Martínez estuvo al frente de la revista sólo hasta el número 10 de mayo de 1921, puesto que fue nombrado embajador de México en Chile. En el siguiente número de *México Moderno*, publicado hasta el mes de noviembre, Genaro Estrada figuró como jefe de redacción. Los últimos números publicados a partir de agosto de 1922 quedaron a cargo de Pedro Henríquez Ureña y de sus discípulos.

²⁴ Durante la década de 1900, González Obregón trabajó en instituciones como el Museo Nacional y la Biblioteca Nacional. En 1909, fue designado director del Archivo General de la Nación. Tras el estallido de la Revolución, siguió al frente del Archivo durante los primeros años e, incluso, tuvo que padecer la militarización impuesta por Victoriano Huerta. Tras la caída de este último y la posterior lucha de facciones, se decidió cerrar el Archivo por un tiempo. En 1919, después de que Venustiano Carranza restableciera las actividades del Archivo, González Obregón fue designado

los contertulios, De los Reyes menciona a Nicolás Rangel, Pedro de Alba, Manuel G. Revilla, Manuel Romero de Terreros, Genaro Estrada, Manuel Toussaint, Artemio de Valle-Arizpe,²⁵ Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde García Icazbalceta.²⁶ Como se puede advertir, en el listado anterior se repiten los nombres de Estrada y de Toussaint, quienes también pertenecían al círculo de González Martínez. Esto da cuenta de que los miembros de ambas tertulias no estaban enemistados y podían colaborar entre sí. En las revistas dirigidas por González Martínez se encuentran artículos de los contertulios de Rafael López y Luis González Obregón. Tal es el caso de Manuel Romero de Terreros, quien publicó diversos textos en *México Moderno*. Por consiguiente, la distinción de estas dos tertulias no implica necesariamente la existencia de dos subgrupos de colonialistas bien definidos, aunque ayuda a constatar que los colonialistas que sólo frecuentaron las tertulias del Archivo General adoptaron una postura más tradicionalista y nacionalista, además de que sus referentes literarios estuvieron ligados a la literatura hispánica.

Si bien la literatura colonialista se manifestó principalmente en la Ciudad de México, en Guadalajara sobresalió un conjunto de escritores e historiadores que se interesó por el pasado colonial de la región. Entre ellos se encontraban Agustín Basave del Castillo, autor de *Viejos temas* (1920), y Salvador Fernández, autor de *Colección de tradiciones tapatías* (1922). Ambos publicaron sus libros con Fortino Jaime, un reconocido promotor cultural, en cuya imprenta, conocida como “El Árbol de Navidad”, se reunieron distintos intelectuales de Jalisco. Llama la atención que el marqués de San Francisco decidiera editar *La puerta de bronce y otros cuentos*

jefe de investigaciones históricas, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1938 (cfr. Hurtado 1991, p. XV). Por su parte, el poeta Rafael López asumió el puesto de director del Archivo General en junio de 1920, en el que permaneció hasta su muerte en 1943 (cfr. López Gutiérrez 1965, p. 58).

²⁵ Valle Arizpe estuvo fuera del país entre 1919 y 1923, pues durante estos años se desempeñó como agregado cultural en diferentes países de Europa.

²⁶ Leonardo Martínez Carrizalez (2021, p.11) también menciona los nombres de Jesús Galindo Villa, Mariano Cuevas, Luis García Pimentel y Anastasio G. Sarabia.

(1922) en esa imprenta, en lugar de optar por alguna editorial de la capital, donde pudo haber tenido una mayor distribución.²⁷ En una reseña sobre *Viejos temas* publicada en *México Moderno*, Genaro Estrada alabó la edición: “es todo lo precisa que puede lograrse en la provincia” y aplaudió especialmente el “simpático esfuerzo del Mecenaz que está desarrollando el impresor Fortino Jaime” (1920, p. 128). Estos tres libros publicados en Guadalajara dejan ver que los asuntos colonialistas cobraron popularidad en otras ciudades de la República.

Perfiles de los colonialistas ligados al Ateneo y de Artemio de Valle Arizpe

De los escritores colonialistas, sólo Alfonso Cravioto y Mariano Silva y Aceves pertenecieron propiamente al Ateneo de la Juventud. El historiador Álvaro Matute (1999, p. 36) incluye en su nómina de ateneístas a Manuel Romero de Terreros porque, en una carta fechada en enero de 1914 dirigida a Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña refirió que el marqués de San Francisco sería un próximo socio del Ateneo (cfr. Reyes, Henríquez Ureña 1986, p. 266).²⁸ Manuel Toussaint tampoco formó parte del Ateneo, pero fue muy cercano al grupo y colaboró en diversos proyectos encabezados por ateneístas. El caso de Genaro Estrada, “ateneísta *ad honorem*” (Curiel 1998, p. 267), resulta bastante interesante porque, a pesar de que no residió en la capital durante los años de mayor actividad del Ateneo, a partir de 1914 entabló una estrecha amistad con figuras como Alfonso Reyes, Julio Torri y Mariano Silva y Aceves. En las siguientes páginas, a partir de la

²⁷ Esta decisión puede relacionarse con la feroz crítica que el autor hace a la Revolución Mexicana en cuentos de *La puerta de bronce*, como “El amo viejo”.

²⁸ Sin embargo, esto no ocurrió, puesto que el Ateneo terminó por disolverse unos meses más tarde. A pesar de ello, las cartas de Henríquez Ureña a Reyes dan cuenta del acercamiento entre Romero de Terreros y los ateneístas.

noción de *habitus* de Pierre Bourdieu,²⁹ referiré una breve semblanza de cada uno de estos cinco escritores ligados al Ateneo, para analizar por qué se interesaron por la literatura colonialista.

Comenzaré con el michoacano Mariano Silva y Aceves (1887-1937), a quien se le puede considerar el primer escritor colonialista.³⁰ El autor de *Arquilla de marfil* llegó a la capital del país en 1907 para estudiar en la Escuela de Jurisprudencia. A partir de entonces, se relacionó con Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Pedro Henríquez Ureña, Jesús T. Acevedo, entre otros. Durante los años del Ateneo, se distinguió principalmente como latinista.³¹ En 1913, se recibió como abogado, pero no ejerció esta profesión, pues se desempeñó como profesor de lengua y literatura latina en la Facultad de Altos Estudios, y, después, de latín y lengua castellana, en la Escuela Nacional Preparatoria.

En 1914 comenzó su producción literaria con dos breves textos publicados en la efímera revista *México*: “El entremés de chino”, que no se conserva, y “El entremés de las esquilas”. Este último fue una reformulación literaria de la conferencia “La arquitectura colonial de México” de Acevedo. Dos años más tarde, publicó *Arquilla de marfil*, un libro en el que se hace patente la asimilación de la tradición del poema en prosa. En 1919, publicó *Cara de virgen*, una novela corta que repite el exhorto por conservar el patrimonio artístico de la Colonia.³² Después de que este

²⁹ En su artículo “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, Pierre Bourdieu define *habitus* como “sistemas de disposiciones que son el producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica y social y a las que una posición y una trayectoria determinadas dentro de un campo de producción cultural que ocupa una posición determinada en la estructura de las clases dominantes les proporcionan una ocasión más o menos favorables de actualizarse” (1990 [1984], p. 1). Vale la pena señalar que en *Les règles de l’art* (1995 [1992], pp. 267-268), Pierre Bourdieu abunda en los pormenores del método de análisis del campo intelectual y enfatiza la importancia de la noción de *habitus*.

³⁰ Conozco los siguientes estudios sobre la trayectoria literaria de Silva y Aceves: Castro Leal (1964a), Zaïtzeff (1987a), Monterde (1999) y Díaz Zermeno (2016). Este último analiza la biografía del escritor michoacano a partir de su relación con otros miembros del Ateneo de la Juventud y dedica algunas observaciones sobre su obra literaria.

³¹ Silva y Aceves aprendió griego y latín en el Seminario Conciliar de Morelia y en el Primitivo y Nacional Colegio de San Nicolás de Hidalgo. Héctor Díaz Zermeno (2016) analiza detalladamente su formación académica.

³² Silva y Aceves escribió esta novela en memoria de Jesús T. Acevedo, fallecido en 1918.

relato pasara inadvertido, el escritor michoacano fue uno de los primeros en abandonar el colonialismo, pues se dedicó a escribir los textos que conformarían *Anímula* (1920) y *Campanitas de plata* (1925), dos libros clasificados como literatura infantil.³³ Es muy probable que sus constantes diálogos con Alfonso Reyes, Genaro Estrada y Julio Torri lo persuadieran de abandonar los temas colonialistas.

Antes de que Jesús T. Acevedo y Mariano Silva y Aceves hicieran un llamado por buscar los orígenes de la nacionalidad en la arquitectura novohispana, Manuel Romero de Terreros y Vinet (1880-1968),³⁴ sexto marqués de San Francisco,³⁵ ya había destacado por sus investigaciones sobre arte e historia colonial. Nació en la Ciudad de México, pero desde muy pequeño se trasladó con su familia a Inglaterra, donde estudió en el prestigioso Colegio Stonyhurst; después presentó exámenes en las universidades de Oxford y de Cambridge (cfr. Fernández 1969, p. 10). A su regreso al país en 1900, trabajó en el Museo Nacional e impartió clases en distintas instituciones. Durante esta etapa, aprendió de los maestros Genaro García y Luis González Obregón y se relacionó con el gremio de historiadores, como también lo harían otros colonialistas. Desde 1905, se especializó en el estudio de la historia del arte mexicano, en particular de la época colonial; además, comenzó a publicar artículos sobre bibliografía, genealogía y heráldica en la prensa de la época.³⁶ Su primera publicación literaria fue *Florilegio* (1909), un libro de cuentos

³³ Artemio de Valle Arizpe insinuó que muchas de las *Campanitas de plata* las escribió Genaro Estrada (cfr. Carballo 1965, p. 160).

³⁴ Conozco los siguientes estudios sobre la trayectoria literaria del marqués de San Francisco: Justino Fernández (1969), Clementina Díaz de Ovando (1969) y Fortino Corral (2011, pp. 206-225).

³⁵ Manuel Romero de Terreros era descendiente de Pedro Romero de Terreros, primer Conde de Regla, fundador del Monte de Piedad en 1775. De acuerdo con una nota publicada en *Biblos* el 3 de enero de 1920, en 1907 tras la muerte del marqués de la Pedreguera, de Herrera y de San Francisco, su pariente inmediato, heredó el título del marquesado de San Francisco. A pesar de que en 1917 el Estado mexicano dejó de reconocer títulos nobiliarios, Romero de Terreros siguió haciendo ostentación del suyo.

³⁶ En *Pero Galín*, Genaro Estrada hizo algunas críticas a las obras de Romero de Terreros. Las lecturas preferidas del protagonista de esta novela eran, precisamente, las obras del marqués de San Francisco y los libros de genealogía y heráldica.

que no es de temática colonialista. Resulta probable que durante los primeros ciclos de las conferencias del Ateneo se haya mantenido al margen. A partir de 1913, comenzó a frecuentar a Pedro Henríquez Ureña.³⁷ Debido a su ascendencia e ideas conservadoras, fue un férreo detractor de la Revolución y se dedicó, casi exclusivamente, a la historia del arte.

Clementina Díaz de Ovando (1969) tiene a bien destacar las publicaciones del marqués de San Francisco en *Cosmos Magazine*,³⁸ donde publicó, “El rey sueña. Cuento en tres actos” (1912), que no es de temática colonialista. En *Cosmos*, Romero de Terreros también publicó “Venus y las tres gracias” (1912), una semblanza histórica sobre la güera Rodríguez, que tiene un estilo similar a los textos históricos con elementos literarios de Luis González Obregón. Asimismo, Díaz de Ovando le adjudica la autoría del artículo “La ciudad de los palacios” publicado en julio de 1913, en el que se hace una denuncia por la destrucción de los edificios coloniales durante la Decena Trágica. Meses más tarde, Jesús T Acevedo insistió en el mismo asunto en su conferencia sobre la arquitectura colonial. En los años posteriores a 1914, Romero de Terreros afianzó su reputación como una autoridad en temas sobre historia y crítica de arte con la publicación de *Arte colonial* (1916), un volumen que reunía sus apuntes publicados en la prensa. Entre 1916 y 1919, viajó a España para gestionar la creación de la Academia Mexicana de la Historia, lo cual consiguió en junio de 1919 (cfr. Vázquez 2001, p. 711). Al año siguiente, publicó en *México Moderno* “El papagayo de Huichilobos”, su primer texto literario colonialista.³⁹ Este cuento lo incluiría en *La puerta de bronce y otros cuentos*, que también reúne narraciones ambientadas o inspiradas en la

³⁷ En una carta fechada el 23 de octubre de 1913, Henríquez Ureña le informaba a Alfonso Reyes de sus encuentros con Romero de Terreros en la Sociedad de Geografía e Historia; lo describe como una persona “amabilísima y culta; ahora ha adquirido cierta reputación por sus artículos históricos, y los escritores comienzan a hablar bien de él” (Reyes, Henríquez Ureña, 1986, p. 211). En diciembre del mismo año, Henríquez Ureña menciona que Romero de Terreros asistió a su conferencia sobre Juan Ruiz de Alarcón.

³⁸ En esta revista se publicaban con periodicidad estudios históricos sobre la Nueva España de autores como Luis González Obregón.

³⁹ Romero de Terreros dedicó este cuento a Mariano Silva y Aceves.

época colonial.⁴⁰ Después de esta publicación, el marqués de San Francisco se dedicó principalmente a sus investigaciones históricas.

Manuel Toussaint (1890-1955) fue otro colonialista que recibió mayor reconocimiento por sus trabajos de crítica e historia del arte.⁴¹ Nació en la Ciudad de México y estudió en la Escuela Nacional Preparatoria, después pasó a la Escuela Nacional de Bellas Artes y a la Facultad de Altos Estudios. Apenas un año menor que Alfonso Reyes, no fue miembro del Ateneo de la Juventud. Sin embargo, “Toussaint tuvo el privilegio de ser discípulo de Pedro Henríquez Ureña en la Escuela de Altos Estudios” (Zaitzeff 1990, p. 7) y de contar con la amistad de Reyes y de Torri. A partir de 1914, comenzó a impartir clases de literatura castellana en la Nacional Preparatoria y elaboró investigaciones sobre temas de historia, arte y literatura. Destacan su prólogo a *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*⁴² (1914) y su edición de las *Poesías escogidas* (1916) de Sor Juana Inés de la Cruz. También frecuentó las tertulias de Enrique González Martínez y las que se celebraban en el Archivo General de la Nación y en las librerías Viamonte y Gamoneda.

Luis Mario Schneider refiere que “los seis años que van desde 1914 a 1920 son el lapso más ardiente en la vocación literaria de Manuel Toussaint. Una etapa que en menor grado compartía también sus preferencias por la crítica y la historia del arte” (1992a, p. 12). En 1917 dio a conocer en *Pegaso* una serie de cuentos breves, pero ninguno de ellos fue de temática virreinal.⁴³

⁴⁰ No todos los cuentos de *La puerta de bronce* están ambientados en la época colonial. “El amo viejo”, por ejemplo, se enmarca en la época de la Revolución, pero la trama se relaciona con acontecimientos de Colonia. A diferencia de los colonialistas jóvenes y de Artemio de Valle Arizpe, Romero de Terreros no pretendió hacer una recreación histórica ni léxica de la época virreinal. En mi opinión, *La puerta de bronce* es uno de los libros colonialistas más interesantes y mejor logrados. Críticos como Fortino Corral (2011, p. 206) y Sergio Hernández Roura (2023, p. 284) clasifican algunos cuentos colonialistas del marqués de San Francisco como relatos fantásticos.

⁴¹ Conozco los siguientes trabajos sobre la obra literaria de Toussaint: Schneider (1992), Díaz Uribe y García (2017), y Alcaraz Morales y Salgado Galarza (2021).

⁴² En esta edición también colaboraron Antonio Castro Leal y Alberto Vázquez del Mercado.

⁴³ Estos fueron “El retrato”, “El deseo”, “La princesa durmiente”, y “La vida del artista”. En *Pegaso* también publicó “Páginas de un libro inédito” que incluye cuatro prosas breves: “Esteban”, “El mendigo”, “Tríptico”, “Ostracismo”.

En cambio, las crónicas que publicó en esta revista pueden contarse dentro del corpus colonialista. Por ejemplo, “*Sanctorum*”, “Tedio, Semana mayor y Pascua”, “La Catedral de México” y “La vida febril”⁴⁴ recuerdan a las crónicas de Ramón López Velarde como “La avenida Madero”, también publicada en *Pegaso*. En los años siguientes, Toussaint continuó sus estudios sobre crítica de arte y colaboró en distintas ediciones de *Cvltvra*. A la llegada de los sonorenses al poder, fungió como secretario particular de Vasconcelos por un breve periodo, pero a finales de 1920 viajó a España como agregado cultural. A raíz de este viaje escribió la crónica *Viajes alucinados. Rincones de España* (1924). Tres años más tarde publicó la crónica, *Oaxaca y Tasco: guía de emociones*.

Al igual que Manuel Toussaint, Genaro Estrada (1887-1937) frecuentó la tertulia de Enrique González Martínez y las de los historiadores y eruditos celebradas en librerías y en el Archivo General de la Nación. Sin embargo, Estrada no se especializó en asuntos de arte colonial, sino en temas sobre historiografía y bibliografía.⁴⁵ Como explicaré con mayor detalle al final de este capítulo, Estrada era originario de Mazatlán y llegó a la capital del país a finales de 1911 por invitación de González Martínez. Durante sus primeros años en la ciudad, ejerció el periodismo, pero después comenzó a dar clases de lengua castellana en la Escuela Nacional Preparatoria, al mismo tiempo que se dedicaba a estudiar en el Museo Nacional, bajo la tutela de Genaro García. Con un conocimiento más amplio sobre historiografía e historia de México, desdeñó las ficciones colonialistas que comenzaron a proliferar a partir de 1917.

⁴⁴ Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, p. 283) destaca la calidad literaria del ensayo “La vida febril”, publicado en mayo de 1917 *Pegaso*, en el que Toussaint reflexiona sobre los cambios provocados por la modernización de la ciudad.

⁴⁵ Estrada también fue un gran conocedor del arte colonial, por lo que se aficionó por el coleccionismo de pinturas y antigüedades. Después de su fallecimiento en 1937, Toussaint publicó en el mes de noviembre en *Letras de México* un artículo que destacaba la afición de Estrada por las antigüedades y objetos de arte.

Alfonso Cravioto (1883-1955) destacó más como político que como escritor.⁴⁶ Nació en Pachuca y en la misma ciudad hizo sus primeros estudios. Como otros ateneístas, viajó a la capital para estudiar en la Escuela de Jurisprudencia. Al igual que Alfonso Reyes, fue hijo del gobernador de su estado natal, el general Rafael Cravioto. Pero, a diferencia de aquél, desde muy joven comenzó a hacer militancia política.⁴⁷ En 1906, con ayuda de Luis Castillo Ledón fundó *Savia moderna*, que tan sólo duró cinco números. A pesar de su corta existencia, la revista reunió a varios de los intelectuales que después formarían el Ateneo de la Juventud. Como lo evidencian sus publicaciones de la época, Cravioto tenía mayores intereses por la pintura y el arte, que por la literatura. En el mismo año de 1906, partió a estudiar a Europa. A su regreso al país en 1910, simpatizó con la causa de Madero y, luego del triunfo de este último, comenzó a desempeñar cargos públicos. Ya con Huerta en el poder, fue encarcelado entre octubre de 1913 y enero de 1914, por oponerse al régimen. En consecuencia, no desempeñó un papel activo durante los primeros años de la literatura colonialista.

Tras la caída de Huerta, Cravioto se adhirió a la facción de Venustiano Carranza, lo que le permitió volver a ocupar cargos importantes en el gobierno. A partir de 1915 fue jefe de la sección universitaria de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes y después, director general de Bellas Artes. Desde estos puestos participó en las políticas educativas y culturales y ayudó a algunos de los colonialistas jóvenes. En 1916 publicó las monografías *Germán Gedovious* y

⁴⁶ La mayoría de los artículos académicos sobre Alfonso Cravioto se enfocan en su paso por *Savia moderna* (Cravioto 2009; Sánchez Pineda 2020) y en su labor como educador durante el gobierno de Carranza (Arranz y Reyes 2021). En cuanto a su actividad literaria, en 1984 el estado de Hidalgo publicó las *Poesías completas*, con un estudio de Agustín Velázquez Chávez, para conmemorar el centenario de su nacimiento. El mismo año, el estado de Hidalgo también publicó la biografía *Alfonso Cravioto: un liberal hidalguense* de Miguel Ángel Granados Chapa; en el capítulo ocho, Granados Chapa dedica algunas observaciones a *El alma nueva de las cosas viejas*.

⁴⁷ Desde su adolescencia, Cravioto se inmiscuyó en asuntos políticos. Debido a que su padre se había convertido en un opositor de Porfirio Díaz, el joven Alfonso se relacionó con otros críticos del régimen. Destacan sus colaboraciones en *El hijo del Ahuizote*, lo que le valió un primer encarcelamiento en 1902 junto a los hermanos Flores Magón.

Eugenio Carrière y, dos años más tarde escribió el prólogo para la edición de los *Cuentos de Anatole France*, publicada en la recién creada Cvltvra. Su apoyo a Venustiano Carranza le impidió ocupar cargos relevantes en la administración de Adolfo de la Huerta y de Álvaro Obregón. Así, Cravioto dio paso a José Vasconcelos para que tomara las riendas educativas y culturales de la nación. Durante este periodo, comenzó a escribir *El alma nueva de las cosas viejas*, que publicaría en 1921 en las ediciones México Moderno. Este poemario de una notoria influencia modernista está dedicado a Luis González Obregón y al marqués de San Francisco, con quienes Cravioto compartía la afición por la historia y el arte colonial. Después de su breve incursión en el colonialismo, el autor hidalguense dejó por varios años la literatura y se enfocó en su carrera política.⁴⁸

Ahora bien, me interesa contrastar la trayectoria de estos cinco colonialistas ligados al Ateneo de la Juventud con la de Artemio de Valle Arizpe (1888-1961), el escritor colonialista por antonomasia.⁴⁹ Su caso resulta paradigmático, precisamente, porque no perteneció al Ateneo, aun cuando provenía de un contexto similar al de Alfonso Reyes, Alfonso Cravioto o Julio Torri. Valle Arizpe nació tan sólo un año antes que Reyes y fue hijo de un gobernador de un estado nortño, Jesús de Valle, quien gobernó Coahuila antes de Venustiano Carranza. Al igual que su paisano Julio Torri, estudió la preparatoria en el Ateneo Fuente de Saltillo. Sin embargo, como él mismo lo acentúa en su autobiografía *Historia de una vocación* (1960) y en su entrevista con Emmanuel Carballo (1965 [1958]), tuvo una rigurosa formación religiosa. Durante su temprana adolescencia

⁴⁸ Cravioto fue electo senador del Estado de Hidalgo para el periodo 1951-1958, pero falleció en 1955.

⁴⁹ Diferentes autores han escrito sobre la trayectoria de Valle Arizpe. Destacan los prologuistas de sus obras como Antonio Acevedo Escobedo (1966b), Ignacio Trejo Fuentes (1979), Arturo Sotomayor (1995 [1966]), Juan Coronado (2000) y Leonardo Martínez Carrizalez (2006). Antonio Rius Facius dedica una buena parte de su libro *Con la prosa de la Nueva España* (1968) a analizar la obra literaria del coahuilense. Dolores E. Rangel (2011) elaboró el trabajo mejor documentado hasta la fecha sobre la trayectoria literaria de Valle Arizpe.

estudió con padres jesuitas en un colegio de San Luis Potosí.⁵⁰ Después, al pasar al Ateneo Fuente se enfrascó en la lectura de autores españoles, en especial de novelas picarescas y de autores místicos del Siglo de Oro. Cuando viajó a la capital para estudiar en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, Valle Arizpe no se relacionó con los miembros del Ateneo. Por su educación religiosa y su gusto literario castizo, se interesó por un tipo de literatura de corte confesional y didáctico, la cual se oponía a las ideas esteticistas de algunos ateneístas como Julio Torri.

Tras recibir el título en Derecho, Valle Arizpe comenzó una fugaz carrera política. Por intervención de su padre, fue nombrado diputado de un distrito de Chiapas, en el que jamás había puesto un pie (cfr. Sotomayor 1995 [1966], p. VII). Sin embargo, la renuncia de Porfirio Díaz en 1911 cambió la suerte política de su familia. Sin precisar los años, en *Historia de una vocación*, Valle Arizpe narra que se dedicó a estudiar historia de México en las bibliotecas de Luis González Obregón y de Genaro García.⁵¹ A partir de 1917, comenzó a publicar textos en la prensa capitalina y un año después apareció su antología *La gran cibdad de México Tenustitlan*, su primer libro publicado. Poco tiempo después, ingresó al cuerpo diplomático mexicano, para desempeñarse como agregado cultural de México en Madrid, donde coincidió con Alfonso Reyes. En la capital española publicó *Ejemplo* (1919), su primera novela. Después, le seguirían *Vidas milagrosas* (1921), *Doña Leonor de Cáceres y Acevedo* y *Cosas tenedes* (1922). Como expondré más adelante, puede sostenerse que la parodia a la literatura colonialista de Genaro Estrada en *Visionario de la Nueva España* y *Pero Galín* estuvo motivada por la actividad literaria de Valle Arizpe en Madrid y por una desavenencia entre éste y Alfonso Reyes.

⁵⁰ En San Luis Potosí Valle Arizpe estuvo bajo la tutela de altos miembros clero del estado e, incluso, conoció al poeta Manuel José Othón, antes de su fallecimiento, ocurrido en 1906.

⁵¹ Presumo que este periodo fue durante los años de 1913 a 1918. A pesar de que existen numerosos trabajos sobre la trayectoria de Valle Arizpe, en muchos de ellos hay información poco precisa o falsa.

Perfiles de los jóvenes colonialistas

A partir de septiembre de 1915, algunos jóvenes de la Ciudad de México se interesaron por escribir textos inspirados o ambientados en la época novohispana. Muchos de ellos se vieron alentados por una serie de concursos literarios convocados durante el régimen de Venustiano Carranza. Entre ellos se encontraban Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Jorge de Godoy, Manuel Horta y el ya no tan joven Rodrigo Gamio. Años más tarde se les sumarían el yucateco Ermilo Abreu Gómez, quien llegó a probar suerte a la capital en 1919, y el oaxaqueño Agustín Granja Irigoyen, un escritor prácticamente olvidado. Después de que Mariano Silva y Aceves diera a conocer *Arquilla de marfil* en 1916, los jóvenes colonialistas reunieron los textos con los que habían participado en los certámenes literarios previos y comenzaron a publicar sus primeros libros. Así, en 1917 la literatura colonialista estaba en pleno auge. Si bien la mayoría pertenecía a la misma generación, estos autores no formaron un grupo definido. Algunos estudiaron en la Escuela Nacional Preparatoria y tomaron clases con miembros del Ateneo de la Juventud, pero no se asumieron como sus discípulos.⁵² En su lugar, casi todos los colonialistas jóvenes encontraron en Luis González Obregón a un maestro más entusiasta en los asuntos relacionados con la época virreinal.

Francisco Monterde García Icazbalceta (1894-1985) fue uno de los primeros escritores jóvenes en mirar al pasado colonial como una fuente de inspiración literaria.⁵³ Su pasión por la

⁵² Julio Jiménez Rueda, por ejemplo, estudió en la Escuela Nacional Preparatoria de 1909 a 1913, durante los años de mayor actividad del Ateneo. Después comenzó a hacer sus primeros ejercicios literarios y conoció a varios ateneístas, pero no pudo insertarse en sus círculos intelectuales. En una carta de octubre de 1913 dirigida a Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña juzgaba que Julio Jiménez Rueda tenía una “indudable facultad literaria, aunque [era] vulgarísimo y sin ideas” (Reyes, Henríquez Ureña 1986 [1913], p. 231).

⁵³ Conozco los siguientes trabajos sobre la obra literaria de Monterde: Carlos H. de la Peña (1979) publicó un análisis de la trayectoria literaria de Monterde; en el que hace algunas observaciones interesantes sobre el contexto en el que surgió el colonialismo. Llama la atención su voluntad por desvincular a Monterde de escritores colonialistas como Valle Arizpe, a quien califica como “romántico-modernista retrasado” (1979, p. 44). Concepción Caso (1985)

historia de México le venía de familia, puesto que era sobrino nieto del ilustre Joaquín García Icazbalceta. Nació en la Ciudad de México, en el seno de una familia de clase media. A los ocho años, murió su padre, por lo que tuvo que suspender por algunos meses sus estudios en el Colegio Soriano. En 1907 ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria, pero la muerte de su madre lo obligó a abandonar esta institución. Tras quedar huérfano, recibió el apoyo económico de sus familiares para continuar sus estudios en la Escuela Nacional de Comercio. Sin embargo, desistió y optó por la odontología (cfr. De la Peña 1979, p. 27). Por algunos años, fue ayudante de profesor en la Escuela Dental y desempeñó algunos cargos administrativos. Sin haber abandonado su interés por la historia y la literatura, frecuentó las tertulias de la librería Viamonte y del Archivo General de la Nación. A partir de 1915, comenzó a participar activamente en los certámenes literarios de la época.

Al comienzo de la gestión de Venustiano Carranza, obtuvo un empleo en la Dirección General de Bellas Artes, de la que Alfonso Cravioto era subdirector. Ante el creciente interés por la época colonial, entre 1916 y 1917, preparó un libro de versos que se titularía *Arcas de la Nueva España*. Desafortunadamente, poco antes de que terminara de imprimirse, la imprenta se incendió, por lo que se perdió el único manuscrito. Luego de este tropiezo, Monterde se volcó a la narrativa y en 1918 dio a conocer *El madrigal de Cetina* y *El secreto de la escala*, que merecieron comentarios laudatorios de Luis González Obregón, Amado Nervo y Jesús Villalpando.⁵⁴ Ya con plena voluntad de dedicarse al mundo de las letras, Monterde se desempeñó como redactor en la revista *Tricolor*. Después, en 1919, se hizo cargo de la sección “Escritores mexicanos

publicó una muy breve semblanza biográfica para homenajear su trayectoria en la Universidad Nacional Autónoma de México. Leonardo Martínez Carrizales (2019 y 2021) ha dedicado algunos artículos a Francisco Monterde, a propósito de *El madrigal de Cetina*. Éstos se enmarcan en el proyecto *La novela corta. Una biblioteca virtual*.

⁵⁴ En una semblanza biográfica de Francisco Monterde publicada en *Biblos* el 1 de enero de 1921, se hace referencia a estos comentarios laudatorios.

contemporáneos” de *Biblos*, el boletín de la Biblioteca Nacional, lo que lo llevaría a desarrollar distintos trabajos sobre historiografía de la literatura mexicana (*ibid.*, p. 31). Ante las críticas que comenzó a recibir la literatura colonialista a partir de 1920 y como consecuencia de la modernización de la capital, Monterde escribió relatos que trataban problemáticas de actualidad, como *Dantón. Novela mexicana contemporánea* (1922).

Julio Jiménez Rueda (1896-1960) también fue de los primeros jóvenes en interesarse por el colonialismo.⁵⁵ Nació en la Ciudad de México y aprendió las primeras letras en diferentes colegios privados. En 1909, ingresó a la Nacional Preparatoria y, después, pasó a la Escuela de Jurisprudencia, donde se graduaría como abogado en 1919. Desde muy joven, se dedicó a impartir clases de gramática y también fue profesor en la Escuela de Arte Teatral. Para 1912, comenzó a publicar sus primeros ejercicios literarios en revistas como *Cosmos Magazine*.⁵⁶ Al ser un ferviente creyente, militó en el Partido Católico Nacional y fue miembro del comité editorial de publicaciones católicas como *El Estudiante* y *El Pueblo*. Gracias a la ayuda de Alfonso Cravioto, en 1915 ingresó como ayudante al Museo Nacional (cfr. Jiménez Rueda 2001, p. 47), donde pasaría cinco años. En 1916, publicó en *El Pueblo* “El sueño de Martín Espelunca”, su primer cuento colonialista en el que se atestigua la influencia de Jesús T. Acevedo. Este relato lo incluyó en *Cuentos y diálogos*, un volumen en el que también se presentan otros relatos sobre la Colonia y

⁵⁵ Los únicos estudios que conozco sobre la obra de Julio Jiménez Rueda tratan sobre *Sor Adoración del Divino Verbo*: Hernández Landa (2012), Jiménez Aguirre (2014) y Gómez Mata (2017). Guillermo Sheridan editó la autobiografía de Julio Jiménez Rueda, bajo el título *El México que yo sentí, 1896-1960: testimonios de un espectador de buena fe* (2001).

⁵⁶ De acuerdo con Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, p. 514), en *Revista Positiva* publicó “La farsa de Polichinela”. En *Cosmos* publicó: “Y el niño lloraba. Boceto dramático en un acto” (1 de agosto de 1913), “Para triunfar” (1 de mayo de 1914) y el cuento “Atomillo” (1 de agosto de 1914). También se tiene registro numerosas publicaciones suyas en *El Estudiante* a lo largo de 1913 y 1914.

sobre la Revolución.⁵⁷ Motivado por la visita de Francisco Villaespesa a México, Jiménez Rueda compuso diversas piezas dramáticas, pero ninguna de ellas fue de temática colonialista.⁵⁸

Por intervención de Alfonso Cravioto, de nueva cuenta, Jiménez Rueda fue comisionado a una misión diplomática a Uruguay y Argentina en 1920. Regresó a México al año siguiente e intentó posicionarse en los proyectos culturales de José Vasconcelos. Aunque logró conseguir algunos puestos, los cambios políticos lo obligaron a salir de la burocracia.⁵⁹ Así pues, en 1923 decidió dedicarse al teatro. En este mismo año publicó *Sor Adoración del Divino Verbo*, que había comenzado a escribir en Buenos Aires, junto al relato *Camino de perfección*. A finales de 1923, se estrenó la versión teatral de *Sor Adoración*, que, al parecer, tuvo una buena acogida por el público (cfr. Fuentes Ibarra 1991, p. 23). En 1924, publicó *Moisés*, una novela histórica sobre una familia judía en la Nueva España. A pesar de que esta novela posee varios aspectos positivos, pasó desapercibida. En consecuencia, Jiménez Rueda optó por escribir sobre otras temáticas.

Jorge de Godoy (1894-1949) nació en Popotla, en la municipalidad de Tacuba de la Ciudad de México.⁶⁰ Debido a las actividades de su familia, pasó su infancia y adolescencia en distintas partes de la República y en Estados Unidos, por lo que estudió con profesores particulares. Se asentó en la Ciudad de México alrededor de la segunda mitad de la década de 1910 y trabajó como telegrafista en los Ferrocarriles Nacionales. Luego, ingresó al departamento de publicaciones del

⁵⁷ De los catorce textos de *Cuentos y Diálogos* sólo cinco tratan sobre asuntos coloniales: “El sueño de Martín Espelunca”, “Del rancio solar”, “Taracea”, “El pintor de Santa Teresa” y “Camino de perfección”. El cuento “La danza de la muerte” también se puede asociar con la temática colonialista porque el protagonista de la narración, llamado Don Íñigo, es un personaje quijotesco que pretende vivir en otra época y no se adapta a la vida moderna, La personalidad de este personaje se asemeja a la de Pedro Galindo, protagonista de *Pero Galín*.

⁵⁸ Durante esta época escribió *Carlos Abogado*, *Soldaditos de plomo*, *La caída de las flores*, *Balada de navidad* y *Como en la vida*.

⁵⁹ Como lo refiere el propio Jiménez Rueda en *El México que yo sentí*, fue despedido de sus labores a raíz de las protestas preparatorianas en contra de José Vasconcelos.

⁶⁰ Más allá de la información consignada en el *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx*, no tengo noticia de estudios sobre la obra de Jorge de Godoy.

Museo Nacional, bajo las órdenes de Luis Castillo Ledón. A partir de 1915, De Godoy comenzó a publicar versos en la prensa, pero destacó como cuentista al ganar el tercer lugar del certamen de *El Mexicano*, del mismo año, con el cuento “La alberca de Moctezuma”. Sus triunfos en certámenes literarios lo llevaron a colaborar en publicaciones importantes de la época como *Tricolor*, *El Herald de México* y *El Demócrata*. En 1923 reunió algunos de sus cuentos y novelas cortas en *El libro de las rosas virreinales*.⁶¹ Si bien De Godoy cosechó algunos éxitos durante su juventud, no logró posicionarse como una figura preponderante en el campo literario mexicano. Por ello, se dedicó casi exclusivamente al periodismo.⁶²

Manuel Horta (1897-1983) nació en la Ciudad de México.⁶³ Gracias a que su padre fue cercano a Manuel Gutiérrez Nájera, desde joven tuvo una inclinación por la literatura y el arte. Cursó sus primeros estudios en una escuela católica dirigida por don Pablo Barona. Después, por presión familiar, ingresó al Instituto Científico del presbítero Bernardo Durán, para enfocarse en estudios comerciales. Sin embargo, Horta terminó estudiando en la Escuela Nacional Preparatoria, y después se inscribió en la Escuela de Bellas Artes para estudiar pintura. Durante su etapa preparatoriana, fundó el periódico escolar *Alma Bohemia* y tomó clases con Mariano Silva y Aceves, quien lo puso en contacto con el género del poema en prosa.⁶⁴ Asimismo, durante esta época entabló amistad con Francisco Monterde.

En 1917, Horta publicó su primer libro, *Vitrales de capilla*, en el que incluyó un juicio laudatorio de Francisco Villaespesa. Dos años después dio a conocer *Estampas de antaño y*

⁶¹ En 1926, De Godoy publicó *El puñado de rubíes. Relato romántico*, una novela corta que no he logrado consultar. Hasta donde he podido averiguar, la historia no se ambienta en la Colonia.

⁶² Artemio de Valle Arizpe refiere que Jorge de Godoy “abandonó el colonialismo por el periodismo y por la borrachera” (*apud* Carballo 1965, p. 160).

⁶³ No tengo noticia de estudios académicos sobre la obra de Manuel Horta. Sólo en 1981, para homenajear su trayectoria como periodista y editor, la Asociación Nacional de Editores publicó *Estampas de antaño y miniaturas románticas*, en el que también se incluye el relato “Vida de don José de la Borda.

⁶⁴ A Mariano Silva y Aceves le dedicó el relato “Del México virreinal” de *Vitrales de capilla*.

hogaño, un libro que se compone de prosas breves y cuyo argumento tiene un gran parecido con *La sonata de invierno* de Valle Inclán.⁶⁵ En los años siguientes publicó *El tango de Gaby* (1921) y *El caso vulgar de Pablo Duque* (1923),⁶⁶ que no son de temática colonialista. Durante estos años, Horta comenzó a destacar como reportero y articulista de distintos periódicos y revistas como *El Demócrata*, *El Heraldo* y *Revista de Revistas*. A partir de 1923, se convirtió en un colaborador regular de *Excélsior*, donde tendría una destacada trayectoria como cronista de deportes, corridas de toros y eventos culturales. Horta no abandonó del todo sus intereses colonialistas, pues a lo largo de su vida publicó textos como *Vida ejemplar de Borda* y *Miniaturas románticas* (1938).

Cuando comenzó el auge de la literatura colonialista, Rodrigo Gamio (1880-1920) ya no era un escritor tan joven. Nació en la Ciudad de México y, como se puede advertir por su apellido, fue el hermano mayor del destacado antropólogo Manuel Gamio, autor de *Forjando patria* (1916).⁶⁷ De acuerdo con Ángeles González Gamio, cronista de la Ciudad de México y nieta de Manuel Gamio, la familia de su abuelo perteneció a las élites porfiristas, por lo que Rodrigo y Manuel tuvieron acceso a una buena formación académica (2003, pp. 26-38). Desde muy joven, Rodrigo Gamio se dedicó a trabajar en periódicos de provincia, por lo que no se relacionó con los grupos literarios de la capital. Alrededor de 1915, motivado por los concursos literarios del régimen carrancista, comenzó a escribir poemas de temática colonial y, en 1917, ganó una mención honorífica en un concurso de sonetos convocado por el recién fundado *El Universal*. Para 1919, José Núñez de Domínguez, director de *Revista de Revistas*, lo consideraba uno de los poetas

⁶⁵ En mi búsqueda de materiales, no logré consultar la primera edición de *Estampas de antaño y hogaño*. Llama la atención que la segunda edición de 1942 incluyó ilustraciones bastante sugerentes de las pasiones de don Diego Torres.

⁶⁶ No logré localizar *El tango de Gaby*, pero, por el título, asumo que no fue de temática colonialista. *El caso vulgar de Pablo Duque* se publicó en la colección “La Novela Semanal” del *Universal Ilustrado*. En este relato, ambientado en el momento de enunciación, el narrador hace algunas observaciones sobre movimientos literarios de la época como el colonialismo y el estridentismo.

⁶⁷ Como se verá más adelante, Manuel Gamio ganó un concurso de cuentos en que también participaron colonialistas jóvenes como Francisco Monterde y Jorge de Godoy.

jóvenes más destacados de su generación.⁶⁸ En el mismo año, Gamio publicó en Toluca *Los sonetos heráldicos*, el primer poemario colonialista, que antecede a *Oro y hierro* de Salvador Ortiz Vidales y a *El alma nueva de las cosas viejas* de Cravioto.⁶⁹ *Los sonetos heráldicos* se diferenciaba del resto de obras colonialistas publicadas hasta entonces, porque no respondía a la tradición del poema en prosa ni a las narraciones cortas de los colonialistas más jóvenes. En su poemario alude con frecuencia a autores de la tradición hispánica, al mismo tiempo que emplea elementos de la métrica modernista. Tal vez Gamio hubiera destacado como poeta colonialista, pero falleció repentinamente en noviembre de 1920.⁷⁰

Ermilo Abreu Gómez (1894-1971) llegó algunos años tarde al colonialismo.⁷¹ Nació en Mérida, donde pasó la mayor parte de su infancia y adolescencia. Estudió en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús y, después, en la preparatoria en el Colegio del Estado. Desde su adolescencia se interesó por la literatura, especialmente por el teatro.⁷² En 1915, trabajó por un breve periodo como redactor en la *Revista de Mérida* y, en los años siguientes, fundó con sus amigos, una revista estudiantil a la que llamaron *Bohemia*, de la que tan sólo llegaron a publicar cinco números. Durante esta época escribió algunas piezas dramáticas, entre las que destaca *La Xtabay*, leyenda

⁶⁸ José Núñez de Domínguez emitió esta opinión en su artículo “Los poetas jóvenes de México” (1917, pp. 127-174), publicado en un número especial de la revista española *Cervantes* dedicado a México.

⁶⁹ Es probable que Alfonso Cravioto conociera a Rodrigo Gamio, pues le dedicó a su hermano Manuel el poema “La canción de la pilmama” de *El alma nueva de las cosas viejas*.

⁷⁰ El repositorio digital de la biblioteca Daniel Cosío Villegas conserva una copia de la esquila por el fallecimiento de Rodrigo Gamio. Se puede consultar en el siguiente enlace https://repositorio.colmex.mx/concern/archival_documents/2r36v120q?locale=es [consultado el 14 de diciembre de 2024].

⁷¹ Conozco los siguientes estudios sobre la obra literaria de Abreu Gómez: Silva de Rodríguez (1971) y Pech Casanova (1998). Ambos investigadores mencionan la trayectoria literaria del autor, pero omiten su etapa como colonialista y se enfocan en *Canek*. Abreu Gómez publicó los tres volúmenes de su autobiografía en la editorial Botas: *La del alba sería...* (1954), *Duelos y quebrantos* (1959) y *Andanzas y extravíos* (1965).

⁷² Cecilia Silva refiere que “al lado de Juan von Hauke, Alejandro Cervera Andrade, Enrique Hubbe, José Talavera y otros —entre 1915 y 1919— [Ermilo Abreu Gómez] formó parte del movimiento creador del teatro regional, cuyas consecuencias y huellas aún perduran en la literatura folclórica de la región” (1971, p. 8).

en un acto, de 1919. En noviembre del mismo año, viajó a la capital para buscar mejores oportunidades económicas. Sin embargo, pasó varios meses desempleado o en trabajos precarios, durante los cuales se enfrascó en la lectura de Valle Inclán.⁷³ Por buena fortuna, consiguió un empleo como ayudante en la librería de Gabriel Botas, donde conoció a intelectuales como Genaro Estrada.⁷⁴ Después, por recomendación de Francisco Gamoneda, Abreu comenzó a trabajar en el Archivo Municipal a mediados de 1921. De esta manera, tuvo acceso a diferentes documentos coloniales y se relacionó con los historiadores y eruditos que frecuentaban la tertulia de la librería *Biblos*, como Luis González Obregón.

La visita de Ramón de Valle Inclán a México en 1921 estimuló a Abreu Gómez a continuar con su carrera literaria. En un comienzo, siguió con algunos ejercicios dramáticos que han sido calificados por sus críticos como farsas: *Viva el Rey* (1921), *Humanidades* (1922) y, años más tarde, *Romance de reyes* (1926).⁷⁵ Ninguna de ellas se ambienta en la época novohispana, pero Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, p. 487) advierte que en ellas se evidencia el interés de Abreu Gómez por el lenguaje castizo y arcaizante. Alrededor de 1923 y 1924, Abreu conoció a Artemio de Valle Arizpe, quien había regresado al país después de una estancia de casi cinco años en Europa. Ante el creciente interés que existía en torno a la obra de escritores novohispanos, publicó su obra más ambiciosa hasta el momento, *El corcovado. Un amor de don Juan Ruiz de Alarcón y de Mendoza* (1923). Conforme a lo que Pedro Henríquez Ureña había planteado en su conferencia “Don Juan Ruiz de Alarcón”, pronunciada diez años atrás, Abreu Gómez exaltó los elementos

⁷³ En *Duelos y quebrantos*, Abreu Gómez recuerda que, mientras su esposa prefería a Anatole France, él se decantó por las obras de Valle Inclán.

⁷⁴ Abreu Gómez refiere que en la librería de Gabriel Botas también conoció a Francisco Gamoneda, Joaquín Ramírez Cabañas, Alfonso Toro, Alejandro Quijano, el ingeniero Teodoro Ramírez, el pintor Mateo Herrera y al gramático Manuel G. Revilla (1959, pp. 66-67).

⁷⁵ Cecilia Silva de Rodríguez (1971, p. 20) refiere que en 1921 Abreu también escribió las obras *El cacique*, *Máscaras* y *Muñecos*, pero éstas no se conservaron.

mexicanos de las obras de Juan Ruiz. En los siguientes meses, comenzó a preparar *La vida del venerable siervo de Dios Gregorio López*, una biografía novelada sobre el primer ermitaño de la Nueva España, que publicaría en 1925. Como se verá más adelante, después de la aparición de esta obra, Abreu decidió abandonar el colonialismo, muy probablemente por consejo de Genaro Estrada.

Agustín Granja Irigoyen (1898– ca. 1940) es otro autor casi desconocido.⁷⁶ Nació en Oaxaca y fue el más joven de los colonialistas. Antonio Rius Facius (1972) refiere que Granja Irigoyen se trasladó con su familia a la capital del país en 1902 y que, a partir de 1916, ingresó en la Secretaría de Relaciones Exteriores, donde se desempeñó como un modesto burócrata. Durante su adolescencia tuvo inclinaciones literarias, principalmente por el teatro, y llegó a publicar algunos textos en la revista *Tricolor*, de Julio Sesto. De acuerdo con Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, p. 591), Granja Irigoyen fue amigo de Francisco Monterde y Ermilo Abreu Gómez, quienes lo introdujeron en los temas colonialistas. En 1923 publicó su primer libro, la *Trilogía dramática*, compuesto por “El tápalo de la virreina”, “Sal si puedes” y “Dos sonetos”. En 1928, después de la aparición de *Pero Galín*, publicó en Madrid la novela *El bachiller de Vasconcelos*, en la que exalta la historia de Oaxaca.⁷⁷ Dos años más tarde, publicó en México *Cuento de una noche de luna*; a pesar de su título, se trata de una narración en octosílabos. Debido a su muerte prematura, dejó

⁷⁶ Antonio Rius Facius (1972) y Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007) son los únicos investigadores que consignan información sobre la obra de Granja Irigoyen.

⁷⁷ El protagonista de esta novela, Félix de Vasconcelos e Insunza, hace pensar en José Vasconcelos. Además de que el personaje nació en Oaxaca, su descripción recuerda al fundador de la Secretaría de Educación Pública:

[E]ra mozo apuesto y valiente. Frisaba en los veintitrés años, de alta estatura, marcial aspecto, morena la color y negros los ojos, en el que se adivinaba la fortaleza de su espíritu y lo despejado de su entendimiento. Poseía, en efecto, un claro ingenio que le había logrado la estima y la consideración de los sabios e ilustres varones que en las aulas universitarias brindaban las mieles de su sapiencia a la turbamulta estudiantil que, como alocado enjambre de mariposas, libaban en aquellos venerables intelectos el alimento espiritual. El Bachiller de esta narración estudiaba las sagradas letras [...] (1928, pp. 12-13).

algunas obras inéditas. Antonio Rius Facius consiguió el manuscrito de *Don Catalina: La vida increíble de la Monja Alferez*, la cual editó en 1972.⁷⁸

Perfiles de los colonialistas de la provincia

Casi todos los autores colonialistas publicaron la mayor parte de su obra literaria en la Ciudad de México, a pesar de que muchos de ellos vivían en otros lugares de la República Mexicana. Una excepción fue el tapatío Agustín Basave del Castillo (1886-1961),⁷⁹ quien, tras haber estudiado arquitectura en diferentes universidades de Estados Unidos, regresó a Guadalajara a ejercer su profesión. Paralelamente, durante la década de 1910, se desempeñó como profesor de literatura y lengua española en la Escuela Preparatoria de Jalisco⁸⁰ y escribió algunos textos didácticos y de crítica literaria. Con un amplio conocimiento de la literatura hispánica, en 1920 publicó *Viejos temas* en la imprenta de Fortino Jaime. Este libro evidencia su interés por el poema en prosa y su diálogo con los escritores de la capital del país.⁸¹ A partir del verso “todo tiempo pasado / fue mejor”, de las coplas de Jorge Manrique, Basave plantea una idealización del pasado hispánico. A lo largo de su libro se encuentran diversas alusiones a escritores de los Siglos de Oro y a poetas novohispanos como Sor Juana y Gutierre de Cetina. Basave fue cercano a otros escritores

⁷⁸ Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, p. 591) refiere que alrededor de la década de 1950, Rius Facius descubrió en una librería de viejo la *Trilogía dramática* de Granja Irigoyen. Debido a su temática colonialista, Rius Facius se interesó por su obra y logró contactar a la viuda, Josefina R. de Granja Irigoyen, quien le entregó el manuscrito de *Don Catalina*.

⁷⁹ Sigo la información biográfica de la *Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara* (Real Ledezma 2017).

⁸⁰ Agustín Basave fue maestro de José Luis Martínez y de Elías Nandino, entre otros.

⁸¹ Basave dedicó varios de textos de *Viejos temas* a escritores radicados en la capital como Enrique González Martínez, Manuel Romero de Terreros, Carlos González Peña y Luis Castillo Ledón.

jaliscienses como Guillermo Jiménez, quien también se interesó por el poema en prosa. Tras esta breve incursión en el colonialismo, se dedicó a su trabajo como arquitecto y académico.⁸²

Salvador Fernández,⁸³ en cambio, es un escritor jalisciense desconocido. Gracias a la información que le proporcionó Antonio Rius Facius, Guadalupe Gutiérrez Muñoz logró consultar *Cosas de antaño. Colección de tradiciones tapatías* (1922), la única obra de Fernández de la que se tiene noticia.⁸⁴ De acuerdo con la investigadora, Fernández recopiló en su libro diferentes tradiciones y leyendas de Jalisco, cuyo estilo recuerda a las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y a *México viejo* de Luis González Obregón. Entre otros aspectos, Gutiérrez Muñoz destaca el léxico popular y el tono humorístico y paródico de los textos de Fernández. Debe subrayarse el afán del autor por recuperar la historia local de Guadalajara. A diferencia de los escritores colonialistas de la capital, Fernández se interesó en el pasado colonial de Jalisco, “no como una forma de evadirse del presente, sino para identificar el origen de las costumbres populares de la región” (Gutiérrez Muñoz 2007, p. 646).

Finalmente, debo mencionar a Salvador Ortiz Vidales (1890 - ca. 1950), poeta michoacano poco conocido, pero que destacó por sus trabajos sobre las tradiciones populares de su estado natal y por sus investigaciones de literatura mexicana.⁸⁵ Su inclinación por la literatura le venía de familia, puesto que sus hermanos Alfredo y José, así como su primo Alfredo Maillefert, también fueron poetas que gozaron de prestigio en Michoacán. Su primera incursión en la literatura fue con

⁸² En su madurez, se trasladó a Nuevo León, donde realizó una destacada trayectoria académica. Entre otras cosas, fue uno de los fundadores del Tecnológico de Monterrey.

⁸³ Ninguna enciclopedia o diccionario de literatura registra su nombre, por lo que no se tiene constancia de su fecha de nacimiento y muerte. Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, p. 645) logró documentar que fue médico de profesión y que publicó en la *Revista Anáhuac*, dirigida por Fortino Jaime.

⁸⁴ *Cosas de antaño. Colección de tradiciones tapatías* es el único libro colonialista que no pude consultar. Gutiérrez Muñoz refiere que ella encontró una versión que se reproduce en la *Revista Anáhuac*, de Guadalajara.

⁸⁵ Después de *Oro y hierro* publicó *La arriería en México* (1929), *Don Guillermo Prieto y su época* (1939), *México fuerte* (1943) y *Los bandidos en la literatura mexicana* (1949).

Oro y hierro (1920), un poemario colonialista con moldes modernistas.⁸⁶ En la primera sección, “Cosas de antaño”, Ortiz Vidales evoca de forma idealizada la época de los virreyes y exalta la figura de personajes como Sor Juana y Vasco de Quiroga. Aunque esta obra se publicó en la Ciudad de México en la editorial El Libro Español,⁸⁷ las últimas secciones del poemario, “Al margen de la vida” y “Visiones del campo”, mezclan los temas colonialistas con imágenes de la provincia mexicana.

⁸⁶ En la sección “Homenajes” incluye textos laudatorios de la obra de Rubén Darío y de Francisco Villaespesa.

⁸⁷ Julio Sesto fue uno de los principales colaboradores de El Libro Español. Frecuentó a Salvador Ortiz Vidales durante los años de la boga colonialista, puesto que este último le dedica el poema “Tiempos virreinales” de *Oro y hierro*.

Las novelas históricas decimonónicas

Una buena parte del corpus de la literatura colonialista corresponde a narraciones, obras de teatro o poemas en prosa ambientados en el Virreinato de la Nueva España. Por ello, al rastrear sus antecedentes, resulta inevitable hablar sobre la novela histórica. Se tiene el consenso que el escritor escocés Walter Scott inauguró este género durante la década de 1810. Su novela *Ivanhoe* (1819), enmarcada en la Inglaterra de finales del siglo XII, se convirtió en una de las obras más exitosas de la época y en uno de los principales referentes de los escritores románticos. Las narraciones y baladas de Scott se tradujeron con rapidez a lo largo de toda Europa y, en pocos años, comenzaron a proliferar toda clase de relatos históricos. En Francia, por ejemplo, Alfred de Vigny publicó *Cinq-Mars* (1826) y Prosper Mérimée, *La Chronique du temps de Charles IX* (1829), pero fue Victor Hugo quien alcanzó una fama notable con *Notre-Dame de Paris* (1831).

Las novelas de Walter Scott llegaron en pocos años a Hispanoamérica. Para 1825 ya circulaba una traducción completa al español de *Ivanhoe* y, en 1833, José María Heredia tradujo en México *Waverly* (1814) (cfr. García González 2012). A pesar del éxito de la obra de Walter Scott, la literatura mexicana del siglo XIX tuvo una mayor influencia de la tradición francesa. Además de las novelas históricas de Victor Hugo, destacan libros como *Le Juif Errant* (1844) de Eugène Sue o *Salammbô* (1862) de Gustave Flaubert. Más cercanos a los escritores colonialistas, se pueden mencionar a Pierre Louÿs, autor de *Les Chansons de Bilitis* (1894) y *Aphrodite* (1896), y al prolífico Anatole France, autor de obras como *Thaïs* (1890) y *L'Île des Pingouins* (1908).

Si bien algunos colonialistas mexicanos incluyen intertextualidades a las obras de Pierre Louÿs y de Anatole France,⁸⁸ no recuperaron la tradición europea de la novela histórica. En su lugar, muchos de ellos se dedicaron a leer y a traducir a Aloysius Bertrand, un escritor francés del romanticismo tardío, poco conocido en el ámbito hispánico hasta entonces. Bertrand, quien se asumió discípulo de Walter Scott y de Victor Hugo, inauguró con el *Gaspard de la nuit* (1842) el género del poema en prosa, que después popularizaría Charles Baudelaire. Así pues, un polo del colonialismo comenzó a desarrollarse a partir de la tradición francesa del poema en prosa. El otro polo se originó a partir de los pastiches modernistas de Ramón del Valle Inclán y de Enrique Larreta.

En cuanto a la novela histórica de temática colonial cultivada en México, se debe recordar que, desde finales del siglo XVI en los virreinos de la Nueva España y de Perú se había gestado un sentimiento de “amarga nostalgia y un profundo sentimiento de desplazamiento” (Brading 1980, p. 16) por los hechos de la Conquista y por las políticas de despojo de la Corona Española.⁸⁹ Así pues, una vez consumadas las independencias de las naciones hispanoamericanas, los escritores ligados a sectores criollos liberales representaron a la Colonia como una época oscura, repudiaron la herencia hispánica y mitificaron un pasado indígena heroico.⁹⁰ Curiosamente, la primera novela histórica en español fue *Xicoténcatl*,⁹¹ publicada en 1826 en Filadelfia, Pensilvania,

⁸⁸ Mariano Silva y Aceves, por ejemplo, incluye un epígrafe de *L'Île des Pingouins* de Anatole France en el cuento “Las rosas de Juan Diego” de *Arquilla de marfil*. Por su parte, en el primer capítulo de *Pero Galín*, Genaro Estrada califica como falsas *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs.

⁸⁹ Este sentimiento de nostalgia por los pueblos prehispánicos y rechazo al despojo de la corona española se puede constatar en obras como la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas y *Los comentarios reales* y *La historia general del Perú* del Inca Garcilaso.

⁹⁰ En contraposición, intelectuales conservadores como Lucas Alamán identificaron los orígenes de la nación en el catolicismo y en la cultura hispánica. Sin embargo, durante este periodo no tengo registro de novelas históricas que apoyen este posicionamiento ideológico.

⁹¹ Antonio Castro Leal (1964b, p. 14) hace notar que la primera novela histórica escrita por un español, *Gómez Arias or the Moors of Alpujarras* (1828) de Telésforo Trueba y Cossío, se publicó en Londres, en lengua inglesa.

por un autor anónimo, al que algunos críticos identifican con José María Heredia (cfr. McPheeters 1956). Esta obra, que Antonio Castro Leal incluye en su antología *La novela del México colonial*, también es considerada como la primera novela indigenista de América, pues en ella se denuncian los excesos cometidos por Hernán Cortés y los conquistadores españoles. En el contexto postindependentista, *Xicoténcatl* ejemplifica la tendencia por recurrir a la novela histórica como un vehículo para difundir ideología y posicionamientos políticos, porque su autor exaltó los beneficios de la república como forma de gobierno, en contraposición a la monarquía.

José María Lacunza firmó en 1832 *Netzula*, la primera narración histórica escrita en México, sólo publicada en 1837. En este relato ambientado en las vísperas de la Conquista, Lacunza identificó las raíces de la nación mexicana en los pueblos que habitaron el Valle del Anáhuac desde antes de la llegada de los españoles. Con “La calle de don Juan Manuel” (1835) de José Justo Gómez de la Cortina, el Virreinato apareció en la literatura como trasfondo histórico. En los años posteriores, la representación de la Colonia comenzaría a adquirir tintes ideológicos y políticos, porque la mayor parte de los escritores describieron este periodo como una época de opresión. Verónica Hernández Landa reconoce dos coyunturas históricas durante el siglo XIX en las que la Colonia se convirtió en un tema central de la literatura mexicana. La primera de ellas comenzó en 1838:

al inicio de la primera intervención francesa, en obras como *El inquisidor de México* (1838), de José Joaquín Pesado y *El criollo* (1838), de José Ramón Pacheco, y que se retomará con *La hija del judío* (1848-1849), de Justo Sierra O'Reilly, cuando Yucatán se había declarado, por segunda vez independiente de la República mexicana, y buscaba asideros, fundamentos históricos para justificar esa separación. En todos estos casos, domina un mensaje contra la tiranía y la opresión del sistema colonial, que responde a la percepción del propio presente en que fueron escritas estas obras (2014, pp.204-205).

La segunda coyuntura se ubica en el contexto de la República Restaurada (1867-1877), cuando el país se había liberado “de todo dominio extranjero, así como de conflictos internos de

alto impacto político y social” (*ibid.*, p. 205). De esta manera, mientras la nación comenzaba a reconstruirse, los escritores liberales se sirvieron de la novela histórica para apoyar el proyecto político triunfante. Por ejemplo, Vicente Riva Palacio y José Tomás de Cuellar escribieron *Monja y casada, virgen y mártir* (1868) y *El pecado del siglo* (1869), respectivamente, novelas en las que exaltaron los abusos de instituciones coloniales como la Iglesia y la Inquisición. Sin embargo, a pesar de la victoria de los liberales, los conservadores también disputaron la representación de la Colonia en la literatura. En su novela *Un hereje y un musulmán* (1870), José Pascual Almazán, escritor y periodista que había colaborado con el Imperio de Maximiliano, describió a las instituciones virreinales de una manera más benévola, aunque intentó alejarse del maniqueísmo de los escritores liberales.

Siguiendo a Hernández Landa, el pasado colonial dejó de ser un tema recurrente durante las siguientes décadas, porque el país había alcanzado cierta estabilidad política y social (*ibidem*). Si bien autores como Victoriano Salado Álvarez, Ireneo Paz y Enrique de Olavarría y Ferrari publicaron obras históricas durante el Porfiriato, la mayoría privilegió otros periodos de la historia nacional antes que la Colonia. Sería hasta la década de 1910, durante la etapa más sangrienta de la Revolución, cuando los escritores mexicanos volvieron a interesarse por el pasado colonial, puesto que la Nueva España evocaba una sociedad ordenada y estable.

Sin embargo, en esta nueva coyuntura, los colonialistas no tuvieron que denostar o defender un proyecto político de manera explícita, sino que se encargaron de revalorizar el legado artístico, arquitectónico y literario del Virreinato. Para ello, resultaron fundamentales las investigaciones realizadas por los eruditos y bibliógrafos de finales del siglo XIX como Joaquín García Icazbalceta, Manuel Orozco y Berra, Jesús Galindo y Villa, Nicolás León, Carlos Pereyra y Luis González Obregón, así como las conferencias de los miembros del Ateneo de la Juventud y los trabajos de

Amado Nervo.⁹² También se debe mencionar a la revista poblana *Don Quijote. Revista mensual de arte* (1908-1911).⁹³ Este proyecto editorial buscaba recuperar la tradición literaria castellana, por lo que sostuvo “una fuerte crítica contra el decadentismo y el modernismo centralista” (Palma Castro y Rojas 2020, p. 231).

Después de más de cuarenta años del triunfo liberal en la Segunda Intervención Francesa, los intelectuales mexicanos de las postrimerías del Porfiriato reconocieron los aspectos positivos de la Colonia. Al igual que los novelistas decimonónicos, los colonialistas consultaron archivos históricos para sustentar la trama de sus novelas, pero en 1910 disponían de más documentos y mayores conocimientos, que no se limitaban al archivo de la Inquisición. Aunque el tema del Santo Oficio siguió presente en narraciones como *El secreto de la escala* de Francisco Monterde o *Moisés* de Julio Jiménez Rueda, los colonialistas exaltaron en sus narraciones a figuras literarias como sor Juana Inés de la Cruz, Gutierre de Cetina y Juan Ruiz de Alarcón.⁹⁴

El caso de Sor Juana resulta muy ilustrativo para constatar el cambio en la forma de apropiarse del pasado colonial. En 1868, Riva Palacio incluyó a Sor Juana como personaje incidental en su novela *Monja y casada*, pero la caracterización que el narrador hace de ella no es del todo positiva, pues no se enfoca en su trayectoria literaria, sino en su confesionalidad religiosa. Ignacio Manuel Altamirano, otro liberal connotado, en un texto de 1871 optó por no recomendar

⁹² Además de su ensayo *Juana de Asbaje* (1910), Amado Nervo publicó en Madrid la novela *Un sueño* (1907) en Madrid, la cual relata el sueño de un rey del siglo XIX que despierta en la época de Felipe II. Al igual que *La gloria de don Ramiro*, la novela de Nervo evidencia la nostalgia que existía en España por el pasado imperial.

⁹³ Los colaboradores de *Don Quijote* eran “un grupo homogéneo de escritores tradicionalistas, quienes en 1907 conformaron el Ateneo de la Juventud Poblana y que, un año después, dieron pie a la creación de *Don Quijote*. (Palma y Rojas 2020, p. 231)

⁹⁴ Francisco Monterde escribió *El madrigal de Cetina* (1918) en la que reflexiona sobre la estadía del poeta sevillano en México; Ermilo Abreu Gómez hizo lo propio con Juan Ruiz Alarcón en *El corcovado* (1923) para justificar la partida del dramaturgo a España. Sor Juana fue el personaje que más atrajo la atención de los colonialistas. Se pueden mencionar: “A ella” (1920) de Francisco Monterde, *Camino de perfección* (1923) de Jiménez Rueda, *Cosas tenedes...* (1923) de Valle Arizpe, “El tápalo de la virreina” (1923) de Agustín Granja Irigoyen y “Perfume de antaño” (1923) de Jorge de Godoy.

la lectura de Sor Juana, a quien habría que dejar “quietecita en el fondo de su sepulcro y entre el pergamino de sus libros, sin estudiarla más que para admirar de paso la rareza de sus talentos y para lamentar que hubiera nacido en los tiempos del culteranismo y de la Inquisición y de la teología escolástica” (2007 [1871], p. 181). A partir de los festejos por el Centenario de la Independencia, la obra literaria de Sor Juana había sido reivindicada por autores como Amado Nervo y los miembros del Ateneo de la Juventud.⁹⁵ Por ello, los colonialistas ya no debatieron si se debía o no leer a la monja jerónima, sino que promovieron que se le considerara un símbolo nacional.

Ricardo Palma y Luis González Obregón

Las novelas históricas decimonónicas deben contarse como un antecedente de la literatura colonialista. Sin embargo, los escritores ligados a este movimiento no las tomaron como modelo porque la mayoría retrataba a la Nueva España de una forma negativa. Para que la Colonia pudiera ser representada en la literatura como una época más atractiva, resultaron fundamentales los ensayos, las leyendas y crónicas del historiador Luis González Obregón, quien cobró notoriedad desde que publicó la serie de artículos “México viejo” (1890-1891) en *El Nacional*.⁹⁶ La obra de González Obregón, a su vez, no puede entenderse sin la influencia de las *Tradiciones peruanas* (1872-1906) de Ricardo Palma, las cuales gozaron de gran popularidad en toda Hispanoamérica. Tanto González Obregón como Palma describieron la época virreinal de una forma más

⁹⁵ Sobre la revalorización de la obra de Sor Juana, véanse los trabajos de Alessandra Luiselli (2021) e Hilda Larrazabal (2023). Luiselli se enfoca particularmente en la década de 1920 y menciona los textos literarios inspirados en la obra de Sor Juana de Artemio de Valle Arizpe, Alfonso Cravioto, Manuel Toussaint, Julio Jiménez Rueda, Ermilo Abreu Gómez y Agustín Granja Irigoyen.

⁹⁶ En 1891, González Obregón reunió estos artículos en *México viejo. Época colonial*. Cuatro años más tarde publicó la segunda serie del volumen. En 1900, dio a conocer una segunda edición corregida, aumentada e ilustrada.

cautivadora y apacible, pues ambos publicaron en un contexto muy diferente al de los novelistas mexicanos de la República Restaurada.

Tras haberse emancipado de España, los intelectuales de las nuevas naciones hispanoamericanas se vieron obligados a reflexionar sobre sus respectivas historias locales para construir una nueva identidad nacional. El examen de la época colonial resultaba especialmente problemático en México y en Perú porque, a diferencia de otros países hispanoamericanos, las ciudades mexicanas y peruanas habían heredado un rico patrimonio arquitectónico, artístico y literario, además del idioma, la religión y sus instituciones civiles.⁹⁷ Este innegable legado cultural se contraponía al sentimiento antihispánico de las guerras de independencia. A diferencia de México, en Perú no hubo una Guerra de Reforma que condujera a un enfrentamiento tan violento entre conservadores y liberales. Por ello, Ricardo Palma (1833-1916), que pertenecía a la misma generación de Vicente Riva Palacio (1832-1896), no hizo una representación negativa de la Colonia en sus *Tradiciones peruanas* ni mostró un posicionamiento político bien definido respecto a las facciones políticas de su país.⁹⁸

Algunos críticos consideran que la tradición fue un género creado por el mismo Ricardo Palma (cfr. Compton 1993). Al inicio de su carrera literaria, el escritor peruano comenzó a publicar narraciones a partir de la estética romántica, como “El hermano Atahualpa” (1852).⁹⁹ Tras varios

⁹⁷ Sobre las coincidencias y diferencias de los procesos de consolidación de la identidad nacional en México y en Perú, véase el estudio David Brading (1980, pp. 29-42).

⁹⁸ Los posicionamientos políticos ambiguos de Ricardo Palma produjeron que las apreciaciones críticas sobre su obra emanaran desde distintos proyectos políticos. Para los conservadores, “las *Tradiciones* revelan el encanto de épocas pasadas y se abocan a la recuperación de una «arcadia colonial» en pugna con las miserias de la vida republicana, mientras que para los liberales el tratamiento de la Colonia en las *Tradiciones* no se reduce a una evocación nostálgica de la patria” (Martínez, 2003). Durante la década de 1920, se produjo un debate sobre si Ricardo Palma formaba parte de la literatura colonialista. José Carlos Mariátegui (2007 [1928], pp. 40-42), de tendencia liberal, alabó las *Tradiciones* y juzgó que no pertenecieron al colonialismo porque Palma retrató los problemas sociales del Perú colonial.

⁹⁹ Este texto va acompañado del paratexto “Novelita del género romántico” (cfr. Villanes Cairo 2018, p. 40).

años dedicados al periodismo y a la investigación en archivos y bibliotecas, Palma configuró el género de la tradición como un relato corto inspirado en acontecimientos históricos, generalmente sobre el Virreinato, con el que se buscaba entretener y educar al público peruano. Por ello, el autor empleó un lenguaje popular y se enfocó en episodios históricos menores o en detalles sobre las costumbres de la época. Su afán didáctico se acentúa porque, en algunas tradiciones, solía incluir un apartado con digresiones eruditas, filosóficas o morales (cfr. Villanes Cairo 2018, p. 54). Además de la historia peruana, sus fuentes provenían de la oralidad, los satíricos y costumbristas del Perú, los clásicos españoles y los románticos europeos. (*ibid.*, p. 46). Esta fórmula le trajo un gran éxito a su autor, pues llegó a publicar más de diez series de las *Tradiciones* en un lapso de tres décadas.¹⁰⁰

La obra de Ricardo Palma fue bien recibida en México. Como lo documenta Isabelle Tauzin-Castellanos (2019), el autor mantuvo una comunicación constante con intelectuales mexicanos como Vicente Riva Palacio y Victoriano Agüeros; además, Palma fungió como un mentor a la distancia de Francisco Sosa y de Luis González Obregón. Este último comenzó a cartearse con Palma desde 1892, cuando le envió la primera versión de *México viejo*. A partir de entonces ambos escritores mantuvieron un contacto epistolar constante. La última carta que se tiene registrada data de 1917, cuando el mexicano envió *Vetusteces*, libro publicado cuando la literatura colonialista estaba en auge.

A diferencia de Palma, González Obregón tuvo una vocación de historiador, más que de literato. Si bien en algunas obras se valió de recursos literarios,¹⁰¹ casi toda su producción pertenece al campo de la historia. Originario de Guanajuato, González Obregón se trasladó con su familia a la capital del país en 1867, con apenas dos años. Gracias a que su padre frecuentó a

¹⁰⁰ Sobre la historia editorial de las *Tradiciones peruanas* véase el estudio de Flor María Rodríguez-Arenas (1993).

¹⁰¹ Véase la nota 1 del capítulo 2.

intelectuales como Manuel Payno, tuvo un contacto temprano con el mundo de las letras. Luego de estudiar en la Escuela Nacional Preparatoria, pasó a la Escuela de Jurisprudencia, donde afianzó su amistad con Ignacio Manuel Altamirano, quien lo adoptó como su “discípulo predilecto” (Hurtado 1991, p. XIII). En 1885, participó en la creación del Liceo Mexicano Científico y Literario, un grupo que buscó la consolidación de una literatura nacional y promovió el estudio de la historia del país.¹⁰² Durante estos años, también intentó algunos ejercicios literarios, pero no gozaron del mismo éxito que sus publicaciones históricas.¹⁰³

Aún bajo la tutela de Altamirano, González Obregón escribió las biografías de personajes históricos como Cuauhtémoc, Fernández de Lizardi y Bernal Díaz del Castillo y sostuvo posicionamientos políticos liberales y “hasta con ribetes de jacobino” (García Naranjo 1955, p. 49). A partir de la década de 1890, decidió especializarse en la época colonial. En *El Nacional*, comenzó a publicar textos sobre la vida de los antiguos habitantes del valle del Anáhuac, los cuales reuniría en 1891 en el volumen *México viejo*. En lugar de enfocarse en las historias de los personajes ilustres, González Obregón narró la historia cotidiana del pueblo mexicano. Para que sus textos resultaran atractivos a un público amplio, imitó el estilo didáctico y sencillo de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Sin embargo, éstos no eran ficciones narrativas, sino que buscaban documentar una verdad histórica. Por ello, en *México viejo* se incluyen con frecuencia fechas, cronologías, etimologías y fuentes documentales. Décadas más tarde, con la progresiva modernización de la Ciudad de México, buscó relatar la historia de sus calles, muchas de las cuales

¹⁰² Entre sus miembros se encuentran Luis G. Urbina, Ezequiel A. Chávez, Francisco A. de Icaza, Toribio Esquivel Obregón, Ángel de Campo, Alberto Michel, Manuel Mangino y Adolfo Verduzco Rocha. El grupo se mantuvo activo hasta 1894.

¹⁰³ Flor de María Hurtado (1991, p. XIII) refiere que en 1885 publicó la novela costumbrista *Una posada*, que pasó desapercibida.

habían cambiado de nombre después de la Revolución. Así pues, en 1922 publicó *Las calles de México*.

En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, Nemesio García Naranjo ofrece una explicación muy ilustrativa sobre el trabajo de González Obregón como historiador dedicado a la época colonial:

Luis González Obregón ha contribuido más que ningún otro historiador a desbaratar ese concepto falso de la vida colonial. Y no destruyó el error con refutaciones encendidas ni con polémicas ruidosas, sino exhibiendo la parte humana y alegre de aquellas generaciones incomprendidas. Él nos puso en contacto con los festines de los conquistadores, con los saraos de la aristocracia virreinal y con los júbilos de las muchedumbres. Él hizo ver que aquellos hombres —considerados por el vulgo, en perpetuo estado de catalepsia— se podían mover con agilidad y ligereza; que no eran de piedra, sino de carne y hueso; que Hernán Cortés podía desarrugar el entrecejo, para perdonar al enamorado Juan Cancino; que el Conde de Salvatierra podía ser burlado por el ingenioso Martín Garatuza; que el austero Revillagigedo era accesible a las hábiles explotaciones de su mañoso barbero; que Bucareli era capaz de sonreír, que Fuencilara podía llorar, que todos, en fin, habían sido tan humanos como nosotros y que solamente a fuerza de la repetición de un prejuicio, se pudo haber creído que tenían la insensibilidad de la esfinge (1955, p. 53).

Más adelante, García Naranjo señala que Luis González Obregón “no se limitaba a recoger las crónicas verídicas: también aceptaba los relatos fantásticos, pues, aunque no dijese la verdad, servían para definir la psicología del pueblo que creía en ellos” (*ibid.* p. 55). Estas cualidades de su escritura resultaban muy atractivas para los jóvenes escritores que pretendían encontrar en la historia colonial la raíz de la identidad mexicana. Pero, en lugar de limitarse a las leyendas, los colonialistas volvieron los ojos a los escritores novohispanos, cuya obra comenzaba a revalorizarse. Francisco Monterde, por ejemplo, fue un gran lector de Luis González Obregón; después de escribir “La leyenda de la escala”, comenzó a preparar *El madrigal de Cetina*, en un momento en el que aún no existían muchos estudios sobre el escritor sevillano. Así, con los materiales que tenía a la mano, Monterde se sirvió de la imaginación para presentar una historia amena y atractiva sobre el paso de Cetina por el virreinato de la Nueva España.

Las conferencias del Ateneo de la Juventud

Pronunciadas a partir de 1910, las conferencias fueron fundamentales para el desarrollo de la literatura colonialista porque contribuyeron a la revalorización de la herencia artística novohispana. Antes de dicho año, la aún llamada Sociedad de Conferencias se había interesado principalmente por temas helénicos. En los ciclos de conferencias que se organizaron entre 1907 y 1914 resalta que los Ateneístas se fueron volcando paulatinamente a temas nacionales. Las conferencias del arquitecto Jesús T. Acevedo ejemplifican este tránsito temático puesto que en sus conferencias “Aspectos de la arquitectura doméstica”, de 1907, y “Apariencias arquitectónicas”, de 1910, no se enfoca en cuestiones nacionales, pero en “La arquitectura colonial de México”, de 1914, la búsqueda de un estilo arquitectónico mexicano se vuelve el principal foco de atención.

Los festejos por el Centenario de la Independencia estimularon el interés nacionalista en los campos culturales. A partir de 1910 comenzaron a publicarse diversos estudios sobre arte y literatura nacional, como la *Antología del Centenario*, en la que participó Pedro Henríquez Ureña. Tras el estallido de la Revolución Mexicana y la posterior caída de Porfirio Díaz, el impulso nacionalista se mantuvo, pero éste comenzó a significar un rechazo al afrancesamiento porfirista. Danaé Torres de la Rosa advierte que en 1910 “inició un auge pro nacionalista que buscaba deslindar a la literatura (y a las artes en general) de la influencia extranjera, vinculada por supuesto a Porfirio Díaz quien, tras su renuncia forzada, era un referente cultural antagónico en México” (2015, p. 122). Por ello, en la prensa de la época comenzaron a publicarse con mayor frecuencia ataques a la estética modernista y a los autores que imitaban modas francesas.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Un ejemplo es la ya mencionada revista poblana *Don Quijote*.

Antes, entre 1907 y 1908 la Sociedad de Conferencias había dedicado dos ciclos a artistas, filósofos y escritores de Europa y Estados Unidos.¹⁰⁵ A partir de 1910, ya constituidos como la asociación civil del Ateneo de la Juventud, y a propósito de los festejos por el Centenario, se organizó otro ciclo de conferencias que giró en torno a cuestiones hispanoamericanas.¹⁰⁶ De este último destaca la presentación titulada “Sor Juana Inés de la Cruz”, en la que el español José Escofet resaltó la calidad literaria de la “Décima Musa” y su vigencia en el presente. La conferencia dialoga con el trabajo de Amado Nervo, *Juana de Asbaje*, el cual había sido presentado y publicado en Madrid el mismo año. Tanto la conferencia de Escofet como el libro de Nervo evidenciaban que la calidad literaria de Sor Juana se había sobrepuesto al afán liberal de Altamirano por dejarla “quietecita en el fondo de su sepulcro y entre el pergamino de sus libros”. Escofet, al contrario de Altamirano, exhortó a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes para que imprimieran las obras completas de Sor Juana. La conferencia concluye con una reflexión sobre la importancia de la lectura de la poeta novohispana en la construcción de la nación:

Y ahora, para terminar, diré que acaso no se lee en México a Sor Juana todo lo que se debe, considerando el mérito extraordinario de sus obras y la circunstancia de ser éstas la más legítima gloria histórica de la literatura mexicana. La cultura nacional requiere el conocimiento de cuanto, en ciencia y en arte, tiene sello propio de la patria; y es de un valor doble, como las joyas de arte antiguo, todo aquello que suele construir una tradición literaria, uno de los dones más preciados con que puede adornarse la historia de un pueblo (2000, [1910], p. 93).

¹⁰⁵ El primero se realizó en el Casino de Santa María en 1907 con las siguientes conferencias: “La obra pictórica de Carrière” por Alfonso Cravioto, “Nietzsche” por Antonio Caso, “La evolución de la crítica” por Rubén Valenti, “Aspectos de la arquitectura doméstica” por Jesús T. Acevedo, “Edgar Poe” por Ricardo Gómez Robelo y “Gabriel y Galán” por Pedro Henríquez Ureña. El segundo se efectuó en el Conservatorio Nacional en 1908: “Max Stirner” por Antonio Caso, “La influencia de Chopin en la música moderna” por Max Henríquez Ureña, “D’Annunzio” por Genaro Fernández Mac Gregor y “Pereda” por Isidro Fabela (cfr. Hernández Luna 2000 [1962], p. 13-14).

¹⁰⁶ Las conferencias fueron las siguientes: “La filosofía moral de don Eugenio María de Hostos” por Antonio Caso, “Los ‘poemas rústicos’ de Manuel José Othón” por Alfonso Reyes, “La obra de José Enrique Rodó” por Pedro Henríquez Ureña, “El Pensador Mexicano y su tiempo” por Carlos González Peña, “Sor Juana Inés de la Cruz” por José Escofet y “Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas” por José Vasconcelos (cfr. Hernández Luna, 2000 [1962], p. 27).

La conferencia de Escofet también apunta hacia otras inquietudes manifestadas en las alocuciones de los ateneístas y de los futuros colonialistas puesto que señala el problema en torno a la nacionalidad de Sor Juana y de Juan Ruiz de Alarcón.

Tres años más tarde, en plena dictadura huertista, se organizó el último ciclo de conferencias del Ateneo,¹⁰⁷ en el cual se puso mayor énfasis en los temas mexicanos y se dejaron de lado los asuntos hispanoamericanos. En el mes de diciembre, Pedro Henríquez Ureña retomó la discusión sobre la nacionalidad de los autores novohispanos en su charla “Don Juan Ruiz de Alarcón”:

Aquí vengo, señores, en apariencia —muchos lo habréis oído decir ya— a sostener una tesis difícil, arriesgada e imprevista, que no faltará quien declare carente de todo fundamento. Vengo a sostener —nada menos— que don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, el singular y exquisito dramaturgo, pertenece de pleno derecho a la literatura de México y representa de modo cabal el espíritu del pueblo mexicano (1960 [1913], p. 272).

Las aportaciones de Henríquez Ureña al conocimiento sobre los escritores novohispanos no se limitan a la polémica sobre la nacionalidad de Ruiz de Alarcón. Desde su cátedra de Literatura Española en la Escuela Nacional Preparatoria, promovió la lectura y el estudio de los clásicos españoles y los escritores novohispanos.

El 17 de enero de 1914, Jesús T. Acevedo¹⁰⁸ pronunció su conferencia “La arquitectura colonial de México”, que se convertiría en el principal estímulo de la literatura colonialista. De acuerdo con los testimonios de Federico Mariscal y de Alfonso Reyes, el arquitecto Acevedo fue un intelectual que se destacó no tanto por sus obras escritas, sino por su personalidad extravagante

¹⁰⁷ Las conferencias se realizaron entre noviembre de 1913 y enero de 1914. Las presentaciones fueron las siguientes: “La literatura mexicana” por Luis. G Urbina, “La filosofía de la intuición” por Antonio Caso, “Don Juan Ruiz de Alarcón” por Pedro Henríquez Ureña, “La arquitectura colonial mexicana” por Jesús T. Acevedo, “Música popular mexicana” por Manuel M. Ponce, y “La novela mexicana” por Federico Gamboa.

¹⁰⁸ A pesar de que Jesús T. Acevedo fue un gran promotor cultural, no dejó una obra escrita. La conferencia “La arquitectura colonial de México” se publicó póstumamente en el libro *Disertaciones de un arquitecto* (1920).

y por sus habilidades oratorias. Debido a la importancia de esta conferencia, dejaré su análisis para los siguientes apartados. Por ahora, me limito a señalar que Acevedo animó a su audiencia a buscar la raíz del alma nacional en la arquitectura colonial. Ahora bien, el vínculo entre la arquitectura y la literatura colonialista no es fortuito porque durante la década de 1910 comenzó a desarrollarse el estilo que después sería conocido como colonial californiano. Esta tendencia arquitectónica cobró gran importancia durante el gobierno de Venustiano Carranza porque se anteponía al estilo afrancesado de la época porfiriana.

Además de Jesús T. Acevedo, quien no ejerció como arquitecto, durante la década de 1910 comenzó a destacar la figura del también ateneísta y arquitecto Federico Mariscal.¹⁰⁹ En 1915, Mariscal publicó *La Patria y la arquitectura*, un libro que resultó de una serie de conferencias pronunciadas entre octubre de 1913 y julio del año siguiente en la Universidad Popular y de la lectura de los estudios del arquitecto estadounidense Sylvester Baxter. En diciembre de 1915, Pedro Henríquez Ureña publicó en Nueva York una reseña del libro de Mariscal, la cual puede ayudar a comprender la importancia que tuvo el estudio de la arquitectura colonial en la consolidación de la literatura colonialista:

Poco se sabe generalmente sobre la arquitectura mexicana. La expresión evoca, para muchos, el sombrío imperio de los aztecas, el arcaico pueblo de los mayas, la herencia legendaria de los toltecas. Se ignora que el arte español floreció en el país vecino con singular pujanza, con carácter propio y nuevo, no exento a veces de influencias indígenas. A lo sumo, se oye hablar de las magnas catedrales de México y de Puebla. Catedrales que son ejemplos aislados, o punto menos, en la selva de palacios e iglesias que levantó el pueblo de Nueva España (1984 [1915], p. 308).

Henríquez Ureña exalta la relevancia del libro de Mariscal porque la arquitectura novohispana era un asunto poco estudiado. Además, llama la atención que sobreponga la belleza

¹⁰⁹ En opinión de Alfonso Reyes (1941), Jesús T. Acevedo tuvo mayor importancia como animador cultural que como arquitecto porque durante su vida no llegó a poner piedra sobre piedra. Federico Mariscal, en cambio, tuvo una larga y fructífera carrera como arquitecto y se convirtió en uno de los referentes más importantes de la arquitectura durante la primera mitad del siglo XX.

de las construcciones hispánicas a la de los pueblos indígenas. En consonancia con la conferencia de Jesús T. Acevedo, Henríquez Ureña destaca las observaciones de Mariscal sobre el estilo churrigueresco como el estilo característico de México: “Es toda una evolución regional, americana, la del arte churrigueresco en el país vecino, el pueblo mexicano, con nuevo espíritu, con gusto propio, con invención técnica, lo modificó, lo hizo suyo” (*ibid.*, pp. 308-09).

La reseña de Henríquez Ureña también es importante porque informa sobre la exposición “La ciudad hispanoamericana” celebrada en San Diego California en 1915. En ella participaron arquitectos estadounidenses como Frank P. Allen Jr. y Bertram Godhue (exasistente de Sylvester Baxter). Henríquez Ureña exalta el profundo interés que existía en Estados Unidos en torno a la arquitectura colonial:

La Exposición regional de San Diego aspiró a reflejar el espíritu de California, quizás la porción más romántica, más novelesca de este país. California se enorgullece de su lejana tradición española. Ésta, como la de otras regiones fronterizas en el sur de los Estados Unidos, es parte de la tradición colonial de México, la tradición del Virreinato de Nueva España. Y como la antigua arquitectura de California no es sino parte pequeña de la mexicana —aunque luego produjo el estilo peculiar, local, de las *misiones*—, el constructor de la Exposición de San Diego recurrió a todo el arte colonial de México en busca de motivos para imitarlos y desarrollarlos en la *ciudad hispanoamericana* (*ibid.*, p. 309).

Los estudios de arquitectos como Sylvester Baxter al igual que esta exposición incitaron a los intelectuales mexicanos a estudiar el legado arquitectónico novohispano. En 1914, Acevedo se lamentaba de que fueran investigadores extranjeros quienes enseñaran a los mexicanos sobre su propia historia. Estas discusiones arquitectónicas después se trasladaron al terreno literario porque los primeros textos colonialistas hicieron énfasis en conservar y estudiar el patrimonio arquitectónico nacional.

Ahora bien, el afán por buscar la raíz del alma nacional en la época colonial tuvo diferentes resultados en la arquitectura y en la literatura. Pedro Henríquez Ureña también da cuenta de ello

en un artículo de 1925 en el que analiza el desarrollo de las diferentes artes en México después de la Revolución. Respecto a la arquitectura refiere lo siguiente:

La arquitectura no se queda atrás [de la pintura]. Con Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal se abre, en 1913, el movimiento en favor del estudio de la tradición colonial mexicana; lo continúan artistas e historiadores como Manuel Romero de Terreros; diez años después, los barrios nuevos de la capital, entregados antes al culto del hotel afrancesado y del chalet suizo, están llenos de edificios en que la antigua arquitectura del país reaparece adaptándose a fines nuevos; edificios fáciles de reconocer, no sólo por el interesante barroquismo de sus líneas, sino por sus materiales mexicanos, el tezontle rojo oscuro y la chiluca, gris, o a veces además el azulejo: ellos devuelven a la ciudad su carácter propio, sumándose a los suntuosos palacios de los barrios viejos (1984 [1925], p. 150).

El criterio del dominicano al analizar las artes mexicanas se fundamenta en el hecho de haber alcanzado una expresión nacional propia. Por ello, juzga de manera positiva los logros en la arquitectura porque ésta dejó de lado la imitación francesa del Porfiriato y consiguió una expresión propia al inspirarse en los modelos coloniales. Más aún, Henríquez Ureña equipara los avances de la arquitectura con el éxito del movimiento muralista en la pintura. Sin embargo, en 1925 la literatura colonialista no había logrado el mismo reconocimiento. En su artículo, Henríquez Ureña no menciona al movimiento, pero refiere que “los temas nacionales están nuevamente en boga”, y ejemplifica su aseveración con la obra de Ramón López Velarde.

Influencias modernistas y noventayochistas

Las conferencias del Ateneo de la Juventud y las investigaciones históricas de Luis González Obregón propiciaron el auge de los temas coloniales en México durante la década de 1910. Sin embargo, estos antecedentes no explican por sí solos el tipo de literatura que escribieron los colonialistas. Al tratarse de una nómina de autores bastante heterogénea, sus referentes literarios provinieron de distintas tradiciones y dependieron del género cultivado. Gustavo Jiménez Aguirre

(2014), por ejemplo, señala cómo las ficciones de las *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob enriquecieron el proceso de escritura de autores como Julio Jiménez Rueda. Para los fines de esta investigación, conviene prestar atención a la obra de algunos escritores modernistas y noventayochistas, en particular en aquellos que retrataron con nostalgia el pasado del imperio español.

Los colonialistas que frecuentaron la tertulia de Enrique González Martínez y estuvieron ligados al Ateneo de la Juventud tuvieron una inclinación más clara por el poema en prosa, por lo que se enfrascaron en la lectura de Azorín, uno de los principales referentes del género en lengua española. Algunos años antes del surgimiento de la literatura colonialista, Azorín publicó *Castilla* (1912), libro con el que se propuso identificar el espíritu español a partir de la contemplación del paisaje y de los poblados de la región castellana. Tres de los textos más icónicos de esta obra, “Una ciudad y un balcón”, “El mar” y “La catedral”, pueden clasificarse como poemas en prosa, porque evidencian la influencia de autores como Aloysius Bertrand y Charles Baudelaire. Las inquietudes de Azorín por el ser de España y la asimilación de la tradición francesa del poema en prosa sirvieron como referente a los colonialistas mexicanos, quienes también compartían preocupaciones nacionalistas. En “Una ciudad y un balcón”, por ejemplo, Azorín presenta una visión de diferentes momentos de la historia de España, a partir de la contemplación desde una torre. Mariano Silva y Aceves empleó un procedimiento similar en algunos textos de *Arquilla de marfil*. Posteriormente, Genaro Estrada retomó el modelo de Azorín para plantear su parodia a la literatura colonialista en el *Visionario de la Nueva España*. Sobre esto, abundaré en el siguiente capítulo.

Los colonialistas más jóvenes y quienes privilegiaron los géneros narrativos tomaron como referente los pastiches¹¹⁰ históricos de autores modernistas y noventayochistas, como los de Ramón de Valle Inclán y Enrique Larreta, cuyas obras gozaron de un éxito considerable durante las primeras décadas del siglo XX. Rubén Darío ya había recurrido a la técnica del pastiche desde sus primeros cuentos como “A las orillas del Rhin” (1885), donde incorporó

un sinfín de elementos que provienen de fuentes ajenas —recuerdos de la literatura, de las bellas artes, o de los lugares comunes de la tradición histórico-cultural— para combinarlos de un modo orgánico y con eso dar más “autenticidad” al mundo que se va inventando o evocando. Así se produce una nueva especie de unidad, la que estimula la sensibilidad del lector no por su autenticidad histórica, sino por la extraordinaria inventiva manifestada en la concepción y técnica de la síntesis misma (Greenfield 1983, pp.80-81).

Esta técnica se puede rastrear en la obra de autores españoles que vivieron el desastre del 98 y que escribieron novelas o dramas de corte histórico. Sin lugar a dudas, Valle Inclán es uno de los nombres más conocidos, pero también destacaron otros autores que hoy en día no gozan del mismo reconocimiento. Uno de ellos fue el prolífico Ricardo León, cuyo estilo narrativo ha sido definido como “modernista castizo” (Ara Torralba 1996), porque intentó conciliar las técnicas narrativas modernistas con las ideas conservadoras de la España de inicios del siglo XX.¹¹¹ Su primera novela, *El alma en ruinas. Casta de hidalgos*, publicada en 1908, ya anticipa algunas de las ideas colonialistas. Esta novela comienza con una descripción idealizada del pueblo de Santillana del Mar, un lugar perdido en el tiempo y alejado de la vida moderna:

Yace esta villa peregrina como entregada al sueño de siglos [...]. El tráfago moderno huye de este rincón solitario hacia lugares de más fácil placer, donde más alegres suenan las voces de los mercados y los tambores de las romerías [...]. Por aquí ha pasado la vida española desde los tiempos romanescos de las costumbres monásticas y feudales, hasta el ocaso del siglo XVIII, con sus postreras lumbres de vida hidalga; libro magnífico de piedra, del que cada página es un pedazo de historia, un capítulo de leyenda, una anécdota

¹¹⁰ A lo largo de este trabajo me refiero en diferentes ocasiones al pastiche. Gérard Genette lo describe como una especie de homenaje de “régimen no satírico de la imitación” (1989, p. 119.), en la que se sintetiza el estilo de uno o varios autores.

¹¹¹ También se podría mencionar a Eduardo Marquina, cuyos dramas históricos comenzaron a ganar popularidad en la década de 1900.

peregrina. [...] Aquí está la Edad Media hecha poema y símbolo en la imagen esbelta, soñadora, espiritual, de Santa Illana, encarnación del misticismo heroico, aventurero, apasionado en la edad de hierro del cristianismo (1926 [1908] pp. 7-8).

A pesar de que no he encontrado intertextualidades directas a la obra de Ricardo León, sus novelas comparten muchos elementos en común con las de los escritores colonialistas, como la idealización de una época pretérita que no ha sido corrompida por la modernidad. De igual manera, los colonialistas pensaban a los edificios coloniales como “libros magníficos de piedra” en los que se podían leer aventuras heroicas y piadosas del pasado. El mismo título, *El alma en ruinas*, recuerda al concepto del alma nueva de las cosas viejas, que Alfonso Cravioto recupera en su poemario de 1921.

De 1908 también es *La gloria de don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*. Enrique Larreta, diplomático argentino que vivió por largas temporadas en España y Francia, publicó esta novela en Madrid y tuvo un éxito casi inmediato, pues la novela se tradujo en poco tiempo al francés¹¹² y se convirtió en uno de los principales referentes de la prosa modernista (Alonso 1975 [1942]). La influencia de esta novela en los colonialistas mexicanos es más fácil de constatar, pues en 1921 Genaro Estrada ya señalaba a Larreta como uno de los modelos literarios de Artemio de Valle Arizpe. Como lo referí con anterioridad, *La gloria de don Ramiro* puede considerarse como la antesala de la literatura colonialista, porque la historia concluye con una exaltación de Santa Rosa de Lima, en el Virreinato de Perú. Aunque no pretendía escribir un tratado histórico, Larreta dedicó casi cinco años de investigación en bibliotecas y archivos de España. De manera semejante a Darío, recurrió al “pastiche evocativo sobre una base literaria” (Greenfield 1983, p. 81) para construir una ficción verosímil y atractiva. Por ello, privilegió el efecto estético sobre la precisión

¹¹² Rémy de Gourmont, uno de los autores predilectos de los ateneístas, fue el traductor de la novela. En una carta a Pedro Henríquez Ureña fechada en París el 12 de mayo de 1910, Jesús T. Acevedo hacía referencia a esta traducción de *La gloria de don Ramiro* (cfr. Martínez Luna 1998, p. 9).

histórica.¹¹³ Este procedimiento se asemeja a las ficciones históricas colonialistas, principalmente en aquellas enfocadas en exaltar la figura de autores novohispanos como Sor Juana, Gutierre de Cetina y Juan Ruiz de Alarcón.

Francisco Villaespesa también publicó obras de distintos géneros que fueron muy populares, como *El último Abderramán* (1909), novela, y *El alcázar de las perlas* (1911) drama en verso. Su caso resulta muy interesante porque vivió en México entre 1917 y 1919, durante los años en que la literatura colonialista estuvo en boga. La llegada de Villaespesa a comienzos de 1917 fue celebrada por la comunidad intelectual y política de México. En agosto de ese año, Villaespesa terminó de escribir *Hernán Cortés. Poema épico, en tres actos y en verso*, el cual publicaría dos meses después en la imprenta de la viuda de Bouret. En marzo del siguiente año, esta obra se estrenó en el Teatro Arbeu.¹¹⁴ De acuerdo con Rafael Valles Mingo (2015), su presentación causó polémica entre el público mexicano, porque Villaespesa reivindicó la figura de Hernán Cortés, a partir de una historia de amor con la Malinche. Los escritores colonialistas, como era de esperarse, tuvieron simpatías por el autor español, quien fungió como un maestro literario para algunos de ellos.¹¹⁵ Sin embargo, otros autores mexicanos, como Alfonso Reyes,¹¹⁶ desdeñaron el tipo de literatura de Villaespesa.

Ramón de Valle Inclán, quien entabló una amistad con Rubén Darío, viajó por segunda ocasión a nuestro país en 1921,¹¹⁷ cuando la literatura colonialista aún estaba en boga. Al igual

¹¹³ Amado Alonso (1975 [1942], pp. X-XIV) refiere algunos de los anacronismos de *La gloria de don Ramiro* y advierte que Enrique Larreta replicó la caracterización que los románticos franceses habían hecho de la España medieval.

¹¹⁴ Francisco Monterde refiere que tuvo la oportunidad de asistir al estreno (cfr. De la Peña 1979, p. 26).

¹¹⁵ En los *Vitrales de capilla*, Manuel Horta incluyó un juicio crítico de Villaespesa sobre su libro. Por su parte, Salvador Ortiz Vidales dedicó un poema laudatorio a Villaespesa en *Oro y hierro*.

¹¹⁶ En su ensayo “Categorías de la lectura” de *La experiencia literaria* (1962 [1952]), Alfonso Reyes sugiere que las obras de Villaespesa se dirigían a un público semiculto, pedante y con complejo de inferioridad.

¹¹⁷ Valle Inclán hizo su primer viaje a México en 1892.

que Villaespesa, su llegada causó gran revuelo porque fue invitado por el gobierno de Álvaro Obregón.¹¹⁸ Desde las *Sonatas* y su teatro preesperpéntico, Valle Inclán también había recurrido al pastiche evocativo para recrear épocas pasadas. Principalmente, se enfocó en la época de las guerras Carlistas en Galicia. En las *Comedias bárbaras*, por ejemplo, Valle Inclán representó “una vasta pintura de la Galicia rústica de la que emanan esencias estéticas del primitivismo a lo medieval. Busca con cierta nostalgia una capa poética de la antigüedad que persiste en el alma gallega no cambiada por el tiempo. Prefiere, en fin, en lugar de la historia, la leyenda” (Greenfield 1983, p. 82). La influencia de Ramón del Valle Inclán en los escritores colonialistas se hizo patente desde antes de su visita a México. En 1917, Manuel Horta ya anunciaba su admiración por el autor de las *Sonatas* en su semblanza laudatoria “El instituto de la Purísima”, incluida en los *Vitales de capilla*. Cuatro años más tarde, cuando Valle Inclán se encontraba en nuestro país, Horta y Monterde tuvieron la oportunidad de conocerlo.¹¹⁹

Debido a la amplia producción literaria de Valle Inclán, resulta difícil identificar de qué obras en particular abrevaron los colonialistas. Habría que mencionar, al menos, la *Sonata de estío* (1903), que se desarrolla en México.¹²⁰ El marqués de Bradomín, protagonista de este ciclo novelístico, representa al prototipo de “un hombre de acción, una de las metamorfosis de Don Juan” en quien se “contiene toda la retórica «bohemia» del novecientos: violencia, lujuria, religiosidad erótica, fascinación de la muerte, incesto, sacrilegio, misticismo perverso” (Pacheco 1966, p. 34). Estas características se pueden encontrar en personajes como don Rodrigo de Aguirre,

¹¹⁸ Luis Mario Schneider (1992b) analiza la trayectoria personal y literaria de Valle Inclán durante sus dos visitas a nuestro país.

¹¹⁹ En *Siluetas en la neblina* (1977), Manuel Horta rememora cuando él y Francisco Monterde conocieron a Valle Inclán y lo acompañaron en un paseo por Chapultepec.

¹²⁰ Además, de las *Sonatas* (1902-1905), en los años previos al auge de la literatura colonialista Valle Inclán escribió las *Comedias bárbaras* —*Águila de blasón* (1906) y *Romance de lobos* (1908)— la serie de novelas carlistas —*Los cruzados de la causa* (1908), *El resplandor de la hoguera* (1909), *Geriflates de antaño* (1909)— y el libro de meditaciones *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (1916).

protagonista de *Ejemplo* de Valle Arizpe, en el personaje histórico de Nuño de Guzmán que Jorge de Godoy describe en su “Romance de gentilhomía”, o en don Diego Torres de las *Estampas de antaño* de Manuel Horta.¹²¹

En la *Sonata de estío* también se apuntan otras ideas de la literatura colonialista, como la idealización del pasado hispánico. Esto puede constatarse desde la descripción de los edificios antiguos que hace el marqués de Bradomín. Por ejemplo, casi al final de la novela, describe la hacienda de Tixul: “De esta suerte llegamos a mis dominios. La casa, mandada edificar por un virrey, tenía el aspecto señorial y campesino que tienen en España las casas de los hidalgos” (Valle Inclán 2004 [1903], p. 173). Más adelante, durante su último encuentro con la Niña Chole, describe el mobiliario de la hacienda: “El recogimiento era amoroso y tentador. Oscilaba la luz de las bujías, y las sombras danzaban sobre los muros. Allá en el fondo tenebroso del corredor, el reloj de cuco, que acordaba el tiempo de los virreyes, dio las doce” (*ibid.*, p. 179). Como se puede ver, Valle Inclán no es muy profuso en la descripción del edificio y del mobiliario, pero la *Sonata de estío* sirvió como un modelo para evocar un pasado virreinal idealizado, en el que interactuaban personajes con características románticas, como el marqués de Bradomín. Después de la visita de Valle Inclán a México, se publicaron narraciones como *Sor Adoración del Divino Verbo* de Julio Jiménez Rueda, *El libro de las rosas virreinales* de Jorge de Godoy y *El corcovado* de Ermilo Abreu Gómez. A propósito de esta última obra, Alfonso Reyes empleó el término “valleinclanada” para referirse a la recreación histórica y lingüística que ensayaban los narradores colonialistas.

Tal vez con la excepción de Valle Inclán, la mayoría de los autores a los que me referí anteriormente han quedado relegados por otros nombres como los de Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno o Azorín. En el caso particular de Villaespesa y de Ricardo León, ambos recibieron

¹²¹ La anécdota de las *Estampas de antaño* recuerda al argumento de la *Sonata de invierno* (1905) de Valle Inclán, pues ambas obras relatan un episodio de incesto.

severas críticas por las imprecisiones históricas de sus obras, por sus lugares comunes, y porque se dirigían a un público poco especializado. Ante el agotamiento de las obras de recreación histórica, que abundaron desde finales del XIX y principios del XX, el dramaturgo Pedro Muñoz Seca parodió este tipo de obras en *La venganza de don Mendo. Caricatura de tragedia en cuatro jornadas*, estrenada en 1918.¹²² Esta pieza tuvo un éxito notable y se representó durante varios años. Es probable que Genaro Estrada la conociera cuando visitó España a comienzos de 1921 o que la tuviera en su horizonte de expectativas, puesto que en *Pero Galín* intentó una parodia equiparable a la de Muñoz Seca, para desacreditar las narraciones históricas colonialistas.

¹²² Pedro Muñoz Seca también parodió en *La venganza de don Mendo* a los dramas históricos de Eduardo Marquina, autor de obras como *Las hijas del Cid* (1908) y *En Flandes se ha puesto el sol* (1910).

Los orígenes de la literatura colonialista

La literatura colonialista surgió como una respuesta a las preocupaciones planteadas por Jesús T. Acevedo en su conferencia “La arquitectura colonial de México”, pronunciada en enero de 1914. Luego de los estragos que sufrió la Ciudad de México durante la Decena Trágica, resultaba necesario hacer un llamado para preservar y estudiar el patrimonio arquitectónico de la Colonia.¹²³ Contrariamente a lo que pueda pensarse en un inicio, Acevedo no buscaba exaltar la herencia hispánica de México. Fiel al espíritu ateneísta, su conferencia parte de un cuestionamiento sobre los elementos de la tradición clásica —es decir, grecolatina— que aún perduraban en la cultura mexicana, mismos que durante los “siglos XVI y XVII constituían el áureo manto de la Colonia” (1920 [1914], p. 129).¹²⁴ A esta pregunta, responde con el lamento de que sólo quedan algunos rastros. Así pues, en la primera parte de su exposición se propone buscar las “pálidas y raras flores que aparecen en Nueva España por causa de la transfusión latina” (p. 130).

Acevedo afirma que el estilo arquitectónico implantado por los españoles durante la Colonia se alejó “de los que hacen de Roma el principal museo de arquitectura clásica, [de tal suerte que] los órdenes no llegaron a estas tierras con su original pureza” (p. 133). Dado el trasfondo religioso de la Conquista:

Los capitanes aventureros estaban imposibilitados para comprender las verdades seculares que aquellos [los órdenes clásicos] encierran, y sobre todo, venían absolutamente desprovistos de elementos para evocar, con materiales desconocidos y obreros de otra raza, las nobles armonías del arte más genuinamente latino (*ibidem*).

¹²³ A los daños que sufrió la Ciudad de México por la Revolución, habría que añadir la destrucción de numerosos templos católicos a finales del siglo XIX, ocasionada por las leyes de desamortización de los bienes eclesiásticos y por los proyectos liberales de modernizar la capital. Para ensanchar las avenidas, se demolieron conventos, templos católicos y edificios civiles, y se reubicaron esculturas.

¹²⁴ En adelante, sólo indicaré la página de esta edición.

Acevedo enfatiza el trasfondo secular de la arquitectura clásica para contraponerlo al estilo arquitectónico español implantado en estas tierras, bajo los principios de la Contrarreforma y con los materiales y técnicas de los constructores indígenas. Luego de una reflexión sobre la violencia de la conquista y de una descripción de los procesos de construcción de los edificios coloniales, con mano de obra indígena, el autor se pregunta: “¿Cuál es el estilo de nuestra arquitectura colonial? ¿Cuál fue el que impusieron los españoles y qué fue lo que resultó?” (p. 140). De la mezcla entre lo español y lo indígena, Acevedo pretende encontrar “la raíz de lo mexicano”. Ante la dificultad que suponen ambos cuestionamientos, exhortó a los intelectuales mexicanos a buscar una respuesta sobre los orígenes de la identidad nacional, antes de que algún extranjero lo hiciera por ellos.¹²⁵ El punto medular de su conferencia se encuentra en el siguiente pasaje:

Paseando por las calles de mi ciudad natal, [...] me he preguntado si nuestro estilo colonial, hecho de retazos, podrá constituir a su vez estilo ejemplar; si su estudio debería ser disciplina indispensable y si por ella, y no obstante el cambio de costumbres desde los comienzos del siglo XIX, podría ser materia de evolución y finalmente de aplicación actual. Cambiando ideas con mis amigos, hemos llegado lentamente a comprender que ahí están las raíces del árbol mexicano en cuyo cultivo debemos esmerarnos. Los piñones del Sagrario, los muros de la Enseñanza, las plazas de Santo Domingo, Vizcaínas y de Regina dicen más que todos los libros. Nuestro admirable Sagrario Metropolitano, obra maestra de arquitectura, tanto por su sabia distribución, cuanto por la deliciosa ornamentación de sus fachadas, subyuga profundamente. [...] Nada más inquietante que un altar churrigueresco (*ibid.*, pp. 146-148).

De acuerdo con Acevedo y sus amigos paseantes, las raíces del árbol mexicano se pueden encontrar en el Sagrario Metropolitano y en su estilo churrigueresco. Bajo el argumento del uso de materiales como el tezontle, el arquitecto afirma que dicho estilo arquitectónico puede declararse como nacional. Más adelante, su atención pasa a las influencias francesas y a la figura de Manuel Tolsá:

¹²⁵ Acevedo alude a las investigaciones estadounidenses sobre la arquitectura colonial mexicana de Silvester Baxter y Frank P. Allen.

A fines del siglo XVIII y junto con el culto a la razón vinieron las modas francesas. El arquitecto Tolsá las trajo, y en verdad, las conocía con exactitud. Por él tenemos solemnes ejemplos del estilo Luis XVI, que debió parecer por aquel entonces demasiado frío y desmañado. [...] Con esos principios se terminaron las torres de Catedral y la cúpula de la misma (*ibid.*, p. 149).

Además de los señalamientos sobre el carácter secular de los estilos clásicos, Acevedo describe de manera positiva la influencia francesa con la que se terminaron de edificar las torres y la cúpula de la Catedral, bajo la dirección de Manuel Tolsá, puesto que los estilos franceses estaban más ligados a la tradición clásica. Esto le permite citar diversos ejemplos de edificios del último siglo de la Colonia,¹²⁶ que en su opinión “dicen por sí solas sus propias excelencias” (p. 151). Finalmente, concluye con una crítica a las nuevas tendencias por incorporar el gusto arquitectónico estadounidense, caracterizado por elementos modernos, y hace un llamado enfático a su público por volver la vista a la tradición arquitectónica nacional.

El llamado final de la conferencia de Acevedo encontró una respuesta casi inmediata entre los intelectuales mexicanos y tuvo notorias repercusiones en los años posteriores. Federico Mariscal encabezó un movimiento imitativo de los edificios coloniales que después sería denominado como colonial californiano. Debido a que este estilo se anteponía a la arquitectura afrancesada del Porfiriato, en 1919 Venustiano Carranza emitió un decreto que eximía del pago de impuestos federales sobre la construcción a “toda casa de estilo colonial” (Katzman 1963, p. 81).¹²⁷ En el ámbito literario, la propuesta de Acevedo por indagar los orígenes de la nación mexicana en la época novohispana resultó bastante innovadora. Si bien algunos académicos como el marqués de San Francisco ya habían señalado la necesidad de preservar el patrimonio artístico y arquitectónico, la conferencia de Acevedo tuvo un mayor alcance, de tal suerte que se convirtió en

¹²⁶ Menciona el Palacio de Minería, la Ciudadela, el Ministerio de Justicia y la Casa de Beneficencia Pública.

¹²⁷ A partir de noviembre de 1919, seis meses antes de su muerte, Venustiano Carranza comenzó a rentar la que actualmente se conoce como Museo Casa Carranza, la cual se distingue por su arquitectura “porfiriana” o “afrancesada”.

el principal estímulo de la literatura colonialista. Sin embargo, sus observaciones sobre los elementos de la tradición grecolatina, así como sus críticas a la Contrarreforma y a la conquista española serían dejadas de lado por los futuros colonialistas.

En abril de 1914, Mariano Silva y Aceves publicó en la revista *México* “El entremés de las esquilas”, una reformulación literaria del exhorto de Acevedo por buscar las raíces del árbol de lo mexicano en la arquitectura y el arte colonial. En este breve texto,¹²⁸ que comienza con una dedicatoria a Acevedo, dialogan tres campanas en una torre de una iglesia, desde la cual puede contemplarse toda la Ciudad de México. Una de ellas, “La Pacheca”, se queja del olvido en el que se encuentran los edificios coloniales por la modernización de la urbe y el descuido del patrimonio arquitectónico: “Tanto nos olvidó ya la Ciudad. Como si nuestro enemigo, el murmullo de los hombres, fuera más vibrante y alegre que nuestro claro son. Ciudad ingrata que deja las esquilas comerse de orín [...]” (1987 [1914], p. 43). Las otras dos, “La Jerónima” y “La Calderona”, contradicen sus reproches y esta última contesta: “El antiguo espíritu de la Ciudad se ha refugiado en los campanarios de las torres y desde lo más alto tienden al aire sus acentos que a las veces bajan para dar animación a los mortales” (*ibid.* p. 44). Ante el asedio de la vida moderna y el olvido de la herencia colonial, “La Calderona” concluye el diálogo con un recuerdo de que la raíz del árbol mexicano se esconde en los rincones de los edificios coloniales y mantiene la confianza de que los habitantes de la ciudad tendrán la sensibilidad para encontrarlo.

De esta manera, durante una de las etapas más violentas de la Revolución Mexicana, “El entremés de las esquilas” da cuenta del interés de un grupo de escritores capitalinos por reivindicar el arte y la cultura novohispana. Este impulso, sin embargo, se interrumpió por la renuncia del dictador Victoriano Huerta en julio de 1914, un acontecimiento que también implicó la disolución

¹²⁸ A pesar del paratexto, el entremés puede leerse como un diálogo, puesto que no forma parte de otro texto dramático.

definitiva del Ateneo de la Juventud. Jesús T. Acevedo, quien fungió como director de Correos durante la administración de Huerta, tuvo que salir al exilio, primero a España y luego a los Estados Unidos, donde moriría en 1918.¹²⁹ Ante su ausencia, Mariano Silva y Aceves continuó con la tarea de indagar en el pasado colonial. Durante los años de la lucha de facciones y el posterior triunfo constitucionalista, Silva y Aceves escribió los relatos que conformarían *Arquilla de marfil* (1916). Además de su temática colonialista, esta obra significó una novedad en el campo literario, puesto que incluyó textos en prosa que respondían a distintos géneros, como el cuento, el diálogo y el poema en prosa.

Como referí anteriormente, tras la publicación de *Arquilla de marfil*, un grupo de jóvenes escritores que no pertenecían al Ateneo atendió el llamado de Jesús T. Acevedo por buscar las raíces del árbol de lo mexicano en el pasado colonial. En marzo de 1916, Julio Jiménez Rueda, quien ya había dado a conocer algunos relatos en la prensa, publicó “El sueño de Martín Espelunca” en las páginas del periódico católico *El Pueblo*.¹³⁰ La influencia de Acevedo resulta evidente pues el protagonista de este cuento tiene una epifanía sobre la historia de México a partir de la contemplación de las esculturas de las tres virtudes teologales de la Catedral Metropolitana. Sin embargo, Jiménez Rueda se alejó del espíritu grecolatino impulsado por los ateneístas. Debido a sus creencias religiosas, justificó los excesos cometidos por los españoles durante la Conquista

¹²⁹ Para agosto de 1914, Jesús T. Acevedo ya se encontraba en Madrid, donde habría de permanecer hasta 1917 (cfr. Martínez Luna 1998, p. 10). A su llegada a la capital española, recurrió a Alfonso Reyes para solucionar algunos problemas financieros. Durante su exilio, se dedicó a hacer investigaciones sobre arte y, de acuerdo con Xavier Guzmán Urbiola (2023), a lo largo de 1915 publicó artículos en *El Fígaro*. Entre 1915 y 1916 coincidió con Diego Rivera, su antiguo compañero en la Academia de San Carlos, quien le pintó un retrato de técnica cubista que se conoce como *El arquitecto*. Alrededor de 1916, Acevedo comenzó a distanciarse de Alfonso Reyes y en 1917 decidió regresar al continente americano. Tras haber colaborado con el régimen de Huerta, no podía ingresar a México, por lo que recorrió diferentes ciudades de Estados Unidos. En diciembre de 1918, Martín Luis Guzmán le informó a Reyes del triste fallecimiento de Acevedo. La *Enciclopedia de la Literatura en México* consigna que Acevedo falleció en Pocatello, Idaho.

¹³⁰ El cuento está fechado el 9 de septiembre de 1915. Jiménez Rueda lo incluyó en su libro *Cuentos y diálogos* (1918).

porque buscaba exaltar la identidad hispana y católica de México. A raíz de una serie de concursos literarios de corte nacionalista convocados durante el régimen de Venustiano Carranza, otros jóvenes como Francisco Monterde, Manuel Horta y Jorge de Godoy siguieron una ruta semejante a la de Jiménez Rueda. Pero, en los siguientes años ya no se limitaron a hacer exhortos por recuperar la tradición artística y literaria de la Colonia, sino que escribieron ficciones históricas ambientadas en el Virreinato de la Nueva España.

Los concursos literarios nacionalistas de la época carrancista

En un ensayo sobre *Los de abajo* de Mariano Azuela titulado “La novela de la Revolución” (1999 [1952]), Francisco Monterde refiere que la literatura colonialista tuvo como aliciente un concurso de cuentos de 1915 convocado por un periódico carrancista llamado *El Mexicano*. A partir de este testimonio, repetido muchas veces por distintos críticos, Ignacio Sánchez Prado (2009) concluyó que el régimen carrancista había estimulado la escritura de ficciones sobre la Nueva España y que los escritores colonialistas actuaron como una especie de intelectuales orgánicos. Sánchez Prado se fundamenta en el argumento de que el carrancismo se sirvió de la literatura colonialista para aparentar estabilidad y orden en una época en la que aún persistían numerosos grupos levantados a lo largo del país. Si bien la hipótesis de Sánchez Prado es rebatible a la luz de otro tipo de indagación documental, la declaración de Francisco Monterde sobre la relación entre los concursos literarios y el impulso del movimiento colonialista no deja de mostrar un ángulo posible de los procesos en el campo literario mexicano.

En lugar de afirmar que el régimen carrancista apoyó específicamente a la literatura colonialista, se debe considerar que Venustiano Carranza sostuvo una política profundamente nacionalista por lo que impulsó todo tipo de expresiones artísticas que dieran cuenta del espíritu

nacional y que se alejaron del afrancesamiento porfirista (cfr. Richmond 1986, pp. 237-250). Prueba de ello fue la ya mencionada exención de impuestos a las construcciones que imitaran el estilo arquitectónico de la Colonia, decretada en 1919. De acuerdo con Danaé Torres de la Rosa, durante el periodo preconstitucional de Carranza, “las propuestas en torno a la creación de una literatura nacional se materializaron en diversas convocatorias e iniciativas” (2015, p. 122). De ahí que *El Mexicano*, periódico carrancista, convocara a un concurso de cuentos nacionales para conmemorar el 105 aniversario del inicio de la Independencia. Según Francisco Monterde, este fue el primer concurso de cuentos desde que Francisco I. Madero fuera derrocado por Victoriano Huerta, por lo que la convocatoria fue bien recibida entre los escritores jóvenes de la capital.

Monterde participó con dos cuentos de temática revolucionaria, “Lencho” y “El mayor Fidel García”, y con un cuento de asunto virreinal, “El secreto de la escala”. El fallo del jurado, según Monterde, determinó la suerte de la narrativa en esos años:

Ninguno de los dos cuentos de tema revolucionario obtuvo siquiera una piadosa mención en el certamen de *El Mexicano*. Tal desdén se explicaría por tratarse de ensayos juveniles sin importancia; de simples tentativas literarias de un escritor incipiente; pero “El secreto de la escala” fue benévolamente acogido y mencionado por la secretaría del jurado calificador que, al incluirlo entre las narraciones merecedoras del estímulo, habló de él con elogio.

La decisión del jurado de aquel certamen fue decisiva para la vocación de más de un joven de esos días que prefirió remontarse a lo pretérito al comprender que el ambiente no era propicio para obras que trataran temas de la Revolución Mexicana. Otros certámenes y algunos libros lo confirmarían, en los años subsecuentes (1999 [1952], pp. 220-221).

Aunque Monterde no proporciona información incorrecta, su interpretación de los hechos se debe tomar con reservas porque, en realidad, los resultados del concurso no fueron tan favorables para la literatura colonialista. No se debe olvidar que en este texto Monterde intentaba justificar a los jóvenes de su generación que, como él, se interesaron por los asuntos virreinales en lugar de escribir sobre la Revolución.

El 15 de agosto de 1915, *El Mexicano* anunció la convocatoria de un “concurso de cuentos breves de asunto nacional”.¹³¹ Entre las bases que se publicaron al día siguiente destacan las siguientes cláusulas: “Las composiciones deberán ocupar un espacio no mayor de dos columnas de periódico”, “Los temas serán libres; pero siempre con la condición de que el asunto tratado sea netamente nacional, ya de la tradición o del presente” y “Todos los que así lo deseen, pueden remitir una o más composiciones” (p. 7). Estas condiciones marcaban una pauta sobre cómo tenían que ser los textos nacionales. Por un lado, se exigía que las narraciones fueran breves para poder publicarse en una página de periódico y, por el otro, se condicionaba a que “lo nacional podía encontrarse en la historia o en el presente” (*ibidem*). Asimismo, la última cláusula explica por qué Monterde envió un cuento nacional de temática colonialista y dos sobre la época actual. De acuerdo con las bases de la convocatoria, los ganadores serían dados a conocer en una edición especial del 16 de septiembre y se otorgarían diez premios; además, el jurado calificador galardonaría al cuento que “sea el mejor en atención a su belleza, realismo, pureza del lenguaje, etc.” (*ibidem*). La atención a la pureza del lenguaje puede explicar por qué Monterde empleó un lenguaje castizo en “El secreto de la escala”.¹³²

El concurso de cuentos tuvo gran éxito. El 10 de septiembre, los redactores de *El Mexicano* dieron cuenta de ello y publicaron una lista preliminar de los cuentos que habían recibido hasta el momento. Dos días después publicaron la lista definitiva en la que sumaban más de 260 cuentos concursantes. En estas listas aparecen “Lencho” y “La leyenda de la Escala”¹³³ firmados con un

¹³¹ *El Mexicano* puede consultarse en el fondo reservado de la Hemeroteca Nacional de México.

¹³² Habría que resaltar que Alfonso Cravioto figuraba entre el jurado calificador puesto que en agosto de 1915 había sido nombrado subdirector de Instrucción Pública y Bellas Artes.

¹³³ El título “La leyenda de la Escala” no aparece en las listas sino hasta una nota del 19 de septiembre (p. 2). En la edición de 1918 de *El madrigal de Cetina* Monterde incluyó este cuento, pero le cambió el título a “El secreto de la escala”.

seudónimo de Monterde.¹³⁴ Los títulos de los cuentos participantes evidencian la gran diversidad temática, pero a todos los unía un sentimiento nacional: “La leyenda de la Malinche”, “México llora”, “María la oaxaqueña”, “Ecos patrios”, “Leyenda del Lago San Miguel Regla”, “Venganza”, “La Viuda Loca”, “Amor azteca”, “Se lo llevaron los federales”, “Los de abajo”,¹³⁵ etc. A partir de ellos se puede suponer que concursaron cuentos costumbristas, realistas, de temática revolucionaria, colonialistas e indigenistas.

El 16 de septiembre se anunciaron los ganadores del primer y segundo lugar. Contrario a lo que se podría pensar por el testimonio de Francisco Monterde, no ganó ningún cuento colonialista. El primer premio fue para “El cerillo” de Manuel Gamio, afamado antropólogo que en 1916 publicaría *Forjando patria*; el segundo premio lo obtuvo “El último romántico” de Baltazar Izaguirre Rojo, periodista y escritor que después escribiría narraciones sobre la Revolución Mexicana. Ambos textos fueron publicados en la edición especial de los domingos de *El Mexicano* del 19 de septiembre y se pueden clasificar como cuentos realistas o costumbristas.¹³⁶ Este fallo del jurado parece refutar la hipótesis de Ignacio Sánchez Prado sobre el supuesto apoyo del régimen carrancista a la literatura colonialista. En cambio, como se verá más adelante, el gobierno de Carranza necesitaba impulsar una buena relación con España, por lo que las producciones literarias colonialistas resultaban pertinentes en ese contexto.

En el mismo número del 19 de septiembre, se publicó una nota en la que se refiere que el jurado calificador aún discutía los ocho premios restantes. Por ello, mencionan algunos de los

¹³⁴ El lema para “Lencho” fue “Tejolia-Yólotl”. En las listas de cuentos concursantes tampoco aparece “El mayor Fidel García”.

¹³⁵ Este cuento, que curiosamente tiene el mismo título que la novela de Mariano Azuela, fue firmado con el lema “Por los que sufren”. Víctor Díaz Arciniega (2015, p. 57) sugiere que Azuela pudo participar en este concurso con el cuento “El caso López Romero”. Sin embargo, el título de este cuento no aparece en los listados de los concursantes.

¹³⁶ La narración de Gamio trata sobre un estudiante preparatoriano pelirrojo al que apodan “El cerillo”, mientras que la de Izaguirre Rojo narra la historia de un jefe policiaco, ambientada en el momento de enunciación.

cuentos que consideraban dignos de premiar o al menos de recibir una mención. Entre ellos aparece el título de “La leyenda de la Escala”. Sin embargo, en la lista de ganadores publicada el 19 de octubre este cuento no figuró entre los ganadores.¹³⁷ En cambio, el séptimo lugar fue otorgado a “Terpsícore” de Francisco A. Monterde. Este nombre bien puede tratarse de un homónimo porque el colonialista Francisco Monterde no lo menciona en sus memorias ni aparece registrado como obra suya. Más aún, en 1918 Monterde publicó “El secreto de la escala”, que sólo había recibido una mención —no mención honorífica—, junto a la edición en libro de *El madrigal de Cetina*, por lo que resulta extraño que no publicase como libro un cuento premiado en un certamen literario.

De cualquier manera, el tercer premio del concurso de *El Mexicano* fue para “La alberca de Moctezuma” del colonialista Jorge de Godoy, quien en 1915 comenzaba su carrera literaria. Desafortunadamente, este cuento no apareció en las páginas de *El Mexicano*, y De Godoy no lo recopiló en *El libro de las rosas virreinales* (1923).¹³⁸ A partir del título se infiere que el cuento se ambientaba en la época de la Conquista. Al igual que con los títulos de los cuentos participantes, la lista de los ganadores del concurso demuestra que a los editores del periódico les interesaba fomentar un sentimiento nacionalista que podía ser identificado con distintos aspectos como la historia o las costumbres del país.

En 1917, año de la promulgación de la Constitución, Francisco Monterde participó en otro certamen literario, en el que sí resultó premiado. El 11 de mayo el recién fundado *El Universal*¹³⁹ publicó en la primera plana la convocatoria de un concurso de sonetos para expresar la

¹³⁷ El resto de los cuentos premiados en el concurso de *El Mexicano* fueron los siguientes: 3er. Premio “La alberca de Moctezuma” de Jorge de Godoy”; 4º, “Una venganza” de María L. Tapia; 5º “El Capitán González” de Agustín Valero Méndez; 6º “Palma y porrazo” de Joaquín R. Ortega; “Terpsícore” de Francisco A. Monterde; 8º “Amor azteca” de María de Jesús García de Montemayor”; 9º “El indio Dolores” de Manuel Balbás. El décimo premio quedó desierto y no se ofrecieron explicaciones.

¹³⁸ Tengo noticia de que se publicó en el número de abril de 1917 de *Tricolor*, pero la Hemeroteca Nacional de México no cuenta con este ejemplar.

¹³⁹ *El Universal* se fundó el 1 de octubre de 1916 por Félix F. Palavicini, partidario de Venustiano Carranza.

“sensibilidad atormentada y el pensamiento complicadísimo del hombre moderno” (Cruz Lara 2023, p. 18). Rafael Cabrera, Efrén Rebolledo y Francisco Villaespesa, que acababa de llegar a México, fueron los jueces del certamen. La fama de la que gozaban estos poetas, en especial Villaespesa, propició que el concurso fuera un éxito.¹⁴⁰ Para el cierre de la convocatoria se habían recibido 923 sonetos. En un principio se anunció que “sólo habría un premio de \$200.00 oro nacional para la composición ganadora [...], pero, el jurado concluyó que no había un soneto que reuniera las condiciones requeridas para merecer el premio en su totalidad” (*ibid.* p. 21). Francisco Monterde ganó el tercer lugar y un premio de veinticinco pesos con el soneto “Faze parte a su Graciosa Magestat de la Reyna de la Fiesta, de un secreto”,¹⁴¹ cuyo título ya anuncia el uso de la fabla colonial. Este soneto pudo haber formado parte del poemario *Arcas de la Nueva España*, que terminó incendiándose en una imprenta algunos meses más tarde. Vale la pena mencionar que el colonialista Rodrigo Gamio también obtuvo una mención honorífica con “La estatua de Cuauhtémoc”. Es probable que en su ensayo “La novela de la Revolución”, publicado tres décadas más tarde, Francisco Monterde mezcle distintos recuerdos para justificarse de por qué los jóvenes de su generación no escribieron relatos sobre la Revolución y refiera que el concurso que ganó fue el de cuentos convocado por *El Mexicano*.

A lo largo de 1917 se celebraron más certámenes literarios de corte nacionalista, en los que se premiaron obras de temática virreinal. Uno de los más importantes fue organizado por la Dirección de Bellas Artes en agosto de 1917, a iniciativa del Ejecutivo para conmemorar la

¹⁴⁰ Cruz Lara (2023, pp. 18-19) documenta que los jóvenes participantes seguían a los jueces por las calles para presentarles sus trabajos.

¹⁴¹ El primer premio fue para Fernando de Fuentes por “Serenamente”; el segundo para Darío Rodríguez por “Lluvia”; y el cuarto para Abraham Alcocer por “Resolución”.

Independencia Nacional.¹⁴² La convocatoria fue difundida por diversos periódicos como *El Pueblo*, *El Demócrata* y *El Universal*. El 6 de octubre, *El Pueblo* dio a conocer a los ganadores. En la categoría de cuento¹⁴³ participaron ciento cincuenta autores, de los cuales se eligieron a dos ganadores: “Perfume de antaño” de Jorge de Godoy y “Un *mulus ex-machina*” del ateneísta Genaro Fernández MacGregor. También se otorgaron menciones honoríficas a Julio Jiménez Rueda por “Taracea”, a Adelaida Argüelles por “Gente de antes”, a Fernando de Estrada por “El cronómetro asesino” y a Melchor Vera por “Estirpe de conquistador”. Los títulos de los cuentos de Argüelles y de Vera sugieren que trataban temas colonialistas.

Carlos González Peña, quien fungió como juez en el certamen, hizo varios señalamientos interesantes sobre este concurso literario. Reconoció que la Dirección de Bellas Artes no buscaba literatura de circunstancia, sino “lazos de cohesión entre la gran familia mexicana [...] por medio de la cultura y el arte” dividida por la Revolución (*apud* De los Reyes, 2017, pp. 45-46).¹⁴⁴ Sobre la nota de Carlos González Peña, Aurelio de los Reyes señala que si bien el concurso tenía “una temática libre acorde con la inquietud de fomentar la búsqueda de una nueva literatura mexicana”, el autor de *La fuga de la quimera* juzgó de forma positiva que se premiaran narraciones de temática colonial porque aquellos tiempos lejanos eran “propicios en cierto modo a la forma poemática, a la fantasía. Acaso el cuento colonial, tratado con procedimientos modernos, sea fuente inagotable de riqueza para las fiestas patrias” (*ibidem*).

¹⁴² En realidad, se organizaron tres concursos, uno literario, otro bibliográfico y otro de inscripciones murales para la Biblioteca Nacional. Aurelio de los Reyes (2017, pp. 42-53) abunda sobre la convocatoria y la celebración de los tres concursos. El autor enfatiza que la actividad más promovida en la prensa fue la poesía, no la narrativa.

¹⁴³ En la categoría de poesía los ganadores fueron “La gran parada del desierto”, de Fernando Iglesias Calderón, y “Quetzalcóatl”, narración histórica de Enrique Carniado.

¹⁴⁴ El artículo de González Peña se tituló “Al margen de la semana. Atisbos de un jurado” y fue publicado en *El Universal Ilustrado* el 21 de septiembre de 1917.

En el mes de octubre de 1917, la revista de cultura mexicana *Tricolor* —editada por el escritor español Julio Sesto— convocó a un concurso de “Cuento hispano-mexicano, cuya acción se desarrolle en México y en España, alternativamente, entre personajes españoles y mexicanos” (Monterde 1918, p. 3). Para este concurso, Francisco Monterde escribió su narración *El madrigal de Cetina*. Debido a que el *Tricolor* tardó más de un año en notificar los resultados, Monterde decidió publicar su cuento como libro junto a “El secreto de la escala”. Hasta el número de agosto de 1918, la revista anunció a los ganadores: “El cuento hispanomexicano que obtuvo el premio del Excelentísimo señor don Alejandro Padilla y Bell, ministro que fue de España en México, es el intitulado 'Las manos del piloto' (ficción histórica sobre Antón de Alaminos), mientras que la primera mención fue merecida por el cuento 'La tienda quemada'” (s. p.).¹⁴⁵

En 1918, la Sociedad Española de Beneficencia de México convocó a otro certamen literario a propósito de la reanudación de los tradicionales festejos por la Batalla de Covadonga. Se tienen noticias de este certamen porque la revista hispano-mexicana *Pro-Patria* publicó uno de los cuentos premiados,¹⁴⁶ y porque Jorge de Godoy refiere que ganó dicho certamen con su cuento “Romance de gentilhomia”, el cual sería recopilado en *El libro de las rosas virreinales* (1923). Al igual que con el concurso de cuento hispano mexicano convocado por el *Tricolor*, la comunidad letrada española radicada en México se sirvió del interés por los temas coloniales para promover un sentimiento de unidad entre España y México.

Los ejemplos anteriores apuntan a que los concursos literarios sí estimularon la producción de narraciones sobre la Colonia. Como puede verse, la temática colonialista no fue el único ejemplo de nacionalismo. El régimen de Carranza promovió todo tipo de expresiones que se

¹⁴⁵ Desafortunadamente, la Hemeroteca Nacional tampoco conserva el número del *Tricolor* en el que se revela la identidad de los ganadores y se publican las obras ganadoras.

¹⁴⁶ El cuento fue “El traje blanco” de Andrés Peláez Cueto y se publicó en el número de marzo de 1919.

ajustaran a su afán nacionalista y que se antepusieran al afrancesamiento del Porfiriato. Ahora bien, el triunfo en un certamen literario no garantizaba la consagración del ganador en el campo literario. Pedro Henríquez Ureña, en una carta a Alfonso Reyes de 1913, ofrece una opinión muy ilustrativa sobre el prestigio de los concursos literarios:

Algunos escritores y poetas (Cravioto, Castillo Ledón, Quijano, Rafael Cabrera, Abel Salazar, Parrita) habían obtenido premios en certámenes, desde el célebre de 1901 en que fue reina María Teresa Limantour y luego, también notoriamente, en uno de Puebla que se ha señalado por sus trabajos sobre el Modernismo (Salado Álvarez, Atenodoro Monroy). No ha sido después el Ateneo (quiero decir, sus miembros) [afecto] a los concursos, y aunque muchos de sus miembros han seguido obteniendo premios (López, Mediz Bolio, Méndez Rivas, Colín, Fabela), no ha sido esa la actitud de la mayoría (Caso, Torri, Gómez Robledo, González Peña, Argüelles, etcétera); como tampoco ha sido la costumbre de los mejores escritores mexicanos: Díaz Mirón, Othón, Urbina, Tablada —que se burlaba de los concursos—, Balbino Dávalos, González Martínez, Urueta, Valenzuela, Olaguíbel, etcétera. El descrédito de los concursos con Caballero y Zayas Enríquez; Caballero sigue entrando a todos, y ha concurrido a los dos de este año (2000 [1913], pp. 470-71).

Algo similar ocurrió con los colonialistas. Después de que muchos de ellos recibieran galardones en los certámenes literarios de la época carrancista, ninguno logró consagrarse como escritor durante la década de 1920. A pesar de ello, Francisco Monterde y Julio Jiménez Rueda jugaron un papel fundamental para la revalorización de *Los de abajo* de Mariano Azuela en 1925 y para que la narrativa de la Revolución se impusiera como el modelo literario hegemónico.

Las relaciones diplomáticas entre México y España

Luego de la derrota de España en la Guerra de 1898 y de acontecimientos como la intervención estadounidense en la independencia de Panamá en 1903, España y las naciones latinoamericanas tuvieron que plantear políticas para resistir la creciente hegemonía de los Estados Unidos. Así pues, durante las primeras décadas del siglo XX surgieron movimientos intelectuales como el

arielismo y el hispanismo,¹⁴⁷ con los que se buscaba destacar las semejanzas culturales de los países hispanohablantes. En este contexto, el gobierno español sostuvo una política internacional para estrechar vínculos con sus antiguas colonias y reafirmar su posición como “madre patria”. Por medio de la diplomacia, fomentó “el intercambio de obras hispanas y la creación de revistas que promovieran la ideología hispanoamericana como una forma de resguardar la lengua y reforzar la unidad del idioma” (Zuloaga 1996, p. 818).¹⁴⁸ La literatura colonialista se vio beneficiada, precisamente, por estas iniciativas de la diplomacia española.

En México, durante los años de la Revolución, el gobierno estadounidense intervino en diferentes ocasiones en nuestro país. En abril de 1914, cuatro meses después de la conferencia “La arquitectura colonial de México”, tropas estadounidenses invadieron el puerto de Veracruz y permanecieron ahí durante varios meses. En marzo de 1916, ya con Venustiano Carranza en el poder, tuvo lugar la expedición punitiva contra las fuerzas de Francisco Villa, que suponía un riesgo para la soberanía nacional. Ante la constante amenaza del intervencionismo estadounidense, Carranza se vio obligado a reconsiderar sus posicionamientos antiespañoles y buscó estrechar relaciones diplomáticas con la España de Alfonso XIII, para contar con aliados que reconocieran su gobierno (cfr. Illades 1985, pp. 21-29).¹⁴⁹ España, por su parte, tenía muchos intereses económicos y culturales en México, porque existía una comunidad muy numerosa de españoles a lo largo de toda la República. Además, su neutralidad en la Primera Guerra Mundial le suponía una ventaja para mejorar su posición en México, frente a las demás potencias europeas. Así, en

¹⁴⁷ Sobre el hispanismo como movimiento cultural e intelectual, véase el artículo de Ronald Campos López (2015), quien identifica a Rubén Darío, Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Valera, Rafael Altamira y Miguel de Unamuno como los principales promotores de la idea de hispanidad.

¹⁴⁸ Se pueden mencionar otro tipo de políticas, como la construcción en 1916 de la Plaza de América en Sevilla, donde se celebraría la Exposición Iberoamericana en 1929.

¹⁴⁹ Carranza también buscó otros aliados en Europa, como Francia e Inglaterra, pero, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, hubo un acercamiento muy importante con Alemania. Sobre este tema, véase el conocido estudio de Friedrich Katz, *La guerra secreta en México* (2013 [1981]).

noviembre de 1915 los españoles reconocieron al gobierno de Venustiano Carranza y, en junio del año siguiente, enviaron al ministro plenipotenciario, Alejandro Padilla y Bell (cfr. Zuloaga 1996, p. 811).

Conforme a sus políticas continentales, los representantes españoles impulsaron distintos proyectos editoriales en nuestro país como *Rojo y Gualda* (1916-1917), *Tricolor* (1917-1920) y *Pro-Patria* (1918-1919). Algunos colonialistas como Francisco Monterde, Manuel Horta y Jorge de Godoy colaboraron en las dos últimas. Estas revistas defendieron la pureza de la lengua española, la idea de una raza común y la noción del papel primordial de España como guía espiritual de sus antiguos territorios. También destaca la presencia de la editorial El Libro Español en el mercado mexicano y la distribución de revistas españolas como *Cervantes* (1916-1920) y *Raza Española* (1919-1930). Al mismo tiempo, se promovió el intercambio de misiones culturales y el contacto entre escritores e intelectuales. Por ejemplo, Francisco Villaespesa, uno de los directores de *Cervantes*,¹⁵⁰ viajó a nuestro país invitado por el gobierno de Venustiano Carranza. A raíz de esta visita, en noviembre de 1917 se publicó un número extraordinario de *Cervantes*, dedicado a México, en el que participaron autores consagrados como Antonio Caso, Enrique González Martínez, Luis González Obregón y Efrén Rebolledo, así como los colonialistas Julio Jiménez Rueda, Rodrigo Gamio y Manuel Horta.

Otro aspecto que resultaba fundamental en las relaciones entre España y México fue el de la historia. A partir de organismos como la Real Academia de la Historia, se propusieron iniciativas “que sirvieran para expandir la visión histórica que convenía a la política hispanoamericana y que consistía, fundamentalmente, en la reivindicación de los aspectos positivos de la colonización española” (*ibid.*, p. 819). Resulta comprensible que los narradores colonialistas publicaran

¹⁵⁰ Los otros dos directores de la revista eran Luis G. Urbina y José Ingenieros.

ficciones históricas en las revistas pro hispánicas porque cualquier publicación “que tuviera una visión de la historia similar a la que pretendía difundir el hispanoamericanismo era vist[a] con buenos ojos por los representantes españoles” (*ibidem*). Por otro lado, gracias a la gestión de Manuel Romero de Terreros, en junio de 1919 la Real Academia de la Historia autorizó la creación de la Academia Mexicana de la Historia, la cual fue inaugurada tres meses más tarde.¹⁵¹ A este gesto del gobierno español, le siguió la publicación de la antología *Lírica mexicana. Fiesta de la raza*, publicada por la legación mexicana en Madrid, a propósito de los festejos del Día de la Raza.

Las iniciativas diplomáticas entre México y España incentivaron el auge de la literatura colonialista. Paralelamente a los cuentos y poemas que se escribieron para los distintos certámenes literarios, durante los años de 1917 a 1920 se publicaron *Vitrales de capilla* (1917) de Manuel Horta, *El madrigal de Cetina* (1918) de Francisco Monterde, *Cuentos y diálogos* (1918) de Julio Jiménez Rueda, *Cara de virgen* (1919) de Mariano Silva y Aceves, *Los sonetos heráldicos* (1919) de Rodrigo Gamio y *Oro y hierro* (1920) de Salvador Ortiz Vidales. Artemio de Valle Arizpe, el colonialista por antonomasia, comenzó su carrera literaria durante estos años. Primero dio a conocer su antología *La gran cibdad de México Tenustitlan, Perla de la Nueva España, según relatos de antaño y de ogaño* (1918), que rescata textos sobre el esplendor de la ciudad construida por los españoles; un año más tarde publicó la novela *Ejemplo* (1919) en Madrid, mientras fungía como agregado cultural de la legación mexicana.¹⁵²

¹⁵¹ Desde finales del siglo XIX se hicieron gestiones para que la Real Academia de la Historia autorizara la creación de una Academia correspondiente, como había ocurrido en Buenos Aires, Bogotá y Caracas, pero esto no ocurrió. En 1901, se volvió a negociar con diplomáticos españoles la creación de la Academia Mexicana de la Historia, pero se volvió a negar. Fue hasta 1916 que el marqués de San Francisco retomó el proyecto, el cual concretaría en 1919. Sobre este tema, véase el artículo de Josefina Zoraida Vázquez (2001). Jesús Mora (2016, pp. 149-152) también identifica que algunos de los escritores colonialistas estuvieron relacionados con la Academia Mexicana de la Historia.

¹⁵² Algunas ediciones de estos libros colonialistas, como *El madrigal de Cetina* y *Ejemplo*, emularon la apariencia de ediciones antiguas, además de que solían incluir prólogos, sonetos o paratextos elogiosos, como las publicaciones de los Siglos de Oro y virreinales.

A pesar de los esfuerzos de los diplomáticos españoles por fortalecer los vínculos con México, no consiguieron mejorar significativamente su posición comercial ni mejorar la imagen de España. Por ejemplo, más allá de los actos protocolarios del Estado mexicano por conmemorar el Día de la Raza, los embajadores españoles no consiguieron que se institucionalizara esta celebración. De acuerdo con Marina Zuloaga Rada, una de las explicaciones del fracaso de las iniciativas diplomáticas españolas tiene que ver con “la xenofobia derivada de la Revolución Mexicana, principalmente la hispanofobia” (1996, p. 827).¹⁵³ El recelo hacia España respondía tanto a factores históricos y culturales como a cuestiones políticas y comerciales. A lo anterior, se podría añadir que las demandas sociales y campesinas de la Revolución implicaban una reivindicación de los sectores históricamente oprimidos, como los grupos indígenas. De esta manera, el indigenismo y la idea del mestizaje tuvieron mayores implicaciones simbólicas en la cultura mexicana.

En consecuencia, la literatura colonialista cobró relevancia, principalmente, entre aquellos miembros de la comunidad letrada ligados a instituciones conservadoras y tradicionalistas, pero no logró posicionarse como un movimiento hegemónico en el campo literario mexicano.

La literatura colonialista durante el periodo vasconcelista

Tras el asesinato de Venustiano Carranza en mayo de 1920, el grupo de los sonorenses tomó el control político de la República. Durante la regencia de Adolfo de la Huerta y la presidencia de Álvaro Obregón, José Vasconcelos fungió como rector de la Universidad Nacional y después como secretario de Educación Pública. Al igual que Carranza, Obregón sostuvo una política cultural

¹⁵³ En su novela *La ciudad de los palacios* (1917), Julio Sesto critica la hispanofobia de las clases bajas mexicanas y exalta la labor de los comerciantes españoles en la Ciudad de México.

nacionalista. Pero su gobierno gozó de mayor estabilidad política y económica por lo que Vasconcelos pudo encabezar un movimiento de mayor alcance y con propósitos mejor establecidos (cfr. Matute 2002, p. 162). La literatura colonialista encontró cabida dentro del proyecto cultural vasconcelista porque se ajustaba con sus propósitos nacionalistas. Si bien es cierto que en *La raza cósmica* (1925) Vasconcelos exaltó el mestizaje de la América Latina, no rechazó la influencia hispánica.¹⁵⁴ Claude Fell refiere que, para Vasconcelos, el acercamiento con España “es tanto más necesario cuanto que toda veleidad de resucitar cualquier 'cultura india' le parece un fraude y una aberración” (2021 [1989] p. 927).

Durante la gestión de Vasconcelos, la literatura colonialista floreció considerablemente. En 1921, Alfonso Cravioto y Genaro Estrada dieron a conocer, respectivamente, el poemario *El alma nueva de las cosas viejas* y el *Visionario de la Nueva España* en la “Biblioteca de autores mexicanos y modernos”, de las Ediciones México Moderno. Por su parte, Artemio de Valle Arizpe editó su libro de cuentos *Vidas milagrosas* en Madrid. Al año siguiente, Valle Arizpe continuó su producción en la capital española con las novelas *Doña Leonor de Cáceres y Acevedo* y *Cosas tenedes*. Mientras tanto, en Guadalajara se publicaron *La puerta de bronce y otros cuentos* del marqués de San Francisco y *Cosas de antaño* de Salvador Fernández. El año de 1923 fue uno de los más prolíficos para la literatura colonialista, puesto que se publicaron la *Trilogía dramática* de Agustín Granja Irigoyen, *El corcovado* de Ermilo Abreu Gómez, *El libro de las rosas virreinales* de Jorge de Godoy y *Sor Adoración del Divino Verbo* y *Camino de perfección* de Julio Jiménez Rueda. Además, como referí páginas arriba, la puesta en escena de *Sor Adoración* tuvo una buena acogida. Para 1924, Manuel Toussaint publicó su crónica *Viajes alucinados. Rincones de España* y Jiménez Rueda, la novela *Moisés*.

¹⁵⁴ En *La raza cósmica*, Vasconcelos critica principalmente la influencia de la raza sajona, así como las políticas de Napoleón Bonaparte, quien permitió la venta de la Luisiana a los Estados Unidos.

Las revistas culturales de la época vasconcelista también dieron cabida a los temas virreinales. En *México Moderno* y *La Falange* se encuentran textos de Manuel Romero de Terreros, Manuel Toussaint, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda y Artemio de Valle Arizpe. Los dos primeros colaboraron de una forma más asidua en ambas revistas. En *México Moderno*, por ejemplo, Manuel Romero de Terreros publicó diversos estudios de arte virreinal, mientras que Manuel Toussaint hizo lo propio con sus crónicas de viaje a iglesias y edificios coloniales. Otros colonialistas como Manuel Horta, Jorge de Godoy y Francisco Monterde trabajaron en publicaciones comerciales, como *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas* y el *Suplemento Artístico del Heraldo*, aunque debieron ajustar sus publicaciones a las exigencias de la prensa.

Uno de los mayores méritos de los colonialistas durante el periodo vasconcelista fue reivindicar y difundir la obra de sor Juana Inés de la Cruz, pues la gran mayoría dedicó al menos un texto a la monja jerónima. En *Oro y hierro*, Salvador Ortiz Vidales incluyó el poema “Sor Juana Inés de la Cruz”, en el que la imagina componiendo versos y leyendo a Góngora a la hora del crepúsculo. Francisco Monterde, quien ya había escrito una ficción histórica sobre Gutierre de Cetina, dio a conocer en noviembre de 1920 en *México Moderno* “El enamorado”, un poema en prosa que, como lo anuncia el título, está en voz de un enamorado de Sor Juana. En *El alma nueva de las cosas viejas*, Alfonso Cravioto presenta el soneto “Lo que me dijo Sor Juana”, pero quien lo enuncia es la misma poeta. Aunque en un tono paródico, Estrada la menciona en textos del *Visionario* como el “Diálogo churrigueresco” y “Nocturno en san Gerónimo”. En 1922, Artemio de Valle Arizpe publicó *Cosas tenedes*, una ficción sobre la vida de Sor Juana narrada por un enamorado suyo. “El tápalo de la virreina” de Agustín Granja Irigoyen muestra un breve drama en el que se integran versos de Sor Juana, y cuya trama también involucra a un pretendiente. Por su parte, Julio Jiménez Rueda en *Camino de perfección* recrea la escena en la que el padre Núñez

persuade a Sor Juana de abandonar la literatura para consagrarse a la vida religiosa. Manuel Toussaint no escribió textos literarios, pero se encargó de preparar la edición de *Poemas inéditos, desconocidos y muy raros de Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa*, que publicaría en 1926. Alessandra Luiselli (2021) afirma que los trabajos de los escritores colonialistas contribuyeron a que las obras de Sor Juana se consolidaran como una parte fundamental del canon literario mexicano.¹⁵⁵

Entre los años de 1916 a 1926, tengo registrados más de una veintena de libros colonialistas. Con base en las *Guías bibliográficas* de José Luis Martínez (1950), Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, p. 59) afirma que una cuarta parte de los libros publicados durante este periodo fueron de temática virreinal. No obstante, a pesar de que el colonialismo gozó de una popularidad considerable, Gutiérrez Muñoz exagera el papel de la literatura colonialista, pues ésta se mantuvo como un movimiento secundario en el campo literario mexicano. La inclusión de textos de temática virreinal en la prensa tampoco significó que el colonialismo tuviera una importancia mayor que los demás movimientos y tendencias literarias. En las revistas de la época vasconcelista se promovió con mayor ahínco el desarrollo de un nacionalismo sustentado en la cultura clásica y universal, así como en las tradiciones populares y el folklore. Yanna Hadatty explica que la inclusión de textos sobre la Colonia respondía al carácter ecléctico y heterogéneo de la prensa. Para el caso particular de “La Novela Semanal” de *El Universal Ilustrado*, refiere que:

aparecieron novelas de costumbres, experimentales, fantásticas; de escenarios urbanos y rurales; colonialistas e indigenistas; de amor y de política; colecciones de cuentos, crónicas, ensayos y relatos bibliográficos [...]. Proyecto incluyente y sin bandera estética, consiste

¹⁵⁵ En una nota publicada en *El Universal Ilustrado* el 1 de noviembre de 1923, el reportero Hernán Rosales entrevistó a distintos intelectuales y escritores radicados en la Ciudad de México, a quienes se les preguntó “¿Debe erigirse un monumento a sor Juana Inés de la Cruz?”. Entre los entrevistados se encontraban José Vasconcelos y Francisco Monterde. Vasconcelos opinó que la idea le parecía magnífica, mientras que Monterde matizó que primero se tendrían que editar sus obras completas.

en primer término en un esfuerzo sin precedentes por publicar la nueva e inédita narrativa mexicana, y ponerla en circulación de manera inmediata y a bajo costo (2016, p. 66).

Esta heterogeneidad temática fue el rasgo distintivo de la literatura mexicana hasta 1925, cuando la narrativa de la Revolución comenzó a posicionarse como el modelo literario preponderante.

Las críticas al colonialismo

A partir de 1920, diversos escritores e intelectuales discutieron cuál era el estado de la literatura mexicana después de la Revolución. Algunos de estos cuestionamientos evidenciaban la pérdida de vigencia de la literatura colonialista. Por ejemplo, en septiembre de 1920, Ricardo Arenales, también conocido como Porfirio Barba Jacob, publicó en *México Moderno* una reseña, muy citada por la crítica literaria, sobre la *Antología de poetas modernos de México* (1920) de José D. Frías, en la que advertía la ausencia del tema de la Revolución en la poesía mexicana. En particular, Arenales criticó que la poesía nacional aún conservaba las características de la época porfirista:

Cuanto más ruge la barbarie medioeval que nos está circundando, más se aguza y brilla la medioeval delicadeza de nuestros cantores. Una anécdota que se divulgó con rara presteza en los cenáculos de la capital, y que no es invención de mi fantasía, fija este contraste y le da relieves casi humorísticos. Bajo los fuegos de la *decena trágica*, y cuando México ardía en las fétidas llamas de la discordia (palacios en ruinas, estatuas patas arriba, muertos podridos en las calles, estruendo de cañones y fusiles, los hilos de la electricidad colgando como lianas tronchadas) el autor glorioso de *La muerte del cisne* cantaba: *Sobre el dormido lago está el saúz que llora...* (1920, pp. 125-126).

En esta cita, Arenales alude a una anécdota acaecida a Enrique González Martínez durante la Decena Trágica. Según cuenta el propio autor de *Los senderos ocultos* en su autobiografía, mientras escribía “Los días inútiles”, las balas de una metralla entraron por la ventana de su estudio y destruyeron algunos libros de su biblioteca (cfr. González Martínez 1971 [1951], p. 734).¹⁵⁶ A

¹⁵⁶ González Martínez relata esta anécdota en la segunda parte de su autobiografía *La apacible locura* (1951).

partir del contraste entre la violencia revolucionaria y el apacible quehacer poético de González Martínez, Ricardo Arenales sentencia que la poesía “necesita desporfirizarse con una gran dosis de sentimiento revolucionario” (1920, p. 128) y exhorta a los autores jóvenes a escribir sobre temas nacionales.

En su reseña, Arenales también lanzó una crítica a Manuel Toussaint, quien podría justificar las características porfiristas de la literatura mexicana:

¡Somos porfiristas! El extraño fenómeno puede ser explicado, pero no hay quien se atreva a negarlo... Una dialéctica sutil y erudita, como la de Manuel Toussaint, *verbi gratia*, podría decirnos que en esta desvinculación de las realidades circundantes hay una excelsitud (*ibid.*, p. 127).

Si bien Arenales no alude directamente a la literatura colonialista, evidencia un reproche a la poesía mexicana por su desvinculación de la realidad inmediata, que también se le podría aplicar al colonialismo.

Un par de meses más tarde, Agustín Loera y Chávez publicó en el sexto número de *México Moderno* la primera nota negativa sobre el colonialismo de la que tengo noticia. En su sección “La joven literatura mexicana”, Loera y Chávez presentó cinco prosas breves del, en ese entonces, joven Francisco Monterde,¹⁵⁷ para lo cual escribió un texto introductorio. Aquí, emitió dos opiniones bastante significativas. La primera se enfocó en las diferencias entre los textos de los jóvenes colonialistas y los de Luis González Obregón, pues este último dio mayor importancia a la verdad histórica y no a una verdad artística. Por ello, Loera y Chávez encontraba débil y peligroso al colonialismo:

Ciertamente es Monterde G. I., con Artemio de Valle Arizpe y Jorge de Godoy, un continuador de la obra generosa y enaltecedora de don Luis González Obregón; sólo que este sabio aúna a su inquisitiva y penetrante sutileza una gran ponderación que realiza en todos sus escritos, con benemérito equilibrio, el milagro de dar vida encantadora y real a las sabrosas leyendas coloniales, a las patinadas y vetustas piedras, animando —con hábil

¹⁵⁷ Estos textos son: “Lo que dice el reloj de sol”, “Lo que dice la lámpara de aceite”, “Lo que dice la pila de agua bendita”, “Las nubes” y “El enamorado”. Luis Ignacio Helguera (1993) los clasifica como poemas en prosa.

prestigio— un escenario de costumbres rancias y deleitosas. Sus continuadores, con el mismo entusiasmo si se quiere con mayor imaginación, con más despierta fantasía para enhebrar sus narraciones, han creado en nuestra literatura un género legendario especial, que si de primera lectura gusta, entretiene y aun encanta, en esencia se le halla débil y aun en momentos peligroso (1920, p. 246).

Después, elogió el interés por la historia de Monterde, pero reprobó la abundancia de datos eruditos y la artificialidad:

Admiro en la noble actitud de nuestros jóvenes narradores de sabor colonial, y en el caso particular de Francisco Monterde G. I., el mérito reconstructivo de su obra, la cristiana piedad para recoger y hacer vivir, en vibración de romance, los detalles históricos casi perdidos en las crónicas, las gallardas y floridas costumbres de los hidalgos y doncellas coloniales, los reflejos alados de las taraceas y el marchito secreto de los tapices y azulejos; pero a través de las evocaciones eruditas quisiera hallar relatos más humanos, más vívidos, —más o menos históricos— pero sin manifiesto artificio. ¿Que todas las literaturas han tenido sus poetas de reconstrucción que aún hoy admiramos? Ciertamente, pero la reconstrucción artística es siempre difícil y peligrosa, sobre todo si se pretende hacer vivir a los personajes, a los lectores y al autor, en la época que se reconstruye, no sólo por lo que se evoca, sino por el olor de la tinta y las asperezas del papel con que el libro se ha impreso (*ibid.*, p. 247).

El texto concluye con una sentencia severa: “De este gentil autor podría decirse — intentando una ingenua paradoja— que poetizando es historiador y haciendo historia es poeta...” (*ibidem*). Si bien Loera y Chávez reconoce la importancia de las investigaciones históricas sobre la Colonia y exalta “la obra generosa y enaltecedora de don Luis González Obregón”, desdeña las ficciones históricas de los colonialistas. De esta manera, su texto introductorio predisponía de forma negativa la recepción de las prosas de Francisco Monterde. Coincidentemente, en el mismo número de *México Moderno*, Genaro Estrada dio a conocer como adelanto del *Visionario de la Nueva España* los primeros dos textos del libro, “Dilucidaciones” y “La ciudad colonial”, en los que ya anunciaba una crítica a las ficciones históricas ambientadas en el virreinato.

En mayo de 1923 se celebró el primer Congreso de Escritores y Artistas,¹⁵⁸ en el que los colonialistas participaron activamente.¹⁵⁹ Este congreso levantó grandes expectativas entre la comunidad intelectual. Uno de los momentos más importantes fue el homenaje a Luis González Obregón, “escritor afable y nuestro más ilustre colonialista” (Valle 1920, p. 237). A petición de diversos escritores, las autoridades de la Ciudad de México aceptaron darle el nombre del historiador guanajuatense a la calle en la que vivía en ese momento —2ª de San Ildefonso—. El homenaje lo suscribieron casi todos los escritores colonialistas: Francisco Monterde, Artemio de Valle Arizpe, Manuel Romero de Terreros, Manuel Horta, Jorge de Godoy, Ermilo Abreu Gómez, Mariano Silva y Aceves, Genaro Estrada, Julio Jiménez Rueda y Alfonso Cravioto (*ibid.*, pp. 237-239).

Sin embargo, más allá del homenaje a González Obregón, el Congreso de Escritores y Artistas no tuvo los resultados esperados (*ibid.*, pp. 237). De acuerdo con Claude Fell, durante el congreso se abrió un doble debate: “¿Cuáles deben ser el lugar, el papel y las responsabilidades de un intelectual mexicano en la sociedad posrevolucionaria?” y “¿De qué fuentes ha de nutrirse y qué temas debe preferir la literatura, teniendo en cuenta el contexto cultural nacional?” (2021 [1989] p. 763). Entre las respuestas que se dieron a ambos cuestionamientos, destaca la siguiente:

Una de las tareas primordiales del intelectual consiste, pues, en hacerse eco del nuevo credo espiritual y sociopolítico, explicitándolo y haciendo que se comparta, adaptándolo a las realidades y las necesidades de cada gran comunidad humana. El escritor ha de dedicarse menos a la contemplación de un pasado caduco que a la “creación” de una literatura que incite a la acción; ha de “amar su presente” e intentar actuar sobre él en el sentido de un mayor bien común (*ibidem*).

¹⁵⁸ Sobre el Congreso de Escritores y Artistas, véase el trabajo de Claude Fell (2021 [1989] pp. 762-770).

¹⁵⁹ Rafael Heliodoro Valle (1923, p. 237-238) refiere que Julio Jiménez Rueda fue presidente de debates durante la última sesión del congreso, mientras que Monterde se encargó de responder al memorial en honor a Luis González Obregón. Por su parte, Manuel Horta, quien se desempeñaba como director del *Suplemento artístico de El Heraldo*, se involucró en los debates desde la prensa, puesto que señaló diversas problemáticas en torno a la industria editorial de México (cfr. Gasca 2019, pp. 143-144).

La intervención anónima que cita Claude Fell evidencia que el imperativo por dar cuenta de la realidad inmediata del país comenzaba a cobrar mayor relevancia, en lugar de dedicarse a la contemplación de un pasado caduco.

La publicación en 1923 de *El corcovado* de Ermilo Abreu Gómez también reveló otras críticas al colonialismo. En esta novela corta sobre Juan Ruiz de Alarcón, Abreu decidió incluir como prólogo una carta de Alfonso Reyes y, como apéndice, dos textos críticos, uno de Rafael López y otro de Antonio Caso. Estos últimos, aunque elogiosos, son muy breves. En cambio, Reyes dedica un análisis más detallado de la técnica de la novela, pero juzga negativamente los anacronismos colonialistas. Entre otros señalamientos, el regiomontano le sugería al escritor yucateco abandonar las narraciones de reconstrucción histórica:

He leído, pues, la novelita, y quiero poner a prueba su temperamento de escritor, hablándole con la sinceridad más completa; porque, como en ese juego de prendas, me propongo decirle un favor mezclado con un disfavor.

Yo creo que usted tiene todavía más manera que estilo, más imitación que invención; pero que es usted un escritor de raza, y que ya le apuntan las alas. Que usted estudia la lengua como enamorado de ella; [...]. No me parece mal —¡al contrario! — que la juventud se eduque en la escuela de los acróbatas; que intente de una vez ensayar todos los resortes de la lengua, todas las diabluras sintácticas; agotar las gulas del arcaísmo [...]. Pero yo le pido a usted que haga todavía otro esfuerzo, y que no persista en el género. ¿Qué me autoriza a hablarle así? Cierta afinidad de orígenes literarios, acaso. Abandone, o mejor aún, derive un poco el arcaísmo; supere la representación exterior y algo exagerada de esa época que ya no sabemos cuál es (*apud* Abreu Gómez, 1923, p. 10-11).

La crítica de Reyes se enfoca en dos aspectos: los anacronismos y los arcaísmos. Incluso, hace notar a Abreu que el habla que emplean sus personajes ya no correspondía a la época de Juan Ruiz de Alarcón. Como el propio Abreu Gómez explicaría en un artículo de 1947, una de las causas del declive de la literatura colonialista fue, precisamente, esta carta. Por ello, llama la atención que decidiera incluirla como prólogo. Sin embargo, Abreu Gómez no abandonó la literatura colonialista inmediatamente como Reyes le sugirió.

El año de 1924 marcó la crisis de la literatura colonialista. En el contexto de la rebelión delahuertista, Mariano Silva y Aceves fundó en el mes de marzo la revista *Conozca usted a México*, con la que buscaba exaltar valores y tradiciones nacionales.¹⁶⁰ Desde 1920, el escritor michoacano se había desentendido de los asuntos virreinales, que tanto le habían atraído años atrás. A pesar de este distanciamiento, llama la atención que en el primer número de la revista haya dedicado una fuerte crítica a la literatura colonialista y renegara de los autores que aún cultivaban el género. En un texto firmado con el pseudónimo “Marsilio”, refiere el diálogo de un francés asentado en México:

En México hay la tendencia de mirar siempre hacia atrás y casi nada hacia adelante; el momento presente apenas es advertido. Su pasado glorioso... sus héroes ejemplares... sus obras de arte conservadas: todos los pueblos tienen esto mismo; en Francia lo hay en el grado más confortante y, sin embargo, allí suele recordarse con mayor método, con más discreta economía...

Con frecuencia por ejemplo, leo en revistas y periódicos la devota resurrección que se quiere hacer de las épocas coloniales en todos los géneros de las cosas: desde el estático de la arquitectura, hasta el movable de la escena o del estilo... la imitación de las viejas casonas españolas constituye aquí en cierto modo un nuevo orden arquitectónico y se da el caso curioso de feísimas adaptaciones en algunas de estas casonas, que los propietarios se ven obligados a emprender para acomodarlas a las exigencias imperiosas de la vida de hoy, ante las leyes terminantes que prohíben tocar, sin distinción, estos “monumentos”.

Los temas coloniales en literatura constituyen, por decirlo así, la característica de esta generación, y es lástima, porque dejando a un lado la “fabla” virreinal de ciertos autores, lo demás estaría mucho mejor empleado en temas de la vida de hoy y aún de la vida de mañana, particularmente... (iba a decir que en las prosas cortas como el cuento o en los versos, pero me fijó en que es lo único que se hace aquí. ¡Oh! ¡La literatura de ustedes es tan pobre! ...) Esto me dijo el francés y creyó de ser verdad (1924, p. 19).

Es cierto que este discurso está en boca de un francés asentado en México. Sin embargo, en el contexto de publicación, la nota de Silva y Aceves pretendía denostar a los movimientos imitativos del arte colonial en la arquitectura y la pintura. Asimismo, este texto evidencia el imperativo cada vez más claro por escribir sobre asuntos que atiendan a la realidad social inmediata, para poder consolidar una literatura nacional.

¹⁶⁰ De periodicidad mensual, la revista se publicó hasta septiembre de 1924.

A la par de las críticas al colonialismo, la constante modernización de la ciudad hizo evidente la pérdida de vigencia de los asuntos virreinales. Mientras que los estridentistas publicaban sus primeros textos, los colonialistas que escribían en la prensa periódica se vieron forzados a tratar temas de actualidad. Francisco Monterde, colaborador regular de *El Universal*, dio a conocer *Dantón. Novela mexicana contemporánea* (1922), en la colección “La Novela Semanal” del *Ilustrado*. Su amigo Manuel Horta, quien se desempeñaba como director del *Suplemento Artístico del Heraldo*, también publicó en “La Novela Semanal” *El caso vulgar de Pablo Duque* (1923). En ambas novelas intervienen personajes con valores anacrónicos que se enfrentan a la sociedad moderna y a las exigencias de la prensa comercial. En *Dantón*, Monterde describe al intransigente señor de Altamira:

El señor de Altamira, cada vez más huraño, pone todo su amor en la pureza del idioma, al cual *limpia, fija y da esplendor*. Su pasión otoñal se circunscribe a los clásicos del Siglo de Oro. El señor de Altamira lee el *Quijote*, lee a los dramaturgos; lee a los picarescos; los lee y los relee. Y con trocitos de los picarescos, de los dramaturgos y del *Quijote*, escribe sus obras con ambiente de antaño (1969 [1922] p. 215).

De manera semejante a la narración que Genaro Estrada presentará en *Pero Galín*, el personaje anacrónico de la novela de Monterde se enamora de una muchacha joven que trabaja en una imprenta, por lo que comienza a cambiar sus costumbres:

Se habla del matrimonio del señor de Altamira y de la joven hija del señor corrector. Ya el señor de Altamira se ha teñido el bigote enhiesto que principiaba a encanecer y ahora es completamente negro. La metamorfosis no es sólo externa: el señor de Altamira, al llegar al otoño, advirtió que su vida se iluminaba con la placidez del último rayo del sol, el más luminoso. Comienza a sentir disgusto por los clásicos: ya no lee diariamente el *Quijote*, ni declama en alta voz largas tiradas de los dramaturgos del Siglo de Oro. Desde hace unas semanas, tampoco escribe (*ibid.*, p. 217).

Manuel Horta, por su parte, caracteriza a Pablo Duque como un personaje trágico y melancólico que abandonó sus valores de juventud, ante la corrupción de la vida moderna. Debido

a las exigencias de la prensa comercial, el personaje tiene que dejar de lado su deseo por escribir un novelón romántico y desencantado. Pablo Duque refiere su tragedia de la siguiente manera:

Yo quise modelar una obra perdurable de amor y serenidad, y me encuentro descentrado en plena juventud, frente a los más trágicos personajes de un guiñol humano. En estos trabajos del diarismo, se cotizan en forma muy original los valores mentales. La redacción de un telegrama insulso significa una muestra definitiva del talento, mientras que la pobre fantasía se recoge con timidez en las notas del carnet inédito. Hablar de arte y de belleza, de pasión y de mujer, son cosas pasadas de moda. Los rodillos de acero de la rotativa son insaciables. Pero detestan la “literatura literaturizante” y se nutren ávidamente de cuartillas apelmazadas con detestables comentarios escritos en bárbaro (1969 [1923], p. 142).

Francisco Monterde y Manuel Horta no abandonaron del todo sus intereses colonialistas pues en las siguientes décadas volvieron a publicar textos que evocaban la época de los virreyes. Sin embargo, como lo ejemplifican *Dantón* y *El caso vulgar de Pablo Duque*, tuvieron que adaptarse a las exigencias de la vida moderna.¹⁶¹

Vale la pena agregar que, durante estos años, Genaro Estrada no fue el único que parodió la literatura colonialista. Salvador Novo, quien colaboró en distintos periódicos y revistas, publicó en *El Universal Ilustrado* dos textos titulados “Manuscrito de un hombre colonial” y “Doña Tirante la blanca”, ambos de 1924, en los que se burla de algunas convenciones de los textos colonialistas. Desde los títulos se aprecia la parodia a los recursos empleados por estos escritores. “Doña Tirante la blanca”, además, incluye un subtítulo que alude a la costumbre de algunos colonialistas por mencionar los certámenes literarios que habían ganado con sus narraciones: “Leyenda colonial

¹⁶¹ Entre junio y noviembre de 1924, Francisco Monterde dirigió la revista mensual *Antena*. Como el mismo título anuncia, la revista no trató temas colonialistas, sino que pretendió ser una propuesta de actualidad para vincular a escritores mexicanos de diferentes agrupaciones y movimientos. De acuerdo con el editorial del primer número, “[c]on un nacionalismo consciente, no apasionado, [*Antena*] dará cabida a todas las manifestaciones de nuestra cultura que se destaquen por su valor”. Entre los colaboradores, sobresalen los nombres de algunos contemporáneos como Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. Al igual que otras revistas literarias de la época, *Antena* no logró sostenerse por un tiempo prolongado. A pesar de ello, quedó como testimonio del intento por vincular la actividad literaria con la novedosa tecnología de la radio.

desechada en el concurso de *El Universal*. Decepcionado, Salvador Novo confiesa haberla escrito y acompañado del lema «Noli me Tangere» (1999 [1924], p. 84).

La polémica del afeminamiento literario¹⁶² y el declive de la literatura colonialista

A comienzos de 1924, Julio Jiménez Rueda publicó *Moisés. Historia de judaizantes e inquisidores que vivieron en la Nueva España al principiar el siglo XVII* en la Editorial Cvltvra. Esta novela tiene varios méritos, puesto que se construye a partir de capítulos muy breves, cuya técnica recuerda a los poemas en prosa del *Gaspard de la nuit*. Además, el clímax de la novela retrata una escena bastante emotiva, por lo que John S. Brushwood (1973, p. 324) calificó esta novela como una de las mejores obras colonialistas. En el año de su publicación, Antonio Caso y Victoriano Salado Álvarez emitieron opiniones positivas sobre *Moisés*.¹⁶³ El segundo, incluso, se refirió a la novela como “uno de los pocos acontecimientos del año” (1947 [1924], p. 241). Sin embargo, más allá de estas críticas positivas, *Moisés* no tuvo una mayor repercusión. A lo largo de 1924, Jiménez Rueda se enfrentó a una serie de problemas económicos,¹⁶⁴ lo que, sumado a la falta de reconocimiento de su novela, lo condujo a lanzar diversas críticas a los intelectuales y escritores que ocupaban cargos en el gobierno y a plantear cuestionamientos sobre el estado de la literatura nacional.

¹⁶² Sobre la polémica del “afeminamiento literario” de 1925, véanse los estudios de Luis Mario Schneider (1975) y de Víctor Díaz Arciniega (2010 [1989]). En un trabajo previo (Gasca 2019), también hago algunos señalamientos sobre la querrela de 1925.

¹⁶³ Julio Jiménez Rueda incluyó el texto de Antonio Caso como prólogo de la primera edición de *Moisés*. Por su parte, en 1924 Victoriano Salado Álvarez publicó en la prensa una breve reseña sobre la novela de Jiménez Rueda, que este último recuperó en la edición de *Novelas coloniales* (1947).

¹⁶⁴ En su autobiografía, Jiménez Rueda (2001, pp. 117-122) narra las estrecheces económicas que padeció entre 1922 y 1925. Tras la llegada de Calles a la presidencia, su situación empeoró porque le fue retirada una plaza en la Escuela Nacional Preparatoria. De acuerdo con su testimonio, Manuel Puig Casauranc, el secretario de Educación, colocó a uno de sus favoritos en el puesto.

El 21 de diciembre de 1924, semanas después de que Plutarco Elías Calles asumiera como presidente de la República, Jiménez Rueda publicó en *El Universal* “El afeminamiento en la literatura mexicana”. Su artículo comienza con el señalamiento de que, después de 14 años del inicio de la Revolución, no existía una obra que diera cuenta de la realidad social del país. Tras referir el éxito de diversos autores rusos surgidos después de la Revolución de Octubre, Jiménez Rueda identifica rasgos viriles en el realismo social. En consecuencia, determina que la literatura mexicana se había “afeminado”, puesto que la poesía y la prosa “han seguido viviendo encerradas en su torre de marfil en que las dejaron los escritores post-románticos” (1924b, p. 3). Muchas de las críticas de Jiménez Rueda se dirigen a la imitación de modelos europeos y estadounidenses, que se contraponen al realismo social:

nadie ignora que nuestra vida intelectual ha sido siempre artificial y vana. La moda, en letras como en todo, la impone el último modelo venido de España, de París o de Yanquilandia. Hemos probado todos los figurines, sin crear nuestro paradigma propio. A fines del siglo pasado, fuimos parnasianos, simbolistas, decadentistas, naturalistas en la novela, pretendimos ser ibsenianos en el teatro, ahora somos estridentistas (*ibidem*).

Jiménez Rueda se cuida de mencionar a la literatura colonialista, pero las críticas de su artículo también resuenan para este movimiento.

El 25 de diciembre, Francisco Monterde entró a la discusión con un texto titulado “Existe una literatura mexicana viril”, también publicado en *El Universal*. Aquí, Monterde objeta a Jiménez Rueda que confunde el supuesto afeminamiento con la ausencia de escritores mexicanos de renombre, lo que lo lleva a señalar la falta de críticos profesionales y la falta de una industria editorial bien establecida. Después, argumenta que sí existen escritores que poseen las características viriles que Jiménez Rueda echa de menos, como Mariano Azuela, autor de *Los de abajo*, pero cuya obra no ha recibido la suficiente atención. El artículo de Monterde resultó fundamental porque atrajo la atención del público lector a la novela de Azuela, lo que, a su vez,

propició que ésta se publicara por entregas en “La Novela Semanal” de *El Universal Ilustrado*. Resulta muy significativo que, a pesar de que Monterde también se enfrascó en los asuntos virreinales durante los años previos, tampoco mencionó el colonialismo.

El tercero en entrar a la polémica fue Victoriano Salado Álvarez. El 12 de enero de 1925 publicó en *Excélsior* “¿Existe una literatura mexicana moderna?”, artículo que provocó mucha controversia. Salado Álvarez le dio la razón a Julio Jiménez Rueda sobre el presunto afeminamiento de la literatura mexicana y criticó los argumentos de Monterde sobre la ausencia de críticos y de una industria editorial. No obstante, tomó una postura más radical: “Yo voy más allá que el señor Jiménez Rueda: creo que no hay literatura nueva y la que hay no es mexicana... y a veces ni siquiera literatura” (1925, p. 5). Llama la atención que, en sus señalamientos a los autores que ignoraron los problemas sociales de la nación, se refiera a aquellos que “se acurrucan en un pasado hipotético y artificial que mucho debe de tener de ficticio” (*ibidem*). A pesar de que escribió una opinión positiva de *Moisés* y de que estaba de acuerdo con Jiménez Rueda sobre el afeminamiento literario, Salado Álvarez criticó de forma directa a los autores colonialistas, a quienes calificó como imitadores de *Salambó* y de *La gloria de don Ramiro*.

La discusión sobre el “afeminamiento literario” y sobre *Los de abajo* se extendió durante los siguientes meses. Debido al éxito de la reedición de la novela de Azuela, la polémica de 1925 detonó el auge de la narrativa de la revolución. En cambio, el colonialismo comenzó a quedar relegado porque ya no se ajustaba a los requerimientos nacionalistas de la época posrevolucionaria. Un ejemplo muy claro de la pérdida de vigencia de la literatura colonialista es *La vida milagrosa del venerable siervo de Dios Gregorio López*, publicada en los primeros meses de 1925. Con esta biografía novelada, Ermilo Abreu Gómez pretendía dar a conocer la historia del primer ermitaño de la Nueva España. Las expectativas de Abreu con esta obra eran altas, pues en las guardas del

libro anunció que tenía en preparación seis libros sobre personajes novohispanos.¹⁶⁵ Sin embargo, ninguno de estos títulos llegó a publicarse.

El 6 de junio de 1925, Genaro Estrada le escribió una carta a Abreu, a propósito del envío de su libro. Si bien Estrada intentó ser cuidadoso, al igual que Reyes con su crítica a *El corcovado*, su opinión sobre *Gregorio López* fue desfavorecedora:

no quiero lisonjearlo diciéndole que los libros de usted siempre los he recibido con simpatía y con interés. Los primeros me dieron la impresión de un pastiche inteligente de Valle Inclán, el maestro cuyas huellas perduran todavía en el *V. Gregorio López*. Lo colonial ha sido su predilección de usted y a fe mía que es Usted uno de los que con más gracia y agudeza espiritual cultivan en México esa especie de literatura. Ahora ya está usted limpiándola de esa paja farragosa de que se ha abusado en México para las evocaciones coloniales: la fabla. La fabla —que por cierto nunca la usaron para comunicarse las gentes de la Colonia— echa a perder cosas que sin ella serían de una calidad excelente. Usted ha podido librarse a tiempo de esa cosa de mal gusto (*apud* Zadik 1984, p. 29).

No tengo noticia de otras notas críticas, pero resulta evidente que la fría recepción de *Gregorio López* desanimó a Abreu Gómez a abandonar el colonialismo. Décadas más tarde, el escritor yucateco confesó que quemó el manuscrito de *Las herejías de don Guillén de Lampart*, a pesar de tenerlo casi listo para su publicación: “Yo escribí en aquel entonces la biografía de Guillén de Lampart para la cual [Francisco A. de] Icaza compuso una linda y cariñosa carta-prólogo. No pude publicar a tiempo dicho libro, quise salir del virreinalismo y lo destruí” (*apud*. Gutiérrez Muñoz 2007, p. 486).¹⁶⁶ Semanas después de haber escrito a Ermilo Abreu Gómez sobre *Gregorio López*, Genaro Estrada retomó la redacción de su novela *Pero Galín*, que había comenzado dos años atrás. Con esta obra, Estrada asentó una estocada al colonialismo que, si no fue de muerte, sí causó un daño irreparable.

¹⁶⁵ Éstas fueron: *Las herejías de don Guillén de Lampart*, *Los diálogos sagrados de Martín Gartuza*, *La santidad de Tomás Treviño de Sobremonte*, *El adelantado Francisco de Montejo*, *Romance palaciego* y *Guía de reyes y grandes señores*.

¹⁶⁶ El texto proviene del artículo “Notas sobre Francisco A. de Icaza” publicado en *Letras de México* en 1945.

Genaro Estrada (1887-1937), cuyo nombre está inscrito en el Muro de Honor de la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión, fue un hombre prolífico. Su legado no sólo se reduce a la doctrina que lleva su nombre, pues, a lo largo de su vida, logró importantes contribuciones en los campos de la bibliografía, la historia y la literatura. Desde el año de su muerte, intelectuales de distinta procedencia escribieron semblanzas biográficas en su memoria. Alfonso Reyes, por ejemplo, publicó uno de los textos más emotivos, en el cual destaca el afán conciliador y el buen humor de su gran amigo al que solía llamar “el gordo”:

El que comprende a unos y a otros, y a todos puede conciliarlos; el que trabaja por muchos y para muchos sin que se le sienta esforzarse; el que da el consejo oportuno; el que no se ofusca ante las inevitables desigualdades de los hombres y les ayuda, en cambio, a aprovechar sus virtudes; el fuerte sin violencia ni cólera; el risueño sin complacencias equivocadas; el puntual sin exigencias incómodas; el que estudia el pasado con precisiones de técnico, vive en el presente con agilidad y sin jactancia, y provoca la llegada del porvenir entre precavido y confiado; el último que pierde la cabeza en el naufragio, el primero en organizar el salvamento —tal era Genaro Estrada, gran mexicano de nuestro tiempo a quien todos podían atreverse a llamar “el gordo”.

Dotado de una sensibilidad alegre y varia; coleccionista de buenos libros, de manuscritos raros, de cucharillas de plata, de cuadros y muebles, de jades y primores chinoscos en que su casa era un verdadero museo; lleno de aquel humorismo tembloroso que comunica a los hombres gordos otra manera de esbeltez (1960 [1937], p. 167).

De esta lista de virtudes, conviene destacar la precisión técnica con la que Estrada se afanaba en estudiar la historia, así como sus manías coleccionistas e interés por los buenos libros, pues estas cualidades lo acercan a los escritores colonialistas.

A lo largo de los siglos XX y XXI, numerosos investigadores continuaron estudiando la trayectoria de Estrada desde distintos ángulos. La Secretaría de Relaciones Exteriores coordinó algunos de los trabajos más destacados como *Homenaje a Genaro Estrada* (1986), el cual compila cuatro ensayos que destacan las contribuciones de Estrada en los campos de la diplomacia, la historia, la bibliografía y la literatura. En 2019, Alberto Enríquez Perea reunió más de treinta textos

en el volumen *La inagotable presencia de Genaro Estrada* para destacar las labores del autor mazatleco como “bibliófilo, historiador, internacionalista, poeta, escritor, mecenas, crítico de arte [y] diplomático” (p. 10). De igual manera, en las últimas décadas se han publicado tres tesis que analizan los aportes de Estrada en la bibliología (Lira 2006), las relaciones internacionales (Aguirre Cortés 2014) y la historiografía (Mora Muro 2016). Ante la gran cantidad de estudios y semblanzas biográficas, en las siguientes páginas me limitaré a señalar algunos datos para analizar cómo Estrada se insertó en el campo literario mexicano y cómo se relacionó con la literatura colonialista.

Sinaloa y la incursión al periodismo

Estrada nació el 2 de junio de 1887 en Mazatlán. Sus padres fueron Genaro Estrada y Haro, originario de Zacatecas, y Concepción Félix y Osuna, originaria de Sinaloa.¹⁶⁷ Meses antes de su nacimiento, su padre fue asesinado en un asalto callejero, por lo que desarrolló un vínculo estrecho con su madre y con su abuela. En *La feria de la vida*, José Juan Tablada refiere que él y Genaro Estrada estaban emparentados, pues sus respectivas madres descendían de los Osuna, una importante familia de rancheros de La Noria:

Genaro Estrada, el sutil artista conjurador de Nueva España, puesto que vio el pasado remotísimo, podría con mayor razón dar fe de lo que voy a narrar en esta evocación. Él y yo estamos emparentados por la común descendencia de los Osunas de Sinaloa, avecindados en el pueblo de la Noria, vecino a Mazatlán. Genaro Estrada por su docta erudición es capaz de seguir todo el raigambre español y la ramazón mexicana de ese feraz árbol genealógico. Yo me detengo un punto a su sombra venerable para evocar la memoria de esos amables y esforzados rancheros de la Noria, cuyos rostros risueños y barbados veo a menudo en los daguerrotipos familiares (1937 [1925], p. 86).

¹⁶⁷ Sus padres contrajeron matrimonio el 3 de junio de 1886 en Mazatlán. El acta se conserva en el Archivo Personal de Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Sus primeros años los pasó entre Mazatlán y El Rosario, donde radicaba su familia materna. Con el apoyo de ésta, el pequeño Genaro pudo cursar los primeros años de escuela. En 1898, se mudó con su madre a casa de sus tíos en Culiacán, donde cursó el tercer año de secundaria en la escuela Modelo. Al año siguiente, ingresó al prestigioso Colegio Rosales.¹⁶⁸ Sus biógrafos destacan que durante su época preparatoria se interesó por la literatura¹⁶⁹ y que participó en certámenes literarios, de los cuales ganó un primer lugar por una composición titulada “Canto a Rosales”.¹⁷⁰

Entre 1904 y 1905, Estrada comenzó la carrera de Derecho en el Colegio Rosales, pero no pudo concluirla por problemas económicos.¹⁷¹ Faustino Díaz, su tío político, poseía una imprenta en la que aprendió a redactar gacetillas y se aficionó por el arte de la tipografía. Estos conocimientos le facilitaron incursionar en el periodismo y en la actividad editorial. Durante su adolescencia, “no había fiesta social en Culiacán que no fuera reseñada por el joven Genaro” (Valadés 2019 [1937], pp. 315). A partir de 1907, colaboró en diferentes periódicos estatales. Fue jefe de redacción en *El Monitor de Sinaloa* y, a comienzos de 1911, dirigió *El Diario del Pacífico*, publicación que se distinguió por su posicionamiento antimaderista. Durante este periodo también se desempeñó como regidor honorario del Ayuntamiento de Culiacán. Todas estas actividades le permitieron convertirse en un autodidacta del derecho, la literatura y la historia de México (cfr. Carmona 2017, s.n.).

¹⁶⁸ Esta institución es uno de los antecedentes de la Universidad Autónoma de Sinaloa.

¹⁶⁹ Rodolfo Monjaraz Buelna (1967, p. 3) documenta que en 1901 Genaro Estrada reprobó el primer curso de Español en el Colegio Rosales, aunque después mejoró su aprovechamiento, pues tuvo un desempeño sobresaliente en las clases de Taquigrafía, Lectura y Literatura.

¹⁷⁰ Luis Mario Schneider (1988b, 421) sugiere que este poema se pudo haber publicado en *La Bohemia Sinaloense*, pero en esta revista no hay ningún texto firmado por Genaro Estrada ni ninguna composición con el mismo título, si bien en ella aparecieron numerosos poemas laudatorios a Antonio Rosales.

¹⁷¹ Estrada nunca obtuvo un título universitario, aunque las personas le daban el tratamiento de licenciado durante su gestión en Relaciones Exteriores. José Moreno Villa (1944, p. 246) refiere que Estrada solía hacer mofa de ello.

Al formar parte de la élite intelectual y política sinaloense, es muy probable que conociera a Enrique González Martínez, cuando éste dirigía la revista *Arte* (1907-1909) en Mocorito, junto al escritor y gobernador Sixto Osuna.¹⁷² Después de la renuncia de Porfirio Díaz en mayo de 1911, Estrada viajó a Los Ángeles y permaneció ahí hasta agosto; no queda claro si su viaje estuvo motivado exclusivamente por la incertidumbre política o por cuestiones personales. El primero de septiembre del mismo año llegó a la Ciudad de México por invitación de González Martínez, quien pretendía fundar una nueva revista literaria (cfr. Lira 2006, p. 9 [42]). Además de colaborar en este proyecto, en la capital se dedicó a hacer reportajes, editoriales y crónicas de teatro para *El Diario*. También se desempeñó como corresponsal en Morelos durante los levantamientos zapatistas. Después, ingresó a la redacción de *El Mañana* donde escribió textos políticos en contra del régimen maderista, pues todavía “la influencia del orden porfirista dominaba en él” (Valadés, 2019 [1937], p. 315). Algunos de estos artículos los firmó con el seudónimo de Zapatador o Lápiz Tinta. De acuerdo con Luis Mario Schneider, el “carácter anónimo de casi todo el material publicado durante este periodo imposibilita precisar o reconocer [sus] trabajos” (1988b, p. 422).¹⁷³

Enrique González Martínez, el vínculo con la literatura

La influencia de Enrique González Martínez resultó determinante en la formación de Genaro Estrada. Una vez que este último llegó a la Ciudad de México en septiembre de 1911, el autor de *Los senderos ocultos* lo ayudó a insertarse en el medio periodístico e intelectual. Después de que

¹⁷² Después de un primer intento infructuoso por insertarse en los círculos literarios de la capital, en 1905 Enrique González Martínez regresó a Mocorito, Sinaloa, donde ejerció como médico. Gracias a su amistad con el gobernador Sixto Osuna, obtuvo los recursos para sostener la publicación de la revista *Arte* por tres años. Luego de esta etapa, regresó a la Ciudad de México y logró posicionarse como uno de los poetas más prestigiosos del país.

¹⁷³ Los únicos textos identificados de Estrada en *El Diario* son cuatro artículos satíricos titulados “Zapatadas” publicados el 12, 16, 19 y 27 de septiembre de 1911, los cuales están firmados con el seudónimo “Lápiz Tinta” (Schneider 1988b, p. 422).

Francisco I. Madero asumió la presidencia en el mes de noviembre, Estrada y González Martínez comenzaron a planificar la publicación de la revista *Argos*. El primer número apareció en enero de 1912 y tuvo una periodicidad semanal. Además de las publicaciones literarias, *Argos* mantuvo una línea crítica en contra del nuevo régimen. Por su experiencia en la prensa sinaloense, Genaro Estrada figuró como secretario y gerente. Aunque en los seis números que duró la revista no hay ningún texto firmado por él, es probable que fuera el autor de algunas reseñas de libros o de algunas de las críticas políticas. En cambio, escritores ateneístas como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Julio Torri fueron quienes se encargaron de publicar textos literarios y ensayos de crítica.¹⁷⁴ Para 1912, Estrada carecía de una formación literaria sólida, por lo cual se limitó a las labores de periodista y de editor. Esto puede explicar por qué no formó parte del Ateneo de la Juventud. González Martínez, en cambio, fungió como una figura tutelar para los ateneístas.

Tras los sucesos de la Decena Trágica y el posterior ascenso de Victoriano Huerta, Genaro Estrada dejó de ejercer el periodismo y comenzó su carrera académica. Jesús Mora (2016) señala que, gracias a los vínculos que estableció con los intelectuales que apoyaron a Huerta,¹⁷⁵ obtuvo el puesto de secretario de la Escuela Nacional Preparatoria durante los primeros meses de 1913, y, más tarde, el de profesor de gramática española. Su paso por esta institución le permitió relacionarse con miembros del Ateneo que eran profesores de la misma institución, como Julio Torri y Mariano Silva y Aceves, con quienes compartió afinidades literarias. También destaca su amistad con Manuel Toussaint, maestro de castellano y futuro colonialista. Asimismo, a partir de

¹⁷⁴ Julio Torri publicó “Las desventuras de Lucio el Perro”, Pedro Henríquez Ureña, “La decadencia de la literatura prescriptiva” y Alfonso Reyes, “*De vera creatione et essentia mundi*”.

¹⁷⁵ Algunos de ellos fueron Enrique González Martínez, Salvador Díaz Mirón, José Juan Tablada, Jesús T. Acevedo, Luis G. Urbina y Amado Nervo. González Martínez, por ejemplo, fue nombrado subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.

1916, tuvo una comunicación epistolar cada vez más constante con Alfonso Reyes, autoexiliado en Europa.

Antonio Castro Leal, del grupo de los siete sabios, dejó constancia de que Genaro Estrada afianzó sus conocimientos sobre literatura gracias a la ayuda de Enrique González Martínez, quien dirigía una de las tertulias literarias más importantes de la capital, durante los años de la Revolución:

Estrada entró tarde a la literatura. Todavía en 1914, cuando era secretario de la Escuela Nacional Preparatoria, no figuraba entre los escritores. Dábamos clase en esa escuela Julio Torri, Mariano Silva y Aceves, Carlos Díaz Dufío (hijo), Alberto Vázquez del Mercado, Manuel Toussaint y yo. Estos tres últimos nos iniciábamos apenas en la carrera de las letras. Recuerdo que Genaro Estrada no estaba todavía en nuestro grupo y que sólo dos o tres años más tarde se incorporó a él. [...] La preparación de Estrada había sido escasa. Vino a completarla en la ciudad de México, en la casa de Enrique González Martínez, donde, durante los años de la Revolución, comía y cenaba, por lo menos, cuatro o cinco veces a la semana. Ahí disponía de una biblioteca importante, sobre todo de literatura francesa e hispanoamericana. La conversación tocaba constantemente cuestiones literarias: se comentaban obras antiguas y modernas, se discutían autores, se bordaba sobre la fama y la influencia de escritores extranjeros y nacionales. Del romanticismo a las últimas derivaciones del simbolismo, González Martínez tenía un amplio conocimiento de la literatura francesa (1959, p. 468).

Como explicaré con mayor detalle en el siguiente capítulo, las tertulias de Enrique González Martínez también influyeron en el desarrollo de la literatura colonialista porque en ellas se leían y traducían a autores franceses como Charles Baudelaire y Aloysius Bertrand.¹⁷⁶

En 1916, tras varios años como docente y de frecuentar la tertulia de González Martínez, Genaro Estrada sacó a la luz su primer libro, *Poetas nuevos de México. Antología con noticias biográficas, críticas y bibliográficas*, un trabajo en el que demuestra sus conocimientos de literatura, así como de metodologías de investigación histórica y bibliográfica. Como él mismo lo indica en la introducción de su antología:

¹⁷⁶ En la tertulia de González Martínez figuraba Enrique González Rojo, lo que ayuda a explicar el apoyo que Genaro Estrada brindaría en 1928 a los Contemporáneos a continuar con su proyecto editorial.

este libro está destinado a presentar un grupo armonioso y definitivamente consagrado a los poetas nuevos de México, con una suma de noticias útiles a la vez que para el investigador, para quien, fuera del país, quiera informarse del valor de nuestra poesía lírica, con mejores datos de los que suelen ofrecer en otros países publicaciones en donde el movimiento literario mexicano está registrado con mucha escasez y más inexactitud y en las cuales, frecuentemente, nuestras manifestaciones artísticas andan representadas por hombres cuya boga pasó hace cincuenta años (1916, p. v).

Poetas nuevos de México fue muy bien recibido por los intelectuales de la época porque, además de ofrecer un panorama histórico y numerosas referencias bibliográficas, esta antología representó uno de los primeros intentos por comprender de manera crítica el desarrollo de la poesía mexicana de las últimas décadas. La metodología que el autor empleó para elaborar esta antología es similar al de trabajos posteriores como *Bibliografía de Amado Nervo* (1925) y *Genio y figura de Picasso* (1936), pues en todas ellas se enfatiza la importancia de la investigación bibliográfica. Al final de la introducción de *Poetas nuevos*, el autor agradeció a Enrique González Martínez y a los historiadores Luis González Obregón y Genaro García por permitirle el acceso a sus respectivas bibliotecas personales.

Después de *Poetas nuevos de México*, Estrada continuó colaborando en revistas dirigidas por Enrique González Martínez, como *La Nave* (1916), *Pegaso* (1917) y *México Moderno* (1920-1921). En ellas publicó principalmente reseñas de obras literarias e historiográficas, pues estuvo a cargo de las secciones de novedades bibliográficas. En *México Moderno*, además, dio a conocer un adelanto del *Visionario de la Nueva España*. A pesar de estos ejercicios literarios, gozó de mayor reconocimiento como crítico. Antonio Castro Leal, por ejemplo, reconoció el espíritu crítico de Estrada, pero desdeñó los ejercicios literarios que realizó en la tertulia de González Martínez:

Genaro Estrada se familiarizó entonces con la literatura y fue adquiriendo capacidad de apreciación y ciertas normas críticas. En la tertulia de aquella casa iba llenando, con habilidad y método, las lagunas de su cultura literaria. [...] A él —que no sabía dibujar muy bien— le dieron oportunidad las nuevas corrientes literarias de ir desdibujando, según la moda. Un pastiche de Virgilio, de Horacio o de cualquier poeta de tradición clásica se queda siempre muy por abajo del original. Pero un pastiche de poesía posmodernista es un

billete que puede falsificarse y correr por algún tiempo antes de ser descubierto” (1959, pp.468- 470).

Aunque desfavorecedora, esta opinión resulta acertada porque, como se verá en los siguientes capítulos, tanto en el *Visionario de la Nueva España* como en *Pero Galín* Estrada se sirvió del pastiche para articular su parodia a la literatura colonialista.

En 1921, el mismo año en que Estrada fue nombrado oficial mayor de Relaciones Exteriores por Alberto J. Pani, González Martínez ingresó al cuerpo diplomático mexicano para desempeñarse como embajador en Chile, por lo cual Estrada era su superior. En los siguientes años, ambos escritores mantuvieron comunicación a la distancia. Incluso, previo a la publicación de *Pero Galín* en 1926, Estrada tuvo que reprender amistosamente a su antiguo maestro, porque el presidente Calles juzgaba que González Martínez dedicaba demasiado tiempo a su actividad literaria en lugar de atender a sus responsabilidades diplomáticas en la embajada de Madrid.

Genaro García, la bibliografía y la historia

Al mismo tiempo que se instruía y sociabilizaba en la tertulia de Enrique González Martínez, Genaro Estrada se dedicó a estudiar historia de México en el Museo Nacional, bajo la dirección de Genaro García. Desde 1903, el Museo Nacional se convirtió en la primera institución que se encargó “formalmente de la instrucción de futuros historiadores, quienes tendrían también el privilegio de contar con becas para su manutención” (Mora 2016, p. 64).¹⁷⁷ Genaro García, uno de los historiadores más prestigiosos de la época, ocupó el cargo de subdirector de esta institución a partir de 1907 y el de director en 1914. Además de Genaro Estrada, García formó a reconocidos

¹⁷⁷ No logré corroborar si Genaro Estrada recibió alguna subvención para estudiar en el Museo Nacional. Vale la pena agregar que, durante estos años, Estrada alternó esta actividad con sus clases en la Escuela Nacional Preparatoria e intentó otros negocios, como corredor de bolsa en 1916.

historiadores y escritores como Juan B. Iguíniz, Alfonso Teja Zabre, Nemesio García Naranjo y a los colonialistas Manuel Romero de Terreros y Julio Jiménez Rueda (cfr. *ibid.*, pp. 64-65).

Estrada estuvo bajo la tutela de García de 1913 a 1917. Durante estos años logró profesionalizar los conocimientos de historia que había adquirido de manera autodidacta en Sinaloa, y comenzó a relacionarse con el gremio de historiadores de la capital. Juan B. Iguíniz recuerda cómo Estrada se insertó en el círculo de discípulos de García:

Conocimos a Genaro Estrada hace unos veinticinco años [*ca.* 1913]. Acababa de llegar de Mazatlán, su tierra natal, de donde lo había arrojado la revolución, y hallábase en plena juventud, sin soñar siquiera que a través de no muchos años habría de ocupar los altos puestos que con tanto tino llegó a desempeñar y a los que lo elevaron no intrigas políticas ni servilismos vergonzosos, sino su talento, su cultura, su actividad y sus grandes dotes administrativas. Desde entonces nos conocimos y tratamos ya en el Museo Nacional, ya en la casa de nuestro ilustre maestro don Genaro García, y desde luego nos unieron en sincera amistad nuestras aficiones bibliográficas, amistad que no llegó a alterarse nunca, no obstante, la divergencia que existía entre ambas ideas y caracteres (1943 [1938], p. 135-36).

En el Museo Nacional, Estrada se especializó en el estudio de la historia documental de la Colonia, tema en el que García era experto. Al formar parte de los proyectos editoriales de Enrique González Martínez, Estrada dio cabida a muchas investigaciones históricas sobre la Nueva España. Incluso, él mismo publicó reseñas de libros de historia colonial en *Pegaso* y el ensayo “Los gremios mexicanos y sus ordenanzas durante la época colonial” en *México Moderno*. Así, mientras los narradores colonialistas daban a conocer sus primeras ficciones históricas, Estrada continuaba estudiando sobre la historia de México.

Si bien los escritores colonialistas tuvieron como modelos a Genaro García y a Luis González Obregón, Genaro Estrada tuvo una relación más cercana con el primero, mientras que el resto de los narradores colonialistas mostraron mayor admiración por el segundo. De acuerdo con Jesús Mora (2016), García y González Obregón pertenecieron a escuelas historiográficas diferentes. Esta distinción resulta útil para comprender la crítica y la parodia de Estrada a la

literatura colonialista. Por un lado, González Obregón y Artemio de Valle Arizpe representan lo que Mora denomina como “escuela empirista tradicionalista”, que defendía las tradiciones de raíz hispánica y católica (*ibid.* p. 104). Por el otro, Genaro García fue uno de los investigadores que “más se apegó al llamado método científico” (*ibid.* p. 69), mientras que su discípulo Estrada fue “el primer eslabón hacia la instauración de la historiografía crítica” (*ibid.* p. 100).

A diferencia de González Obregón, Genaro García no se distinguió como un buen narrador de la historia colonial. En cambio, sus alumnos enfatizan su rigurosidad y actitud crítica sobre las fuentes documentales. Alfonso Teja Zabre, por ejemplo, refiere que:

No fue don Genaro poeta y orador como don Justo [Sierra], ni manejó la crítica con furia como [Francisco] Bulnes, ni tuvo la curiosidad paciente y exquisita del narrador, como Luis González Obregón. Fue un constructor, un minero, un explorador, y buscó lo que más necesita nuestra historiografía: material de primera mano, orden y claridad (*apud* Mora Muro, p.65).

Nemesio García Naranjo comparte una opinión semejante: “[Genaro García] me enseñó a trabajar con método [...], al lado de don Genaro aprendí a investigar, aprendí a darle valor a los documentos, dejé de construir castillos en el aire” (1960, p.431). Estos juicios sobre la rigurosidad y meticulosidad de García para el estudio de la historia se pueden trasponer a Genaro Estrada, quien desdeñó las ficciones edulcoradas de los escritores colonialistas y sus imprecisiones históricas.

El investigador Daniel de Lira sostiene que Genaro Estrada no sólo admiró a Genaro García por sus conocimientos sobre la historia de la Nueva España, sino que tomó la figura del maestro como un modelo y un *alter ego*, al que intentó emular en diferentes momentos de su vida, “sobre todo en sus aspiraciones bibliográficas y aun bibliófilas” (2006, p. 10 [43]). Asimismo, De Lira establece un paralelismo entre sus trayectorias, pues Estrada emuló los proyectos e investigaciones del maestro, aunque con mejores resultados:

si García fundó la imprenta de la Cámara de Diputados y del Museo Nacional de Arqueología para promover publicaciones; Estrada dirige las prensas de la Secretaría de Comercio y funda la imprenta de Relaciones; García hizo una valiosa recopilación y publicación de documentos mientras que en su tiempo, Estrada publica por ejemplo, el Archivo Histórico Diplomático con intenciones muy semejantes al pensamiento de García que era en todo caso una convicción en ambos: el rescate y la difusión de las fuentes documentales. El perfil bibliófilo que sus amigos reiteran, está presente en ambos Genaros: las míticas colecciones de la biblioteca de García adquieren en el caso de Estrada un cariz personal de obra íntima y fabulosa, cultivada con impresos mexicanos antiguos, afortunados hallazgos en librerías y bibliotecas, y sofisticadas ediciones modernas que él mismo ordenaba y fabricaba personalmente como verdadero maestro tipógrafo (Lira 2006, pp. 20-21 [53-54]).

La impronta de García en la obra de Estrada también se puede rastrear en el *Visionario de la Nueva España*, pues en textos como “El recuerdo”, “El sabio”, “El erudito”, “El nicho” y “La casa”, Estrada alude a la importancia de las fuentes documentales para el estudio de la historia colonial, un aspecto en el que Genaro García fue muy insistente con sus discípulos.

A la par de sus estudios en el Museo Nacional, Estrada estaba al tanto de las investigaciones historiográficas de los Estados Unidos y de Francia. Estas lecturas le ayudaron a alejarse del rígido enfoque positivista, que aún pretendía encontrar una verdad histórica científica. Jesús Mora advierte que la lectura de autores como Georges Desdevises du Dezert y Herbert Ingram Priestley¹⁷⁸ le permitieron a Estrada reconocer que el historiador, aunque no sea consciente de ello, “vierte en sus escritos puntos de vista que dem[uestran] un posicionamiento ideológico frente a las fuentes” (2016, p. 79), lo que impide describir de manera exacta y precisa los acontecimientos del pasado. Así pues, con la disciplina y el rigor aprendidos de Genaro García y con un enfoque de investigación crítico, Estrada sentó las bases para una nueva práctica historiográfica en México porque:

no era común que los historiadores mexicanos realizaran balances profundos o “estados de la cuestión” de sus temas de investigación. Por lo regular desconocían los avances teóricos

¹⁷⁸ En 1917 Estrada publicó una reseña en *Pegaso* sobre *Le Église Espagnole des Indes à la fin du XVIII siècle* (1917) de G. Desdevises du Dezert y al año siguiente reseñó en *Revista de Revistas* el libro *José de Gálvez, visitor-general of New Spain (1765-1771)* (1916) de Herbert Ingram Priestley.

de la disciplina y el *lugar* desde donde hablaba el propio historiador, las líneas investigativas que lo precedían. Genaro Estrada es una excepción, primer eslabón hacia el establecimiento de una *cultura historiográfica* que caracterizaría algunas décadas después al profesional de Clío en México. Sus extensas lecturas y su espíritu internacionalista le habían permitido afianzarse una amplia cultura de vanguardia y, quizá lo más importante, que se reconociese como miembro de la comunidad de historiadores (*ibidem.*, p. 79).

Esto último no es un dato menor pues Estrada fue miembro de la Academia Mexicana de la Historia, fundada en septiembre de 1919. Gracias a los puestos políticos que ocupó en los siguientes años, Estrada consiguió financiamiento para diversos proyectos ligados a esta institución. Además, actuó como un conciliador entre los historiadores más conservadores, quienes defendían “las antiguas estructuras de privilegio y de las herencias mexicanas de origen español” (*ibid.*, p. 76) y los historiadores más jóvenes que compartían opiniones liberales ligadas a los proyectos posrevolucionarios.

La muerte de Genaro García en 1920 y la posterior venta de su biblioteca a la Universidad de Texas causaron gran conmoción e indignación en la comunidad intelectual mexicana. A raíz de estos acontecimientos, Artemio de Valle Arizpe escribió una novela titulada *Cosas tenedes...* (1922) en la que exaltaba la importancia nacional de conservar el patrimonio colonial. Genaro Estrada también se lamentó de la muerte de García y de la venta de su biblioteca, pero no compartía con Valle Arizpe la voluntad de enfrascarse en la época colonial. Por ello, en *Pero Galín* parodió algunos de los planteamientos de la novela de Valle Arizpe. No obstante, también intentó conciliar el imperativo por apoyar la modernización de México con el valor de preservar la memoria histórica nacional.

La política y los proyectos culturales

En 1917 Genaro Estrada contaba con una amplia experiencia en el ámbito periodístico y editorial, y comenzaba a destacar por su trabajo académico. A finales de ese año, Alberto J. Pani lo invitó a

asumir el puesto de jefe de publicaciones de la Secretaría de Industria y de Comercio, de la que era titular. Así, Estrada comenzó una prolífica carrera en la política mexicana. Dos años más tarde, Plutarco Elías Calles sustituyó a Pani, quien fue designado embajador de México en París. Al reparar en la disciplina y eficiencia de Estrada, Calles lo ascendió a jefe de Departamento Administrativo. Durante este periodo, Estrada comenzó a escribir los textos que conformarían el *Visionario de la Nueva España*.

Después de la rebelión de Agua Prieta y del asesinato de Venustiano Carranza, Estrada permaneció en la Secretaría de Industria y de Comercio y colaboró con el grupo de los sonorenses.¹⁷⁹ A inicios de 1921, cuando había terminado de escribir el *Visionario*, viajó a Italia para supervisar la instalación del pabellón mexicano en la Feria Internacional de Milán. A su regreso a México, comenzó a trabajar como profesor de historia en la Escuela de Altos Estudios. En el mes de noviembre, Alberto J. Pani, recientemente nombrado secretario de Relaciones Exteriores, lo invitó, de nueva cuenta, a ocupar el cargo de Oficial Mayor. En este puesto, Estrada estaba a cargo del archivo histórico de la Secretaría, por lo cual se dedicó a organizar, rescatar y difundir documentos para que los miembros del cuerpo diplomático “conocieran la historia nacional, pues ello proporcionaba una visión que les permitía comprender y asimilar las circunstancias del momento, producto de antecedentes de origen histórico” (Lira 2006, p. 11 [44]). En 1923 fundó la imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores y creó la colección del Archivo Histórico Diplomático Mexicano. Un año después, organizó una nueva serie de publicaciones a las que denominó “Monografías bibliográficas mexicanas”, en la que invitó a

¹⁷⁹ Luis Mario Schneider (1988b, p. 423) refiere que, en 1920, Estrada estaba a punto de partir con el gabinete de Venustiano Carranza a Veracruz, pero se le pidió permanecer en la Ciudad de México para entregar el archivo de la Secretaría de Industria y de Comercio a las nuevas autoridades.

colaborar a escritores colonialistas como Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, el marqués de San Francisco y Manuel Toussaint.

A la par de estos proyectos culturales, Estrada tuvo que hacer frente a otras tareas administrativas. En 1923, fue nombrado subsecretario de Relaciones Exteriores¹⁸⁰ y se encargó de reorganizar y modernizar la administración de la secretaría “mediante nuevos métodos de trabajo, adquisición de equipo moderno y, lo más importante, el establecimiento de concursos de ingreso al servicio exterior” (Carmona 2017, s.n.). Asimismo, formó parte del equipo que negoció con el gobierno de Estados Unidos los Tratados de Bucareli, los cuales buscaban restituir las pérdidas económicas de las empresas extranjeras durante la Revolución. Esta experiencia significó “un duro aprendizaje” (*ibidem*) para Estrada, pues los estadounidenses impusieron condiciones desfavorables para nuestro país. En su novela *Pero Galín*, que comenzó a escribir en 1923, Estrada expresa su admiración por el avance técnico de los Estados Unidos, pero mantiene una postura crítica a su sistema de desarrollo y a la propaganda antimexicana del cine hollywoodense.

A pesar de que sus responsabilidades en la secretaría ocupaban la mayor parte de su tiempo, Estrada conservó sus intereses literarios, por lo que intentó conjuntarlos con su actividad diplomática. En julio de 1923 inició las gestiones para fundar en México un grupo del PEN Club, una organización internacional que buscaba crear lazos entre escritores europeos y americanos. Al año siguiente logró consolidar este proyecto y dirigió las *Pajaritas de papel*, las publicaciones literarias del PEN Club, en el que participaron autores como José Juan Tablada, Xavier Villaurrutia, Daniel Cosío Villegas, Xavier Icaza y Francisco Monterde.¹⁸¹ Paralelamente, consiguió

¹⁸⁰ De acuerdo con el *Manual de organización de la Subsecretaría de Relaciones Exteriores*, “en la época posrevolucionaria queda bien delineada la figura del subsecretario, función independiente de la del oficial mayor, quien pasa a ser el tercer funcionario en importancia dentro de la Secretaría de Relaciones Exteriores” (2006, p.5). Aunque no se especifica, se infiere que fue la administración de Genaro Estrada la que realizó este cambio.

¹⁸¹ Francisco Monterde recopiló la mayor parte de estos textos en el volumen *Las pajaritas de papel (1924-1925)* (1965).

financiamiento a escritores que se encontraban en el extranjero para que ayudaran a promover la imagen de México. Destaca su apoyo a Tablada, quien se encontraba en Nueva York, y a Alfonso Reyes, agregado cultural en Madrid.

Con la llegada de Plutarco Elías Calles a la presidencia en diciembre de 1924, Estrada presentó su renuncia a la subsecretaría de Relaciones Exteriores, pero el presidente Calles y el secretario Aarón Sáenz la rechazaron. Tras varios años ininterrumpidos de trabajo en la secretaría, Estrada tomó unas vacaciones a finales de 1925, y recorrió los Estados Unidos de costa a costa. Durante este periodo terminó de escribir *Pero Galín*, que publicaría en la primavera de 1926. Como se verá en el cuarto capítulo, el final de la novela se relaciona con el proyecto político de Calles y con la reforma agraria. Después del estallido de la Guerra Cristera a mediados de 1926, Estrada tuvo que hacer gestiones en el extranjero para promover la imagen de México como un país moderno y estable, y con ello atraer inversiones.

En mayo de 1927, Aarón Sáenz renunció a su puesto en Relaciones Exteriores, de tal suerte que Estrada ascendió a subsecretario encargado del despacho de la secretaría. Con la llegada del presidente provisional Emilio Portes Gil, en diciembre de 1928 fue nombrado oficialmente secretario de Relaciones Exteriores, cargo que ocuparía hasta 1932. Quizá, ésta fue la etapa más productiva de Estrada pues logró consolidar su figura como político y mecenas cultural. Luego de su parodia a la literatura colonialista en *Pero Galín*, publicó dos poemarios, *Crucero* (1928) y *Escalera (Tocata y fuga)* (1929), en los que se atestigua la influencia de los poetas españoles de la generación del 27. Asimismo, financió la revista *Contemporáneos* a partir del cuarto número.¹⁸²

¹⁸² Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano obtuvieron en un principio el financiamiento de Bernardo J. Gastelum, secretario de salubridad. Sin embargo, tras la renuncia de éste, los editores de *Contemporáneos* recurrieron a Genaro Estrada. En *Tiempo de arena*, Torres Bodet (1955, pp. 257-263) recuerda que Genaro Estrada también lo ayudó a iniciarse en la carrera diplomática.

A la par de estos proyectos, continuó impulsando las publicaciones del Archivo Histórico Diplomático.

Tras la llegada de Pascual Ortiz Rubio a la presidencia de México en 1930, Estrada mantuvo su puesto en la secretaría. Ambos políticos se conocían puesto que Ortiz Rubio se desempeñó como embajador de México en Brasil. Ante el condicionamiento de los Estados Unidos para reconocer los cambios de régimen que tuvieron lugar en República Dominicana, Bolivia, Perú y Argentina en 1930, en el mes de septiembre el autor de *Pero Galín* dio a conocer a los consulados el comunicado que después se conocería como doctrina Estrada o doctrina mexicana.¹⁸³ Al año siguiente, gracias a las buenas gestiones diplomáticas de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México fue invitado a formar parte de la Sociedad de Naciones.¹⁸⁴ Debido a las constantes crisis internas en el gabinete de Ortiz Rubio, Estrada presentó su renuncia a la secretaría en octubre de 1931, pero ésta fue rechazada. Sólo en enero de 1932 su renuncia fue aceptada y se le nombró embajador en España y ministro plenipotenciario en Portugal. Su estadía en España le permitió afianzar su relación con los intelectuales y políticos españoles, muchos de los cuales apoyaron la Primera República.¹⁸⁵ Asimismo, en Europa comenzó a preparar sus siguientes libros de poemas, *Paso a nivel* (1933) y *Senderillos a ras* (1934).¹⁸⁶

¹⁸³ De forma muy somera, la doctrina Estrada postula que México rechaza emitir declaraciones sobre el reconocimiento formal a otro gobierno, pues se limita a mantener o retirar a sus representantes diplomáticos. Sobre el contexto de la promulgación de la doctrina Estrada, véase el trabajo de Carlos David Aguirre Cortés (2014). Entre otros aspectos, Aguirre analiza las afirmaciones de Daniel Cosío Villegas de que Genaro Estrada no fue el verdadero autor de la doctrina. El investigador concluye que, a pesar de que el texto original presenta numerosos errores, Estrada sí fue al autor del documento.

¹⁸⁴ Sobre el ingreso de México a la Sociedad de Naciones y la trascendencia de la gestión de Genaro Estrada, véase el artículo de Fabián Herrera León y Agustín Sánchez Andrés (2020).

¹⁸⁵ Entre ellos destacan Niceto Alcalá Zamora, Manuel Azaña, Federico García Lorca, Concha Méndez, Manuel Altolaguirre, Ramón de Valle Inclán y José Moreno Villa.

¹⁸⁶ Véase el estudio de James Valender (2012), quien analiza la *Senderillos a ras* y la relación de Estrada con los poetas españoles de la generación del 27.

En 1933 fue nombrado ministro en Turquía, lo que le permitió recorrer diferentes lugares de Europa con su esposa Consuelo Nieto y su hija Paloma. Por problemas de salud, decidió regresar a México a finales de 1934. Al año siguiente le ofrecieron las embajadas de Argentina y Brasil, pero las rechazó por su deteriorado estado de salud. En la Ciudad de México se encargó de dirigir diversos proyectos editoriales y se convirtió en el guía y mecenas de los jóvenes escritores de la generación de Taller. A Efraín Huerta, por ejemplo, lo ayudó a elaborar la *plaquette* de “Línea del alba” (1936), cuya versión final sería *Los hombres del alba* (1944) (cfr. Delgadillo 2016, pp. 21-22).

Últimos años y el exilio español en México

Genaro Estrada dedicó los últimos meses de su vida a gestionar el exilio de los intelectuales españoles a México. Como ha documentado James Valender (2018), de manera paralela a los esfuerzos de Daniel Cosío Villegas, Estrada se comunicó con diversos intelectuales como Ramón Gómez de la Serna, Ramón Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez y José Moreno Villa para invitarlos a México. De todos ellos, Estrada sólo consiguió traer a Moreno Villa, quien desarrolló una actividad artística e intelectual muy importante en nuestro país. Precisamente, Moreno Villa escribió diversos textos en los que dio cuenta de la generosidad de Estrada con los exiliados españoles:

Este hombre [Genaro Estrada] sentía por España una pasión auténtica: lo bueno de nuestro pasado y lo bueno de nuestro presente lo manejaba, remiraba e impelía como a cualquier español de los mejores. No llegó a ser gran poeta, pero ahí donde olfateaba la poesía, estaba él. Y yo le oí decir que consideraba el movimiento poético de España en los últimos tiempos como el más importante de Europa. Me consta que lo que hizo por mí lo hubiera hecho por Federico [García Lorca], [Pedro] Salinas, [Rafael] Alberti, [Nicolás] Guillén, etc. No me extraña, pues, nada que me tendiese la mano en un momento tan crítico para mí. Por este aspecto no hay misterio. Lo misterioso para mí comienza al pensar que aquel hombre, amenazado de muerte por la hipertensión, aguarda morirse cinco meses, es decir, hasta que

logra para mí una estabilidad en México. Y lograrla sin aspavientos ni como el que vende favores; al contrario, preparándome las cosas sin decirme nada, o quitándoles toda importancia. Confieso que esta finura de espíritu la encontré dos o tres veces en la vida, nada más (1944, p. 244-245).

José Moreno Villa enfatiza el amor que Estrada sentía por España, por las cosas buenas de su pasado y las cosas buenas del presente. Al contrario de los intelectuales mexicanos hispanófilos de tendencias conservadoras, Estrada fue un defensor del bando republicano y un férreo crítico de los fascistas. Por ello, se debe destacar su postura hispanista liberal, la cual se antepone al catolicismo conservador de una buena parte de los escritores colonialistas.

Por su enfermedad, Estrada tuvo que dejar la Ciudad de México y trasladarse a Cuernavaca. José Moreno Villa, quien se sentía profundamente agradecido, lo acompañó a él y a su esposa, con la esperanza de que su salud mejorara.¹⁸⁷ Sin embargo, el autor de *Pero Galín* murió a las pocas semanas. Moreno Villa escribió un emotivo recuerdo del fallecimiento:

El día 28 de septiembre, a las nueve de la mañana, me llamó Consuelo [Nieto] por teléfono para decirme que Genaro había sufrido una caída, por parálisis, a las siete y media. Salí volando. Cuando llegué, recibí una impresión fatal. La torcedura de la boca le impedía decir con claridad las palabras. Su madre y su esposa estaban reclinadas sobre la cama. Yo me senté en el borde y le estreché la mano que me tendía. Mis ojos buscaron en su semblante algún movimiento expresivo, pero no vi sino un anticipo de la muerte. Movía los ojos de sus familiares a mí. Pronunció el nombre de España, y después dejando mi mano, agarró la de su mujer, la puso en mi pecho y dijo: “Moreno, mi mujer, mi madre, mi hija”. Fueron las últimas palabras que le oí. Me hicieron una impresión terrible porque quedaron sueltas en el aire, sin apoyo ni explicación. [...] ¡Cuánto pensé y cuánto he pensado sobre esto! ¿Cómo iba a encomendar su familia a un hombre desterrado y sin talento para lo que se llama ganarse la vida? Meses después supe por Consuelo que él tenía una fe ciega en mi lealtad, puesto que le dijo varias veces: “De Moreno, puedes fiarte” (1944, pp. 254-255).

Este recuerdo sobre Genaro Estrada fue publicado en *Vida en claro* en 1944,¹⁸⁸ uno de los primeros libros editados por el recién creado El Colegio de México. La muerte de Estrada ocurrida

¹⁸⁷ Por los síntomas que José Moreno Villa refiere en *Vida en claro*, presumo que, además de hipertensión, Estrada padecía de diabetes.

¹⁸⁸ A los pocos meses de la muerte de Estrada, José Moreno Villa comenzó una relación con Consuelo Nieto y se casó con ella en 1939. Resulta muy interesante cómo modificó su recuerdo sobre la muerte de Estrada desde su primer

el 29 de septiembre de 1937 causó una conmoción nacional. La gaceta literaria *Letras de México* dedicó el número de noviembre de ese año a la memoria de Estrada. Aquí, se publicaron más de una docena de textos laudatorios de autores mexicanos e hispanoamericanos. De no haberlo sorprendido la muerte en 1937, con toda seguridad Estrada hubiera ayudado a gestionar el exilio de los republicanos españoles y tal vez hubiera formado parte de la creación de la Casa de España y después de El Colegio de México.

texto de 1937 hasta su autobiografía de 1944. En *Vida en claro*, parece justificar su matrimonio con la viuda de Estrada, por lo cual enfatiza en la petición de Estrada para que cuidara de su madre, su esposa y su hija. Juan Pérez de Ayala recopiló una buena parte de los recuerdos de Moreno Villa sobre Estrada en el volumen *Memoria* (2011).

CAPÍTULO III — EL *VISIONARIO DE LA NUEVA ESPAÑA* A LA LUZ DEL POEMA EN PROSA

El *Visionario de la Nueva España* (1921) es una obra emparentada con *Visión de Anáhuac* (1917 [1915]) de Alfonso Reyes y con los *Ensayos y poemas* (1917) de Julio Torri porque todas ellas responden al modelo del poema en prosa. A pesar de su calidad estética y de sus rasgos transgresores y modernos, *Visionario* no ha gozado del mismo reconocimiento crítico que los libros de Reyes y de Torri, tal vez porque el tema colonial ha impedido apreciar su modernidad. Debido a que el autor no explicitó su crítica a la literatura colonialista como en *Pero Galín*, críticos de la época como Jaime Torres Bodet consideraron que, en un principio, Estrada incurrió en la misma idealización del pasado que el resto de los colonialistas.¹ Sin embargo, en el *Visionario* Estrada ya había esbozado una ingeniosa y sutil parodia a los fundamentos de la literatura colonialista, pero, por la finura de su humor, pocos críticos han reparado en ella.² Así pues, en este capítulo analizaré cómo Estrada configuró su parodia a partir de la tradición del poema en prosa.

LA HISTORIA TEXTUAL DEL *VISIONARIO DE LA NUEVA ESPAÑA*

Genaro Estrada terminó de escribir el *Visionario* a finales de 1920. Debido a que la Secretaría de Industria y de Comercio lo había comisionado para viajar a Italia a comienzos del año siguiente,

¹ En “Perspectiva de la literatura mexicana actual”, Torres Bodet refiere que Estrada fue “uno de los autores que más enriquecieron” (1928, p. 21), en un principio, a la literatura colonialista, con lo cual alude al *Visionario de la Nueva España*.

² Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, p. 189), Víctor Díaz Arciniega (2018, p. 15) y Gabriel Wolfson (2020, p. 443) advierten algunos elementos paródicos del *Visionario*, si bien no profundizan en ellos.

le encargó a Julio Torri las pruebas de impresión del libro.³ Así, en febrero de 1921, Torri supervisó la impresión del *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas* en la colección “Biblioteca de autores mexicanos y modernos” de las Ediciones México Moderno.⁴ La calidad del papel y la poca cantidad de erratas evidencian el buen trabajo editorial de Torri. En consonancia con la temática colonialista, se empleó la ortografía *Nveva-España* en el título y la portada se ilustró con el dibujo de un hombre y una mujer ataviados con trajes novohispanos.⁵ En este libro, Genaro Estrada reunió treinta y nueve textos a los que Luis Ignacio Helguera (1993, p. 31), Serge I. Zaïtzeff (2000b, p. 10) y Gabriel Wolfson (2020b, pp. 438-444) clasifican como poemas en prosa.

La edición del *Visionario* de 1921 fue la única en vida del autor.⁶ Antes de la publicación del libro, Estrada había dado a conocer como adelanto los dos primeros textos, “Dilucidaciones” y “La ciudad colonial”, en noviembre de 1920 en *México Moderno*. Después, en enero de 1922, Alfonso Reyes incluyó otros tres textos del *Visionario*, “El oidor”, “Los libros prohibidos” y “El altar churrigueresco”, en el cuarto número de la revista española *Índice*, dirigida por Juan Ramón

³ En una carta fechada en Nueva York el 22 de febrero de 1921 Estrada le recuerda a Julio Torri cuidar las pruebas del *Visionario de la Nueva España* (cf. Torri, 1995, p. 435). De acuerdo con el colofón, el libro terminó de imprimirse el 25 de febrero.

⁴ En la “Biblioteca de autores mexicanos y modernos” de las Ediciones México Moderno se publicaron los siguientes títulos entre 1919 y 1922: *La fuga de la quimera* de Carlos González Peña, *Zozobra* de López Velarde, *Con la sed en los labios* de Enrique Fernández Ledesma, *La poesía religiosa de los siglos XVI-XIX* de Jesús García Gutiérrez, *El donador de almas* de Amado Nervo, *Disertaciones de un arquitecto* de Jesús T. Acevedo, *Visionario de la Nueva España* de Genaro Estrada, *La palabra del viento* de Enrique González Martínez, *Las sinfonías del Popocatepetl* de Gerardo Murillo (Doctor Atl), *El alma nueva de las cosas viejas* de Alfonso Cravioto, *Campanas de la tarde* de Francisco León González, y *Óptica cerebral: poemas dinámicos* de Carmen Mondragón (Nahui Olin).

⁵ Véase el apéndice de imágenes.

⁶ Sólo en 1975 Irma Gudiño editó por segunda ocasión el *Visionario de la Nueva España* en las ediciones del Departamento del Distrito Federal, bajo el argumento de que no se encontraban ejemplares de la primera edición de 1921. Ocho años más tarde, el Fondo de Cultura Económica, bajo la supervisión de Luis Mario Schneider, incluyó el *Visionario* en las *Obras* reunidas de Genaro Estrada. Con motivo del centenario de Estrada en 1987 la Universidad Autónoma de Sinaloa realizó una edición conmemorativa, la cual incluyó un prólogo de Carlos Monsiváis. Un año después, Luis Mario Schneider editó las *Obras completas* de Estrada en Siglo XXI. Beatriz Espejo incluyó algunos textos del *Visionario* en su *Antología* de 2009 editada por la UNAM. En 2018, la Academia Mexicana de la Lengua hizo la última edición del *Visionario de la Nueva España* de la que tengo noticia, la cual incluye un estudio de Víctor Díaz Arciniega.

Jiménez.⁷ Por último, en 1924, Estrada permitió a Mariano Silva y Aceves reproducir “La ciudad colonial” en su revista *Conozca Ud. a México*.⁸ A diferencia de lo que ocurriría con *Pero Galán*, Estrada no intentó hacer una segunda edición, pues el *Visionario* no tuvo una recepción nacional e internacional tan amplia como su novela de 1926.

La redacción de los primeros textos del *Visionario* comenzó a inicios de 1919. Durante este periodo, Estrada también trabajó en su traducción de *La lanterne sourde* de Jules Renard⁹ y en diversas investigaciones historiográficas sobre la Colonia.¹⁰ Asimismo, debía atender a sus responsabilidades en la Secretaría de Industria y de Comercio y a sus tareas como jefe de redacción de *México Moderno*. Los textos del *Visionario* son fruto de un constante diálogo con Julio Torri y con Alfonso Reyes, de quienes Estrada aprendió sus simpatías literarias. Al mismo tiempo, el libro surgió como una reacción a “la idealización de un falso antaño que representa[ba] tan cabalmente Artemio [de Valle Arizpe]” (Torri 1995 [1920], p. 139). Luego de pasar cuatro años bajo la tutela de Genaro García en el Museo Nacional, Estrada aprendió metodologías para el estudio de la historia y era consciente de los problemas que implicaba el estudio de las fuentes históricas de la Colonia. Por ello, no resulta extraño que le desagradaran las visiones idealizadas de los colonialistas.

⁷ En 1921, Estrada se reunió con Alfonso Reyes en Madrid y conoció algunos de los intelectuales españoles. Al año siguiente, Reyes lo invitó a colaborar en *Índice*. Sobre este asunto, véase el artículo de Serge I. Zaïtzeff (1992a).

⁸ Sobre esta revista, véase el estudio de Serge I. Zaïtzeff (1990b).

⁹ Esta traducción se publicó en 1919 en las ediciones de *México Moderno*.

¹⁰ Por ejemplo, en el primer número de *México Moderno* (agosto de 1920), publica el artículo “Las fiestas de los colegiales de San Ildefonso” y la traducción del estudio “La antigua Universidad de México” de Herbert Ingram Priestley. Además, en su correspondencia con Alfonso Reyes (1992, p. 70), Estrada refiere sus intentos por publicar un par de trabajos sobre Nuño de Guzmán y Fray Servando Teresa de Mier, pero éstos nunca se imprimieron. Después de la publicación del *Visionario*, Bernardo Ortiz de Montellano reseñó en *México Moderno* (marzo 1921) la antología *Ordenanzas de gremios de la Nueva España* hecha por Francisco del Barrio Lorenzot, que Estrada había prologado y editado.

Cuando comenzó el auge de la literatura colonialista en 1916, Estrada estaba al tanto de las novedades editoriales de México, pues era el encargado de la sección bibliográfica de *Pegaso*. En un artículo de finales de 1917 titulado “Los libros del año”, Estrada hizo un balance de la actividad editorial en México y se refirió a obras como los *Ensayos y poemas* de Torri y *Vetusteces* de Luis González Obregón. También dedicó un breve comentario a dos autores jóvenes que habían publicado libros de poemas en prosa: “Guillermo Jiménez y Manuel Horta hicieron sus primeras armas con *Del pasado* y *Vitrales de capilla*, breves impresiones sobre cosas y paisajes de nuestra tierra” ([1917] 1988, pp. 220-221). *Del pasado* de Jiménez no forma parte del corpus colonialista, pero comparte algunas características con el movimiento. *Vitrales de capilla* de Horta, en cambio, responde plenamente a la voluntad por reivindicar los valores de la época de los virreyes. En 1920, Estrada reseñó otro libro colonialista en su sección “Revista de libros” de *México Moderno*; en esta ocasión se refirió a *Viejos temas* (1920) de Agustín Basave del Castillo.

La correspondencia entre Estrada y Reyes, que Serge I. Zaïtzeff compiló en tres volúmenes bajo el título *Con leal franqueza* (1992, 1993 y 1994), ofrece información muy valiosa sobre el proceso de escritura del *Visionario*. La primera mención a esta obra ocurre el 17 de septiembre de 1919 en la carta en la que Estrada comunicó su proyecto de publicar un libro titulado *Fantasías mexicanas*, que pensaba imprimir en la editorial de Gabriel Botas (Reyes, Estrada, 1992, p. 59).¹¹ Dos meses después, Estrada refiere un amplio panorama sobre la industria editorial de México y menciona que había entregado a la imprenta los originales de sus “Fantasías mexicanas” (p. 68). La publicación del libro en Botas nunca ocurrió, pero Estrada no explica por qué. Hasta el 25 de agosto de 1920 vuelve a saberse de su libro, cuando expresa a Reyes sus dudas sobre la editorial Botas y anuncia el cambio del título de su libro: “vaya el título definitivo: *Visionario de la Nueva*

¹¹ En adelante, sólo indicaré el número de página de esta edición.

España” (p. 117). A pesar de este cambio, el autor conservó *Fantasías mexicanas* como subtítulo, lo cual es muy significativo porque Julio Torri había titulado de la misma manera uno de sus poemas en prosa de *Ensayos y poemas*, que se enmarca en la época del Virreinato.¹² Aunque no se conserva el borrador que Estrada entregó a la imprenta en 1919,¹³ su epistolario revela que el autor realizó numerosas modificaciones a su obra, en la cual trabajó cerca de dos años.

El cambio del título *Fantasías mexicanas* a *Visionario de la Nueva España* puede explicarse por la siguiente razón. En un primer momento, Estrada tomó como modelo el texto “*Fantasías mexicanas*” de Torri, en el que ya se advierte una intención paródica de la literatura colonialista.¹⁴ Así pues, Estrada asoció el afán de los colonialistas por buscar la raíz del alma mexicana en la época novohispana —como sugería el arquitecto Jesús T. Acevedo— con una fantasía. La modificación a *Visionario de la Nueva España* sería motivada por la lectura de Arthur Rimbaud. La relación con el poeta francés se explicita desde el epígrafe proveniente de “*Le bateau ivre*”: “*Et j’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir!*”.¹⁵ Estrada retomó la idea de la videncia de Rimbaud, autor de las *Lettres du voyant* (1871), pero de una manera paródica. De esta manera, el término visionario cumple la misma función que el término fantasía del texto de Torri.

Las traducciones que Estrada hizo de *La lanterne sourde* (1893) y de otros relatos de Jules Renard también influyeron en la escritura del *Visionario de la Nueva España* porque muchos de los libros del autor francés son poemas en prosa que se caracterizan por un fino humor. No obstante, la obra de Renard se enmarca en la provincia francesa de finales del siglo XIX. En la

¹² En su texto “*Fantasías mexicanas*”, Julio Torri hace mofa de los numerosos títulos nobiliarios que las clases gobernantes de la Nueva España solían ostentar.

¹³ Realicé una búsqueda en el archivo personal de Genaro Estrada en la Secretaría de Relaciones Exteriores, en Tlatelolco, y en la sección “Genaro Estrada” de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, pero no se conserva ningún borrador del *Visionario de la Nueva España* ni de *Pero Galín*.

¹⁴ Más adelante, en el apartado dedicado a Julio Torri en este capítulo, analizo las intenciones paródicas de “*Fantasías mexicanas*”.

¹⁵ “¡Y, a veces, yo sí he visto lo que alguien creyó ver!”. Traducción de Javier del Prado (2005).

tradición francesa del poema en prosa existía otro libro que se ajustaba mejor a la visión pasadista y romántica de los escritores colonialistas: el *Gaspard de la nuit* (1842) de Aloysius Bertrand. Estrada conocía bien la obra de Bertrand porque en 1918 ya había publicado algunas traducciones de Bertrand en *Revista de Revistas* y porque el *Gaspard de la nuit* fue una de las lecturas de cabecera de Julio Torri y el modelo de Mariano Silva y Aceves para escribir *Arquilla de marfil* (1916). De esta manera, Estrada se inspiró en el humorismo de los textos de Renard y en el interés por la arquitectura antigua de Bertrand para escribir el *Visionario de la Nueva España*.

Tras la publicación de esta obra en febrero de 1921, Estrada recibió comentarios elogiosos de Alfonso Reyes y de José Juan Tablada. El primero escribió lo siguiente: “Leo y releo con entusiasmo su *Visionario*. Con lo mucho que lo estimo, ha sido una revelación. [Enrique Díez] Canedo también encantado con su libro” (p. 59). Reyes no ofrece más comentarios sobre *Visionario* en su correspondencia porque se reunió con Estrada en Madrid, luego de que este último concluyera sus responsabilidades en Milán. Por su parte, en una carta de noviembre de 1921 José Juan Tablada (2003a, p. 4) manifestó su entusiasmo por la publicación del *Visionario* y expresó su intención de reseñarla. Además, sugirió a Estrada elaborar una segunda edición ilustrada con una serie de antiguas litografías mexicanas que acababa de encontrar.¹⁶ Sin embargo, ni la reseña de Tablada ni la segunda edición del *Visionario* se llevaron a cabo.

En cuanto a la recepción del libro en 1921, no tengo registros de reseñas en la prensa mexicana, más allá del anuncio de su publicación en *México Moderno*. Sería hasta la aparición de *Pero Galín* en 1926 cuando algunos articulistas mencionaron *Visionario* como el primer trabajo literario de Estrada. Luego de la muerte del autor en 1937, se publicaron comentarios más extensos sobre este libro. Arturo Torres Rioseco, Genaro Fernández MacGregor y José Rojas Garcidueñas

¹⁶ Durante la década de 1920 José Juan Tablada radicó en Nueva York donde se encargó de promover y estudiar el arte mexicano. Genaro Estrada le ayudó a obtener ayuda económica del Estado mexicano.

describieron algunas características del *Visionario*.¹⁷ Las reflexiones de Fernández MacGregor son las más agudas porque llaman la atención sobre el humor y la sutileza de los textos de Estrada. Una observación común de los comentaristas es la imitación del *Gaspard de la nuit* y su relación con el poema en prosa. Como se verá más adelante, *Visionario de la Nueva España* no es una imitación servil del libro de Aloysius Bertrand, sino que se trata de una apropiación de la tradición del poema en prosa en servicio de una parodia a la literatura colonialista.

Por último, hay un elemento contextual que merece la pena considerarse. Durante el proceso de escritura del *Visionario de la Nueva España*, Genaro Estrada tuvo que mediar un conflicto entre Alfonso Reyes y Artemio de Valle Arizpe por diversas rencillas en la embajada mexicana en Madrid.¹⁸ Evidentemente, Estrada tomó partido por Reyes, con quien compartía mayores afinidades literarias. En su correspondencia, Reyes reportaba que Valle Arizpe no era muy eficiente en sus labores en la embajada, tenía una conducta indiscreta y había dado una excesiva publicidad a su novela *Ejemplo*, publicada en 1919 en la capital española.¹⁹ Estrada compartía una opinión semejante. El 25 de agosto refirió lo siguiente:

[Diógenes Ferrand] Está enviando correspondencia, en donde declara que Artemio llama la atención de todo el mundo, muy más que el Museo del Prado y que [el torero Juan] Belmonte. Dice, por ejemplo, que alguien declaró en Madrid, que el *Exemplo* debe ponerse encima de *La gloria de Don Ramiro*. Pero señor: ¿cuándo se agotarán el *Exemplo* y *La gloria de Don Ramiro*? Dice que en España ya no pueden vivir sin saber de nosotros, desde que [Antonio] Mediz Bolio soltó por ahí sus conferencias y habla de quién sabe cuántos mexicanos más, quienes desde los consulados mueven mítines y dan proyecciones de cine (p. 119).

¹⁷ La revista *Letras de México* dedicó el número de noviembre de 1937 a la memoria de Genaro Estrada, en el que participaron estos autores. Luis Mario Schneider los recuperó en su edición de las *Obras* de Genaro Estrada (1983).

¹⁸ Alfonso Reyes residió en Madrid desde 1914 y permanecería ahí hasta 1924. Por su parte, Artemio de Valle Arizpe se desempeñó como agregado cultural entre 1919 y 1920. Serge I. Zaïtzeff recopiló la correspondencia entre Reyes y Valle Arizpe en el volumen *Cortesía nortea* (1999) y en el estudio introductorio menciona las rencillas entre ambos autores durante los primeros años de la década de 1920.

¹⁹ Estrada tenía una mala opinión de las obras de Valle Arizpe como se aprecia en un comentario de su carta del 17 de septiembre de 1919: “¿Cómo va la ofensiva de Artemio? ¿Ya publicó eso de la puta colonial?” (Reyes, Estrada, 1992, p. 59). Estrada no se refiere a *Ejemplo*, sino a *Doña Leonor de Cáceres y Acevedo* (1922), en la que Valle Arizpe retomó el motivo narrativo de “La calle de don Juan Manuel”, pero sustituyó al protagonista con una prostituta.

En esta carta, Estrada alude a una nota periodística sobre las labores de Valle Arizpe en España escrita por Diógenes Ferrand, un periodista español que era colaborador de varias publicaciones mexicanas. La comparación que hizo Ferrand del libro de Valle Arizpe con *La gloria de don Ramiro* (1908) debió parecerle exagerada a Estrada, puesto que la novela del argentino Enrique Larreta se había convertido en un éxito editorial en Madrid y en Hispanoamérica. Debido a los trabajos que desempeñó en la Secretaría de Industria y después en la de Relaciones Exteriores, se puede apuntar la hipótesis de que a Estrada no le convenía que Valle Arizpe difundiera en sus novelas una imagen de México como un país tradicionalista que rechazaba la modernidad. Por ello, *Visionario* y en especial *Pero Galín* tuvieron la intención de desacreditar, por medio de la parodia, las obras de temática colonial.

LA TRADICIÓN DEL POEMA EN PROSA

El Gaspard de la nuit y los orígenes del poema en prosa

Louis Bertrand (1807-1841) fue una figura secundaria del romanticismo francés.²⁰ Nació en Piamonte, pero desde los siete años radicó en Dijon, una ciudad borgoñona famosa por su arquitectura gótica —y su mostaza.²¹ Gracias a sus lecturas adolescentes de escritores románticos como Walter Scott y Victor Hugo, Bertrand se interesó profundamente por el pasado medieval de Dijon.²² A los diecinueve años comenzó a publicar poemas en periódicos locales, muchos de los cuales daban cuenta de su interés por la historia de su provincia. Desde 1828 hasta el año de su muerte emprendió diversos proyectos literarios, tanto en París como en Dijon, que desembocaron en reveses económicos.

El Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot es un canto de amor al Dijon histórico. Bertrand lo escribió alrededor de 1833, pero, debido a la desidia de su editor, esta obra sólo se publicó en 1842, de manera póstuma, y únicamente se vendió una veintena de ejemplares.²³ Tendrían que pasar veinte años para que Charles Baudelaire colocara al *Gaspard de la nuit* de nuevo en la discusión literaria al citarlo en la carta prólogo a *Les petits poèmes en prose*

²⁰ Bertrand adoptó el nombre artístico de Aloysius en 1837.

²¹ En el *Gaspard de la nuit* Bertrand inicia con un epígrafe que exalta estos elementos de la ciudad de Dijon.

²² A inicios del siglo XIX, Dijon había perdido una buena parte de su patrimonio arquitectónico a causa de diferentes guerras. Alrededor de 1840, la ciudad comenzó un proceso de transformación urbana, conforme a las políticas de modernización de Francia.

²³ Aunque no tuvo el reconocimiento por el gran público, escritores como Sainte-Beuve, Chateaubriand y Victor Hugo elogiaron las obras de Bertrand. El caso de Sainte-Beuve es significativo porque prologó la edición original del *Gaspard*. En su texto, el crítico francés calificó los textos de Bertrand como baladas y no como poemas en prosa debido a que éstos se parecían a las traducciones francesas de las baladas de Walter Scott.

(1869), también conocido con el título de *Le Spleen de Paris*. Gracias a que Baudelaire confiesa haber imitado el procedimiento del “famoso” *Gaspard de la Nuit*, el nombre de Aloysius Bertrand quedó inmortalizado en las historias literarias como el iniciador del poema en prosa.

Sin embargo, Bertrand no denominó a sus textos como poemas en prosa, aunque sí era consciente de que había creado un nuevo género de prosa.²⁴ En el subtítulo del *Gaspard de la nuit*, se refirió a sus textos como fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot. De igual manera, en el primer libro del *Gaspard* titulado “L’école flamande” compara sus poemas con el género pictórico de las bambochadas. Me interesa detenerme en las implicaciones del término fantasía puesto que Julio Torri y Genaro Estrada lo retomaron en los paratextos de *Ensayos y poemas* y en *Visionario de la Nueva España*.²⁵

Se debe destacar en primer lugar que el *Gaspard de la Nuit* es un libro plenamente romántico. Sus temas, motivos y formas poéticas responden al espíritu historicista de la época. Por ello, el autor plasmó una imagen idealizada de la Francia medieval habitada por seres fantásticos y demoniacos. El libro comienza con un texto introductorio titulado “Gaspard de la nuit” en el que se retoma el motivo del manuscrito hallado, muy socorrido en las novelas históricas románticas y góticas, puesto que permitía hablar del pasado medieval con autoridad y verosimilitud.²⁶ El narrador, que se identifica como el propio Bertrand, relata su encuentro en el Jardín del Arcabuz de Dijon con un misterioso personaje que se hace llamar Gaspar de la noche.

²⁴ En una carta de septiembre de 1837 dirigida a su amigo el escultor David d’Angers, Aloysius Bertrand afirmó lo siguiente: “*Gaspard de la nuit*, ce livre de mes douces prédilections, où j’ai essayé de créer un nouveau genre de prose” [“*Gaspar de la noche*, ese libro de mis dulces predilecciones, en el que intenté crear un nuevo género de prosa”. La traducción es mía.] (*apud*. Ruiz Casanova 2014).

²⁵ Además del texto titulado “Fantasías mexicanas”, en la segunda edición de 1918 Julio Torri cambió el título *Ensayos y poemas* por el de *Ensayos y fantasías*. La primera parte de las *Prosas dispersas* (1964) de Torri también se titula “Fantasías”.

²⁶ Ejemplo de ello son las novelas góticas *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, *The Old English Baron* (1778) de Clara Reeve y *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1804) de Jan Potocki.

Durante su diálogo, Gaspar revela al autor sus infructuosos intentos por descubrir la esencia del arte y expone su teoría estética sobre las dos naturalezas del arte: una divina, ligada al amor y a la naturaleza, y otra, satánica, ligada a las ideas y a las obras humanas. Al terminar su conversación, Gaspar de la noche ofrece a Bertrand un manuscrito con todas sus meditaciones sobre los misterios del arte, y le pide devolverlo al día siguiente. Sin embargo, cuando el autor pretende regresarlo, descubre que Gaspar de la noche no era otro que el Diablo. Así pues, Bertrand se presenta como el editor del manuscrito titulado “Fantasías al modo de Rembrandt y de Callot”, el cual se compone de seis pequeños libros.²⁷ El manuscrito, a su vez, incluye un prefacio con las ideas estéticas del Gaspar de la noche.

Al mismo tiempo en que Aloysius Bertrand retrataba seres demoniacos de la Francia medieval, se dispuso a perfeccionar los aspectos formales de sus textos al cuestionar las convenciones poéticas clásicas. Las innovaciones estéticas que alcanzó con el *Gaspard de la nuit* no se entienden sin la influencia que tuvieron en él Walter Scott, E.T.A. Hoffman y Victor Hugo. Respecto a la forma de las composiciones de su libro, Bertrand tomó como modelo las baladas²⁸ escocesas de Walter Scott, a quien había traducido en diferentes ocasiones (cfr. Bonenfant 2004, p. 43).²⁹ Por ello, la gran mayoría de los textos que conforman el *Gaspard* aparentan tener la estructura de una balada con seis estrofas. Sin embargo, Bertrand no se ciñó a ningún tipo de metro ni de rima, pero cuidó del ritmo y la musicalidad de sus textos. De igual manera, el estribillo propio de las baladas medievales se dejó de lado.

²⁷ Los títulos de los libros que componen el manuscrito son: “L’école flamande”, “Le vieux Paris”, “La nuit et ses prestiges”, “Chroniques”, “Espagne et Italie” y “Silves”. Los tres primeros libros son los más icónicos.

²⁸ La balada, cuyos orígenes se encuentran en la Edad Media, se caracteriza por ser un género popular y narrativo. Esto le permitió a Bertrand privilegiar la narración en sus composiciones.

²⁹ En *Le Provincial* de Dijon aparecieron las traducciones “La nourrice. Ballade écossaise” (1 de junio 1828) y “Jock d’Hazeldan. Ballade écossaise” (6 de julio 1828). Vale la pena destacar que estudiosos del poema en prosa como Suzanne Bernard (1959, pp. 49-70) identifican que los orígenes de este género se encuentran en las traducciones francesas de autores europeos que privilegiaban el ritmo y la musicalidad, en detrimento de la rima y la métrica.

Con el *Gaspard de la nuit* Bertrand apostó por reivindicar los aspectos narrativos de la prosa al equipararlos con la poesía, en un contexto en el que la prosa estaba desterrada de las altas esferas literarias francesas. Además, exaltó el valor estético de novelas históricas como *Ivanhoe* y justificó el uso de la prosa como medio de expresión privilegiado del romanticismo (cfr. *ibid.*, p. 41). Pero la prosa no era para Bertrand un equivalente de simple narración o prosaísmo, sino que “la prosa representaba un material de escritura que le permitía forjar una expresión romántica y poética” (*ibidem*). La apuesta de Bertrand por equiparar la prosa con la poesía tiene consonancias con el prefacio al *Cromwell* (1828) en el que Victor Hugo llama al abandono de las unidades clásicas y apela por la unión del drama y de la comedia.

Entre las transgresiones formales del *Gaspard*, Luc Bonenfant destaca los experimentos tipográficos que Bertrand ensayó desde los poemas y crónicas que publicó en la prensa francesa a partir de 1828.³⁰ En sus crónicas históricas y cuentos, por ejemplo, traspuso al campo de la prosa técnicas que pertenecían tradicionalmente al campo de la poesía. En particular, Bertrand se sirvió de recursos tipográficos como asteriscos y espacios en blanco que indicaban una elipsis narrativa, con lo cual el relato ganaba en brevedad y expresividad. Las elipsis, a su vez, posibilitaban lo que los críticos han denominado como “estética de la sugerencia”:

³⁰ Los experimentos tipográficos de la poesía de Bertrand se adelantan a las preocupaciones formales de Mallarmé y Apollinaire. Uno de sus poemas experimentales mejor logrados es la “Décima del rombo” (*apud* Bonenfant, 2004, p. 44):

Du
pendu
le squelette,
le soir, reflète
les feux du couchant
là-bas, au penchant
morne et sévère
du calvaire
des trois
croix.

Elliptique, le texte laisse à l'imagination du lecteur le soin de combler ses blancs. Le blanc comme espace vide porteur d'un sens caché et mystérieux, ne saurait être que celui de la poésie. Pourtant, Bertrand n'hésite pas à l'utiliser – même si parcimonieusement – dans ses nouvelles... Comme pour préparer les effets contenus dans son recueil de fantaisies (Bonenfant 2004, p. 42).³¹

En el *Gaspard de la nuit* Bertrand depuró su técnica para que sus textos fueran más breves y sugerentes. Éstas fueron algunas de las virtudes que Baudelaire exaltó y retomó de Bertrand, al igual que los poetas que continuaron escribiendo poemas en prosa. Por otra parte, Aloysius Bertrand empleó epígrafes en todos los textos del *Gaspard de la nuit*, de tal suerte que este recurso se convirtió en una de las características más notorias del libro. El epígrafe forma parte de la estética de la sugerencia porque, al ser un tipo de intertextualidad, ayuda a potenciar los significados de las composiciones o a crear contrastes. Sin embargo, Baudelaire y los poetas que lo sucedieron no emplearon el epígrafe de forma sistemática, salvo algunas excepciones como Jules Renard.

A la par de sus experimentos formales y tipográficos, Bertrand intentó conjuntar el quehacer poético con otras artes como la pintura y la música. Por ello, confeccionó los textos del *Gaspard de la Nuit* a partir de una teoría estética inspirada en textos de Hoffman y de Victor Hugo. Como lo indica el subtítulo *Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*, los poemas en prosa emulan la obra pictórica de Rembrandt y Jaques Callot. En el prefacio que Gaspar de la noche incluye al comienzo de su manuscrito explica su teoría sobre las dos caras antitéticas del arte representadas por estos dos pintores:

L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt et le revers celle de Jacques Callot. Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir, qui s'entretient avec

³¹ “Elíptico, el texto deja a la imaginación del lector completar los espacios en blanco. El blanco como espacio vacío portador de un significado oculto y misterioso sólo puede ser el de la poesía. Sin embargo, Bertrand no duda en utilizarlo –aunque sea con parsimonia– en sus narraciones... Como para preparar los efectos contenidos en su colección de fantasías”. La traducción es mía.

des esprits de beauté, de science, de sagesse et d'amour, et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature. Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache (1980 [1842], p. 74).³²

Esta visión antitética del arte también encuentra su antecedente en el prefacio al *Cromwell* (1827). En él, Victor Hugo plantea el nacimiento de una nueva poesía a partir de la exploración de lo grotesco, la cara opuesta de lo sublime.³³ Asimismo, tanto el término *Fantaisies* del subtítulo y la referencia a la obra pictórica de Callot aluden al libro *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814) de Hoffman. En esta obra, el autor alemán incluyó, a modo de prefacio, un texto titulado “Jaques Callot” en el que destaca las exuberantes composiciones del dibujante lorenés:

Puede ser que ciertos críticos rigurosos le reprochen su ignorancia respecto de la auténtica composición, así como su uso de luces y de las sombras. Sin embargo, su arte traspasa ciertamente las reglas de la pintura. O, más bien, sus dibujos son sólo reflejos de todas las fantásticas apariciones que la magia de su exaltada fantasía invoca. [...] ¿No puede acaso un poeta o escritor al que las figuras de la vida cotidiana se le muestran en su romántico reino espiritual, y que las expone con ese halo que las baña ataviadas de un modo distinto

³² “El arte tiene siempre dos caras antitéticas. Una de las caras de esta moneda, por ejemplo, acusa parecido a Paul Rembrandt y el reverso, a Jaques Callot. Rembrandt es el filósofo de barba blanca que se enrosca en su cuartucho, que sumerge su pensamiento en la meditación y la oración, que cierra los ojos para recogerse, que conversa con los espíritus de la belleza, la ciencia, la sabiduría y el amor, y que se consume intentando penetrar los misteriosos símbolos de la naturaleza. En cambio, Callot es el lansquenete fanfarrón y atrevido que se pavonea en la plaza, que arma bulla en la taberna, que acaricia a las hijas de los gitanos, que sólo jura por su estoque y su trabuco, y cuya única preocupación es encerarse el bigote”. La traducción es de Lucía Azpeitia (2014).

³³ Bertrand fue un gran admirador de Victor Hugo, a tal grado que en el *Gaspard de la nuit* incluyó una dedicatoria y un texto laudatorio para él. Su influencia en Bertrand es notable, pues en el prefacio al *Cromwell*, Victor Hugo señaló que:

Ainsi, que des pédants étourdis (l'un n'exclut pas l'autre) prétendent que le difforme, le laid, le grotesque, ne doit jamais être un objet d'imitation pour l'art, on leur répond que le grotesque, c'est la comédie, et qu'apparemment la comédie fait partie de l'art. [...] Que si, chassés de ce retranchement dans leur seconde ligne de douanes, ils renouvellent leur prohibition du grotesque allié au sublime, de la comédie fondue dans la tragédie, on leur fait voir que, dans la poésie des peuples chrétiens, le premier de ces deux types représente la bête humaine, le second l'âme (1963 [1827], p. 426) [“Así, cuando pedantes aturdidos pretenden que lo deforme, lo feo y lo grotesco no deben ser jamás objeto de imitación para el arte, debe responderseles que lo grotesco es la comedia, y la comedia forma parte del arte. [...] Debe objetárseles también que, si se les arroja de esa barrera de la segunda línea de aduanas, renuevan la prohibición de aliar lo grotesco con lo sublime, de fundir la comedia en la tragedia, y debe hacérseles comprender que en la poesía de los pueblos cristianos, lo grotesco representa la parte material del hombre y lo sublime el alma”. La traducción es de Jacinto Labaila (1967, s.n).].

y fantástico, invocar a este maestro como justificación y decir: he deseado trabajar a la manera de Callot? (*apud* Ruiz Casanova 2014, pp. 16-17).

Aloysius Bertrand condensó las ideas de Victor Hugo y de Hoffman en su afán por emular las pinturas de la escuela flamenca. En especial, pretendió ajustar sus poemas en prosa al principio de las bambochadas, un género pictórico popularizado en Países Bajos durante el siglo XVII por Pieter van Laer, mejor conocido como Bamboccio. En sus cuadros, Van Laer, contemporáneo de Jaques Callot, retrataba escenas cotidianas de las clases bajas en un ambiente grotesco y humorístico, sin atender a las reglas clásicas de composición. De esta manera, muchas de sus obras aparentan ser simples bocetos. Siguiendo a Bonenfant (2004, p. 45), traspuesto al ámbito literario, la bambochada indica una clara disposición de Bertrand a la brevedad por el uso de la elipsis. Es decir, el autor imita las pinceladas de las bambochadas pictóricas de tal manera que piensa la idea del boceto como una síntesis, como una imagen elíptica capaz de significar más de lo que dice.

Desde sus primeras publicaciones, Bertrand confeccionó sus poemas a partir del principio pictórico de las bambochadas. En 1828 escribió una serie de poemas que pensó recopilar en una publicación titulada *Bambochadas románticas*, la cual nunca se llevó a cabo. Algunas de estas composiciones servirían de base para el *Gaspard de la nuit*. Pero, debido a su bagaje romántico, Aloysius Bertrand no retrató en sus poemas en prosa a las clases bajas como Jaques Callot o Van Laer, puesto que se enfocó en recrear un pasado medieval maravilloso. A pesar de ello, mantiene el tono grotesco y humorístico de las bambochadas. Por ejemplo, en “Départ pour le Sabbat”, último poema del primer libro, retrata a un grupo de brujas que, después de comer un nauseabundo manjar, se disponen a salir en sus escobas al aquelarre. Ahora bien, los colonialistas mexicanos que cultivaron el poema en prosa retomaron el interés por la pintura de Aloysius Bertrand, pero no concibieron una teoría estética tan compleja. En consonancia con *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes, los colonialistas pretendieron pintar estampas, como las que ilustraban los libros antiguos.

A pesar de que en el *Gaspard de la nuit* se alude al género pictórico de las bambochadas desde el primer poema,³⁴ Bertrand optó por emplear el término *fantasías* para el subtítulo del libro puesto que uno de sus modelos principales fue el libro *Fantasiestücke in Callots Manier* de Hoffman. Sobre esto, Bonenfant refiere que Bertrand era consciente del significado musical de la palabra *Fantasiestücke*.³⁵ En el ámbito musical, una fantasía es una composición instrumental de forma libre, que tiende a la improvisación y a la imaginación. A diferencia de otras formas musicales rígidas como la sonata, la fantasía permite al compositor una mayor expresividad, aunque esto no quiere decir que carezca completamente de reglas. Al igual que la bambochada, la fantasía es un género que le permite al compositor librarse de las formas rígidas de los géneros tradicionales en beneficio de una mayor expresividad.

Luc Bonenfant apunta que el cambio del término bambochada al de fantasía tiene implicaciones muy significativas. Con base en un análisis de los primeros textos que Bertrand escribió y que pretendió publicar como *Bambochadas románticas*, el crítico francés afirma que éstas fueron escritas a partir de un principio de subordinación —o hipotaxis—, es decir, en estas primeras bambochadas hay un eje que subordina la secuencia lógica de los poemas. En cambio, las fantasías se construyen a partir de un principio de yuxtaposición —o parataxis— el cual produce un efecto de lectura en que aparecen inversiones e ilogicidades discursivas que crean efectos inesperados de significado, o bifurcaciones de lectura. Por esta razón, Bertrand prefirió el término fantasía en lugar de bambochada.

³⁴ “Harlem” primer poema en prosa del primer libro titulado “L’École flamande” comienza de esta manera: “Harlem, cette admirable *bambochade* qui résume l’école flamande [“Harlem, esa admirable bambochada que resume la escuela flamenca” La traducción es mía.]”

³⁵ La traducción al español de *stücke* es *pieza*. *Fantasiestücke* es más o menos equivalente a “piezas de fantasía”. Luc Bonenfant (2004) también agrega que la fantasía tiene un valor estético para los románticos. En reacción al materialismo burgués en ascenso, la fantasía es asociada con la falsedad platónica del arte y de la poesía.

Ahora bien, en el caso de los escritores mexicanos, Julio Torri fue el mayor interesado por aprender los aspectos técnicos de las fantasías de Bertrand para emular la estética de la sugerencia. Entre los elementos que Torri retomó de Bertrand destaca el principio de yuxtaposición, así como el uso sistemático del epígrafe.³⁶ Los colonialistas, en cambio, no prestaron tanta atención en los aspectos técnicos, sino en cuestiones temáticas como la visión pasadista de Bertrand y su interés por la arquitectura. Si en el *Gaspard de la nuit* Aloysius Bertrand retrata la vida antigua de Dijon al mismo tiempo que exalta la arquitectura de las catedrales góticas, los colonialistas buscaron retratar la magnificencia de la arquitectura de la Nueva España, así como las costumbres de sus habitantes.

Uno de los poemas en prosa del *Gaspard de la Nuit* más traducidos y que generó más interés entre los ateneístas fue “Le maçon”, el segundo texto del primer libro. La influencia de “Le maçon” en la obra de Mariano Silva y Aceves y en la de Genaro Estrada resulta evidente. El primero imitó el poema en prosa de Bertrand en su estampa “El albañil” de *Arquilla de marfil*. Desde el título se aprecia que Silva y Aceves tradujo literalmente el texto de Bertrand. Estrada, en cambio, hizo una apropiación más compleja puesto que desarrolló la idea de “Le maçon” en “Dilucidaciones” y en “La ciudad colonial”. El poema en prosa de Bertrand es el siguiente:

*Le maître Maçon. — Regardez ces bastions, ces
contreforts ; on les dirait construits pour l'éternité.
Schiller, Guillaume-Tell.*

Le maçon Abraham Knupfer chante, la truelle à la main, dans les airs échafaudé, — si haut que, lisant les vers gothiques du bourdon, il nivelle de ses pieds et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises.

Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des tourelles, des toits et des charpentes, que tache d'un point gris l'aile échancrée et immobile du tiercelet.

³⁶ En una carta de enero de 1914 dirigida a Alfonso Reyes, Julio Torri explicó su proceso creador, el cual consistía en elegir un epígrafe y comenzar a escribir a partir de él. En el apartado siguiente volveré sobre este aspecto.

Il voit les fortifications qui se découpent en étoile, la citadelle qui se rengorge comme une géline dans un tourteau, les cours des palais où le soleil tarit les fontaines, et les cloîtres des monastères où l'ombre tourne autour des piliers.

Les troupes impériales se sont logées dans le faubourg. Voilà qu'un cavalier tambourine là-bas. Abraham Knupfer distingue son chapeau à trois cornes, ses aiguillettes de laine rouge, sa cocarde traversée d'une ganse, et sa queue nouée d'un ruban.

Ce qu'il voit encore, ce sont des soudards qui, dans le parc empanaché de gigantesques ramées, sur de larges pelouses d'émeraude, criblent de coups d'arquebuse un oiseau de bois fiché à la pointe d'un mai.

Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit couchée les bras en croix, il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur (Bertrand 1980[1848] p. 51).³⁷

Bertrand comienza con un epígrafe de la obra de teatro *Guillermo Tell* de Schiller, una de las figuras centrales del romanticismo alemán. El epígrafe relaciona la monumentalidad de los baluartes y los contrafuertes de lo que aparenta ser una catedral gótica con la eternidad. Tras esto, la primera estrofa focaliza al arquitecto Abraham Knupfer, quien canta en los andamios de un campanario de una catedral. Ante la falta de más información, el texto sugiere que el edificio aún está en construcción. A partir de la segunda estrofa, las descripciones parten de lo que observa el arquitecto. Luego de leer las inscripciones góticas de la campana y contemplar otros elementos arquitectónicos, Knupfer ve a lo lejos una serie de fortificaciones, una ciudadela que se pavonea y

³⁷ Reproduzco la traducción de Julio Torri recuperada por Serge I. Zaïtzeff (2000a, pp. 22-25):

El albañil Abraham Knupfer canta, la paleta en la mano, al viento, en el andamio, tan en lo alto que leyendo los versos góticos de la campana grande iguala con los pies la iglesia de los treinta botareles y la ciudad de las treinta iglesias.

Mira las tarascas de piedra que vomitan el agua de las pizarras en el confuso abismo de las galerías, de las ventanas, de las pechinas, de los esquilonos, de los torreoncillos, de los techos y del maderamen, que mancha con un punto gris el ala delgada e inmóvil del alcotán.

Mira las fortificaciones que se recortan en estrella, la ciudadela que se engalla como ave en corral, el patio de los palacios en que seca el sol las fuentes, y los claustros de los monasterios donde la sombra gira en torno de los pilares.

Las tropas imperiales están aposentadas en el barrio. He allí a un jinete que tamborilea. Abraham Knupfer distingue su sombrero de tres cuernos, sus agujetas de lana roja, su escarapela que atraviesa una presilla, y su cola anudada con listón.

Lo que sigue viendo son soldadones que, en el parque empenachado de gigantescas enramadas, en vastos prados de esmeralda, acribillan a tiros de arcabuz un pájaro de madera clavado en la punta de un poste.

Y por la noche, cuando la nave armoniosa de la catedral se adormece recostada con los brazos en cruz, distínguese desde la escala, en el horizonte, una aldea encendida por gentes de guerra, que refulge como un cometa en el azur.

un monasterio. Después, en el horizonte de la catedral, el arquitecto observa a las tropas imperiales, aunque no se explicita de qué imperio. De entre los soldados, sobresale la figura de un jinete con un sombrero de tres picos. El último verso antepone la tranquilidad de la catedral, que duerme con los brazos en cruz, con el incendio de la ciudadela.

Aunque algunos críticos sitúan temporalmente el poema durante la ocupación de Carlos V a Flandes (cfr. Steinmetz 2002, p. 291), Bertrand emplea arcaísmos y referencias históricas poco precisas, para producir una sensación de extrañamiento y fascinación por el pasado. De acuerdo con Santiago Mateos, “a Bertrand le preocupa menos el rigor histórico y filológico que crear una sensación de extrañamiento en el tiempo. Poco importa que el desarrollo de la acción se produzca en un siglo o en otro. Lo realmente trascendental es que se desarrolla en el pasado” (1992, p.217). Para los colonialistas mexicanos, “Le maçon” se convirtió en un modelo que les permitió recrear escenas de la época novohispana, sin atender al rigor histórico. De igual manera, vale la pena destacar que Bertrand esboza una especie de cuadro narrativo, a partir de las imágenes que observa el arquitecto Abraham Knupfer. Desde la segunda a la sexta estrofa se describen diferentes escenas que constituyen una secuencia narrativa, en la que se produce un contraste entre el proceso de construcción de la catedral y el ejército imperial que incendia la ciudadela. La voluntad por retratar una escena pictórica, así como la cualidad narrativa, son elementos que estarán presentes desde las “Estampas” de Mariano Silva y Aceves.

Genaro Estrada, por su parte, tomó como modelo las características del *Gaspard de la nuit* para parodiar la visión idealizada de la Nueva España de los colonialistas, así como su interés por la arquitectura. Lo interesante es que Estrada empleó un género que después sería considerado moderno para acentuar el anacronismo de los colonialistas. Pero, su lectura del *Gaspard* no fue directa, sino que se vio influenciada por las interpretaciones francesas que se hicieron desde el

rescate hecho por Baudelaire en 1862 y por las lecturas que otros escritores hispanos y mexicanos realizaron a partir de 1910. Por ello, en el *Visionario* no hizo una imitación servil, sino una adaptación del libro de Bertrand a un contexto mexicano y colonialista.

Baudelaire y el segundo nacimiento del poema en prosa

Aunque podemos situar el nacimiento del poema en prosa con el *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire fue, en realidad, quien sentó las bases del género y quien lo popularizó. En la archicitada carta a Arsène Houssaye que sirve de prólogo a *Le Spleen de Paris* (1862), Baudelaire explica que al escribir su libro soñaba con una “prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia” (1986 [1862], p. 11).

Por ello, confiesa que tomó como modelo al famoso *Gaspard de la Nuit*:

J’ai une petite confession à vous faire. C’est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d’Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n’a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux*?) que l’idée m’est venue de tenter quelque chose d’analogue, et d’appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d’une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu’il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. [...]

Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m’ait pas porté bonheur. Sitôt que j’eus commencé le travail, je m’aperçus que non-seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s’appeler quelque chose) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s’enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu’humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d’accomplir juste ce qu’il a projeté de faire (1973 [1869], pp. 21-22).³⁸

³⁸ “Tengo que hacerle una pequeña confesión. Hojeando, por vigésima vez al menos, el famoso *Gaspar de la Noche*, de Aloysius Bertrand (¿un libro que usted y yo, y algunos de nuestros amigos, conocemos no tiene todo el derecho a ser llamado famoso?), se me ocurrió la idea de intentar algo análogo, y de aplicar a la descripción de la vida moderna o, más bien, de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que él había aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca. [...] Pero, para decir la verdad, temo que mi envidia no me haya traído suerte. Apenas comencé el trabajo, me di cuenta de que no sólo me quedaba muy lejos de mi misterioso y brillante modelo, sino incluso que hacía algo (si es que esto puede llamarse algo) singularmente diferente, accidente del cual cualquier otro fuera de mí se enorgullecería quizás, pero que no puede sino humillar profundamente a un espíritu que

Con falsa modestia (cfr. Helguera 1993, p. 10), Baudelaire toma distancia de los temas románticos “sobre la pintura de la vida antigua tan extrañamente pintorescos” del *Gaspard de la nuit*. Admite que no consiguió emular el procedimiento de Bertrand pues escribió una “cosa singularmente diferente” enfocada en la descripción de una “vida moderna y más abstracta”.

El punto medular de la carta-prólogo a Arsène Houssaye reside, entonces, en los elementos formales que Baudelaire sí retomó del *Gaspard de la nuit*. Uno de ellos lo explicita Baudelaire al inicio de la epístola:

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superfine. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier (1973 [1869], p. 21).³⁹

En esta cita se encuentran ecos del principio de yuxtaposición —o parataxis— del *Gaspard de la nuit*. No obstante, Baudelaire lo lleva más lejos al afirmar que su libro, aparentemente sin pies ni cabeza, se puede leer sin un orden definido. El libro de Bertrand, en cambio, aún conserva una división en libros y se enmarca a partir del motivo del manuscrito hallado. El modelo de un

ve como el más grande honor del poeta realizar únicamente aquello que proyectó hacer”. La traducción es de José Antonio Millán Alba (1986).

³⁹ “Mi querido amigo, le envío una pequeña obra, de la cual no se podría decir, sin injusticia, que no tiene ni pies ni cabeza, puesto que, al contrario, todo en ella es, al mismo tiempo, cabeza y pies, alternativa y recíprocamente. Considere, se lo ruego, qué admirables comodidades esta combinación nos ofrece a todos, a usted, a mí y al lector. Podemos cortar dónde queramos, yo mi ensoñación, usted el manuscrito, el lector su lectura; porque no dejo que la esquiva voluntad de éste quede pendiendo del hilo interminable de una intriga sutilísima. Saque usted una vértebra, y las dos partes de esta tortuosa fantasía volverán a juntarse sin esfuerzo. Despedácela en numerosos fragmentos, y verá que cada uno puede existir por separado. Con la esperanza de que algunos de estos trozos estarán lo bastante vivos para darle placer y entretenimiento, me atrevo a dedicarle la serpiente completa.” La traducción es de José Antonio Millán Alba (1986).

libro que pueda ser leído sin un aparente orden fue particularmente atractivo para Julio Torri. En el *Visionario de la Nueva España*, sin embargo, los primeros textos “Dilucidaciones” y “La ciudad colonial” sirven como introducción, mientras que el “Diálogo churrigueresco” ayuda a que el libro posea una conclusión.

Al recuperar los principios de la estética de la sugerencia, Baudelaire pudo crear una “mayor fuerza expresiva que la expresión total y directa” y “una economía de medios que redundaba en favor del carácter sintético del poema” (Millán Alba 1986, p. 12). Luis Ignacio Helguera observa con acierto que la idea de “prosa poética” de Baudelaire se aleja por completo del “poema en prosa como balada, como composición dotada de ritmo, estrofas en prosa y estribillos que subyace en el *Gaspard de la nuit*” (1993, p. 10). Al dejar atrás el molde de la balada, los elementos narrativos o descriptivos persisten, por lo que sus textos adquieren la apariencia de crónicas o de ensayos breves.⁴⁰ De esta manera, la hibridación genérica indica que Baudelaire consiguió escribir un “verdadero poema en prosa” (Millán Alba 1986, p. 12).

Por otro lado, en *Le Spleen de Paris* permanece la voluntad de emular las técnicas visuales, pero en este caso del daguerrotipo en lugar de la bambochada. Baudelaire ya no se interesa por las imágenes románticas de la Francia medieval de Bertrand, pero recupera los elementos grotescos y escenas miserables del París moderno.⁴¹ Piénsese, por ejemplo, en “Le joujou du pauvre”, en el que la voz poética describe a un niño miserable y harapiento que presume un ratón muerto como su juguete. En este mismo texto, además de los elementos grotescos, subyace un dejo de humorismo por el contraste del niño rico que sonríe al pobre. Aquí radica la innovación más

⁴⁰ Algunos seguidores mexicanos de Baudelaire como Ramón López Velarde o Alfonso Reyes también escribieron poemas en prosa que tienen la apariencia de crónicas o de ensayos.

⁴¹ Los poemas en prosa de Baudelaire pueden compararse con las bambochadas pictóricas del siglo XVII, puesto que los pintores flamencos retrataron imágenes grotescas de los sectores bajos de las ciudades.

importante de Baudelaire respecto al *Gaspard de la Nuit*: describir la vida de una sociedad moderna y más abstracta.

Arthur Rimbaud y el término visionario

Los continuadores franceses del poema en prosa formulado por Charles Baudelaire en *Le Spleen de Paris* fueron numerosos. De todos ellos, destaca Arthur Rimbaud con *Une saison en enfer* (1873) y *Les Illuminations* (1886). En *Visionario de la Nueva España* no hay alusiones directas a los poemas en prosa de Rimbaud, pero sin duda Estrada los conoció por influencia de Julio Torri.⁴² En cambio, el *Visionario* cita uno de los poemas más conocidos de Rimbaud, pues comienza con el siguiente epígrafe de “Le bateau ivre”: “Et j’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir!”.⁴³ Este poema encierra una de las claves paródicas del texto puesto que remite a las ideas simbolistas sobre el poeta visionario. Ligado con el título del libro, Estrada toma este epígrafe para parodiar las narraciones que se desprendieron a partir de la conferencia de Jesús T. Acevedo.

Genaro Estrada dejó de lado algunos elementos simbolistas de Rimbaud y retomó principalmente las ideas sobre la videncia,⁴⁴ a las cuales asoció con las ficciones históricas de los escritores colonialistas. Una de las claves paródicas radica en que los videntes pueden ver, normalmente, lo que ocurrirá en el futuro. En el libro de Estrada, en cambio, se alude a los personajes que pueden ver el pasado. En “Dilucidaciones” —palabra que se asocia semánticamente con la videncia— y “La ciudad colonial”, los tres amigos colonialistas que suben a las torres de la

⁴² En el único texto sin título de los *Ensayos y poemas* Julio Torri incluyó un epígrafe de *Les Illuminations* de Arthur Rimbaud.

⁴³ En su edición de las *Poesías completas* de Rimbaud, Javier del Prado menciona que “Le bateau ivre” “se convirtió en el paradigma de la poesía en verso rimbaldiana; hasta el punto de ser, para muchos, el único poema conocido junto al soneto de *Las vocales* o *El durmiente del Valle*” (2005, p. 411).

⁴⁴ Además de sus poemas en prosa y libros de versos, Rimbaud es conocido por las *Lettres du voyant* (1871).

Catedral tienen una visión de la antigua ciudad novohispana. Por analogía, se podría pensar que Estrada consideraba que ciertos escritores colonialistas tenían visiones sobre el pasado novohispano. No obstante, la palabra visionario supondría una connotación negativa porque alude a una persona que imagina cosas fantásticas. En este sentido, los colonialistas son videntes, pero de cuestiones fantasiosas y quiméricas, por lo que actúan como falsificadores de la historia.

En el prólogo de su edición del *Visionario de la Nueva España*, Víctor Díaz Arciniega señala que Genaro Estrada criticó:

la naciente mitologización de la Colonia, implícita en un movimiento cultural pro-identidad-nacional, que pretendía reivindicar a ese periodo de la historia y resarcir los daños de la “leyenda negra” vigente durante la segunda mitad del siglo XIX. Esta mitologización propuesta por los novelistas colonialistas coetáneos a Estrada no era ni historia oficial ni broncínea, sino una versión edulcorada y moralizante, enmascarada tras un lenguaje artificioso, con aderezos de leyenda y con el implícito sentido didáctico de una tradición supuestamente viva. Como hombre de letras, historiador y coleccionista, Genaro Estrada no sólo huyó de tales fingimientos y mojigaterías, sino incluso buscó la oportunidad para cuestionarlas (2018, p. 41).

Si se remplace el término “mitologización” que emplea Díaz Arciniega, se podría decir que en el *Visionario* Estrada parodió las fantasías o visiones de la Colonia de autores como Artemio de Valle Arizpe, mismas que constituían una versión “edulcorada y moralizante” de la historia novohispana.

Otras lecturas francesas en la configuración del *Visionario*

Además de la obra de Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, Genaro Estrada realizó otras lecturas francesas que afianzaron su interés por el poema en prosa. Muchas de ellas estaban en consonancia con las ideas esteticistas de Julio Torri (cfr. Madrigal 2011, p. 45). Uno de

los libros más importantes para ambos —y para los decadentistas y los Contemporáneos⁴⁵— fue *À rebours* de Joris-Karl Huysmans publicado en 1884. El capítulo XIV, en el que el autor hace una larga disquisición sobre literatura, incluye un homenaje al *Gaspard de la Nuit*. Aquí, el narrador describe la afición que el Conde Des Esseintes había cobrado por la obra de Bertrand y por el poema en prosa:

Des Esseintes reposa sur la table *L'Après-midi du faune*, et il feuilleta une autre plaquette qu'il avait fait imprimer, à son usage, une anthologie du poème en prose, une petite chapelle, placée sous l'invocation de Baudelaire, et ouverte sur le parvis de ses poèmes.

Cette anthologie comprenait un selectae du *Gaspard de la Nuit* de ce fantasque Aloysius Bertrand qui a transféré les procédés du Léonard dans la prose et peint, avec ses oxydes métalliques, de petits tableaux dont les vives couleurs chatoient, ainsi que celles des émaux lucides [...] (2022 [1884], p. 368).⁴⁶

Los elementos que Huysmans destaca del *Gaspard de la nuit* resultan muy significativos porque apuntan hacia la estética de la sugerencia. En pleno decadentismo, Huysmans resalta la síntesis y el poder evocativo de los poemas en prosa de Bertrand y los compara con procesos alquímicos, puesto que la brevedad del *Gaspard de la nuit* tenía la capacidad de condensar grandes significados. Además, en *À rebours* el Conde Des Esseintes reflexiona sobre las posibilidades estéticas de la obra de Bertrand e intenta escribir una novela que con muy pocas frases pueda recrear escenarios, dibujar personajes, acumular observaciones y explicar argumentos, de tal suerte que:

⁴⁵ Me atrevería a afirmar que algunos escritores colonialistas que no estuvieron ligados al Ateneo pudieron haber leído *À rebours*. En especial porque al final de la obra, el Conde Des Esseintes se convierte al catolicismo al igual que el propio Huysmans. Sumado al interés que este protagonista tenía por el arte, las costumbres antiguas, la religión y su desprecio por la sociedad moderna, no resulta extraño que escritores como Valle Arizpe lo hayan adoptado como modelo para sustentar su estilo de vida colonialista.

⁴⁶ “Des Esseintes dejó nuevamente sobre la mesa *L'Après-midi du faune* y empezó a hojear otro delgado volumen que se había hecho imprimir para su placer privado: una antología de poemas en prosa, una capilla dedicada a Baudelaire y que daba sobre la plaza de la catedral que constituían sus obras. Esta antología comprendía fragmentos escogidos de *Gaspard de la nuit*, obra de ese extravagante autor que fue Aloysius Bertrand, quien aplicaba los procedimientos de Leonardo da Vinci a la prosa y pintaba con sus óxidos metálicos pequeños cuadros cuyos colores brillantes resplandecían como claros esmaltes”. La traducción es de Rodrigo Escudero (1977, p. 299).

Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres ; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique. [...]

En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art (*ibid*, p. 369).⁴⁷

À rebours se convirtió en una de las lecturas primordiales que le permitieron a Julio Torri consolidar sus ideas esteticistas (cfr. Madrigal 2011, pp. 89-94), las cuales influirían en Estrada para la escritura del *Visionario de la Nueva España*. Si bien una buena parte de las ideas literarias de Torri provenían de la obra de Walter Pater y de Oscar Wilde, no debe pasarse por alto que el protagonista de *The Picture of Dorian Gray* (1890) se corrompe a partir de su lectura de *À rebours*. Por su parte, Genaro Estrada no desconocía la obra de Huysmans. Incluso, Xavier Villaurrutia (1966 [1937], p. 678) señaló que el protagonista de *Pero Galín* poseía las características del Conde Des Esseintes, pero sin ridículos diabolismos.

Por otro lado, se debe hacer énfasis en la obra de Jules Renard, un escritor que no goza actualmente de la misma fama que Baudelaire o Rimbaud, pero que en el México de 1910 se convirtió en un autor bastante popular. Si bien es cierto que Genaro Estrada tomó como modelo principal el *Gaspard de la nuit* para la escritura del *Visionario de la Nueva España*, su segundo modelo fue la obra del humorista Jules Renard. Estrada conocía bien la producción literaria de este último porque se había encargado de traducirla y estudiarla. En 1919 publicó una versión de *La*

⁴⁷ “Los vocablos escogidos para una producción de tal género tendrían que ser tan inalterables como para suplantar a todos los demás; cada adjetivo estaría instalado con tal ingenio y determinación que jamás se lo pudiera desalojar legalmente y abriría tan vastas perspectivas que el lector podría quedarse rumiando durante semanas enteras sobre su significado, preciso a la par que múltiple, y asimismo enterarse del presente, reconstruir el pasado y adivinar el futuro de los personajes a la luz de ese único epíteto. En una palabra, el poema en prosa representaba, a juicio de Des Esseintes, el juego esencial, el aceite del arte”. La traducción es de Rodrigo Escudero (1977, pp. 300-301).

lanterne sourde y otros relatos, la cual incluía un prólogo que explica los aspectos de la obra de Renard que él replicaría en su *Visionario*. Por ejemplo, Estrada resalta su ironía y su concisión:

Su ironía grácil y concisa, recordábame frecuentemente a la de Heine, un Heine más dulce y más cercano a la divinidad de las cosas. Entre los cuatro o cinco escritores de este siglo que la posteridad acogerá —dice un comentarista— ¿pueden citarse dos o tres que lo iguale? Yo no encuentro en las obras de Renard el olor de la eternidad de las grandes obras maestras, pero sí hallo en sus páginas la calidad de perfección que es tan rara aun en los libros llamados “de aliento” y de vasta popularidad. Habrá quien prefiera los grandes lienzos murales, los frescos incomparables y gigantescos; pero sin duda que un sentimiento delicado y en tono menor puede encontrar la belleza, cuan profunda es, en las breves miniaturas de este escritor incomparable y ya largamente imitado (1919, pp. 11-12).⁴⁸

Nótese la consciencia sobre la aparente intrascendencia de Jules Renard. Estrada admite que el autor francés no escribe “obras maestras”, pero sí encuentra en sus páginas la “perfección”. Este adjetivo puede aplicarse plenamente al *Visionario*, puesto que fue un libro breve, escrito con cuidado y sin las pretensiones de una obra de largo aliento. En su comentario a *L'Ecornifleur*, Estrada resalta la combinación de géneros, en este caso la del cuento con el ensayo:

También su novela *L'Ecornifleur*, exposición de caracteres, sobria y punzante; su *Lanterne Sourde*, de cuentos cortos que a veces son verdaderos ensayos; su *Vignerons dans sa Vigne*, donde están sus más admirables *nouvelles* y sus *Histoires Naturelles* diéronle larga fama. Remy de Gourmont encuentra en ellas maravillas de la literatura. Pero la literatura no se encuentra en este libro, o bien su técnica, ajustada a la más pura visión de las cosas, la oculta rigurosamente, o bien este pequeño universo de animales y de plantas es sólo una historia natural hecha de literatura y de ingenio (p.13).

Como apunté anteriormente, la fragmentariedad es un elemento propio del poema en prosa que viene desde las técnicas de yuxtaposición del *Gaspard de la nuit*. Pero, Estrada identifica este elemento en la obra de Renard, y, al parecer, es el principal modelo que pretende emular.

No incluimos en esta selección que hoy aparece en CVLTVRA sino aquellas obras que al ofrecerse fragmentariamente no sufren en su unidad, porque están formadas por capítulos que no se relacionan o que lejanamente tienen cohesión. Por esto no figuran aquí *Poils-de-Carrot* [...] ni la admirable novela *L'Ecornifleur* (p. 14).

⁴⁸ En adelante sólo indicaré la página de esta edición.

La ironía, la concisión y la fragmentariedad que Estrada destaca de *La lanterne sourde* son características presentes en el *Visionario de la Nueva España*.

El interés por el poema en prosa de Aloysius Bertrand en el mundo hispánico

Las huellas del poema en prosa en la literatura hispánica se pueden rastrear hasta la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. No obstante, fue durante la época modernista que los escritores de lengua española cobraron una mayor consciencia sobre la singularidad de este género. Para ello, resultaron fundamentales las traducciones de Julián del Casal de *Les petites poèmes en prose* que comenzaron a publicarse en 1887. Asimismo, la obra de Rubén Darío se convirtió en un modelo de experimentación con el género porque en *Azul...* (1888) el poeta nicaragüense incluyó algunos textos con características del poema en prosa.

Si bien durante el periodo modernista se difundió la obra de Baudelaire y se popularizó este género, algunos críticos cuestionan la absoluta independencia genérica de los textos que fueron denominados o clasificados como poemas en prosa tanto en Hispanoamérica como en España. Por ejemplo, Anthony Stanton refiere que:

Durante el modernismo abundan ejemplos de prosa poética, prosa artística o prosa poemática, pero es difícil identificar en Martí, Darío, Silva, Lugones, Herrera y Reissig, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, Nervo o Tablada muestras acabadas y autónomas de poemas en prosa (2010, s.n.).

En el caso español, se han suscitado diversas discusiones críticas en torno al cultivo del poema en prosa por los miembros de la generación del 98, quienes recibieron la influencia de Charles Baudelaire y de Rubén Darío. Ernesto Estrella Cozar (2010, pp. 9-10) refiere algunas de las polémicas sobre la clasificación genérica de textos de Azorín como *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Sería hasta la década de 1910, durante el periodo denominado como

postmodernista, “cuando se producen los primeros ejemplos incontrovertibles de textos que podemos identificar con plena certeza como poemas en prosa” (Stanton 2010, s.n.).

Estudiosos como Luis Ignacio Helguera (1993) y José Francisco Ruiz Casanova (2014) han documentado la importancia que cobró el poema en prosa y la obra de Aloysius Bertrand en España y México a partir de 1910. Gracias a las traducciones que se habían hecho de *Les petites poèmes en prose* durante las décadas anteriores, los escritores en lengua española se interesaron por leer el famoso *Gaspard de la nuit* que Charles Baudelaire mencionaba en el prólogo de su poemario. Más allá de algunas menciones durante el modernismo,

el primer autor que mostró interés por el poeta de Dijon fue Ramón Gómez de la Serna [...], quien, a buen seguro conocía los poemas en prosa de Bertrand gracias a las traducciones que su hermano Julio llevaba realizando, desde su juventud, como meros ejercicios literarios con la lengua francesa (Ruiz Casanova 2014, p. 48).

En 1910 Ramón Gómez de la Serna encargó al escritor Ricardo Baeza que tradujera algunos poemas de Bertrand para su revista *Prometeo*. Éstas fueron las primeras versiones del *Gaspard de la nuit* publicadas en lengua española. Después, Baeza también contribuiría con traducciones de Bertrand a la antología *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún publicada en 1913. A la par de los trabajos de traducción, los autores españoles se interesaron cada vez más por cultivar este género. Por ejemplo, en 1914 Juan Ramón Jiménez publicó *Platero y yo*, un texto que parte del modelo del poema en prosa y que, a lo largo del siglo XX, fue leído como un libro para niños.

De este lado del Atlántico, los miembros del Ateneo de la Juventud —de México— también se aficionaron por el poema en prosa y comenzaron a traducir a Aloysius Bertrand. El principal impulsor de este género y de la obra de Bertrand fue Julio Torri. Antonio Castro Leal ofrece un interesante testimonio sobre el interés en torno al poema en prosa durante los años de la Revolución:

En los días de ocio que ofrecían aquellos tiempos revueltos, después de la caída de Victoriano Huerta, cuando todos éramos profesores de la Escuela Nacional Preparatoria — Carlos Díaz Dufío (*jr.*), Julio Torri, Mariano Silva y Aceves, Manuel Toussaint, Alberto Vázquez del Mercado y yo— solíamos, alrededor de la mesa de un café, pasarnos, para leer al grupo —traduciendo por turno los mejores trozos— el libro escogido de ciertos autores de nuestra mayor admiración: *Gaspard de la nuit*, de Bertrand, *Les Complaintes* y las *Moralités Legendaires*, de Julio Laforgue (Castro Leal, 1964a, p. XI).

Este testimonio da cuenta de que los “siete sabios” —Vázquez del Mercado y Castro Leal formaron parte de este grupo— también se interesaron por el poema en prosa y contribuyeron a los ejercicios de traducción de escritores franceses.⁴⁹

Quizá, el modelo hispánico de poema en prosa más prestigioso entre los escritores mexicanos fue *Castilla. Ensayos sobre la vida provinciana* (1912) de Azorín, un libro que se conforma de 14 textos de difícil clasificación (cfr. Díaz Arciniega, p. 27). En apariencia, *Castilla* reúne diversos artículos periodísticos que no tienen unidad argumental, temática ni genérica. Pero, detrás de esta aparente falta de cohesión, Azorín ofrece distintas perspectivas para comprender la historia de España, por lo cual se vale de distintos géneros literarios. El investigador Juan Manuel Rozas divide en cuatro grupos los catorce textos de *Castilla* y clasifica como poemas en prosa a los tres textos más memorables, colocados al centro del libro:

“Una ciudad y un balcón”, “La catedral” y “El mar” son los trabajos más independientes entre sí y con respecto a los restantes del libro. Y, sin embargo, hay entre los tres unas semejanzas indudables, aunque sean más espirituales que materiales, más poéticas que lógicas [...]. En los tres, faltos de argumento y de verdaderos personajes, la meditación en el tiempo y la contemplación del espacio se hace directamente, y no a través de personajes (1973, pp. 25-26).

En estos tres textos se encuentran ecos de la tradición francesa del poema en prosa derivada del *Gaspard de la nuit*, como se puede inferir desde el título “La catedral”. Además, en todos ellos se atestigua el espíritu nacionalista y revisionista propio de la generación del 98, pues Azorín

⁴⁹ Desafortunadamente, la mayor parte de estos trabajos quedaron inéditos. Serge Zaïtzeff (2000) publicó algunas de las traducciones del *Gaspard de la nuit* que Julio Torri hizo entre 1914 y 1917: “El albañil”, “La viola de gamba”, “Los vagabundos de la noche”, “La torre de Nesle”, “Un refinado”, “Los reitres”, “A un bibliófilo” y “Los arrieros”.

reflexiona sobre el problema del ser español, a partir de la región castellana.⁵⁰ Estas preocupaciones nacionalistas sirvieron de modelo a los escritores mexicanos de la década de 1910, quienes comenzaban a replantearse los orígenes y características de la identidad mexicana. Así, el libro de Azorín se convirtió en un referente tanto para ateneístas —Reyes y Silva y Aceves— como para los colonialistas que cultivaron el poema en prosa, —Manuel Horta y Agustín Basave—.

“Una ciudad y un balcón” y “La catedral” resultaban dos textos singularmente atractivos para los intelectuales mexicanos que pretendían reivindicar la herencia artística de la Colonia, pues en ambos la arquitectura se vuelve un pretexto para emprender un ejercicio de revisionismo histórico. En “Una ciudad...”, un caballero sube a la torre de una flamante catedral desde la cual tiene una visión de tres momentos diferentes de la historia de España, mientras que en “La catedral”, se reflexiona sobre las diferentes etapas de construcción por las que atravesó una catedral española desde la época romana, hasta el siglo XIX. En los siguientes apartados, explicaré con mayor detalle las similitudes de ambos textos con “Dilucidaciones” y “La ciudad colonial”, los primeros poemas en prosa del *Visionario de la Nueva España*.

A la par del trabajo de traducción, Julio Torri y Mariano Silva y Aceves comenzaron a experimentar con el poema en prosa. Su proceso creativo coincidió, por un lado, con la primera estadía de Alfonso Reyes en Madrid, y por el otro, con los pininos editoriales de Genaro Estrada en la Ciudad de México.⁵¹ Gracias a que Reyes trabajaba en el Centro de Estudios Históricos y a

⁵⁰ En “El mar”, por ejemplo, Azorín parte del hecho de que en Castilla no se puede ver el mar, por lo reflexiona sobre las menciones al mar en textos literarios como el *Poema del Cid*, lo que le permite establecer un vínculo con las otras regiones españolas.

⁵¹ Merece la pena agregar que, a inicios de la década de 1900, el poema en prosa recobró popularidad en Francia gracias a la música (cfr. Bernard 1959, pp. 483-537). Luis Ignacio Helguera (1993) señala que algunos compositores franceses crearon piezas inspiradas en poemas del siglo XIX. Destaca la composición de Maurice Ravel *Gaspard de la nuit: Trois Poèmes pour Piano d'après Aloysius Bertrand* estrenada en 1909. Los tres movimientos que conforman esta obra provienen de algunos de los poemas más emblemáticos del libro de Bertrand: “Ondine”, “Le Gibet” y “Scarbo”. Aunque no hay registros escritos al respecto, es probable que escritores mexicanos como Alfonso Reyes, Julio Torri o Genaro Estrada hayan conocido la obra de Ravel y se hayan interesado por el *Gaspard de la nuit*.

que se relacionó con autores españoles como Ramón Gómez de la Serna y Azorín, se estableció un vínculo entre los escritores mexicanos y los españoles. En el epistolario de Torri y Reyes se atestigua un diálogo que les permitió a ambos profundizar en sus lecturas sobre el poema en prosa.

La revista *Pegaso*, cuyo primer número apareció en marzo de 1917, fue una publicación determinante para el desarrollo del poema en prosa y de la literatura colonialista. En ella publicaron importantes continuadores del género iniciado por Bertrand como Julio Torri, Mariano Silva y Aceves y Ramón López Velarde. Destaca también la participación de Rafael Cabrera, un escritor y periodista poblano que formó parte del Ateneo de la Juventud.⁵² En *Pegaso*, Cabrera tradujo siete poemas en prosa del *Gaspard de la nuit* y dio a conocer algunos poemas de su autoría como “¡Azrael!” en los que se aprecia la influencia de Bertrand.⁵³ Por su parte, Genaro Estrada tradujo para *Pegaso* algunos poemas en prosa de Judith Gautier.⁵⁴ Tras el cierre de esta publicación, en 1918 Estrada publicó en *Revista de Revistas* un par de versiones de textos de Bertrand.⁵⁵

La historia de México fue uno de los temas más recurrentes en *Pegaso*. En cada número se incluyó, al menos, un texto sobre la historia o el arte virreinal. Los historiadores Alfonso Toro y Luis González Obregón, especialistas en temas novohispanos, fueron algunos de los colaboradores

⁵² La actividad literaria de Rafael Cabrera permite ejemplificar cómo los sentimientos prohispanistas que surgieron en la provincia mexicana influyeron en el surgimiento de la literatura colonialista. En su juventud, Rafael Cabrera colaboró en la revista poblana *Don Quijote*, la cual reivindicaba la herencia hispánica y rechazaba el afrancesamiento. Durante estos años, Cabrera defendió la tradición hispánica, pero, tras su llegada a la capital del país y su participación en las actividades del Ateneo, comenzó a interesarse por la tradición francesa y adoptó una visión cosmopolita. Al respecto puede consultarse el estudio de José Carlos Blázquez (2010).

⁵³ En el número 8 (26 de abril de 1917) publicó las traducciones “Crepúsculo” y “Polichinela”; en el número 12 (31 de mayo), “Harlem” y “Padre Puggnacio”; y en el 16 (17 de mayo), “El vendedor de tulipanes”, “La barba en punta” y “Madame de Montbazon”. En el número 9 (4 de mayo) dio a conocer sus poemas “Balada del infante”, “Ave María”, “¡Azrael!”. Cabrera también tradujo en la prensa periódica a otros escritores franceses como Marcel Schwob y Maurice Maeterlink.

⁵⁴ Los poemas en prosa son “Pensamiento sobre la escarcha”, “Teza del labrador” y “Las florecillas se burlan de los grandes abetos” y provienen de *Le livre de jade* (1867). Aparecieron en el número 6 (12 de abril).

⁵⁵ Éstas se publicaron el 20 de octubre de 1918 en la página 18. Desafortunadamente, no logré consultar ese número de *Revista de Revistas*.

habituales, al igual que el colonialista Manuel Toussaint. Este último publicó en *Pegaso* diversas crónicas sobre el arte y la historia colonial en las que se hace patente la influencia de la literatura francesa. Por ejemplo, en su crónica “Tedio, Semana Mayor y Pascua” Toussaint narra la celebración de la Semana Santa, pero a lo largo del texto se encuentran ecos del *spleen* baudeleriano, como lo anuncia el título.⁵⁶ Además, publicó cuatro textos en prosa que Gabriel Wolfson (2020a, p. 371) clasifica como poemas en prosa.⁵⁷

EL ATENEO DE LA JUVENTUD Y EL POEMA EN PROSA

Luis Ignacio Helguera, autor de la *Antología del poema en prosa en México*, refiere que el Ateneo de la Juventud fue la primera generación que practicó por primera vez en nuestro país “el poema en prosa con perfecta deliberación formal y profusión notable” (1993, p. 23).⁵⁸ De acuerdo con el investigador, el apogeo del género tuvo lugar entre 1914 y 1924. Durante estos años:

Vasconcelos escribe sus “Recuerdos de Lima” en 1916 y sus “Himnos breves” en 1920; Martín Luis Guzmán, *A orillas del Hudson* entre 1915 y 1920; Mariano Silva y Aceves publica en 1916 *Arquilla de marfil* [...]; Reyes escribe entre 1914 y 1917 sus *Cartones de Madrid* recogidos hasta 1937 en *Visperas de España* y en 1915 su *Visión de Anáhuac*; Julio Torri publica sus *Ensayos y poemas* en 1917, aunque venía trabajándolos desde 1914 o poco antes; Genaro Estrada da a la luz su *Visionario de la Nueva España* en 1921; en 1923 aparecen reunidas en *El minuterio* las prosas que Ramón López Velarde escribió entre 1916 y 1921 (pp. 23-24).

Llama la atención encontrar en esta cita el nombre de José Vasconcelos, lo cual evidencia la popularidad de la que gozaba el poema en prosa entre los intelectuales mexicanos.⁵⁹ Asimismo, Helguera incluye dentro de su apartado del Ateneo de la Juventud a autores que propiamente no

⁵⁶ Muchas de las crónicas publicadas en *Pegaso* evidencian la influencia de *Les petites poèmes en prose* de Baudelaire, como “La Avenida Madero” de Ramón López Velarde y “Automóviles” de Genaro Estrada.

⁵⁷ En el número 16 (29 de junio), publicó “Esteban”, “El mendigo”, “Tríptico” y “Ostracismo”.

⁵⁸ En adelante, sólo citaré el número de página de esta antología.

⁵⁹ Me parece significativo que el primer número de la revista *México Moderno* comience con los “Himnos breves” de José Vasconcelos.

pertenecieron a esta agrupación, pero que fueron cercanos a ella, como López Velarde y Genaro Estrada.

Helguera observa que el interés de los ateneístas por este género no tuvo que ver con un “acuerdo de taller literario”, sino por meras circunstancias derivadas de “afinidades estéticas, lecturas comunes, búsquedas e ideales de renovación expresiva hasta cierto punto convergentes” (p. 24). En efecto, en 1914, cuando el interés por el poema en prosa comenzaba a despuntar, el Ateneo de la Juventud ya se había disuelto en los hechos por la llegada de Victoriano Huerta al poder. Por esta razón, los ateneístas que se encontraban en el exilio, como Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, tuvieron contacto con otras tradiciones literarias, pero compartían un conjunto de ideas literarias y estéticas, muchas de las cuales provenían de autores franceses. En cambio, los ateneístas que permanecieron en México se agruparon entorno a la tertulia celebrada en casa de Enrique González Martínez. Entre ellos destaca Julio Torri, a quien Castro Leal (1964a, p. x) llama “el más entusiasta propagandista en México” del poema en prosa. Por tal motivo, los libros colonialistas de Silva y Aceves y de Genaro Estrada evidencian una deuda con los textos de Torri.

Castro Leal también refiere que, a la par de la efervescencia por el poema en prosa, los escritores mexicanos se interesaron por el ensayo inglés:

[En esos años el grupo del Ateneo] se ejercita en dos géneros que dejaron huella en todos ellos: el ensayo y el poema en prosa. El ensayo era de ascendencia inglesa y los autores más leídos entonces —del siglo XIX— Charles Lamb, Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde y el norteamericano Emerson; de los modernos, principalmente Bernard Shaw (en los prólogos de sus comedias) y Gilbert K. Chesterton. El poema en prosa era de ascendencia francesa; venía de Baudelaire, Aloysius Bertrand, Jules Renard, Marcel Schwob y aun de Anatole France, el autor de *El jardín de Epicuro* (1894), cuya obra total ejerció una gran influencia sobre el grupo por su escepticismo ingenioso y cortesano y la gracia irónica de su estilo (*ibid.*, p. VII).

Es muy significativo que los ateneístas se hayan interesado por dos géneros a los que se les puede calificar como híbridos y breves. Además, a diferencia de la novela o de otros tipos de poesía

tradicional, ni el ensayo ni el poema en prosa eran considerados géneros para las obras de “largo aliento”. En los *Cartones de Madrid* de Alfonso Reyes, en *A orillas del Hudson* de Martín Luis Guzmán y en los *Ensayos y poemas* de Julio Torri se hace patente la voluntad de los ateneístas por experimentar con ambos géneros. *Ensayos y poemas* de Torri resulta un libro paradigmático puesto que el mismo título señala que se agrupan textos de dos géneros que se caracterizan por su hibridez. Esto explica por qué la crítica literaria ha tenido tantos problemas para clasificar genéricamente los textos de los *Ensayos y poemas*. Los poemas en prosa de Julio Torri y la literatura colonialista

A inicios de la década de 1910, Julio Torri conoció la tradición francesa del poema en prosa y decidió estudiarla con detenimiento. En una carta de enero de 1914, le comenta a Alfonso Reyes algunos de sus proyectos literarios relacionados con el poema en prosa y confiesa que la lectura del *Gaspard de la nuit* le causaba insomnio:

Yo trabajo ahora géneros de esterilidad, como poemas en prosa, etc. Pronto te mandaré algunas composiciones. Las escribo de la siguiente manera: tomo un buen epígrafe de mi rica colección, lo estampo en el papel, y a continuación escribo lo que me parece, casi siempre un desarrollo musical del epígrafe mismo. Es como si antes de comprar un vestido, adquirieras el clavo del que lo has de colgar. En esta imagen aparece un poco absurdo mi procedimiento, pero tú descubrirás que no lo es. El *Gaspard de la nuit* me quita demasiado el sueño (1995, p. 53).

En esta carta, Torri explica su proceso creativo, el cual deriva del uso del epígrafe, un recurso característico del *Gaspard de la nuit*. La importancia que Torri concedió a esta forma de intertextualidad se puede constatar en su texto “Del epígrafe”, incluido en los *Ensayos y poemas*, pero cuya primera versión data de 1913.⁶⁰ Por otra parte, llama mucho la atención que se refiera al poema en prosa como un género de esterilidad, puesto que con ello apunta hacia la brevedad y síntesis propia del género. En consonancia con el estudio de Genaro Estrada a *La lanterne sourde*, Torri también advierte que este género no se emplea para las obras de largo aliento.

⁶⁰ “El epígrafe” se publicó en el número 4 de *Nosotros*, en mayo de 1913 (p. 83).

A la par de sus lecturas sobre el poema en prosa, durante los años de 1913 y 1914 Torri fue muy cercano a Jesús T. Acevedo porque ambos colaboraron durante un breve periodo en la Dirección General de Correos.⁶¹ A pesar de que Acevedo fue un promotor del estudio del arte colonial, Torri no se aficionó por estos temas, como sí lo hizo Mariano Silva y Aceves. No obstante, en los *Ensayos y poemas* el autor incluyó dos poemas en prosa⁶² que se enmarcan en la época colonial y que pudieron haber sido influenciados por las ideas de Acevedo: “Fantasías mexicanas” y “Vieja stampa”. Con base en estas publicaciones, Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, p. 45) sugirió incluir a Torri dentro de la nómina de los colonialistas, pero esto no sería preciso. Si bien “Fantasías mexicanas” y “Vieja stampa” aluden a la época colonial, los asuntos virreinales no constituyen un núcleo temático de la obra de Torri. Además, el autor coahuilense se alejó del afán nacionalista de Silva y Aceves y de Acevedo, puesto que en sus poemas en prosa de temática colonialista se atestigua un acercamiento lúdico y tal vez paródico de los asuntos novohispanos.

Torri no es por ningún motivo un colonialista. Aunque gracias a él Mariano Silva y Aceves y Genaro Estrada conocieron la tradición el poema en prosa, el autor de “De fusilamientos” hizo una apropiación muy diferente de la obra de Bertrand de la que hicieron los colonialistas. Mientras que estos últimos se enfocaron principalmente en cuestiones temáticas como la visión pasadista y la arquitectura gótica, Torri aprendió de Bertrand aspectos formales como la estética de la sugerencia. Es decir, Torri procuró que sus textos fueran breves, sintéticos y sugerentes. Para ello se sirvió de recursos como la elipsis y los epígrafes. Además, en los *Ensayos y poemas* no hay

⁶¹ Durante la dictadura de Victoriano Huerta, Jesús T. Acevedo fue nombrado por el régimen director de Correos, por lo que designó a Julio Torri como su secretario particular. Sin embargo, Torri renunció a su puesto pocos meses después de aceptarlo y se distanció de Acevedo.

⁶² De acuerdo con la clasificación de Adriana Azucena Rodríguez (2021, p. 151), “Vieja stampa” y “Fantasías mexicanas” son poemas en prosa.

intertextualidades explícitas al *Gaspard de la nuit*, pero se aprecian elementos que recuerdan a la obra de Bertrand. En cambio, en la obra de Silva y Aceves y en la de Estrada la imitación al *Gaspard de la nuit* resulta más evidente.

Adriana Azucena Rodríguez (2021) señala que Julio Torri tenía plena consciencia de las características genéricas del poema en prosa. En una carta de agosto de 1916 a Pedro Henríquez Ureña, Torri refiere al escritor dominicano su proyecto de publicar un libro al que después titularía *Ensayos y poemas*: “Pienso publicar un libro el año que viene, cuando reúna cinco, por lo menos, ensayos como *Beati qui perdunt* y *En elogio del espíritu de contradicción*, y veinte o veinticinco poemas en prosa y ensayos cortos, a manera de *Del epígrafe* y de *A Circe*” (1995, p. 246). Rodríguez (2021, p. 145) sugiere que el hecho de que Torri emplee el término poema en prosa evidencia que conocía las particularidades del género. Además, no se debe pasar por alto que Torri tituló su libro *Ensayos y poemas*, por lo cual estaría clasificando a la mitad de sus textos como poemas en prosa. Esto resulta significativo porque Silva y Aceves optó por la categoría “Estampas” en *Arquilla de marfil*.

En “Fantasías mexicanas” se atestiguan elementos que sugieren la influencia del *Gaspard de la nuit*. La palabra “Fantasía” remite al subtítulo de la obra de Bertrand, *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Sin embargo, en la primera edición de *Ensayos y poemas* apareció con el título “Leyendas mexicanas”. Torri da cuenta de ello en una carta a Alfonso Reyes de agosto de 1917:

Te envío ya ejemplares de mi libro *Ensayos y poemas*. Hay una errata considerable que me ha hecho sufrir mucho: En vez de “Fantasías mexicanas” pusieron “Leyendas mexicanas”. La impresión fue cuidada por Genaro Estrada, excelente erudito de cosas contemporáneas, y amigo. La justificación del tiro es de Saturnino Herrán. Genaro sobresale como editor de ingenios estériles: los libros se aumentan en sus manos, y uno olvida fácilmente con las letras gordas de devocionario y las doscientas páginas de grandes márgenes, que es uno de los más difíciles autores de su tiempo (1995, p. 86).

Además del elogio a la labor editorial de Genaro Estrada, habría que destacar la contrariedad de Torri por la errata de su libro, la cual se justifica porque la palabra leyenda da otro sentido al texto, además de que lo desvincula de la tradición del poema en prosa del *Gaspard de la nuit*. Veamos el texto de Torri para comprender su filiación con la obra de Bertrand:

Fantasías mexicanas

...al moro Búcar y a aquel noble marqués de Mantua, teníalos de su linaje.

Por el angosto Callejón de la Condesa, dos carrozas se han encontrado. Ninguna retrocede para que pase la otra.

—¡Paso al noble señor don Juan de Padilla y Guzmán, Marqués de Santa Fe de Guardiola, oidor de la Real Audiencia de México!

—¡Paso a don Agustín de Echeverz y Subiza, Marqués de la Villa de San Miguel de Aguayo, cuyos antepasados guerrearon por su majestad cesárea en Hungría, Transilvania y Perpiñán!

—¡Por bisabuelo me lo hube a don Manuel Ponce de León, el que sacó de la leonera el guante de doña Ana!

—¡Mi tatarabuelo Garcilaso de la Vega rescató el Ave María del moro que la llevaba atada a la cola de su bridón!

Tres días con sus noches se suceden y aún están allí los linajudos magnates, sin que ninguno ceda el paso al otro. Al cabo de estos tres días —y para que no sufriera mancilla ninguno de ambos linajes— mandó el virrey que retrocedieran las carrozas al mismo tiempo, y la una volviose hacia San Andrés y la otra fuese por la calle del Puente de San Francisco (1964 [1917], p. 43).

De manera parecida a las baladas del *Gaspard de la nuit*, el texto de Torri está dividido en seis párrafos. La anécdota referida por el autor no es original, sino que recrea una famosa leyenda de la Ciudad de México, la cual tuvo lugar en el Callejón de la Condesa.⁶³ La voz poética comienza con una descripción de una escena en la que los carruajes de dos nobles novohispanos se encuentran de frente en el angosto callejón y discuten quién debe regresar y dejar pasar al otro.

⁶³ El Callejón de la Condesa, hoy peatonal, se encuentra entre las actuales calles de Cinco de Mayo y Francisco I. Madero, detrás de la Casa de los Azulejos. La anécdota de la leyenda de este callejón es la misma que la del poema en prosa de Torri.

Ambos recurren a un linaje inventado para argumentar su derecho de pasar primero. Tanto don Juan de Padilla y Guzmán como don Agustín de Echeverz y Subiza fueron personajes históricos del siglo XVII. A pesar de que Torri retoma una leyenda conocida, el mérito de su texto radica en que logra representar una especie de cuadro narrativo lleno de humor.

El epígrafe alude al capítulo V de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*, donde se narra que don Quijote fantaseaba que era Valdovinos, el sobrino del marqués de Mantua.⁶⁴ En la escena que el poema en prosa recrea, don Juan de Padilla y Guzmán sostiene que era descendiente de don Manuel Ponce de León, mientras que don Agustín de Echeverz y Subiza se asumía heredero de Garcilaso de la Vega. Esto es un guiño humorístico porque ambos personajes actúan como don Quijote, quien inventa su linaje a partir de un famoso romance sobre el marqués de Mantua.⁶⁵ Respecto a Manuel Ponce de León y Garcilaso de la Vega también existían romances que fundían la historia con la leyenda.⁶⁶

El título “Fantasías mexicanas”, además de sugerir la influencia de Bertrand, se relaciona con las fantasías de don Quijote al inventar una prosapia ilustre. El adjetivo “mexicanas” podría implicar una crítica del autor a los intentos de algunos mexicanos por urdir un linaje colonial con la finalidad de obtener prestigio social. En el contexto del surgimiento de la literatura colonialista, “Fantasías mexicanas” parodia las narraciones que buscaban indagar los orígenes de la identidad mexicana en la Nueva España.

⁶⁴ No he logrado identificar si Torri recupera el epígrafe de una fuente específica. Tal vez el autor buscaba ocultar sus intenciones paródicas al no mencionar la fuente del epígrafe o apelaba a un público que conocía la historia del marqués de Mantua y del Moro Búcar.

⁶⁵ El narrador del *Quijote* refiere que el marqués de Mantua era conocido por grandes y pequeños debido a que su historia se había popularizado en un romance. En cuanto al moro Búcar, que también figura en el epígrafe, es un personaje del *Mío Cid*, de quien también existían romances.

⁶⁶ Véase el artículo de Juan Luis Carriazo Rubio (2002) sobre Manuel Ponce de León y el de Cristina Martínez Torres (2022) sobre Garcilaso de la Vega.

El segundo poema en prosa de temática colonialista de los *Ensayos y poemas* se titula “Vieja estampa”, texto paradigmático porque sirvió de modelo a Silva y Aceves y a Genaro Estrada:

Vieja estampa

Dos criados abren presurosos, a la curiosidad de los desocupados, las pesadas hojas de la puerta, cuyos tableros de cedro ostentan —en rica obra de talla— las armas de los Castillas, de los Mendozas, de los Altamiranos, de los Velasco.

Tirada por piafantes brutos, sale la carroza, con muelles sacudimientos, de la penumbra del zaguán al deslumbramiento de la calle.

El conde de Santiago de Calimaya se encamina al palacio del virrey. Han llegado pliegos de la Metrópoli que tratan de asuntos graves. La Real Audiencia y el arzobispo tienen en la corte poderosos valedores.

Y mientras pasa la carroza rebotando por el empedrado de la calle de Flamencos, los indios se descubren, los criollos se detienen curiosos.

Indiferente a todos, tras los cristales, el señor conde toma rapé de una caja de oro, con sus dedos descarnados y temblorosos (1964 [1917], p. 46).

Al igual que en “Fantasías mexicanas”, este poema en prosa anuncia sus características pictóricas desde el título. El adjetivo “vieja” se relaciona semánticamente con el sustantivo “estampa”, puesto que ésta era la denominación de las ilustraciones de libros antiguos de la época de los descubrimientos.

Aunque Torri no se apasionó por los temas coloniales, en “Vieja estampa” se observa la influencia de Jesús T. Acevedo, quien sostuvo que en la Nueva España se alcanzó un estilo artístico propio con el Churrigueresco gracias al uso de un material nacional, el tezontle. La escena tiene lugar en el antiguo palacio de los condes de Santiago de Calimaya, actual Museo de la Ciudad de México, el cual se ubica en la antigua calle de los Flamencos, ahora avenida Pino Suárez. Una de las características de este edificio es su fachada de tezontle. De esta manera, el primer párrafo del poema en prosa cumple una función ecfrástica porque describe el edificio y la puerta.

A partir del segundo párrafo, se narra la salida de la carroza del Conde de Santiago de Calimaya, quien se dirige al palacio del Virrey a tratar asuntos urgentes. La simple mención del título nobiliario genera ambigüedad, puesto que este título existió desde el siglo XV. La frase sobre los “pliegos de la Metrópoli que tratan asuntos graves” puede sugerir que el conde aludido es José María de Cervantes y Velasco (1786-1856), quien formó parte del ejército Trigarante y firmó el Acta de Independencia de 1821. De forma semejante a “Le Maçon” de Bertrand, Torri omite información sobre la figura histórica a la que se alude, para ganar en economía y expresividad.

“Vieja estampa” al igual que las secciones de *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes son relevantes en la conformación de la literatura colonialista, porque ayudaron a configurar el subgénero de las estampas. Gracias a las características pictóricas del poema en prosa establecidas desde el *Gaspard de la nuit*, los colonialistas tuvieron un modelo para representar escenas sobre la vida en la Nueva España. Antonio Castro Leal ya había notado que Silva y Aceves se inspiró en “Vieja estampa” para escribir “Una partida”:

En *Una partida* no creo difícil ver la influencia de un poema de Julio Torri, intitulado *Estampa antigua* que, aunque recogido en su libro *Ensayos y poemas* (México, 1917) publicado un año después de *Arquilla de marfil*, es anterior y fue ampliamente conocido de los amigos de Torri —entre ellos Silva y Aceves— por haber sido leído frecuentemente en el grupo (1964a, p. XII).

Juan José Arreola también dio cuenta de la influencia de los poemas en prosa de Julio Torri en las estampas de Silva y Aceves, aunque advierte que este último “no dio con la fórmula del poema en prosa, pero en momentos se acercó a resultados verdaderamente extraordinarios” (*apud* Carballo 1965, p. 393). En efecto, el escritor michoacano no consiguió igualar la sensibilidad lírica y la capacidad de síntesis de los *Ensayos y poemas* de Torri, pero sus textos poseen otras virtudes.

Mariano Silva y Aceves, el primer colonialista

A raíz de la conferencia de Jesús T. Acevedo de 1914, los ateneístas que permanecieron en México atestiguaron el creciente interés por el arte novohispano. Luego de publicar en la revista *México* el “Entremés de las esquilas” (1914), Mariano Silva y Aceves comenzó a escribir una serie de prosas breves en las que reprodujo el exhorto de Acevedo por buscar la raíz del alma nacional en la historia colonial. Algunas de estas prosas respondían al modelo del poema en prosa. En 1916 Silva y Aceves reunió sus textos y publicó *Arquilla de marfil* —el primer libro colonialista—, el cual se divide en cuatro secciones: “Cuentos”, “Personajes”, “Estampas” y “Manuscritos”.

Aunque no todos los relatos se enmarcan o hacen referencia a la época novohispana, la mayor parte de los textos de las secciones “Cuentos”, “Personajes” y “Estampas” pueden considerarse colonialistas.⁶⁷ Por ejemplo, el cuento “Historia del famoso caballero español Don Juan Manuel de Solórzano” intenta esclarecer la leyenda de don Juan Manuel —como ya lo había hecho Luis González Obregón. En “Las rosas de Juan Diego”, quizá uno de los relatos más memorables del libro, el autor explora los fundamentos de la aparición de la Virgen de Guadalupe y los pone en tela de juicio. El epígrafe de la *L'Île des Pingouins* (1908) de Anatole France⁶⁸ de este cuento permite hacer una lectura paródica del relato de las apariciones de la Virgen. El último cuento de la sección “La ruta de Aztlán” resulta difícil de clasificar porque en él se narra el testimonio de un arqueólogo que tuvo una visión sobre un dios tarasco, de tal suerte que podría definirse como una narración indigenista. La gran mayoría de los cuentos de *Arquilla de marfil* cuestionan la historia de México y critican la credulidad del pueblo mexicano y el desconocimiento de su pasado.

⁶⁷ Los dos textos que componen la sección “Manuscritos” no son de temática colonialista.

⁶⁸ El epígrafe es el siguiente: “—*Femme, qui est tu? / —Je suis la vierge Orberose.*” Proviene de la novela paródica *L'Île des Pingouins* en la que Anatole France hace mofa de la historia nacional de Francia.

Los cinco textos que conforman la sección “Estampas”⁶⁹ son de temática colonialista y evidencian la imitación del *Gaspard de la nuit*, como “El albañil”:

Se terminaba el año de 180..., bajo la dirección de Tolsá, la cúpula de la iglesia catedral de México, que sobresale airoosamente del edificio y deja ver el poniente despejado con un fondo de montañas.

Al pie, los grandes trozos de piedra eran labrados por millares de hombres que hacían sonar sus martillos contra el hierro del cincel acompasadamente, y en torno se levantaba en el aire un polvo fino que se doraba al sol de la tarde. Las canteras labradas eran ascendidas penosamente por grandes grupos de hombres, mediante cuerdas y máquinas, a lo alto de la iglesia.

En los últimos andamios, un oscuro albañil descansado miraba hacia abajo un gran trozo de piedra, suspendido en el aire, que subía pesadamente y al parecer estaba destinado a una cornisa.

Las campanas más graves de las iglesias hicieron sonar en aquel momento sobre la ciudad el toque de oración. Todos los golpes y los murmullos de abajo se contuvieron al instante. El oscuro albañil se incorporó y, descubriendo una fina cabeza, paseó rápidamente su vista alrededor mientras rezaba. Debajo de un crepúsculo grandioso, la ciudad colonial parecía muerta. Una luz rojiza tocaba los perfiles de las casas señoriales más altas, iluminaba el bronce de la estatua ecuestre de Carlos IV en el centro de la plaza majestuosa y venía a recogerse en las almenas del palacio de los virreyes (1964 [1916], p. 299).

Al contrastar esta estampa con “Le maçon” del *Gaspard de la nuit*, que cité anteriormente, se aprecian numerosas similitudes. Silva y Aceves retomó la escena en la que un albañil contempla la ciudad desde la torre de una catedral. Sin embargo, el autor michoacano no consiguió emular la complejidad del texto de Bertrand, puesto que se alejó de la estética de la sugerencia. Esto se puede atestiguar cuando el yo lírico enmarca la acción en una fecha cercana a 1800. Si bien no especifica cuál es el último dígito, la fecha constituye un tipo de información puntual que impide que se generen ambigüedades y se aumenten los sentidos de interpretación, como en los textos de Bertrand.

A pesar de ello, “El albañil” retrata una bella imagen en la que se exalta la historia de la nación mexicana. Desde el primer párrafo, la fecha de la década de 1800 contextualiza la escena en un momento cercano al inicio de la Guerra de Independencia. Esta información se complementa

⁶⁹ Estos son: “Doña Sofía de Aguayo”, “Una partida”, “El caso del señor de Mably”, “Interior” y “El albañil”.

cuando el yo lírico o narrador alude al proceso de construcción de la cúpula de la Catedral, bajo la dirección de Manuel Tolsá. Además, se llama la atención sobre la vista del poniente despejado con un fondo de montañas. La información tanto de la fecha como el simbolismo del poniente, se pueden asociar con el ocaso de la época colonial. Esto cobra sentido en las últimas estrofas, donde el yo lírico focaliza al albañil que contempla la ciudad: “Debajo de un crepúsculo grandioso, la ciudad colonial parecía muerta”. Como explicaré con mayor detalle en los siguientes apartados, la mención de la hora del crepúsculo es una intertextualidad a “La arquitectura colonial de México” de Jesús T. Acevedo. De esta manera, la imagen del albañil contemplando la ciudad desde los andamios de la Catedral a la hora del crepúsculo se relaciona con la voluntad de rastrear los orígenes de la nación mexicana en el pasado virreinal.

Debido a las innovaciones temáticas del libro de Silva y Aceves, Alfonso Reyes elogió la obra de su compañero ateneísta. En una carta fechada en Madrid en octubre de 1916 le escribió lo siguiente:

Mi querido Mariano: ¡Qué furia, qué furor hay comparable al furor con que yo destripé el paquete y abrí la *Arquilla de marfil*! Al pronto no pude leer una línea: todas las letras me bailaban; [...] ¡Con qué acierto ha interpretado Ud. aquella tradición fina y sensitiva, sin necesidad de hablar del pulque y los huaraches, ni vestirse los pringosos trapos de la plebe! [...] Su libro va mucho más allá de lo mucho bueno que yo esperaba. ¡Qué miniaturas aquellas! ¡Oh qué envidia de no haber escrito uno mismo ese libro encantador! Y dígame, ¿todos los amigos que dejé allá escriben así? Bien merecido se lo tienen, por su fidelidad a nuestros dolores nacionales. ¿De modo que ya somos dueños de nuestro espíritu, que ya nos vamos descubriendo a nosotros mismos? (1987, pp. 9-10).

Para Alfonso Reyes, *Arquilla de marfil* marcó un hito en la literatura mexicana puesto que Silva y Aceves dejó de lado los idearios nacionales asociados a elementos populares como el pulque y los huaraches, y se interesó por explorar el alma nacional en la “tradición fina y sensitiva” de la época novohispana. Su elogio a este libro concuerda con lo que él mismo exploró en *Visión*

de *Anáhuac* (1519).⁷⁰ De igual manera, destaca que Reyes califique a los textos de su compañero ateneísta como “miniaturas”, puesto que reconoce su brevedad y sus cualidades ecfrásticas.

Luego de la publicación de *Arquilla de marfil*, Silva y Aceves publicó *Cara de virgen* (1919), una novela corta que también se puede clasificar como colonialista, aunque no está ambientada en la Nueva España. En este relato, el autor advierte sobre los peligros de olvidar la historia colonial en detrimento de la modernización del país. Sin embargo, esta novela no causó el mismo interés que su primer libro.

Los poemas en prosa de Alfonso Reyes

Durante los primeros años de su exilio madrileño, Alfonso Reyes escribió dos obras que se han clasificado como poemas en prosa, *Visión de Anáhuac* (1917) y *Cartones de Madrid* (1917), esta última sería recogida en *Las vísperas de España* (1937).⁷¹ Ambos textos se escribieron de forma simultánea, el primero está fechado en 1915, mientras que el segundo se redactó entre 1914 y 1917. Me interesa detenerme primero en *Cartones de Madrid* porque resulta más evidente la influencia de *Les petits poèmes en prose* de Baudelaire. En su *Antología del poema en prosa en México*, Luis Ignacio Helguera señala que:

Visionario de la Vieja España hubiera sido otro título, como réplica al *Visionario de la Nueva España* de Genaro Estrada, para *Las Vísperas de España* de Alfonso Reyes, bitácora de viaje poético que revela un oído fino y nómada a la caza del bullicio y el habla populares hispanos, un ojo privilegiado para retener el colorido local y lo pintoresco, una penetrante inteligencia para percibir la esencia, el alma del carácter español por debajo de las costumbres, y una capacidad insólita para adaptar el idioma a cualquier capricho literario (1993, p. 31).

⁷⁰ Aunque *Visión de Anáhuac* se publicó en 1917 en Costa Rica, Reyes fechó este texto en 1915.

⁷¹ *Visión de Anáhuac* y *Las vísperas de España* están reunidas en el tomo II de las *Obras completas* de Alfonso Reyes.

En efecto, los *Cartones de Madrid* —y los textos de *Las vísperas de España*— guardan una estrecha similitud con el *Visionario de la Nueva España* porque ambos tienen elementos del poema en prosa como la brevedad y la voluntad de plasmar imágenes. Sin embargo, los comentarios de Helguera sobre “el color local” deben de matizarse, puesto que a lo largo del libro Reyes se posiciona en contra de las teorías sobre “el color local”.

Cartones de Madrid se compone por un texto introductorio titulado “A mis amigos de México y de Madrid, salud” y por diecisiete textos breves que a primera vista lindan entre el poema en prosa, la crónica y el ensayo. En el texto introductorio, Reyes reflexiona sobre la representación del color local en la literatura:

[Théophile] Gautier, pintor antes que poeta, se quejaba de que nuestra civilización fuese poco colorista. Después de él, han fracasado las últimas teorías literarias del color: ¿hay cosa más desacreditada, en efecto, que las teorías del color local? Buscamos ahora la realidad algo más allá de los ojos. Los mismos pintores han comenzado a desdeñar el dato naturalista de los ojos, y ya los cubistas se precian de ver con las manos, con el sentimiento muscular de la forma. No sin cierto regocijo, como el estoico, parece gritar nuestra civilización: «¡Perdí los ojos!» (1956a [1917], p. 47).⁷²

Reyes demuestra su rechazo a las representaciones realistas y costumbristas de la literatura, las cuales pretendían retratar el color local de las sociedades. Como alternativa, durante la década de 1910 comenzaban a surgir otras formas de representación en el arte, como la pintura cubista, las cuales buscaban “la realidad algo más allá de los ojos”. Es por ello que Reyes apunta hacia una nueva sensibilidad que se aleje del color local y que no se limite por el entendimiento del sentido de la vista.

Algunas de las ideas de Reyes encuentran eco en la carta prólogo de *Les petites poèmes en prose* en la que Baudelaire apostaba por la descripción de una vida moderna y más abstracta. La influencia de Baudelaire en los *Cartones de Madrid* es explícita porque Reyes lo menciona en el

⁷² En adelante, sólo citaré el número de página de esta edición.

texto “El derecho a la locura”, en el que retoma el tema de la representación costumbrista y naturalista en el arte: “—Un nuevo escalofrío has inventado— decía Victor Hugo a Baudelaire. No se puede hacer mayor elogio. Inventad un nuevo escalofrío” (p. 69). Con esta cita, Reyes alude a las innovaciones estéticas del poeta francés en *Les petits poèmes en prose*. Al igual que Baudelaire plasma sus impresiones sórdidas del París de la segunda mitad del siglo XIX, los *Cartones de Madrid* de Reyes ofrecen imágenes similares, como escenas enfocadas en mendigos y cojos, o burlas por la miseria del río Manzanares.

Al tomar *Le Spleen de Paris* como modelo de poema en prosa, algunos textos de Reyes se asemejan a una crónica. Esto se debe a que en los poemas en prosa de Baudelaire hay más elementos narrativos que en las “baladas” de Aloysius Bertrand. No obstante, en *Cartones de Madrid* se pueden encontrar ecos del *Gaspard de la nuit*. En “Teoría de los monstruos”, por ejemplo, Reyes hace una reflexión sobre Goya y Velázquez, la cual tiene algunas semejanzas con las reflexiones de Bertrand sobre Callot y Rembrandt.

Las ideas de Reyes en torno a la representación de una “realidad algo más allá de los ojos” alejada de las “teorías del color local” se manifiestan en *Visión de Anáhuac (1519)*, un texto fundacional de la literatura mexicana y un antecedente imprescindible para comprender el surgimiento de la literatura colonialista. Luego de su publicación en 1917, Artemio de Valle Arizpe elaboró su antología *La gran cibdad de México Tenustitlan* (1918), en la que concluye con un fragmento del libro de Reyes. Un año más tarde, Valle Arizpe publicaría en Madrid *Ejemplo*, su primera novela. Por su parte, el *Visionario de la Nueva España* manifiesta su relación con *Visión de Anáhuac* desde el título. Genaro Estrada retomó la palabra *Visión*, pero la deformó para hacer una parodia homenaje.

Visión de Anáhuac es un texto híbrido que comparte características del poema en prosa y del ensayo. A lo largo de las décadas, los estudiosos de la literatura han entablado diversas discusiones sobre su clasificación y en las últimas décadas ha imperado la postura de leerlo como un ensayo.⁷³ No pretendo clasificar el texto de Reyes únicamente como un poema en prosa. Al contrario, con base en el panorama que esboqué sobre los géneros literarios cultivados por los ateneístas a inicios de la década de 1910, se puede afirmar que Reyes experimentó con el ensayo y el poema en prosa.

En *Historia documental de mis libros*, Reyes explica sus motivaciones para escribir su *Visión*: “el recuerdo de las cosas lejanas, el sentirme olvidado por mi país y la nostalgia de mi alta meseta me llevaron a escribir *Visión de Anáhuac (1519)*” (2019 [1955], p. 178). Su correspondencia también reafirma que, en 1915, aún compartía el mismo espíritu nacionalista de los últimos ciclos de conferencias del Ateneo de la Juventud. En una carta a Antonio Mediz Bolio del 5 de agosto de 1922 —escrita a propósito de la publicación de *La tierra del faisán y del venado*—, Reyes evoca los años en que coincidió con el escritor yucateco en Madrid mientras escribía *Visión de Anáhuac*:

—Yo sueño —le decía yo a usted— en emprender una serie de ensayos que habían de desarrollarse bajo esta divisa: “En busca del alma nacional”. La *Visión de Anáhuac* puede considerarse como el primer capítulo de esta obra en la que yo procuraría extraer e interpretar una moraleja de nuestra terrible fábula histórica (1945, pp. 264-265).

El título que Reyes proyectaba para su obra más amplia, “En busca del alma nacional”, se asemeja al exhorto nacionalista de Jesús T. Acevedo por buscar las raíces de lo mexicano en el estilo churrigueresco. Sin embargo, en su condición de exiliado, Reyes no podía inspirarse en la arquitectura mexicana, por lo cual exploró los orígenes del alma nacional en una tradición libresca.

⁷³ Samuel Aguayo Mejía (2020, pp. 12-19) hace un recuento de las discusiones sobre la clasificación genérica de *Visión de Anáhuac*.

A la par de sus preocupaciones nacionalistas, las ideas estéticas de Reyes lo condujeron a alejarse de las teorías del color local y de las representaciones costumbristas de la sociedad mexicana. En lugar de recurrir a tipos populares y a estereotipos mexicanos, el regiomontano se documentó en crónicas y libros de la época de las exploraciones para evocar una imagen del Valle de Anáhuac en 1519, año de la llegada de Cortés al actual territorio mexicano. De igual manera, recurrió a los géneros del ensayo y del poema en prosa, que, en su momento, eran los más prestigiosos entre los intelectuales mexicanos y poseían un significado de modernidad. Cobra mucho sentido que felicitara a Mariano Silva y Aceves porque en *Arquilla de marfil* retomó aquella “tradición fina y sensitiva” de la Nueva España sin necesidad de hablar del pulque y los huaraches.

Alfonso Reyes dividió *Visión de Anáhuac* en cuatro secciones, las cuales comienzan con un epígrafe. La primera parte comienza con una frase atribuida a Alexander von Humboldt, “Viajero: has llegado a la región más transparente del aire”, la cual cumple una función introductoria pues anuncia la serie de imágenes que se presentarán sobre el Valle del Anáhuac. Por la disposición tipográfica, el texto aparenta tener las características de un ensayo. Esto parece confirmarse cuando el autor inicia una disquisición sobre los libros de la era de los descubrimientos que contenían “noticias extraordinarias y amenas narraciones geográficas” (p. 13). El autor se enfoca en una publicación en particular: *Delle Navigationi et Viaggi* de Giovanni Battista Ramusio, publicada en Venecia en el año de 1550 y dividida en tres tomos. Esta disquisición cobra gran relevancia para la literatura colonialista, porque Reyes emula las estampas que ilustraban los libros antiguos:

En sus estampas, finas y candorosas, según la elegancia del tiempo, se aprecia la progresiva conquista de los litorales; barcos diminutos se deslizan por una raya que cruza el mar; en pleno océano, se retuerce, como cuerno de cazador, un monstruo marino, y en el ángulo irradia picos una fabulosa estrella náutica. Desde el seno de la nube esquemática, sopla un Éolo mofletudo, indicando el rumbo de los vientos —constante cuidado de los hijos de Ulises—. Vense pasos de la vida africana, bajo la tradicional palmera y junto al cono pajizo

de la choza, siempre humeante; [...] Una imaginación como la de Stevenson, capaz de soñar *La isla del tesoro* ante una cartografía infantil, hubiera tramado, sobre las estampas del Ramusio, mil y un regocijos para nuestros días nublados (pp. 13-14).

Reyes demuestra su fascinación por las estampas de *Delle Navigazioni et Viaggi*, de las cuales se desprende una descripción ecfrástica. Con la hipotética imagen de Stevenson leyendo este libro de viajes, el escritor regiomontano anuncia su voluntad de “tramar mil regocijos a partir de las estampas de Ramusio”. Así pues, inicia su exposición sobre una serie de estampas sobre el Valle del Anáhuac. La primera de ellas se enfoca en la vegetación:

La mazorca de Ceres y el plátano paradisiaco, las pulpas frutales llenas de una miel desconocida; pero, sobre todo, las plantas típicas: la biznaga mexicana —imagen del tímido puerco espín—, el maguey (del cual se nos dice que sorbe sus jugos a la roca), el maguey que se abre a flor de tierra, lanzando a los aires su plumero; los «órganos» paralelos, unidos como las cañas de la flauta y útiles para señalar la linde; los discos del nopal —semejanza del candelabro—, conjugados en una superposición necesaria, grata a los ojos: todo ello nos aparece como una flora emblemática, y todo como concebido para blasonar un escudo. En los agudos contornos de la estampa, fruto y hoja, tallo y raíz, son caras abstractas, sin color que turbe su nitidez (p.14).

Aunque se puede discutir si las estampas de *Visión de Anáhuac* cumplen las características del poema en prosa, no debe obviarse que Reyes conocía las características de este género y que buscó emular un proceso pictórico, al igual que Aloysius Bertrand y Charles Baudelaire. Para los escritores colonialistas, el libro de Reyes significó un modelo para pintar estampas cautivadoras inspiradas en la época de los virreyes. Artemio de Valle Arizpe, por ejemplo, concluyó su antología *La gran cibdad de México Tenustitlan* con una selección de textos de *Visión de Anáhuac*.

Los textos parodiados del *Visionario de la Nueva España*

En el *Visionario de la Nueva España* Genaro Estrada parodió “La arquitectura colonial de México” de Jesús T. Acevedo y los textos literarios que surgieron a partir de ella. Como referí en el capítulo anterior, a partir de los cuestionamientos “¿Cuál es el estilo de nuestra arquitectura colonial? [y]

¿Cuál fue el que impusieron los españoles y qué fue lo que resultó?” (1920 [1914], p. 140), Acevedo planteó la sugerente tesis de que la raíz del árbol de lo mexicano se encuentra en el estilo churrigueresco de los edificios novohispanos. Además, refirió un curioso proceso de contemplación nocturna, el cual deja entrever la influencia de Baudelaire:

Paseando por las calles de mi ciudad natal, en el silencio de las noches, cuando se perciben mejor las siluetas de las construcciones y los partidos de composición, me he preguntado si nuestro estilo colonial, hecho de retazos, podrá constituir a su vez estilo ejemplar (*ibid.*, p. 146).

Acevedo y sus amigos *flâneurs* pretendían buscar significados ocultos en la ciudad, pero no en la parte moderna, sino en la colonial. Además, en su conferencia el arquitecto ateneísta destacó la importancia del diálogo con sus compañeros para contemplar los edificios:

Cambiando ideas con mis amigos, hemos llegado lentamente a comprender que ahí están las raíces del árbol mexicano en cuyo cultivo debemos esmerarnos. Los piñones del Sagrario, los muros de la Enseñanza, las plazas de Santo Domingo, Vizcaínas y de Regina dicen más que todos los libros. Nuestro admirable Sagrario Metropolitano, obra maestra de arquitectura, tanto por su sabia distribución, cuanto por la deliciosa ornamentación de sus fachadas, subyuga profundamente. Nacido en un flanco de Catedral se le une de modo tan perfecto, que, viniendo de ella, muy pocos extranjeros se dan cuenta del cambio de santuario. [...] Nada más inquietante que un altar churrigueresco. Dispuesto generalmente en forma de nicho y ocupando un muro frontero, asciende hasta su cima, tal parece que de ella descienden las estalactitas áureas (pp. 147-148).

En los primeros textos del *Visionario*, “Dilucidaciones” y “La ciudad colonial”, Estrada parodió este pasaje de la conferencia de Acevedo, puesto que retomó los elementos del paseo por la ciudad colonial, la contemplación de edificios al atardecer y el diálogo entre amigos. Posteriormente, en “El altar churrigueresco” hizo explícita la alusión a la conferencia de Acevedo al incluir como epígrafe: “Nada más inquietante que un altar churrigueresco”. Pero, como se verá más adelante, su parodia conlleva un homenaje a los miembros del Ateneo de la Juventud puesto que la parodia presenta un *ethos* lúdico que, en determinadas ocasiones, puede ser respetuoso (cfr. Hutcheon 1992, p. 183).

Además de Mariano Silva y Aceves, Julio Jiménez Rueda fue uno de los primeros en retomar las ideas de Jesús T. Acevedo para escribir un texto literario. En marzo de 1916, publicó en el suplemento del periódico católico *El Pueblo* un cuento titulado “El sueño de Martín Espelunca” en el que aparecen como escenario el Zócalo y las torres de la Catedral. El protagonista, Martín Espelunca, es un hombre fracasado que malgasta sus días admirando la fachada de la Catedral. Por ello, decide suicidarse desde sus torres. Luego de escalar una de ellas, tiene una visión de la Ciudad que mezcla la fantasía, la leyenda y la historia. Tras una larga descripción en la que se exalta la fastuosidad del arte virreinal —lo cual provoca que Espelunca recupere la fe gracias a las esculturas de las tres virtudes teologales⁷⁴— la visión culmina con la siguiente imagen:

Martín Espelunca sintió la epopeya de la raza, la epopeya vigorosa y punzante de cuatro siglos; incorporóse en espíritu al rebaño gregario que se arremolinaba en el parche; fue presa de las nostalgias del indio, de las bizarrías del castellano, de los amores del misionero; sintió pulsar en su espíritu todos los dolores ancestrales, nacer todas las energías, vibrar todos los entusiasmos; en el éxtasis místico brotaban de sus labios las estrofas de un poema y vio cómo se derruían los teocallis, y contempló el surgimiento de la ciudad nueva, y miró cristalizarse las lágrimas de las generaciones en las piedras y teñir la sangre en los muros y repercutir las risas en las paredes (1916, p. 2).

Luego de esta epifanía, Martín Espelunca muere debajo de una de las campanas de la Catedral con una sonrisa. La influencia de las ideas de Jesús T. Acevedo se constata en que la ilusión del personaje se produce a partir de la contemplación de la arquitectura colonial. Sin embargo, Jiménez Rueda deforma la idea inicial de Acevedo. En su conferencia, Acevedo y sus amigos llegaron a una conclusión a partir del diálogo, mientras que en el cuento de Jiménez Rueda se produce una visión de la historia de México a partir de la simple observación de la Catedral. En

⁷⁴ Durante el proceso de redacción de esta tesis, las esculturas de las Tres Virtudes Teologales estuvieron en proceso de restauración, pues resultaron dañadas en el sismo del 19 de septiembre de 2017. La Fe y la Caridad sólo sufrieron algunos daños, pero la Esperanza quedó hecha añicos. En febrero de 2024 volvieron a colocarse réplicas de las esculturas en la fachada principal.

el *Visionario*, Estrada parodió, justamente, las visiones que surgían a partir de la sugestión de la contemplación de los edificios coloniales.

Del interés por el arte y la historia novohispana, en “El sueño de Martín Espelunca” se desprende un elemento religioso, didáctico y moralizante que estará presente en otras obras colonialistas. No debe olvidarse que el cuento se publicó originalmente en un periódico católico. Con la visión del personaje Martín Espelunca, Julio Jiménez Rueda sugiere que la religión constituye el núcleo de la identidad mexicana, además de que intenta conciliar el pasado indígena con la conquista española, tal y como lo haría Artemio de Valle Arizpe en el prólogo de *La gran cibdad de México Tenustitlan*:

Y ciertamente que hallaron muy poca piedad los vencidos. Se les redujo a servidumbre estimándoles “en menos que a bestias”, por eso sobre el asoleado bronce de sus espaldas, crujieron en constante ferocidad los látigos terribles, pues se creía a los infelices indios, “más semejantes a bestias feroces que a criaturas humanas”.

Los misioneros, almas selectas de bondad y de bien, los acogieron en el desamparo y sus manos se supieron posar sedantes, consoladoras, tiernas, en las abatidas cabezas y les untaron los tibios ungüentos de sus caricias y con palabras llenas de amable simplicidad y que tenían una muy suave efluencia inocente y cordial, les contaban de Santa María, Nuestra Señora, y de Cristo Jesús, y en la placidez de sus almas niñas, goteáronles lentamente las mieles del Evangelio y los envolvieron en las suavidades de la Gracia (1918, p. 7).

Tanto Jiménez Rueda como Valle Arizpe justifican la destrucción de la antigua ciudad y de sus templos, puesto que con sus restos se construyeron las grandiosas iglesias cristianas y los palacios coloniales.

Uno de los libros más importantes para comprender la parodia del *Visionario de la Nueva España* es *Vitrales de Capilla* (1917) de Manuel Horta, obra que Genaro Estrada mencionó brevemente en un artículo de 1917 en *Pegaso*. El título *Vitrales de capilla* anticipa el tema de las visiones coloniales y el tono confesional, porque los textos que integran este libro se pueden pensar como pequeñas imágenes en la vidriera de una iglesia. Aunque Manuel Horta incluyó el paratexto

“Cuentos románticos”, sus textos poseen características del poema en prosa, como bien señala Gabriel Wolfson (2020a, p. 374).⁷⁵

El primer texto “Pergamino”, con el que inicia la primera mitad titulada “Mayúsculas pálidas”, comienza con una visión del pasado a partir de la contemplación de un objeto antiguo. En este texto, el yo lírico no observa un edificio colonial, sino un libro de coros: “Yo vi, en la mayúscula de un libro de coros, la huella dolorosa de una lágrima ... Y por mi mente, saturada de lecturas viejas, pasó la silueta santificada de un fraile encorvado ante un atril, en el coro desierto de una capilla de otros días” (1917, p. 17). Aunque la visión no deriva directamente de la arquitectura, los vitrales de colores de la iglesia propician que el narrador —o yo lírico si se prefiere— tenga una visión con un fraile del pasado. Además, las lecturas previas de textos antiguos también estimulan su fantasía. Más adelante, se ofrece una descripción sobre la hora en la que la visión se produjo:

Lo vi con los exangües brazos abiertos frente a la vidriera de colores en esa hora llena de tristeza en la que oculta el sol sus rayos de plata, y envía, envuelta en sangre, una cascada de piedras preciosas. [...] Yo vi en esa mayúscula el paso de un gran dolor y me parecieron sus tintas rojizas la mancha negruzca de una gota de sangre. Fue a la hora del crepúsculo, cuando en mi espíritu roía la vejez... (pp. 17-18).

En la mención de la hora del crepúsculo se cifra una de las claves para entender la parodia de Estrada en el *Visionario*. Si Jesús T. Acevedo refirió que las siluetas de los edificios coloniales se podían observar mejor al anochecer, Manuel Horta, especifica que el crepúsculo es el momento propicio para las visiones coloniales. De esta manera, en los *Vitrales de capilla* las visiones del pasado se motivan a partir de la contemplación de objetos antiguos a la hora del crepúsculo. En “El viejo convento del Carmen”, de la segunda parte del libro titulada “Amatistas de pastoral”, se

⁷⁵ De acuerdo con Wolfson, los textos de Manuel Horta presentan características del poema en prosa como párrafos minúsculos de una oración y construcción con aposiciones.

hace más evidente la influencia de Acevedo, puesto que se exalta la belleza del actual Museo del Carmen, al sur de la ciudad:

Hoy debe ser visitado el convento del Carmen en San Ángel, a la hora en que por sus ventanales musgosos, resbala la melancolía de un sol crepuscular; [...]. En esa hora en que las campanas sordamente anuncian a los labradores la oración de la tarde, y las alargadas sombras de los cipreses se proyectan sobre la pila de azulejos, seca y polvosa, cual misteriosas siluetas de frailes silenciosos que rezaran en breviarios antiguos (p. 115).

De nueva cuenta, se menciona la hora del crepúsculo como el momento propicio para las visiones, pero se hace más evidente el propósito de tener fantasías a partir de los objetos y edificios antiguos. Tales fantasías conllevan una idealización de la conquista española y de la imposición de la fe cristiana:

A la España romántica del Siglo de Oro, a la que nos envió una legión de guerreros, de monjes, de santos y de aventureros, debemos estos admirables rincones de San Ángel, en el que habitaron los descendientes de aquellos frailes, enviados por fray Jerónimo Gracián.

Desde la huerta abandonada [...], flota un ambiente de leyenda y de misterio que nos hace fantasear sobre la vida monótona y oscura de los acetas del Carmelo (pp. 115-116).

En otros textos de *Vitrales de capilla*, las fantasías coloniales no se restringen a edificios antiguos como el convento de San Ángel. Los personajes de los textos de Manuel Horta aspiran a tener visiones del pasado en la ciudad moderna, como una forma para evadirse del presente. En “Del México virreinal”, dedicado a Mariano Silva y Aceves, se encuentra el testimonio de un narrador que confiesa su gusto por figurarse cosas del pasado:

Y vivo feliz, confundiendo a los gendarmes con familiares del Santo Oficio, y a los indios de sarape rojo con espadachines de capa y chambergo que, frente a las ventanas ruinosas, esperan la caricia de unas manos de seda.

Lástima que en los nichos no haya lámparas de aceite que alarguen mi silueta, ni asomen, a las ventanas empolvadas, rostros blancos de mujer que provoquen desafíos.

De cualquier modo, este México virreinal encierra la mayor poesía de la ciudad. Tiene algo de sagrado (p. 64).

En “La ciudad colonial” Estrada se mofa, precisamente, de los colonialistas que pretendían ver personajes coloniales en los habitantes modernos de la ciudad de México. Además, en textos

como “El altar churrigueresco” retoma detalles como la deformación de la silueta de los objetos que provocan las lámparas de aceite.

Manuel Horta dejó entrever su fervor católico en *Vitrales de capilla* puesto que muchos de sus textos ofrecen imágenes de sacerdotes venerables o mujeres santas.⁷⁶ No obstante, la obra de Artemio de Valle Arizpe ejemplifica de mejor manera la veta confesional de la literatura colonialista que Genaro Estrada parodió en el *Visionario*. En 1919, Valle Arizpe publicó *Ejemplo*. Esta novela narra la historia de don Rodrigo de Aguirre, un caballero novohispano que, habiendo olvidado las tradiciones familiares y el encanto de las cosas viejas,⁷⁷ consagró su vida a los vicios y al pecado. Gracias a una revelación producida por la contemplación de una iglesia, regresa al camino de la fe cristiana.⁷⁸ El capítulo VIII de *Ejemplo* ofrece una larga descripción de la iglesia colonial en la que oficiaba fray Ramón Velarde⁷⁹ y en la que don Rodrigo de Aguirre recobró su fe católica:

Entretanto ya Don Rodrigo había entrado en la sacristía, y sabiendo que allí no andaba por la iglesia Fray Ramón, pero que de allí a poco volvería, determinó esperarlo y púsose a pasear por la aromada frescura de las naves.

La paz de la tarde asomaba en claro éxtasis por los vitrales y la iglesia [...]. Al principio andaba Don Rodrigo por el templo sin recato ni reverencia, viendo distraído, sin fijarse apenas, los portentosos altares churriguerescos, el púlpito de talla y marquetería, los ambonos de veteados tecalis de la Puebla de los Ángeles [...] (1919, pp. 203-204).

⁷⁶ Ejemplo de ello son “El ciego de las coplas” y “Mi párroco”. Vale la pena señalar que, a pesar del tono religioso de los *Vitrales de capilla*, en textos como “Tentación”, Manuel Horta hace pequeños guiños de picardía sexual que recuerdan el estilo de Valle Inclán. En *Estampas de antaño* (1919) exploró el tema del incesto, pero siempre con un afán moralizante y confesional.

⁷⁷ El capítulo V de la novela enfatiza que Don Rodrigo de Aguirre cayó en el pecado porque no supo descifrar el sutil y benigno encanto de las cosas viejas.

⁷⁸ Aunque la anécdota tiene semejanza con “El sueño de Martín Espelunca” de Jiménez Rueda, se debe mencionar que el mismo motivo narrativo se encuentra en *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta, cuyo protagonista se redime al final de su vida gracias a que conoce a Santa Rosa de Lima.

⁷⁹ En este capítulo de *Ejemplo*, Artemio de Valle Arizpe hace un bello homenaje a Ramón López Velarde. La letra capital con la que inicia el capítulo se ilustra con un retrato del poeta zacatecano hecho por Roberto Montenegro. El retrato se puede consultar en la entrada del blog de Fernando Fernández “López Velarde, retratado por Roberto Montenegro (1919)”: <https://sigloenlabrisa.com/2020/07/10/lopez-velarde-retratado-por-roberto-montenegro-1919/> [consultado el 15 de noviembre de 2023].

Luego de una profusa descripción de la iglesia que abarca varias páginas, don Rodrigo de Aguirre comienza a interesarse por la arquitectura y, casi al anochecer, apacigua su ánimo con “el suave olor a vejez y cosas idas” (*ibid.*, p. 216) de la capilla más íntima de la iglesia dedicada a la Virgen de las Angustias. Aunque Don Rodrigo determina robar las joyas de la Virgen, la imagen cobra vida, por lo cual el protagonista decide enmendar su vida.

LA PARODIA DE LA LITERATURA COLONIALISTA EN EL *VISIONARIO*

El *Visionario* comienza con el epígrafe “Et j’ai vu quelque fois ce que l’homme a cru voir” del poema “Bateau ivre” de Arthur Rimbaud. Como mencioné en el apartado correspondiente, esta intertextualidad tiene una intención paródica, puesto que Estrada transgrede la idea del poeta visionario o vidente, en la que el poeta actúa como un adelantado que observa más allá de la realidad. En las siguientes páginas, explicaré cómo Estrada deformó la noción del visionario desde el título *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas* porque con él alude a los escritores colonialistas que fantaseaban con la historia virreinal y creaban falsificaciones del pasado.

Además del epígrafe inicial, veinticuatro de los treinta y nueve textos del *Visionario* comienzan con un epígrafe. El constante uso de este tipo de intertextualidad evidencia la voluntad del autor por adscribirse a la tradición del poema en prosa que deriva del *Gaspard de la nuit*, puesto que Aloysius Bertrand empleó epígrafes en todos sus poemas en prosa. Pero, a diferencia del *Gaspard de la nuit*, los poemas en prosa del *Visionario* no se agrupan por libros o secciones ni siguen una secuencia cronológica o temática. Cada texto se puede leer de forma independiente, como los poemas en prosa del *Spleen de Paris*. A pesar de ello, los primeros dos textos “Dilucidaciones” y “La ciudad colonial” funcionan como textos preliminares, de manera semejante al texto introductorio “Gaspard de la nuit” que antecede a los poemas en prosa del

Gaspard de la nuit. Por su parte, el “Diálogo churrigueresco”, último texto del *Visionario*, se puede leer como un epílogo.

En su estudio “Genaro Estrada, la sutil propuesta”, Víctor Díaz Arciniega (2018) sugiere clasificar los textos del *Visionario* en tres géneros: poemas en prosa, ensayos narrativos y cuentos. El investigador sustenta su afirmación a partir de los géneros literarios que cultivan los tres personajes de “Dilucidaciones”:

Uno hace cuentos. Gusta evocar las cosas de antaño y de encontrarles sutiles relaciones con las de ahora. Como su estatura, sus escritos son breves [...]. Otro tiene la inquietud de los ensayos. Su conversación, sus lecturas, su persona misma son otros tantos ensayos. [...] El otro se conmueve líricamente ante los más variados aspectos de las cosas y tiene el ánimo alerta a todos los rumbos, como la rosa de los vientos (1921, pp. 13-14).⁸⁰

A partir de esta caracterización de los tres amigos que suben a las torres de la Catedral, Díaz Arciniega sostiene que Genaro Estrada dejó entrever que los textos del *Visionario* “eran piezas de carácter lírico, cuentos y ensayos, con los cuales buscaba distinguir ciertas cualidades literarias que había identificado en Jules Renard y que quiso hacer suyas: «miniaturas de dibujante», «precisas», «hondas», «completas», «punzantes» y hasta «feroces»” (2018, pp. 22-23).⁸¹ A pesar de que Díaz Arciniega presenta numerosos ejemplos, su argumentación se torna confusa porque no ofrece suficiente evidencia textual ni paratextos que permitan distinguir un género de otro.

De acuerdo con el investigador, el humor cumple una función determinante para identificar los rasgos distintivos de los tres géneros referidos, de tal suerte que sólo en los breves poemas en prosa Estrada “evitó el humor para desplegar las descripciones de lugares, objetos y ambientes”

⁸⁰ En adelante, sólo indicaré la página de la primera edición del *Visionario de la Nueva España*.

⁸¹ En adelante, sólo citaré el número de página del estudio de Díaz Arciniega.

(p.23).⁸² Esta afirmación es imprecisa. Aunque en algunos textos como “Las doce”, “La nao” o “El ángelus” no se atestiguan elementos humorísticos, otros como “La catedral” o “El organista” culminan con una frase humorística e irónica, la cual marca un contrapunto con el aparente tono serio del inicio.⁸³ Asimismo, habría que agregar que el humor es una característica que ya estaba presente en los poemas en prosa del *Gaspard de la nuit*, los *Petites poèmes en prose* y en la obra de Jules Renard, por lo cual no se puede afirmar que el género del poema en prosa excluya el humor.

Más adelante, Díaz Arciniega reitera que Estrada recurrió al poema en prosa para plasmar miniaturas líricas sobre la Nueva España, es decir, textos con características pictóricas, por lo cual los textos que clasifica dentro de este género abundan en descripciones temporales y espaciales.

Las miniaturas líricas o poemas en prosa destacan en primer término porque Genaro Estrada las empleó como una muy sensible recreación literaria del encuadre histórico, tanto en su extensión espacial como en su dilatación temporal. Este contexto histórico lo reforzó permanentemente con las leves alusiones al tiempo y espacio que deslizó dentro del conjunto de cuentos y ensayos (pp. 23-24).

En efecto, en los textos clasificados como poemas en prosa no predomina la narración, sino las descripciones y enumeraciones que se caracterizan por un lenguaje pulido y lírico. Sin embargo, las descripciones espaciotemporales también se pueden encontrar en los textos clasificados por él como cuentos o ensayos.⁸⁴

⁸² Los textos que clasificó como poemas en prosa son: “La ciudad colonial”, “El tesoro”, “Nocturno en San Gerónimo”, “El altar churrigueresco”, “Las doce”, “El cometa”, “La Catedral”, “El sabio”, “El organista”, “La nao”, “La plaza”, “El ángelus”, “El nicho” y “La casa”.

⁸³ En “La catedral” el yo lírico hace una descripción minuciosa del Sagrario Metropolitano, y concluye con una frase llena de humor, con la cual se indica la inutilidad de la descripción: “Pero estamos en Cuaresma y Dios ha mandado cubrir este altar gigantesco con los paños morados de la noche que se acerca” (p. 119). En “El organista”, el efecto humorístico es más difícil de identificar. Aquí, el yo lírico describe la experiencia y el trabajo de un organista durante la celebración de una misa en la Catedral Metropolitana, quien, al acabar el servicio religioso, se dirige al callejón del Hospital del Amor de Dios. El aparente tono serio de este poema en prosa se rompe si se atiende a que en dicho hospital se atendían enfermedades venéreas.

⁸⁴ Por ejemplo, en “El corsario”, que Díaz Arciniega clasifica como ensayo, hay una descripción espaciotemporal sobre la invasión de los piratas holandeses al puerto de Acapulco en 1624, la cual permitiría clasificarlo como poema

Respecto a estos últimos, Díaz Arciniega advierte que en ellos Estrada sí empleó recursos humorísticos:

En cambio, las “vistas fijas” más próximas al cuento y al ensayo —resulta imposible hacer un deslinde exacto entre ambos géneros—, Estrada las elaboró con un fino sentido del humor, que invariablemente contienen un ribete crítico contra las conductas o creencias, principalmente. La distinción entre ambos géneros sería, acaso, el manejo de la argumentación (p. 23).

Ante la dificultad para distinguir un género de otro, Díaz Arciniega recurre a un criterio de clasificación un tanto enrevesado. Sobre los ensayos,⁸⁵ a los que debe de calificar como narrativos,⁸⁶ sugiere que en ellos “se puede identificar con mayor amplitud el tópico de las pretensiones de clase de los nobles y cortesanos” (p. 29). Esta clasificación hecha a partir de una cuestión temática resulta problemática porque el mismo tópico se encuentra reformulado en algunos textos que clasifica como cuentos, como “El vaso de Talavera” o “El paje”. Un ejemplo de esta dificultad se muestra cuando Díaz Arciniega clasifica “El oidor” como ensayo, sin recordar que Salvador Novo incluyó este texto en su *Antología de cuentos mexicanos e hispanoamericanos* (1923).

En cuanto a los textos que clasifica como cuentos,⁸⁷ el investigador afirma que en ellos Genaro Estrada “abordó el tópico de los deseos ocultos y las pasiones, principalmente las

en prosa de acuerdo con los criterios del investigador. Pienso que Díaz Arciniega optó por clasificar este texto como ensayo porque hay una breve secuencia narrativa en la que un soldado debe enviar un mensaje al virrey. Vale la pena agregar que el final de “El corsario” recuerda al final de “Le maçon” de Aloysius Bertrand, puesto que el personaje del texto de Estrada tiene una visión sobre el príncipe de Nassau similar a la visión que tiene el albañil en el texto de Bertrand.

⁸⁵ Estos son: “El oidor”, “La ronda”, “El corsario”, “El recuerdo”, “El aparecido”, “El heredero”, “La Gaceta”, “El espadero”.

⁸⁶ Llama la atención que Díaz Arciniega mencione que la única característica que puede diferenciar a los ensayos de los cuentos es la argumentación, pero nunca ofrece un ejemplo de elementos argumentativos en los textos de Estrada.

⁸⁷ Estos son: “El estrado”, “La almohadilla”, “El biombo”, “Los libros prohibidos”, “La virreina”, “El marqués de Croix”, “El vaso de talavera”, “La alcoba”, “El paje”, “El erudito”, “El mendigo”, “El barbero” y “El insurgente”. No queda claro si también clasifica a “El cuento” como cuento.

amorosas. Cercanos a los ensayos narrativos, pero con más decidido acento paródico propiciado por los epígrafes” (p. 32). De nueva cuenta, su afirmación resulta imprecisa porque, en otros textos clasificados como ensayos o poemas en prosa, se mezcla el tópico de los deseos y pasiones amorosas con el de las pretensiones de clase, además de que el uso del epígrafe también cumple una función paródica.

La observación de Díaz Arciniega sobre los géneros que cultivan los tres amigos de “Dilucidaciones” tiene una explicación extraliteraria más simple.⁸⁸ Julio Torri ofrece la respuesta en una nota publicada en diciembre de 1920 en la revista *México Moderno* sobre *Animula* (1920) de Mariano Silva y Aceves.⁸⁹ En ella, Torri refiere que Genaro Estrada hizo una semblanza de Silva y Aceves en un libro próximo a aparecer. Por ello cita el fragmento de “Dilucidaciones” — que ya se había publicado como adelanto del *Visionario* en el número de noviembre de *México Moderno*—, en el que se describe a un personaje que escribe cuentos:

Gusta de evocar las cosas de antaño y de encontrarles sutiles relaciones con las de ahora. Como su estatura, sus escritos son breves y encierra en ellos, cual en pequeños vasos preciosos, la esencia de su espíritu que ama las delicadezas, los matices, las alusiones veladas y lejanas, los labrados de los viejos muebles evocadores, las telas chafadas por la tradición, las portadas en que se amontona el arte bárbaro en hojarascas indescifrables. Su ideal sería escribir una novela sobre el breve tema de una miniatura del Siglo XVII o del pañuelo de encajes de una virreina (Estrada 1921, p. 13).

Atribuir esta semblanza a Mariano Silva y Aceves cobra sentido porque la descripción de los escritos breves de este personaje se asemeja con los temas que el escritor michoacano trató en *Arquilla de marfil* y en *Cara de virgen*. Además, la práctica de interpelar dentro de la ficción a otros escritores era un recurso común entre los miembros del Ateneo de la Juventud. Alfonso

⁸⁸ Gabriel Wolfson (2020b, p. 438) también observa que en “Dilucidaciones” se mencionan tres personajes que cultivan el cuento, el ensayo y la poesía. En lugar de sugerir la clasificación de los textos del *Visionario* en alguno de estos tres géneros, refiere que en “Dilucidaciones” se condensa la poética del poema en prosa.

⁸⁹ La nota se publicó en la sección “Revista de libros” a cargo de Genaro Estrada. Serge I. Zaïtzeff recopiló esta nota en la *Obra completa* (2011) de Julio Torri.

Reyes, por ejemplo, alude amistosamente a Martín Luis Guzmán, sin mencionar su nombre, en su relato “Estrella de oriente” de *El plano oblicuo* (cfr. Olea Franco 2016, p. 280).

De esta manera, la descripción de los otros dos personajes de “Dilucidaciones” evoca la personalidad de miembros del Ateneo. El segundo de ellos, que escribe ensayos, recuerda la personalidad de Julio Torri:

Otro tiene la inquietud de los ensayos. Su conversación, sus lecturas, su persona misma son otros tantos ensayos. Espíritu selecto y exquisito, ama las cosas elegantes, las frases perfectas, los libros esenciales. Todo él es como un frasco que encierra los más suaves y delicados perfumes de la vida y el arte (pp. 13-14).

Esta descripción coincide con la personalidad esteticista de Torri, quien desarrolló un profundo interés por el ensayo. La semblanza del tercer personaje, en cambio, resulta más difícil de adjudicar a algún ateneísta.⁹⁰ Aunque Estrada podría aludir a sí mismo, considero más factible que se refiera a Jesús T. Acevedo:

El otro se conmueve líricamente ante los más variados aspectos de las cosas y tiene el ánimo alerta a todos los rumbos, como la rosa de los vientos. Emocionalmente es perfecto, porque es íntegramente admirativo. Lo mismo se consume en el estudio del prerrafaelismo, con Holman Hunt, que se deleita con las joglarías mexicanas o encuéntrasele en éxtasis de arquitectura en un rincón mugroso de la vieja Calle de San Miguel (p.14).

Esta cita encuentra algunas similitudes con la caracterización que tanto Alfonso Reyes (1914) como Federico Mariscal (1920) hicieron del arquitecto ateneísta. Reyes, por ejemplo, destacaba de Acevedo sus “insinuaciones maliciosas, su gusto estético, la facilidad de su pensamiento, [y] su actitud resuelta ante la vida, [que] hacen de él un tipo de excepción, un fruto de civilización superior a la del mundo en que vive” (*apud* Acevedo 1920).⁹¹ Además, la mención

⁹⁰ Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, p. 184) también sugiere que la semblanza de los tres personajes en “Dilucidaciones” se inspira en la personalidad de Mariano Silva y Aceves y Julio Torri, pero no acierta a identificar a qué ateneísta alude la descripción del tercer personaje.

⁹¹ Cito a partir del libro de Federico Mariscal porque en los textos “Notas sobre Jesús T. Acevedo”, incluido en *Reloj de sol* (1956b [1924]), y *Pasado inmediato* (1960 [1939]), Alfonso Reyes modificó sus recuerdos del arquitecto Acevedo y omitió la descripción que recupera Mariscal.

en el texto de Estrada sobre el éxtasis que produce “la arquitectura de un rincón mugroso” podría aludir a “La arquitectura colonial de México”, porque en ella Acevedo refiere su afición por contemplar edificios coloniales.

Los ejemplos anteriores evidencian que Estrada no sugirió en “Dilucidaciones” que los textos del *Visionario* eran cuentos, ensayos y poemas en prosa. Más bien, las semblanzas de estos tres personajes funcionan como un recurso del autor para apelar, amistosamente, a sus amigos ateneístas, quienes serían los principales lectores de su libro. En el caso de la alusión a Acevedo, ésta sería un homenaje porque el arquitecto ateneísta había muerto en 1918. Como se verá más adelante, a lo largo del *Visionario* hay otras referencias a la obra de Acevedo que enfatizan la voluntad de Estrada por honrar su memoria.

Ahora bien, considero que un análisis enfocado en las características genéricas del *Visionario* podría desembocar en una discusión semejante a la que se produjo en torno a la clasificación de los *Ensayos y poemas* de Julio Torri, de la cual surgieron conceptos como minificción o microrrelato. Para los objetivos de mi investigación, este enfoque resulta poco pertinente. En su lugar, habría que limitarse a atender a los paratextos y a la tradición literaria a la que Genaro Estrada se sumó. Adriana Azucena Rodríguez (2021) llevó a cabo un procedimiento similar en un estudio sobre los *Ensayos y poemas* de Torri. En él, afirma que el escritor coahuilense tenía la voluntad de reunir en una publicación poemas en prosa y ensayos, porque conocía a la perfección sus particularidades genéricas. Por ello, con el paratexto *Ensayos y poemas* explicitó el género de los textos que había escrito. Asimismo, Rodríguez concluye que las características híbridas del poema en prosa y del ensayo permitieron que los textos de Torri fueran leídos como narraciones, lo cual, a su vez, propició que se acuñaran los conceptos de minificción y microrrelato.

Los paratextos y las intertextualidades del *Visionario de la Nueva España* anuncian que Genaro Estrada emuló el modelo de poema en prosa del *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand. Si algunos de los textos del *Visionario* presentan características de otros géneros, principalmente narrativos, es porque desde sus orígenes el poema en prosa se pensó como un género para transgredir la idea de los géneros tradicionales.⁹² Además, la adopción del modelo del poema en prosa no fue fortuita. Si bien este género contaba con gran prestigio entre los intelectuales mexicanos, la visión pasadista y romántica del *Gaspard*, así como el interés por la arquitectura gótica, le permitían a Estrada formular una parodia a la literatura colonialista, cuyos representantes buscaban preservar el patrimonio arquitectónico novohispano. De esta manera, la adopción del modelo del *Gaspard de la nuit* perdería sentido si Estrada también hubiese incluido textos pertenecientes a otros géneros.⁹³

En las siguientes páginas dirigiré mi análisis para destacar tres temas recurrentes del *Visionario de la Nueva España* en los cuales se fundamenta la parodia de Genaro Estrada a la literatura colonialista. En primer lugar, examinaré el motivo las visiones o ensoñaciones sobre la Nueva España, muchas de las cuales se producen a la hora del crepúsculo; después, señalaré las reflexiones historiográficas sobre el estudio de la época colonial; y, por último, me enfocaré en la representación de la sociedad novohispana. Aunque en el *Visionario* hay otros elementos que cobran relevancia, como las descripciones de la arquitectura colonial, en los tres temas antes mencionados se atestigua la crítica de Estrada en contra de la representación idealizada y romántica de la Nueva España.

⁹² Sobre este aspecto, véase la opinión de Félix de Azúa (1999, p. 111-114), quien afirma que con los *Petits poèmes en prose* Baudelaire derrumba el armario neoclásico de los géneros literarios.

⁹³ De acuerdo con el subtítulo, los textos del *Visionario* también podrían denominarse fantasías porque, como me lo ha hecho notar María Elena Madrigal, este término implicaría las características del poema en prosa, pero con el matiz de que el texto trata sobre un asunto del pasado.

Las visiones colonialistas

En el *Visionario de la Nueva España*, Genaro Estrada parodia la tradición del poeta visionario, en la que en la que éste se abstrae del mundo por diferentes medios y consigue observar una realidad oculta. Si un vidente es capaz de predecir el futuro o de percibir otras realidades en el presente, los textos del *Visionario* son meras ensoñaciones de una época pretérita o vistas del pasado que se proyectan en el presente. Con el título *Visionario*, Estrada también transgrede la tradición mexicana de la que abreva, puesto que deforma la palabra visión, que Alfonso Reyes había empleado en *Visión de Anáhuac*. Así, las estampas fascinantes sobre el valle del Anáhuac durante la época de los descubrimientos del libro de Reyes contrastan con las escenas distorsionadas, humorísticas e irónicas de la época virreinal de la obra de Estrada. En cuanto al subtítulo *Fantasías mexicanas*, tomado del texto homónimo de Julio Torri, éste anuncia una continuación a las críticas a la literatura colonialista esbozadas en los *Ensayos y poemas*. Las fantasías de Estrada podrían entenderse, entonces, como una serie de imaginaciones sobre la Colonia. Vale la pena recordar que “el término latino *imaginatio* del que procede el castellano «imaginación» es la traducción del término griego *phantasia*” (Pozuelo Yvancos 2007, s.n.).⁹⁴

En al menos once de los treinta y nueve poemas en prosa que componen el *Visionario* se encuentra algún tipo de visión o ensoñación.⁹⁵ Éstas pueden aparecer como una alucinación a partir

⁹⁴ Pozuelo Yvancos agrega que desde la filosofía platónica y aristotélica, la *phantasia* fue concebida como un proceso en el cual se producían imágenes (*phantasmata* o “fantasmas”) en la mente. Pero, tales imágenes tenían que surgir de algún lugar, ya sea de la memoria o de las sensaciones corporales. Para Platón, por ejemplo, “la imagen que produce la fantasía es una figuración estilizada, idealizada, a partir de las improntas depositadas en la memoria, por tanto una «pintura del alma»” (Pozuelo Yvancos 2007, s.n.). Así pues, al menos para Platón, las fantasías podían ser verdaderas o falsas, dependiendo de qué las motivara.

⁹⁵ Éstos son: “Dilucidaciones”, “La ciudad colonial”, “El tesoro”, “El recuerdo”, “Los libros prohibidos”, “El altar churrigueresco”, “El aparecido”, “El sabio”, “La alcoba”, “El cuento” y “Diálogo churrigueresco”. “El corsario” también podría incluirse porque el acto de la contemplación cobra gran relevancia, pero, el personaje de este poema en prosa no tiene ninguna alucinación o sueño. A pesar de ello, habría que destacar su parecido con “Le maçon” de Aloysius Bertrand.

de la contemplación de objetos antiguos, de la lectura de documentos, o como una pesadilla o sueño. En los primeros dos textos del libro, “Dilucidaciones” y “La ciudad colonial”, el tópico de las visiones coloniales cumple una función paradigmática, por lo cual conviene revisarlos con detenimiento. Ambos se enmarcan en las primeras décadas del siglo XX y refieren la afición de un grupo de jóvenes por refugiarse en el pasado novohispano. De igual manera, son los textos más extensos del *Visionario* y pueden leerse como una introducción al libro. El título del primer texto, “Dilucidaciones”, insinúa su función introductoria porque el verbo dilucidar implica la acción de explicar.

Al seguir la tradición de las fantasías de Aloysius Bertrand, “Dilucidaciones” comienza con el epígrafe “We make ourselves a place apart behind light words that tease and flout”⁹⁶ de Robert Frost. Aunque no es una narración propiamente dicha, la anécdota de este poema en prosa se puede resumir en que tres amigos, que pasean por la ciudad y buscan abstraerse de la vida moderna, deciden subir a las torres de la Catedral. El yo lírico comienza con una descripción de los tres personajes que tienen diferentes inclinaciones artísticas. Uno hace cuentos, el segundo, ensayos, y el tercero, “se conmueve líricamente ante los más variados aspectos de las cosas y tiene el ánimo alerta a todos los rumbos” (p. 14). Como referí páginas antes, las semblanzas se inspiran en las personalidades de Silva y Aceves, de Torri y de Acevedo, respectivamente. La alusión al arquitecto Acevedo ofrece una clave para descifrar las intenciones paródicas del texto, puesto que Estrada tomó como modelo fragmentos de “La arquitectura colonial de México”.

Luego de las semblanzas de los personajes, el yo lírico describe las tertulias que los tres amigos —entre los que él se incluye porque emplea el pronombre nosotros— celebraban durante

⁹⁶ “Nosotros nos hacemos un lugar aparte detrás de palabras ligeras que fastidian y se burlan”. La traducción es mía.

la hora del crepúsculo en los lindes de la ciudad. Después, exalta el entendimiento que se producía entre los amigos al hablar de cualquier tema:

Por la tarde, a la hora en que los crepúsculos ensayan sonatas de Bakst⁹⁷ en las lindes de la ciudad, aparecía el té en la mesilla de mármol y, entre taza y taza, hablábamos de todos esos temas que durante las horas de las faenas obligatorias se reservan para los momentos en que el espíritu, en un ambiente mejor, busca encontrar eco, simpatía y resonancia en nuestros amigos más semejantes. A veces el tema es lo de menos; pero las ideas van modelándose, las sugerencias brotan como las estrellas en un cielo profundo y el alma va deshaciéndose, una a una, de las ropas pesadas que el mundo le pusiera horas antes, hasta quedar desnuda y radiante. Salíamos después a recorrer la ciudad, huyendo de la vida moderna, para refugiarnos en los sitios más lejanos o en los lugares más inadvertidos [...] (pp. 14-15).

La descripción anterior es muy significativa porque en ella se plantea la noción de las visiones coloniales. En este caso, la visión surge a partir de las sugerencias que provoca el diálogo de los amigos. Aquí se condensa la parodia a “La arquitectura colonial de México”, en la que Jesús T. Acevedo relataba que él y un grupo de amigos solían recorrer las calles de la ciudad de México para contemplar los edificios coloniales y discutir sobre los orígenes del arte nacional. En “Dilucidaciones” encontramos un eco embellecido de la anécdota de Acevedo:

Paseando por las calles de mi ciudad natal, en el silencio de las noches, cuando se perciben mejor las siluetas de las construcciones y los partidos de composición, me he preguntado si nuestro estilo colonial, hecho de retazos, podrá constituir a su vez estilo ejemplar; [...] (Acevedo 1920 [1914], p. 146).

Se debe mencionar que, en la tradición mexicana, el motivo de los amigos que conversan y pasean por las calles de la ciudad se encuentra presente desde *México en 1554. Tres diálogos latinos* de Francisco Cervantes de Salazar.⁹⁸ Sin embargo, resulta claro que Estrada parodió la

⁹⁷ León Bakst fue un famoso pintor y diseñador de escenografías ruso, que destacó por participar en la decoración de ballets de temática histórica como *Schéhêrazade* (1910) y *Daphnis et Chloé* (1912). La mención de Bakst podría aludir al afán pasadista e historicista de los colonialistas. Estrada estaba interesado en la obra de Bakst. En una carta de marzo de 1925, solicitó a Alfonso Reyes una monografía francesa sobre “el pintor decorador”.

⁹⁸ Genaro Estrada conocía la obra de Cervantes de Salazar, una curiosidad bibliográfica para su época, puesto que menciona al escritor novohispano en “La ciudad colonial”. El único ejemplar que se conserva de *México en 1554*, resguardado en la Universidad de Austin, perteneció a José María de Andrade y más tarde a Joaquín García

conferencia de Acevedo porque tanto en “Dilucidaciones” como en “La ciudad colonial” retoma el detalle de que las siluetas de los edificios se perciben mejor con el silencio de las noches. En sus poemas en prosa, Estrada describe la hora del crepúsculo como el momento en que los edificios coloniales pierden sus contornos y permiten observar elementos del pasado. Aunque en “Dilucidaciones” no resulta tan evidente, en otros textos como “La ciudad colonial”, el acto de la contemplación a la hora del crepúsculo detona las visiones coloniales.

Además de la contemplación, el diálogo cumple una función significativa, puesto que Estrada enfoca su parodia en las conclusiones a las que Jesús T. Acevedo llegó con sus amigos durante sus discusiones nocturnas:

Cambiando ideas con mis amigos, hemos llegado lentamente a comprender que ahí están las raíces del árbol mexicano en cuyo cultivo debemos esmerarnos. [...]. Nuestro admirable Sagrario Metropolitano, obra maestra de arquitectura [...]. Nada más inquietante que un altar churrigueresco. (*ibid.*, pp. 147-148).⁹⁹

Después de numerosos paseos al anochecer alrededor de la catedral, Acevedo y sus amigos concluyeron que las raíces del árbol de lo mexicano se encontraban en el estilo churrigueresco del Sagrario Metropolitano. En “Dilucidaciones”, Estrada parodia, precisamente, las sugerentes conclusiones a las que llegaban los amigos colonialistas durante sus discusiones nocturnas. El epígrafe de Robert Frost acentúa el tono paródico porque las conversaciones sobre antigüedades coloniales servían de refugio de la vida moderna.

A pesar de que Estrada parodia la conferencia de Acevedo, en “Dilucidaciones” impera un *ethos* respetuoso (cfr. Hutcheon, 1992, p. 183), pues retrata de manera positiva el interés por la historia de la ciudad colonial. Esto se constata desde que el yo lírico exalta el entendimiento que

Icazbalceta, quien tradujo y publicó los tres diálogos de Cervantes de Salazar en la Antigua Librería de Andrade en 1875 (cfr. Miguel León-Portilla 2017 [2001], p. XVIII).

⁹⁹ En “El altar churrigueresco” Estrada incluye el epígrafe “Nada como un altar churrigueresco” de la conferencia de Acevedo.

se produce en los amigos que pasean por la ciudad: “hablábamos de todos esos temas que durante las horas de faenas obligatorias se reservan para los momentos en que el espíritu, en un ambiente mejor, busca encontrar eco, simpatía y resonancia en nuestros amigos más semejantes” (p. 14).

En la segunda parte del poema en prosa, el yo lírico hace una descripción de los hallazgos en los sitios más lejanos e inadvertidos de la vieja ciudad colonial¹⁰⁰ y enfatiza que él y sus amigos paseantes podían ver cosas a partir de los edificios antiguos que la mayoría de la gente no sabía apreciar :

En suma, captamos una nueva pasión, aprendimos a amar esta vieja ciudad de México, y penetradas ya las mentes y el corazón de sus virtudes maravillosas, leímos de corrido en cada rincón, en cada muro en donde una piedra de tezontle asoma por entre el encalado, [...] en cada resto de epigrafía mural que las gentes ya no ven, hace dos siglos; [...]. Vimos a los artesanos que fabrican odres, trabajar como lo hacían sus ancestros del diez y siete (pp. 15-16).

El amor que el yo lírico profesa por la ciudad se asemeja al entusiasmo que Jesús T. Acevedo pretendía infundir en el público que asistió a su conferencia de 1914. Nótese que, gracias a la atención que los paseantes prestan a cada rincón, tienen una visión en la que los artesanos trabajaban con las técnicas de la Colonia.

El penúltimo párrafo de “Dilucidaciones” parece ser otra reelaboración embellecida de la tesis de Acevedo sobre la búsqueda de la raíz del árbol de lo mexicano:

Encontramos con que la tradición de México, casi siempre libresca y fantasmagórica, es realmente bella y profundamente humana y que la ciudad encierra, íntegramente, el alma

¹⁰⁰ En las descripciones de la ciudad colonial, Estrada dejó entrever algunos guiños de la influencia de Aloysius Bertrand, quien se había inspirado en la arquitectura medieval de Dijon. Por ejemplo, el yo lírico refiere que, al subir los campanarios coloniales, “en más de una ocasión encontramos todavía, al volver una esquina o en la banca de un jardín solitario, a un hombre del siglo XVI” (p. 15). Esta descripción tiene un paralelismo con el texto del introductorio del *Gaspard de la nuit*. Aquí, Bertrand refiere que encontró a Gaspar de la noche —es decir, el Diablo, — en una banca del jardín del arcabuz en Dijon. Más adelante, el yo lírico de “Dilucidaciones” menciona que “una noche transmutamos la farsa italiana en comedia colonial y vimos cómo el vejestorio de Pierrot se agazapaba entre unas torres para sorprender mejor a la luna”. En el *Gaspard de la nuit*, Bertrand hace numerosas alusiones a la *Commedia dell'Arte*, obra en la que Pierrot es uno de los personajes principales. Aunque en el texto introductorio del *Gaspard* Bertrand no menciona a Pierrot, sí alude a Polichinela, otro personaje de la *Commedia dell'Arte*.

de los siglos, a la cual sólo se puede llegar por el entusiasmo y la comprensión, para aspirar cabalmente la esencia que se oculta en sus sitios recónditos y darla convertida en expresión artística, con la clara visión de los verdaderos elementos que se escapan a los ojos que no saben ver el misterio de lo maravilloso (pp. 16-17).

Aquí, el yo lírico afirma que se puede acceder al “alma de los siglos” por medio del entusiasmo y de la comprensión, y que ésta puede convertirse en expresión artística. Ante la ausencia de un *ethos* despreciativo, la frase “la clara visión de los verdaderos elementos que se escapan a los ojos” parece indicar que Estrada compartía el entusiasmo de Acevedo por estudiar los secretos ocultos de la ciudad colonial. Sin embargo, las visiones que se producen en los textos posteriores del *Visionario* sí presentan elementos humorísticos que, en algunas ocasiones, tienen implicaciones negativas. ¿Cómo entender, entonces, el cambio en el posicionamiento de Estrada respecto al impulso por conocer el pasado colonial? Si en “Dilucidaciones” hay una representación positiva del entusiasmo ateneísta por desentrañar los secretos ocultos de la ciudad colonial, esto parece indicar que Estrada se mostraba favorable al colonialismo durante sus inicios. Pero la representación negativa de las fantasías colonialistas en los textos posteriores del *Visionario* podría sugerir que el impulso inicial de Acevedo se deformó en las visiones colonialistas.

El segundo texto del *Visionario*, “La ciudad colonial”, muestra una hermosa descripción de la Ciudad de México desde las torres de la Catedral a la hora del crepúsculo, de tal suerte que parece una continuación de “Dilucidaciones”, el cual culmina cuando los amigos suben a las torres de la Catedral. A diferencia de este último, en “La ciudad colonial” no se especifica quién o quiénes son el yo lírico, puesto que no se emplean pronombres para aclararlo. Por ello, se puede pensar que son los mismos personajes del poema en prosa anterior. El largo epígrafe “Mi espíritu se reconcentró, mis sentidos estaban de tal modo encantados por aquellos sonidos, que nunca pude explicarme cómo había subido a tal altura. Me figuraba que hacía más de un siglo que encontrábame arriba; tanto estuve sumergido en mi sueño” pertenece al poeta alemán Ludwig

Uhland.¹⁰¹ Éste se relaciona humorísticamente con las visiones que el yo lírico tendrá de la antigua ciudad novohispana desde las alturas.

Beatriz Espejo (2009, p. 21) señaló que la literatura hispánica cuenta con obras que incluyen el motivo de la contemplación de una ciudad desde las alturas, como *El diablo cojuelo* y *La Regenta*. Sin embargo, en “La ciudad colonial” Genaro Estrada tomó como modelo el poema en prosa “Una ciudad y un balcón” de Azorín,¹⁰² quien, a su vez, se inspiró en el *Gaspard de la nuit*. En este texto, Azorín presenta un yo lírico que interpela al lector y lo invita a subir a una antigua catedral:

Entremos en la catedral; flamante, blanca, acabada de hacer está. En un ángulo, junto a la capilla en que se venera a la Virgen de la Quinta Angustia, se halla la puertecilla del campanario. Subamos a la torre; desde lo alto se divisa la ciudad toda y la campiña. Tenemos un maravilloso, mágico catalejo: descubriremos con él hasta los detalles más diminutos (Martínez Ruiz 1973 [1912] p. 111).

Gracias al mágico catalejo, el yo lírico del texto de Azorín tiene una visión de tres momentos de la historia de España, el Renacimiento, la época de la invasión francesa y los inicios del siglo XX. En “La ciudad colonial”, Estrada no recurre a un artefacto mágico para poder observar el pasado. En su lugar, retoma la idea de Acevedo sobre el estudio de la arquitectura novohispana a la hora del crepúsculo. Esta forma de contemplación es la que permite abstraerse del presente y tener una visión:

Por la tarde, a la hora del crepúsculo, cuando la luz del sol se prende solamente en las partes altas de los edificios y las calles comienzan a perder sus contornos entre las sombras que llegan, México es todavía la vieja ciudad colonial de hace algunos siglos. Piérdense, desde allá arriba las particularidades de la vida moderna; desaparecen los detalles que las nuevas civilizaciones han marcado y sólo se distinguen, como en lienzos borrosos, los conjuntos grises de las construcciones y las manchas verdes de las arboledas. Pero contra la luz en fuga de la tarde, destácase neto, inconfundible, todo lo que resalta entre el caserío, todo lo que se eleva por sobre los techos y las líneas de las construcciones (pp. 21-22).

¹⁰¹ Debido a que Estrada no leía en alemán, ofrece una traducción.

¹⁰² Este texto se publicó en *Castilla* (1912), un libro compuesto de textos misceláneos que incluye otros dos poemas en prosa: “La catedral” y “El mar”. “Una ciudad y un balcón”, además de ser considerado como uno de los textos más representativos de Azorín (cfr. Rozas, 1973, p. 41), Alfonso Reyes se inspiró en él para escribir *Visión de Anáhuac*.

A continuación, el yo lírico hace una hermosa descripción de las torres y cúpulas de las antiguas iglesias coloniales. Sin embargo, la contemplación de la arquitectura colonial se deforma en una visión del pasado porque el yo lírico fantasea con que las sombras debajo de las torres de la iglesia son habitantes de la Nueva España:

Por todas partes la mirada encuentra en las salientes construcciones la visión de la ciudad colonial. Ahora son los remates que se elevan sobre las fachadas de las mansiones, de los antiguos colegios, de los templos; [...] Allá abajo, la ciudad ha perdido sus contornos. Las gentes son sombras que se deslizan con apresuramiento; suena el ángelus; sube de las calles un sordo rumor de cosas que hablan y de cosas que ruedan [...]. A estas horas y desde la torre opuesta, don Francisco Cervantes de Salazar debe de contemplar la ciudad, su vieja ciudad. Por allá abajo pasa la sombra del señor don Carlos de Sigüenza y Góngora, camino de su casa en la vecina calle del Hospital del Amor de Dios. Junto al palacio hay gente armada: quizás son alabarderos que montan guardia. Ahora mismo, allí enfrente, el Cabildo discute una merced de agua que le ha solicitado Antón Gallo, alarife (pp. 24-25).

La visión no pretende tener rigor histórico, puesto que Cervantes de Salazar y Sigüenza y Góngora vivieron en siglos diferentes.¹⁰³ Tal y como ocurre en “Le maçon” de Bertrand y en “Una ciudad y un balcón” de Azorín, Estrada plasma una escena que produce la sensación de extrañamiento en el tiempo. El epígrafe de L. Uhland cobra sentido, pues, después de que el yo lírico estuviera sumergido en sus visiones coloniales desde las torres de una iglesia, despierta bruscamente de su ensoñación porque: “De pronto, como si se hubiera alzado un telón, diez mil lámparas eléctricas se encienden en toda la ciudad” (p. 25). A diferencia de “Dilucidaciones” el final de “La ciudad colonial” manifiesta una crítica llena de humor al acto de evadirse del presente, un asunto en el que Estrada abundará en *Pero Galín*.

Las visiones del pasado en “La ciudad colonial” se generan a partir de la contemplación de la arquitectura colonial. En otros textos del *Visionario*, las ensoñaciones también se producen por

¹⁰³ No logré identificar si el alarife Antón Gallo fue un personaje histórico que estuvo involucrado en la construcción de la Catedral Metropolitana. La mención de este personaje recuerda al albañil Abraham Knupfer, del poema en prosa “Le maçon”.

la sugestión de objetos antiguos o del arte colonial, como en “El altar churrigueresco”. En este poema en prosa se explicita la influencia de Jesús T. Acevedo, pues se incluye el epígrafe: “Nada más inquietante que un altar churrigueresco”. El texto inicia con la descripción de una iglesia colonial iluminada con la tenue luz de una lámpara de aceite al anochecer. A partir del juego de luces y sombras, el fatigado padre Lamberto, guardián del templo, tiene una fantasía, por no decir alucinación, en la que las esculturas y bajo relieves del altar churrigueresco cobran vida: “Y mansamente el Cordero Pascual que hace un momento estaba allí, echado en la Biblia, con la flámula entre las piernas, baja de la mesa y se pone a pacer hierbas y frutas” (p. 78). Sin incurrir en descripciones blasfemas, se hace una descripción humorística de la iconografía de santos y santas como Eulalia, Inés, Deodato y San Felipe de Jesús. Incluso, Dios Padre interviene en la fantástica escena: “Dios Padre se divierte también, sosteniendo en la mano izquierda su bola en cuarterones que remata una cruz, bendice con dos dedos de la diestra y sobre su cabeza refulge el triángulo cuyo vértice toca la bóveda de la capilla” (p. 79). Al final se produce un efecto humorístico cuando el padre Lamberto se disgusta por la llegada del amanecer, pues la luz del día interrumpió su visión: “Padre Lamberto está contrariado porque un rayo del alba se ha colado ya por la vidriera de colores” (*ibidem*). Esto también es un eco a la conferencia de Acevedo porque la luz del sol rompe con el encanto del altar churrigueresco ya que sus elementos sólo cobran vida durante la noche. Como se verá más adelante, “El altar churrigueresco” prefigura la idea del “Diálogo churrigueresco”, el último texto del *Visionario*.

Para finalizar este apartado, me interesa detenerme en la visión que se produce en “El tesoro”, texto que incluye el epígrafe “Tocar una cosa o poseerla es ya violarla”, del libro *Líneas* del escritor argentino Andrés Borge. La intertextualidad enfatiza la importancia que tienen los objetos antiguos para las ensoñaciones colonialistas. El yo lírico comienza con una descripción de

un aventurero obsesionado por encontrar el tesoro de los emperadores aztecas en el lago de Texcoco. Si bien no se menciona un acontecimiento histórico preciso, la acción se puede enmarcar en el siglo XVI porque se refiere que la Ciudad de México estaba siendo reconstruida. Tras una ardua búsqueda, el aventurero se queda dormido y comienza a soñar. En su sueño observa que “unos indios recios y silenciosos, con las blancas vestiduras de los sacerdotes aztecas” extraían una serie de tesoros como mantas, piezas de jade y penachos, que luego llevaban ante él. Después de una larga descripción de los tesoros aztecas, el aventurero despierta abruptamente:

Y ya el agua lamíale los pies, cuando el aventurero despertose y pudo distinguir, sobre el fondo lechoso que la aurora aclaraba en cada momento, la ciudad de México que estaba siendo construida nuevamente y en cuyos seculares cimientos escondíase, tal vez, el secreto inasible del tesoro de los emperadores (p. 55).

De nueva cuenta, Estrada culmina otro poema en prosa con el despertar de un personaje que estaba abstraído con ensoñaciones coloniales. El humor se acentúa con el sentido del epígrafe porque el aventurero nunca poseyó ningún objeto, sino que los soñó. La sugerencia final de que en los cimientos de la ciudad de México se esconde el secreto de los emperadores resulta muy significativa porque, por un lado, coincide con el afán colonialista de exaltar la belleza de la ciudad colonial y, por el otro, evidencia el creciente interés de los intelectuales mexicanos por estudiar las ruinas de los pueblos prehispánicos.

Otros textos del *Visionario*, como “El cuento”, “Las doce”, “La alcoba” o “El aparecido” también describen algún tipo ensoñación o pesadilla, pero, en estos casos, la contemplación de elementos artísticos no es el detonante de las visiones.¹⁰⁴ En el siguiente apartado me detendré en aquellos poemas en prosa en los que se producen visiones a partir de edificios antiguos o libros novohispanos, pues en ellos se aluden a tópicos sobre el estudio de la historia colonial.

¹⁰⁴ “El aparecido” podría ser una excepción porque el corrupto virrey Branciforte tiene una pesadilla con Carlos V originada por la develación de la estatua ecuestre de Carlos IV. Sin embargo, el acto de la contemplación de la estatua no resulta tan relevante.

Reflexiones historiográficas de la Colonia

Genaro Estrada aprendió de Genaro García la importancia de cuestionar las fuentes documentales de la historia colonial. Esta actitud crítica lo distingue de la mayoría de los narradores colonialistas, quienes se sirvieron de la imaginación y la fantasía para embellecer sus relatos, alejándose demasiado del mínimo de conocimientos históricos que se tenía en esa época. En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, Nemesio García Naranjo refiere una anécdota que vale la pena traer a colación, pues en ella rememora sus clases de historia en el Museo Nacional y describe la personalidad de Genaro García:

El gobierno de la fantasía es peligrosísimo y, por eso, la mayoría de los maestros de historia prescinden de ella. Cuando don Genaro García era profesor del Museo Nacional pensó en que sus discípulos escribiesen la historia de la Conquista, en forma colectiva, y sin dejar en el relato el menor trasunto de sus individualidades. Como los dos únicos testigos de aquella gesta singular, que escribieron sus impresiones, fueron Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo, don Genaro nos recomendó que nos atuviéramos exclusivamente a sus relatos, desdeñando las demás informaciones de segunda mano. Yo me permití observarle que, aunque Gómara no había presenciado la epopeya, ni siquiera había estado en América, podía haber recogido, en su calidad de confesor de Cortés, muchos detalles interesantes que el formidable conquistador había omitido en sus cartas a Carlos V. Don Genaro aceptó a Gómara como fuente original, aunque no de muy buena gana, porque Bernal Díaz del Castillo le había transmitido algo de su personal aversión contra el primer rapsoda que tuvo la Conquista (1955, p. 55).

Al inicio de su discurso, García Naranjo contrasta la labor docente de Genaro García con la de Luis González Obregón, historiador que recurría a la imaginación para hacer más amenos sus textos históricos. En contraposición, Genaro García enseñaba a sus alumnos a cuestionar la fiabilidad de las fuentes históricas de la Colonia. Por ello destaca el rechazo de García a los cronistas que no presenciaron la Conquista, como Francisco López de Gómara. Más adelante, García Naranjo agrega que Genaro García dividía en equipos a sus estudiantes y les encargaba:

revivir la personalidad de uno de los cronistas. Los miembros del grupo número uno, debían ver con los ojos de Bernal; los del segundo grupo, debían pensar y sentir como Cortés; y los del tercero, debían encarnar la personalidad de Gómara. El objeto del maestro, con este procedimiento, era el de provocar discusiones entre los alumnos de los tres grupos, y

figurarse cómo habrían podido discutir Bernal, Gómara y Cortés. Los discípulos debían prescindir de sus personalidades, para representar mejor las de los cronistas del siglo XVI (*ibidem*).

Aunque Genaro Estrada no perteneció a la misma generación que García Naranjo,¹⁰⁵ Genaro García debió repetir el mismo ejercicio con las siguientes promociones del Museo Nacional, pues en el *Visionario de la Nueva España* se incluye un texto que parece haber sido pensado para discutirse su clase.¹⁰⁶ En “El recuerdo”, Genaro Estrada recrea la personalidad de Bernal Díaz del Castillo al momento de escribir la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. No obstante, Estrada va más allá que Genaro García, pues parece cuestionar la fiabilidad de Díaz del Castillo, a pesar de que éste fue un testigo directo de la conquista de Tenochtitlán.

Desde el título “El recuerdo”, Estrada alude con sutileza a que el conquistador español terminó de redactar su crónica en su vejez, varias décadas después de haberse consumado la conquista.¹⁰⁷ El epígrafe también resulta bastante significativo porque proviene del soneto más famoso de *Les Regrets* (1542) de Joachim du Bellay: “Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage / Ou comme celui-là qui conquiert la toison, / Et puis est retourné, plein d’usage et raison, / Vivre entre ses parents le reste de son âge!”.¹⁰⁸ En este poema, Du Bellay expresa su añoranza por su patria en Francia, al estar exiliado en Italia. Estrada retoma la misma idea e imagina a un anciano y achacoso Bernal Díaz del Castillo en la capitanía de Santiago de Guatemala, muy lejos de su patria en Medina del Campo y de la Ciudad de México, donde vivió sus más famosas hazañas. “El

¹⁰⁵ Nemesio García Naranjo comenzó sus estudios en el Museo Nacional en 1906. Por su parte, Genaro Estrada sólo comenzó a estudiar con Genaro García en 1914.

¹⁰⁶ Otro alumno destacado de Genaro García fue Carlos Pereyra, quien se desempeñó como secretario de Relaciones Exteriores durante el gobierno de Victoriano Huerta. En 1915, Pereyra escribió un prólogo para la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. En sus trabajos historiográficos, Pereyra se ajustó a un hispanismo tradicionalista.

¹⁰⁷ Existe el consenso de que Bernal Díaz del Castillo terminó el manuscrito de la *Historia verdadera* en 1568. La obra se imprimió en Madrid en 1632 por fray Alonso Remón.

¹⁰⁸ “¡Feliz quien, como Ulises, ha hecho un largo viaje / o como aquel que conquistó el toisón, / y luego regresó, lleno de sabiduría y de experiencia, / para vivir entre sus semejantes el resto de sus días!”. La traducción es mía.

recuerdo” comienza con una descripción del conquistador español refugiado en su casa en Guatemala, a la hora del atardecer. De repente, “una voz cansada de mujer” (p. 64) lo exhorta a continuar su trabajo al día siguiente, pero Díaz del Castillo se rehúsa y se dispone a seguir escribiendo:

¡Hoy mismo, hoy mismo oirés algo de lo mejor que sacaré en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*!, y os juro que no conciliaría el sueño si llegara a olvidar esto que ahora se representa en mi memoria, con la misma realidad que cuando nuestro esforzado capitán se entraba por aquellas tierras de maravilla... Escribid esto que voy a dictaros (*ibidem*).

A continuación, se cita uno de los pasajes más memorables de la *Historia verdadera*, cuando el ejército de Cortés marchó a través de la calzada de Iztapalapa y contempló por primera vez la antigua Tenochtitlán. Luego de la emocionante descripción del orden y de la belleza de la ciudad, el yo lírico recrea la emoción de Díaz del Castillo al rememorar dicho episodio, justo en el momento del crepúsculo:

Aquí hizo una pausa. Embutido en un sillón de cuero, con las manos cruzadas bajo la barba, Bernal Díaz del Castillo tenía los ojos enrojecidos. Recordaba claramente, como si hojease en aquel momento un libro de estampas, todos los episodios de la Conquista, y volvía a ver a sus compañeros de armas que le sonreían desde la gloria y contemplaba el brillante desfile de las huestes bravías del pávido emperador Moctecuzoma.

Y mientras que aquella tarde triste desvanecía sus luces en el muro de enfrente, que el musgo hacía más desolado, Bernal Díaz del Castillo sentía que un guantelete de hierro apretaba su corazón, como una esponja sangrienta (p. 65).

A partir de la imagen del guantelete de hierro apretando su corazón, se puede pensar que la visión de Díaz del Castillo quedó plasmada en su crónica. Los futuros lectores, a su vez, terminarían emocionándose con la visión del conquistador español.¹⁰⁹ En este poema en prosa, Estrada señala uno de los problemas sobre la fiabilidad de la *Historia verdadera de la conquista*

¹⁰⁹ En su antología *La gran cibdad de México Tenustitlan* (1918) Valle Arizpe recupera el mismo fragmento de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* que Estrada cita en “El sabio”. La descripción de Díaz del Castillo fue uno de los testimonios que le permitieron a Valle Arizpe sustentar su imagen idealizada de la antigua Ciudad de México.

de la Nueva España, al insinuar un sesgo del autor por el paso del tiempo.¹¹⁰ A pesar de ello, en “El recuerdo” no se atestigua un *ethos* humorístico, sino respetuoso, porque el yo lírico acentúa la emoción que provoca la lectura de la *Historia verdadera*.

En “El sabio”, el autor retoma el tema de las fuentes históricas y señala las dificultades para el estudio de la época colonial. Además, plantea la problemática de la interpretación de los vestigios prehispánicos, lo que se acentúa con el epígrafe “Sócrates no ha dejado ni una sola obra...”, atribuido a Heine. El yo lírico inicia con la descripción de un personaje al que nombra el sabio: “Cuando el sabio encontrare frente al extraño monolito desenterrado en la Plaza Mayor, un mundo de cavilaciones llenóle la mente de las más extrañas fantasías” (p. 123). Nótese que, además de la palabra fantasías, se emplea el adjetivo extrañas. Aquí no se explicita en qué época vivió el personaje, pero por una referencia posterior a la biblioteca Turriana se puede pensar que el texto se enmarca en el siglo XIX.¹¹¹ El sabio comienza a investigar en los códices y en la mapoteca de Lorenzo Boturini, “quien no pudo iluminar mucho el intrincado problema de la interpretación de aquellos símbolos” (*ibidem*). Después, consultó archivos en universidades, bibliotecas y conventos, pero sus esfuerzos resultaron infructuosos. Como un tesista de la actualidad, el sabio “almorzaba en las bibliotecas y dormía la siesta en los archivos. Tan duro trabajo abrumó su espíritu y quebrantó su cuerpo, pero él continuaba sin descanso acopiando y acopiando materiales” (*ibidem*). A pesar de su exhaustiva búsqueda y de haber recopilado mucha información, el sabio no logró poner por escrito su investigación:

Un día antes de su muerte [el sabio] decidió dar a las prensas cuantos datos tenía reunidos. Pero la agonía sólo le permitió escribir las primeras líneas de aquel monumento de

¹¹⁰ El contexto de escritura de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* es un tema que ha ocasionado debates entre los historiadores. En la década pasada, el investigador francés Christian Duverger publicó su polémico libro *Crónica de la eternidad* (2012) en el que asegura que el verdadero autor de la *Historia verdadera* fue Hernán Cortés.

¹¹¹ Isaac Becerra Ramírez (2019) refiere que la biblioteca Turriana se fundó en 1758, pero comenzó a ser una biblioteca pública hasta 1804. En 1867, tras la caída de Maximiliano, los liberales expropiaron la biblioteca.

erudición que el mundo científico estuvo esperando cincuenta años, y la historia conserva solamente una página que en letras enrevesadas tiene un rótulo que dice: *Del origen de los nahuatlacas* y debajo empieza así la relación:

«Si hemos de creer en los datos nebulosos que remotas tradiciones verbales nos ofrecen de manera incompleta...» (p. 124).

Este poema en prosa concluye con una gran carga de humor y de ironía. Además, se encuentran ecos de “De la noble esterilidad de los ingenios” de Julio Torri, publicado en los *Ensayos y poemas*. En su texto, Torri, aludía a las obras “que se proyectaron y no se ejecutaron; las que nacieron en una noche de insomnio y murieron al día siguiente con el primer albor” (2011 [1917], p. 121). Al igual que Sócrates, como recuerda el epígrafe de Heine, el sabio del texto de Estrada es otro ejemplo de los ingenios estériles que no pusieron nada por escrito.

Paralelamente al humorismo por la falta de productividad del sabio, Estrada deja entrever las problemáticas para el estudio de los pueblos prehispánicos al aludir a la falta de fuentes documentales. Ante ello, los investigadores que dedican su vida a estudiar las culturas mesoamericanas pueden plantear hipótesis que parecen extrañas fantasías. Es probable que Genaro Estrada tuviera en mente el cuento “La ruta de Aztlán”, incluido en *Arquilla de marfil*, de Mariano Silva y Aceves, en el que se narra cómo un dios tarasco se comunica por la noche con un arqueólogo para relatarle sus orígenes. En contraposición, Estrada opta por señalar que las teorías de algunos investigadores del pasado prehispánico pueden deformarse en meras fantasías.

En “El erudito”, cuyo título se asemeja a “El sabio”, el autor da cuenta de su formación como bibliógrafo. Éste es el único texto en el que se incluyen dos epígrafes; el primero, “La obra más magnífica que se hubiese visto después de la creación”, se atribuye a Justiniano, y el segundo, “De tous les livres difficiles a faire il est convennu qu’un livre de bibliographie est, plus que tous les autres, rempli de perils de toutes sortes”,¹¹² proviene de *Le Livre* de Jules Janin. Con ambos, se

¹¹² “De todos los libros difíciles de escribir, existe el consenso de que los libros de bibliografía están, más que todos los demás, llenos de todo tipo de peligros”. La traducción es mía.

señala la dificultad de elaborar un libro de bibliografía, pero también se destaca su valor. El texto comienza con la descripción del venerable canónigo don Bernardo Julián Landívar y Ceballos, alterado por el sermón que había escuchado en la Catedral Metropolitana en contra de los levantamientos insurgentes al comienzo de la Independencia. Para calmar sus ánimos, el canónigo bebe una taza de chocolate de Soconusco y se dispone a trabajar:

Y poco a poco, al tibio influjo del chocolate con rosquillas, fue calmándose aquella ira que habíale entrado al calor de la oratoria, y dióse entonces a terminar el paciente trabajo — abandonado la noche anterior— de arreglar por orden alfabético las papeletas bibliográficas que formarían el apéndice de aquella insigne *Biblioteca de todos los impresos de la Nueva España y otros de que se tiene noticia*, que tan larga fama habíale dado como catalogador infatigable de la gloriosa literatura mexicana (p. 170).

Hasta donde tengo noticia, el canónigo Bernardo Julián Landívar y Ceballos es un personaje ficticio, sin embargo, la obra que elabora parece aludir al trabajo de destacados bibliógrafos novohispanos como la *Bibliotheca mexicana* (1755) de Juan José de Eguiara y Eguren o la *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1816) de José Mariano Beristáin y Souza. El texto de Estrada tiene un giro humorístico, cuando el canónigo reflexiona y piensa en elaborar una nueva obra bibliográfica:

De pronto el señor Landívar y Ceballos se quedó meditando un largo rato. Habíale asaltado la idea de coronar con el más lúcido remate su vasta labor de erudición, y, olvidándose ya de los insurgentes, con un raro fulgor de contentamiento en los ojos, cogió de la gaveta una hoja de papel, y con la pluma de ave que yacía cerca de la marmajera de porcelana, escribió con grandes caracteres, a guisa de rótulo: *Bibliografía Universal o Catálogo de todos los Autores y Libros Anónimos que no tratan ni aluden a la Milagrosa Aparición de la Santísima Virgen de Guadalupe* (pp. 170-171).

El yo lírico alude, de forma hiperbólica, a las numerosas publicaciones que tratan sobre las apariciones de la Virgen de Guadalupe, y plantea un chiste erudito al imaginar a un bibliógrafo dispuesto a reunir un catálogo las publicaciones que no traten sobre este tema.¹¹³

¹¹³ En “El mendigo”, Estrada vuelve a mencionar a la Virgen de Guadalupe, pero en este texto refiere la rivalidad en el culto de ésta y la Virgen de los Remedios.

Casi al final del *Visionario*, Estrada incluyó dos textos que hacen pensar en los palimpsestos arqueológicos, “El nicho” y “La casa”. En el primero de ellos, el yo lírico exalta la antigüedad de un nicho dedicado a san Cayetano en una vieja casona colonial. Dada su antigüedad, la figura del santo había acumulado numerosas capas de pintura a lo largo de los siglos: “Pobre de san Cayetano, con su rígido manto de piedra, en donde las desportilladuras han ido descubriendo los colores; la cal blanca de 1620; el ocre de 1680; el azul violento del siglo XVIII, el verde claro de la independencia, el amarillo de la Reforma, el gris, el rojo, el cobalto de la época de las revoluciones” (p. 175). La efigie de san Cayetano ejemplifica el concepto de palimpsesto, pues en él se superpusieron capas de pintura que registran las etapas de la historia de México, desde la Colonia hasta la Revolución. De manera humorística, el poema en prosa concluye cuando el yo lírico interpela a la figura del santo, pidiéndole recordar a todos los fieles que lo han ido a visitar a lo largo de los siglos, pero después repara en que el santo ya no tenía orejas ni ojos.

En “La casa”, penúltimo texto del libro, se repite una idea semejante a la de “El nicho”, aunque en esta ocasión no se puede hablar propiamente de un palimpsesto. El epígrafe “Puertas claveteadas, / ventanas con rejas / cortinas ajadas... / cosas desmayadas / de viejas” pertenece al argentino Baldomero Fernández Moreno, poeta que se destacó por sus poemas sobre la ciudad. El poema en prosa comienza con una descripción de una vieja casa roja construida de tezontle, el material que Jesús T. Acevedo había identificado como el rasgo distintivo de la arquitectura mexicana:

La casa vieja, roja, roja, toda hecha de cubos de tezontle poroso que va chupando las lloviznas y las tormentas de hace cuatro siglos, reteniendo el polvo que levantan los carros, captando los ecos de todos los ruidos de la calle. Tezontle poroso que guarda las voces de los duros capitanes del siglo XVI y los gritos victoriosos de los revolucionarios del siglo XX (p. 191).

Así, puesto que la casa absorbió cuatro siglos de historia, ésta puede pensarse como una metonimia de la nación mexicana, o más propiamente, de la Ciudad de México. Sin embargo, este poema en prosa se aleja del tema de la historia nacional, pues desemboca en una alusión a las leyendas y tradiciones orales de la Colonia que aún resonaban a comienzos del siglo XX. Por ello, el yo lírico enfatiza en sus descripciones la antigüedad del mobiliario, del patio y de las habitaciones. Destaca la alcoba principal, “la sombría alcoba en donde está el lecho de roble, los escabeles de nogal, el biombo de diez hojas y un reloj en su caja azul, que no ha vuelto a marcar las horas desde que en aquella estancia el señor Conde entregó su alma a Dios” (p. 192). La mención del reloj que no marca las horas recuerda a la “La calle de don Juan Manuel”, leyenda popularizada por el conde de la Cortina y recuperada por Luis González Obregón en *México Viejo*. El texto concluye con una escena sombría de la casa a la media noche:

Por la noche, la galería va repercutiendo el eco de unos pasos lentos y graves, y todavía, en las altas horas, se distinguen en un ángulo del corredor, leves resplandores rojizos de la lámpara que ilumina la reja del oratorio. Han dado las doce y ahora es la luna que va dibujando lacerías, arabescos y fantasmas, en el patio lleno de quietud y de silencio, como un cementerio (p. 192).

En “La casa”, Estrada abunda en la idea planteada en “La ciudad colonial” de que “la tradición de México, casi siempre libresca y fantasmagórica, es realmente bella y profundamente humana y que la ciudad encierra, íntegramente, el alma de los siglos” (pp. 16-17). Aunque el final podría interpretarse de forma humorística por las imágenes fantasmales que provocan la oscuridad de la casa y la oscuridad de la noche, no se atestigua un *ethos* despreciativo. Parecería que Estrada concuerda con Luis González Obregón, cuando este último afirma, a propósito de “La calle de don Juan Manuel”, que “Hay cosas viejas que nunca envejecen, porque siempre conservan no sabemos qué de sencillo y original” (1991 [1892], p. 233).

Con los ejemplos anteriores, he querido destacar la actitud crítica de Estrada respecto al estudio de la historia colonial. Si bien comparte el entusiasmo inicial de Jesús T. Acevedo por desentrañar los secretos que se esconden en los rincones de la Ciudad de México, el autor del *Visionario* se atiene a un estudio riguroso de la historia y se aleja de las ensoñaciones y fantasías que provocaban en los colonialistas las antigüedades y los edificios virreinales.

Representación de la sociedad colonial

Para contraponerse a la imagen idealizada de la época virreinal que los colonialistas comenzaban a construir, en el *Visionario* Genaro Estrada presenta un panorama lúdico y mundano de las clases altas novohispanas.¹¹⁴ Si para Artemio de Valle Arizpe la época colonial “era todo paz dulce y todo quietud benigna, entre la sombra perfumada de tantas iglesias, y entre tantos conventos y entre tantas casas nobiliarias e insignes” (1918, p. 10), para Estrada, el virreinato se constituía como una sociedad estamentaria y rígida en la que los deseos, las pasiones y la corrupción también se manifestaba. Aun cuando Valle Arizpe presenta en sus narraciones personajes viciosos e impíos, como don Rodrigo de Aguirre de *Ejemplo*, éstos cumplen una función didáctica y moralizante. En cambio, los personajes del *Visionario* que transgreden la moral de su tiempo no reciben castigo alguno, sino que buscan la sonrisa cómplice del lector.

Julio Torri ya había esbozado una parodia de la idealización de la época novohispana en “Vieja estampa” y en “Fantasías mexicanas”. Estrada tomó ambos textos como modelos y, con un conocimiento más amplio de la época colonial, profundizó la parodia de la literatura colonialista. Por ejemplo, en “El oidor”, un texto en el que Estrada se mofa de los títulos que ostentaban los

¹¹⁴ Hasta 1921, las narraciones colonialistas se habían enfocado, principalmente, en personajes que pertenecían a las clases altas de la sociedad novohispana, quienes poseían un patrimonio y un mobiliario colonial considerable, o una nutrida cultura literaria.

nobles novohispanos, se encuentran ecos de “Fantasías mexicanas” que trata un asunto semejante. Pero mientras Torri construye el humor de su texto a partir de alusiones literarias, Estrada hace una descripción somera de algunas instituciones virreinales para criticar la arrogancia de un oidor de la Nueva España. Es importante mencionar que la información histórica que refiere Estrada no se compara con las profusas digresiones de los narradores colonialistas, en particular de Valle Arizpe, quien gustaba de explicar los pormenores de las costumbres novohispanas, sacrificando la agilidad narrativa.

“La almohadilla” ejemplifica cómo la representación de la sociedad novohispana en el *Visionario* se aleja de cualquier pretensión moralizante y confesional. El texto comienza con una apacible escena, en la que una familia de clase alta se reúne en su casona colonial al atardecer: “Por la tarde, cuando la siesta termina y la anchurosa casa es un poema de silencio [...] la familia va a reunirse en una pequeña sala de «asistencia»” (p. 39). Mientras la piadosa madre, “que enantes brillara en las fiestas del de Mancera” (*ibidem*), se consagra a leer en voz alta la vida de santa Elena de Roma, el esposo toma un poco de rapé y divaga sobre asuntos del trabajo y sobre su juventud en Galicia, hasta quedarse dormido. Por su parte, la hija finge prestar atención al relato hagiográfico, pero fantasea con una miniatura en la que un joven y atractivo caballero parece sonreírle. Por ello, ninguno de los miembros de la familia advierte cuando la fatigada madre “salta dos, cuatro páginas y sigue moviendo el índice con indiscutible autoridad” (p. 39).

Como se puede advertir en “La almohadilla”, en muchos textos del *Visionario* el humor se construye a partir de señalamientos sobre la hipocresía de la sociedad novohispana. Esto se debe a que Estrada recurrió con frecuencia al tópico de “los deseos ocultos y las pasiones, principalmente las amorosas” (Díaz Arciniega 2018, p. 33). “El biombo”, quizá uno de los poemas en prosa más memorables del *Visionario*, presenta una divertida escena que evidencia la

mojigatería de las clases altas. Desde el epígrafe de Diego Hurtado de Mendoza, “A aquel árbol, que mueve la foxa, / algo se le antoxa”, se alude con sutileza al acto amoroso. En una fiesta celebrada en la casa del oidor Francisco de Ceynos, en la que concurrieron las más importantes figuras de la corte novohispana, la hija del oidor pide amablemente a su acompañante buscar un abanico que había olvidado en su aposento. Ante la tardanza del gentil caballero, la señorita decide ir ella misma para ayudarlo. Una vez en la habitación, recuerda que el abanico se encuentra detrás de un biombo. Conforme a la estética de la sugerencia, se hace una descripción del biombo chinesco para aludir a la consumación del acto amoroso. El texto concluye con la frase “el abanico había quedado olvidado, de nuevo, detrás del biombo” (p. 60), con lo que se acentúa el humor de la escena.

“El vaso de Talavera” y “El paje” también tratan el tema de las pasiones amorosas, pero en ellos se enfatiza la importancia del rango social. En el primer texto, un joven capitán de guardias se atreve a hacer una insinuación amorosa a una cortesana, a propósito de los adornos de un vaso de talavera poblana: “Encima un vaso de Talavera de la Puebla, que en esmalte añil tenía una rosa por cuyo talluelo subía un horrible gusano peludo, y, en el centro, las armas de la noble casa de Regla” (p. 109). Ante la osadía del joven guardia, que no ostenta ningún título, la dama rechaza su petición y le replica “—¡Qué bien os envolvería un pergamino de Oidor o el pliego de una Intendencia! —” (p. 110). “El paje” presenta una situación opuesta, porque en este caso una doncella se enamora de un “paje, rosado y lánguido, rubio y grácil, como un querubín a los que adornan el arco plateresco del camarín de Nuestra Señora” (p. 161). Pero el mancebo ni siquiera repara en la doncella porque era la hija del mismísimo visorrey.

Estrada no se limitó a recrear situaciones con personajes tipo de la época novohispana, como oidores, doncellas, caballeros o damas. En numerosas ocasiones, alude a personajes

históricos, como en “La virreina”, un texto en el que se insinúa una supuesta infidelidad de doña Ana de Mendoza, esposa del ilustre virrey Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros.¹¹⁵ Ahora bien, a excepción de la mención incidental de este virrey, llama la atención que el resto de los gobernantes de la Nueva España que Estrada retrata en el *Visionario* hayan pasado a la historia como corruptos o autoritarios. La decisión por enfocarse en los malos virreyes contrasta con la síntesis histórica de Valle Arizpe:

El César, Emperador del mundo [Carlos V], envió a la Nueva España a su primer visorrey que fue el alto señor don Antonio de Mendoza, amoroso protector de los indios y ayudador solícito, en todo noble esfuerzo. Y la colonia empezó a crecer. Crecía con suntuosa magnificencia.

Siguiera a tan pío varón otros señores virreyes magnánimos, magníficos; la mayoría de los que por aquí pasaron hicieron mucho bien, y fueron benévolo y clementes; supieron impulsar con amor el adelanto de la Nueva España (1918, p.8).

Valle Arizpe continúa con un recuento de los virreyes de la Nueva España, pero omite, precisamente, a los gobernantes que Estrada retrata en el *Visionario*: el marqués de Branciforte, el marqués de Leyva, el marqués de Croix, el duque de Albuquerque y el marqués de Cerralvo.¹¹⁶ A don Miguel la Grúa Talamanca y Branciforte, uno de los peores virreyes de los que se tenga memoria, Estrada le dedica dos textos, “La ronda” y “El aparecido”. A diferencia de “La virreina”, en el que sólo se menciona el retrato del virrey Juan de Mendoza, ambos textos se enfocan en la mala fama de Branciforte. “La ronda” comienza con el epígrafe “It is natural to believe in great men”,¹¹⁷ tomado de *Representative Men* de Emerson. Este poema en prosa retrata el cruce, en el

¹¹⁵ La virreina Ana de Mendoza fue la primera esposa del marqués de Montesclaros. Murió en el mar cuando su esposo viajaba a España, después de haberse desempeñado como virrey de Perú. Desconozco si Estrada conociera una fuente que motivara la anécdota de su poema en prosa. Manuel Ramos sólo refiere que “la virreina doña Ana Mejía de Mendoza [...] fue muy afecta a la caza por lo cual se trasladaba con frecuencia al bosque de Chapultepec” (1996, p. 39). Las biografías del virrey Juan de Mendoza destacan que fue el gobernante más joven de la Nueva España y que realizó diversas obras públicas para solucionar las inundaciones de la Ciudad de México (cfr. Soler 1945, p. 29 y Rubio 1955 pp. 239-240).

¹¹⁶ Sobre la vida de estos virreyes, véanse los trabajos de Soler (1945) y Rubio Mañé (1955).

¹¹⁷ “Es lógico creer en grandes hombres”. La traducción es mía.

antiguo Puente de la Leña, entre un grupo de guardias de la ronda nocturna con un individuo embozado, quien resulta ser el marqués de Branciforte:

¡Quién va! —dijo con voz fuerte y autoritaria el jefe de la ronda que en aquella noche cruzaba por el Puente de la Leña.

Y alzando un farolillo que llevaba oculto bajo la amplia capa de bayeta, descubrió a un individuo que, embozado, avanzaba resueltamente, como quien nada teme y trata de imponer su presencia.

¡Paso! —dijo el desconocido sin detenerse y con la voz que está acostumbrado a que se le obedezca (p. 45).

A pesar de que los hombres de la ronda aprestaron sus mosquetes para detener al embozado, éste saca su espada y los enfrenta. Cuando su rostro se descubre, los guardias palidecen al reconocerlo. El texto culmina con un listado de todos los títulos que ostentó Branciforte. Tanto el listado como el epígrafe de Emerson denotan una antífrasis, pues contrastan con la mala fama del virrey y el repudio con el que lo han recordado los historiadores.

Más interesante resulta “El aparecido”, porque en este texto Estrada imagina que Branciforte tuvo una horrible pesadilla después de haber develado la icónica estatua ecuestre de Carlos IV:

Soñó que el propio Carlos V, armado como en la pintura de Tiziano, llegaba a la Plaza Mayor e iba con paso resuelto y ademán airado en derechura de la magnífica estatua de bronce de Carlos Cuarto que el día anterior había sido descubierta con grandes fiestas y popular estrépito.

Y que el César invicto abría de un puntapié la puerta de la verja de hierro, y que se llegaba al pedestal para treparse y arrojar con ira la corona de laurel que adornaba las sienes del estúpido monarca.

Y que en su lugar colocaba una cabeza de ciervo cuya cornamenta crecía a cada momento, y sobrepasaba las azoteas de la Diputación, las torres de la Catedral y se perdía en las nubes. [...]

Y que después, con grave paso, encaminábase a Palacio, en donde urgido preguntaba por el Virrey, conminando a la guardia de entregarlo sin dilación (pp. 87-88).

En este sueño cargado de simbolismos políticos, Carlos V —el César, Emperador del mundo, como lo llama Valle Arizpe— destruye la estatua del pusilánime Carlos IV, quien delegó los asuntos de la corona española a su esposa doña Luisa de Parna y al supuesto amante de ésta,

Manuel Godoy. A pesar de la ineptitud de Carlos IV, el marqués de Branciforte, aliado político de Godoy, encargó a Manuel Tolsá una estatua ecuestre para lisonjear al rey español. Por esta razón, resulta entendible que Estrada imaginara a Branciforte teniendo una pesadilla en la que Carlos V desciende a la Nueva España para castigarlo.

“El aparecido” concluye de forma humorística. A la mañana siguiente de su horrible sueño, Branciforte despierta agitado y solicita a sus criados observar por el balcón que da a la Plaza Mayor. Cuando le aseguran que la estatua sigue en su lugar, el virrey regresa a la cama y ordena que lo despierten hasta las diez de la mañana. Con los dos textos dedicados al marqués de Branciforte, Estrada rememora las críticas al régimen colonial, pues la corrupción tanto de Manuel Godoy como de Branciforte avivaron las pretensiones independentistas de los criollos novohispanos.¹¹⁸

“El marqués de Croix” es otro de los poemas en prosa del *Visionario* enfocado en un virrey. Incluye como epígrafe un fragmento del famoso *Bando* (1767) con el que don Carlos Francisco de Croix, por orden del rey Carlos III, decretó la expulsión de los jesuitas de la Nueva España: “De una vez para lo venidero deben saber los vasallos del Gran Monarca que ocupa el trono de España, que nacieron para callar y obedecer y no para discutir ni opinar en los altos asuntos del Gobierno” (p. 105). En este caso, el epígrafe no busca crear una antífrasis, sino que sirve para destacar el autoritarismo del marqués de Croix. El texto se enmarca en el contexto de la expulsión de los jesuitas. En un salón de audiencias, funcionarios, sacerdotes, letrados y nobles de la Nueva España se lamentan por el *Bando* del virrey y comienzan a murmurar en su contra. Mientras los

¹¹⁸ “La ronda y “El aparecido” parecen tener como antecedente los dos capítulos que Luis González Obregón le dedicó al marqués de Branciforte en *México viejo*, “Perlas y corales” y “La estatua de Carlos IV”. El primero de éstos comienza con el recordatorio de que “No todo fue vida y dulzura en los buenos tiempos de la Colonia; no siempre reinó la equidad, la honradez en la larga serie de virreyes, que nos envió la metrópoli durante tres centurias; no todos fueron como los Mendoza y los Velasco, los Bucareli y los Revillagigedo” (1991 [1891], p.563).

concurrentes suspiran por los antiguos virreyes, un bedel anuncia la repentina llegada del marqués de Croix a la sala de audiencias. Ante la presencia del virrey, los funcionarios novohispanos se acobardan:

—Decíamos— prorrumpió el Oidor— que nunca Su Majestad, a quien Dios guarde, encontró un instrumento tan alto y digno de sus propósitos como Vuestra Excelencia...

—Y que ya era tiempo de poner un límite a la intromisión de los jesuitas en los asuntos del Estado —agregó un mozalbete.

El Virrey, sin decir una palabra, paseaba su mirada por el concurso... Sonreía... (p. 106).

Por último, Estrada también alude a la corrupción del virrey Juan Francisco de Leyva en “El estrado”, un texto con un procedimiento bastante semejante a “El marqués de Croix”, pues los novohispanos, que murmuran en contra del “mequetrefe” y “advenedizo del marqués de Leyva” (p. 30), palidecen cuando se ven sorprendidos por el secretario del Santo Oficio.

“Diálogo churrigueresco”

El *Visionario de la Nueva España* culmina con una de las mejores piezas del libro y la que más se aleja del modelo del poema en prosa, “El diálogo churrigueresco”. Como lo referí anteriormente, este texto tiene como antecedente “El altar churrigueresco”, en el que el padre Lamberto fantasea que los elementos de un altar cobran vida e interactúan entre sí. Pero, en el “Diálogo churrigueresco” el escenario ya no es el altar de una iglesia; en su lugar, se presenta una discusión de personajes históricos novohispanos, obras arquitectónicas y hasta el propio autor y su libro. Para esta pieza, Estrada escogió el epígrafe “Je regarde humainement les choses” de *Introduction à la connoissance de l’esprit humaine* (1747) del marqués de Vauvenargues.

El “Diálogo” comienza con una declaración de “el autor”: “Os sacaré en un libro. Voy a galvanizaros en vuestra época; aquí no hablaréis con esas frases curiales y enrevesadas que nunca usasteis. Salid vos el primero, don José Churriguera, uno de los más calumniados” (p. 195). Con

esta primera sentencia, el yo lírico hace explícita su crítica a la literatura colonialista, en particular a la fabla que nunca existió. Su decisión de apelar a José Churriguera resulta bastante significativa, porque el colonialismo comenzó con los estudios de arquitectura que pretendían exaltar el estilo churrigueresco de los edificios novohispanos. Así pues, Churriguera responde para defenderse:

Es verdad, se me toma por modelo de toda confusión y enredijo; se me conoce por la más antonomástica antítesis de la lógica. Si se me pasara cerca del Partenón, las pocas columnas que quedan en pie caerían sobre mí para despachurrarme rabiosamente. Los clásicos me odian (*ibidem*).

Aquí hay una alusión a la conferencia “La arquitectura colonial de México”, porque Jesús T. Acevedo se preguntó por los elementos de la tradición clásica que aún permanecían en la arquitectura novohispana. Churriguera, entonces, se lamenta de que el estilo churrigueresco sea conocido por oponerse al estilo clásico. Su declaración provoca una discusión entre el “Sagrario”, “La iglesia de la santísima” y “La casa de Santiago”, que representan distintos estilos arquitectónicos. A continuación, intervienen “El Virrey”, “El Visitador”, “El Arzobispo”, “El fraile franciscano” y “El fraile dominico”, para discutir quién de ellos tenía más autoridad. Ante las críticas al estilo churrigueresco, Manuel Tolsá sale en su defensa: “Dejad tranquilo al señor Churriguera; tened en cuenta que sin él no tuvierais esos espléndidos conventos ni esas iglesias de arquitectura suntuosas y un poco...” (p. 197). “El Palacio de Minería” lo interrumpe calificando las obras de Churriguera como “bárbaras”, a lo que Tolsá reprende a su palacio con el señalamiento de que su impertinencia no responde a su decoro neoclásico.

La bella estatua ecuestre del inepto rey Carlos IV y su caballo también participan en la conversación. De nueva cuenta, la discusión de entre obras arquitectónicas y escultóricas da pie para que intervengan otros personajes de la Nueva España. En esta ocasión no se trata de personajes tipo, sino de figuras históricas, como Bartolomé de las Casas, fray Juan de Zumárraga, Fernández de Lizardi, Pedro de Avendaño Suárez y Sousa, Carlos de Sigüenza y Góngora, y José

Eguiara y Eguren. Esta serie de intervenciones culmina con la respuesta de Sor Juana a un padre agustino: “*Omnia tempus habent*, fraile estudioso, veos en este espejo” (p. 199). A partir de la alusión a Sor Juana, se vuelve a plantear una burla a la literatura colonialista, porque las siguientes intervenciones aluden al proceso creativo de los colonialistas. Primero, habla “El erudito”:

El espejo de Sor Juana Inés, si hemos de creer en sus palabras, existió desde el siglo XVII. Los primeros espejos llegados a la Nueva España los trajo el galeón «Santa María de Cádiz», del cual era maestro Juan Almíndez, cuya firma apenas es descifrable en la segunda serie de legajos de «Naos» que se conservan en el Archivo General (p. 199).

Lo referido por “El erudito” le sirve de pretexto a “El colonialista” para escribir una ficción histórica sobre Sor Juana: “¡Por fin! He aquí lo que se llama un pie forzado para una magnífica novela colonial. Manos a la obra: la titularemos «El Espejo de la Monja o la Nao de Juan Almíndez»” (*ibidem*). De esta manera, con una gran dosis de humor, en estos dos diálogos se critican las convenciones de los escritores colonialistas, cuyas obras partían de las evocaciones sugeridas por antigüedades.

“El autor” interviene por segunda vez y culmina el *Visionario* con una sentencia que sirve de epitafio para la literatura colonialista: “Tú, «Visionario», anda con Dios y quede aquí el epitafio de tres siglos de literatura retrospectiva. De los tratados de Córdova para atrás, sean estas tus últimas palabras. Buenas noches, mis viejos fantasmas: ya canta la alondra” (p. 200). Esta sentencia, que convenientemente ocupa una página ella sola, explicita la voluntad de Estrada por terminar con la literatura colonialista. Sin embargo, la parodia de Estrada no tuvo una repercusión importante, puesto que su posicionamiento frente al colonialismo resultaba bastante ambiguo. Debido a que en “Dilucidaciones”, el primer texto, se atestigua un *ethos* respetuoso, que se diluye a lo largo del libro, éste puede causar la impresión de que Estrada formaba parte del mismo impulso que el resto de los colonialistas por evocar visiones fantásticas de la Nueva España. Así pues, para

desacreditar definitivamente a la literatura colonialista, en *Pero Galín* Estrada planteó una parodia más explícita y directa.

CAPÍTULO IV — LA PARODIA DE LA LITERATURA COLONIALISTA EN *PERO GALÍN*

Pero Galín (1926) es la obra literaria más icónica de Genaro Estrada. Ni el *Visionario de la Nueva España* (1921) ni sus cuatro poemarios —*Crucero* (1928), *Escalera* (1929), *Paso a nivel* (1933) y *Senderillos a ras* (1934)¹ — han conseguido el mismo reconocimiento de los críticos e historiadores de la literatura mexicana del siglo XX. Asimismo, entre el corpus de la literatura colonialista, *Pero Galín* es una de las obras más relevantes para la crítica, puesto que, gracias a ella, la literatura colonialista no ha caído en el olvido.² De la misma manera en la que los cervantistas discuten si se debe de clasificar a *Don Quijote* como una novela de caballerías, puesto que se interpolan diversos géneros narrativos,³ críticos de la obra de Estrada como Teodosio Fernández (2007) y Rosa García Gutiérrez (2011) han cuestionado la pertinencia de incluir *Pero Galín* en el corpus de obras colonialistas.

Pero Galín resulta una novela poco convencional, puesto que en ella se entretajan distintos géneros literarios. La novela inicia con dos capítulos de características ensayísticas que tratan sobre los orígenes de la literatura colonialista. Sólo hasta el tercer capítulo comienza propiamente

¹ Los poemarios de Genaro Estrada no pasaron inadvertidos por la crítica. James Valender (2012), por ejemplo, estudió la recepción de *Paso a nivel* y la relación de Estrada con los poetas españoles de la generación del 27. No obstante, en las historias de literatura mexicana, la obra poética de Estrada fue eclipsada por la de los Contemporáneos. Tampoco se han vuelto a editar individualmente los poemarios de Estrada ni se le suele incluir en las antologías de poesía mexicana.

² La literatura colonialista es un tema que no suele tratarse en las historias, antologías y estudios literarios. En trabajos como los de Guillermo Sheridan (1985) o Pedro Ángel Palou (1997), por mencionar algunos, se refieren pocos datos sobre el colonialismo, pero todos ellos consignan que Genaro Estrada parodió esta tendencia en *Pero Galín*.

³ Sobre los géneros narrativos en *El Quijote* véase el estudio de Peña (1996). Respecto a las discusiones en torno al objeto de la parodia en *El Quijote*, puede consultarse el trabajo de González Maestro (2009) y el artículo de Krivokapić y Stjepović (2020). Algunos críticos como José Manuel Lucía Megías (2015) sugieren leer *Don Quijote* como un libro de caballerías.

la historia de Pedro Galindo y Carlota Vera, en la cual se intercalan los “Intermedios”, serie de textos breves que retratan las costumbres de los coleccionistas de antigüedades de la Ciudad de México. Al ser un texto híbrido que no cumple con la estructura tradicional de una novela, algunos críticos han señalado las características vanguardistas de la obra. Xavier Villaurrutia (1966 [1926], p. 676), por ejemplo, asoció *Pero Galín* con el mismo efecto de un cuadro cubista, pues retrata distintas perspectivas de la literatura colonialista.

A pesar de que la hibridación genérica le otorga a *Pero Galín* la apariencia de una novela de vanguardia, la técnica narrativa que Estrada empleó para relatar la historia de Pero Galín resulta bastante tradicional.⁴ Si se omiten los capítulos en los que se reflexiona sobre la literatura colonialista y el coleccionismo de antigüedades, el relato sigue un estricto orden cronológico. Además, el autor recurre a un narrador omnisciente, propio de las narraciones pre-vanguardistas. Por esta razón, *Pero Galín* se aleja de los experimentos narrativos de la década de 1920 como *La señorita Etcétera* (1922) de Arqueles Vela, *El joven* (1928 [1923]) de Salvador Novo⁵ o *La malhora* (1923) y *El desquite* (1925) de Mariano Azuela, en las que se recurre a otro tipo de técnicas narrativas como el monólogo interior.

⁴ La anécdota de la novela se puede resumir de la siguiente manera: Pedro Galindo, un joven provinciano de la ficticia Solumaya de Chavira, se muda a la Ciudad México. Debido a que la vida moderna de la capital transgrede sus costumbres aristocráticas y conservadoras, se aficiona al coleccionismo de antigüedades y de arte colonial. A semejanza de don Quijote, el protagonista pretende vivir en otra época. Por ello, cambia su nombre a Pero Galín, el cual evoca los usos de la Colonia. Después de más de diez años como coleccionista —los cuales coinciden con la Revolución Mexicana—, se enamora de Carlota Vera, una joven entusiasta por la modernidad y de espíritu revolucionario. Como si fuera su Dulcinea del Toboso, Galín comienza a llamarla Lota Vera. Tras un año de cortejo, la pareja decide casarse y acuerdan hacer su viaje de bodas a California. En los Estados Unidos, Lota se convierte en la guía de Pero Galín, quien se maravilla por los avances de la industria agraria, ferroviaria y cinematográfica. La novela concluye con el protagonista curado de manías colonialistas y transformado en un próspero ranchero —o *farmer*— a las afueras de la Ciudad de México. Sin embargo, el protagonista conservó su colección de antigüedades en su casona colonial de la capital.

⁵ Una versión previa y muy reducida de *El joven* se publicó en la revista *La Falange* en septiembre de 1923 con el título “¡Qué México! Novela en que no pasa nada”.

Aunque los cuestionamientos de Teodosio Fernández y Rosa García Gutiérrez plantean una perspectiva de análisis relevante, se debe recordar que la literatura colonialista no sólo se compone de narraciones históricas ambientadas en la Nueva España, sino que se trata de un corpus bastante heterogéneo.⁶ Por esta razón, Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007) propuso distinguir dos tipos de colonialismo. Su clasificación de barrocolonialismo y modernocolonialismo, aun cuando no es del todo precisa, da cuenta de que los colonialistas cercanos al Ateneo de la Juventud, como Genaro Estrada, se interesaron por las tendencias estéticas modernas y por los asuntos de actualidad. Así pues, al distinguir los dos tipos de colonialismo, no existe ningún impedimento para clasificar al *Visionario de la Nueva España* y *Pero Galín* como dos obras colonialistas.

En este capítulo, comenzaré por referir la historia textual de la novela para destacar que existieron varios momentos de escritura. Si bien Estrada no publicó adelantos en la prensa periódica, se tiene constancia de que redactó dos finales diferentes de la novela. En la segunda parte, con base en la distinción que hace Linda Hutcheon (1992) entre sátira y parodia, identifico y analizo cómo Estrada parodió la literatura colonialista en los capítulos de *Pero Galín* con características ensayísticas, mientras que en los textos narrativos satirizó a las clases conservadoras de la sociedad mexicana que buscaban perpetuar una serie de valores asociados con la Colonia.

LA HISTORIA TEXTUAL DE *PERO GALÍN*

Genaro Estrada publicó *Pero Galín* en abril de 1926 en la editorial Cvltvra, la única edición en vida del autor, aunque intentó hacer una segunda edición en 1928 en Buenos Aires.⁷ A diferencia

⁶ Debido a popularidad de las novelas de Artemio de Valle Arizpe, la literatura colonialista se asocia, principalmente, con el género de la novela histórica.

⁷ En conmemoración del octogésimo natalicio de Estrada, la Dirección General de Bellas Artes publicó la segunda edición de la novela en 1967, la cual se presenta con un prólogo de María del Carmen Millán. En 1983, Luis Mario Schneider incluyó *Pero Galín* en las *Obras* de Genaro Estrada publicadas por el Fondo de Cultura Económica. Cinco

del *Visionario de la Nueva España*, no dio a conocer ningún adelanto en la prensa periódica. Gracias a su correspondencia con Alfonso Reyes,⁸ sabemos que comenzó a redactar la novela a finales de 1922 porque el 19 de enero de 1923 escribió: “Estoy terminando un libro: *Pero Galín*. Es una cosa vista, anticolonial [...]; lo terminaré este mes” (1992, p. 234). Como explicaré más adelante, es probable que comenzara a escribir la novela por invitación de José Francés, editor español de la colección “La Novela Semanal”. Desafortunadamente, en las cartas que se conservan no se explica por qué Estrada no concluyó *Pero Galín* en 1923. Sólo en octubre de 1925, tal vez por insistencia de Alfonso Reyes,⁹ el autor terminó una primera versión de la novela, la cual pensaba publicar en Madrid con el editor Rafael Calleja. Sin embargo, no llegó a ningún acuerdo con él y decidió publicarla en México.¹⁰

El 11 de octubre de 1925, en la misma carta en la que afirmaba haber concluido *Pero Galín*, Estrada le informó a Reyes que partiría de vacaciones a los Estados Unidos a finales de ese mes, después de cuatro años de trabajo ininterrumpido en la Secretaría de Relaciones Exteriores. En diciembre de 1920, Estrada había emprendido su último viaje, en el que visitó Estados Unidos y Europa. En aquella ocasión, le había encargado a Julio Torri que supervisara la publicación del

años más tarde, para conmemorar el centenario de su natalicio, Schneider editó en Siglo XXI las *Obras completas* de Genaro Estrada. En 1990 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes incluyó esta novela en la tercera serie de la colección “Lecturas Mexicanas”. En 2014, Conaculta y Planeta coeditaron *Pero Galín* para la serie “Ronda de clásicos mexicanos”; esta edición también se distribuyó en formato digital. Por su parte, Beatriz Espejo incluyó algunos de los “Intermedios” de *Pero Galín* en el número 59 de *Cuento contemporáneo*, publicado por la UNAM en 2009.

⁸ Serge I. Zaïtzeff compiló la correspondencia entre ambos escritores en tres volúmenes, titulados *Con leal franqueza* (1992, 1993 y 1994), los cuales fueron editados por El Colegio Nacional.

⁹ El 27 de junio de 1925, Reyes escribe a Estrada: “Ya es tiempo de que Ud. publique otro libro. Piénselo bien. No todo ha de ser vivir y vivir para jamás contar. Ande usted, hombre gordo. A ver qué da Ud. antes de fin de año” (1992, p. 323).

¹⁰ En una carta fechada el 11 de octubre, Estrada informa a Reyes que había rechazado la oferta de Enrique Díez Canedo para publicar la novela en Madrid porque en un primer momento no había llegado a un acuerdo con Rafael Calleja. Así pues, decidió publicar la novela en México y explicó: “lo que me interesaba era que de Madrid se difunden muchísimo más los libros que desde México” (1992, p. 339). Para noviembre de 1925, cuando Reyes escribe: “Mándeme el *Pero Galín* para la editorial *Excelsior* de Godoy y García Calderón en París” (1992, p. 349), Estrada ya había decidido publicar su novela en México.

Visionario de la Nueva España, pero en 1925 comenzó su viaje sin haber dejado listo *Pero Galín* para su publicación. Durante los meses de noviembre y diciembre, Estrada viajó de costa a costa por los Estados Unidos. Su experiencia inicial en Los Ángeles y San Francisco resultó muy significativa, por lo que decidió modificar la última parte de *Pero Galín*. En una carta fechada el 3 de diciembre en Nueva York, le escribió a Reyes lo siguiente:

Ya sabe cuánto me interesa N.Y. La conozco muy bien. Esta es la quinta vez que me llego por aquí. Además, aquí golpean las novedades del mundo (y allá). Estuve unos días en Los Ángeles. Pasé por Los Ángeles para renovar la visión de ese lugar, porque voy a meterlo en *Pero Galín*. Se me ha desarrollado mucho el argumento de este libro y eso me agrada. Ya verá usted cuán bien le encaja la acción en Los Ángeles (1992, p. 350).

La cita anterior confirma la existencia de varias versiones de *Pero Galín*. El borrador que Estrada afirmaba tener casi listo en enero de 1923 sería una primera versión inacabada o que tenía otro desenlace. En octubre de 1925, el autor concluyó una primera versión desconocida de la novela. La primera edición de 1926 sería, entonces, la segunda versión concluida. Con toda seguridad, los capítulos “La marcha nupcial” y “La lumbre de Hollywood” fueron escritos a finales de 1925 o inicios de 1926 porque narran el viaje del protagonista a Estados Unidos, lo cual queda en consonancia con lo observado en su propio viaje. El epílogo de la novela, “Aurora”, también fue redactado durante este periodo porque retrata una escena idílica en el campo mexicano, la cual podría relacionarse con una serie de leyes agrarias impulsadas por el gobierno de Plutarco Elías Calles durante los primeros meses de 1926.

Los epígrafes que se incluyen en cada uno de los once capítulos también confirman que las lecturas que Estrada realizó durante su viaje por Estados Unidos influyeron en la versión final de la novela. Seis de ellos provienen de obras estadounidenses publicadas entre 1923 y 1925, de un número de 1924 de la revista de vanguardia *The Little Review* y del itinerario de la compañía de trenes *Southern Pacific Lines*. Desafortunadamente, en los diferentes archivos que albergan los

documentos de Genaro Estrada no se conserva ningún borrador de la primera versión de *Pero Galín*, la cual probablemente concluiría con un final diferente del viaje del protagonista a California.¹¹

La edición de 1926

Al ser un bibliófilo y un reconocido coleccionista, Genaro Estrada no podía dejar pasar la oportunidad de editar un libro que se volviera un objeto de colección y que, al mismo tiempo, sirviera para dar una estocada fatal a la literatura colonialista. Desde octubre de 1925, cuando tenía escrita la primera versión completa de *Pero Galín*, el autor deseaba publicarla en Madrid por las ventajas de distribución que ofrecían las editoriales españolas. Ante la dificultad de gestionar una edición en el extranjero, decidió publicar su novela en México donde podía cuidar de la edición. Como señala Daniel de Lira (2006, p. 32-33 [65-66]), Estrada tenía una amplia experiencia en el ámbito editorial y un particular gusto por la tipografía. Cuando terminó de escribir la segunda versión de *Pero Galín* en enero de 1926, tardó varios meses preparando la edición. En una carta del 1 de mayo, Estrada le cuenta a Reyes que la publicación de su libro se había demorado porque intentó emular la presentación de las ediciones estadounidenses:

Mi librito está impreso hace un mes; pero no he querido que salga a la diablo, con esa horrorosa presentación que por ahí se usa. He hecho que se empaste toda la edición con los detalles de los buenos libros que ahora se hacen en los Estados Unidos. Creo que la semana entrante habrá ejemplares (1992, pp. 403-404).

El resultado de su meticulosidad fue una edición lujosa, de tapa dura, papel grueso, lomo de tela y forro. Tanto la portada como el forro se ilustraron con un dibujo, sin firma, de las siluetas

¹¹ Realicé una búsqueda en el archivo personal de Genaro Estrada en la Secretaría de Relaciones Exteriores, en la Capilla Alfonsina y en la sección “Genaro Estrada” de la biblioteca Sebastián Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda. Aunque es poco probable encontrar un manuscrito, se podría realizar una búsqueda en alguna biblioteca de la Universidad Autónoma de Sinaloa, puesto que la mitad de la biblioteca personal de Estrada se envió a ese estado.

de don Quijote y Sancho Panza señalando un rótulo con los datos de la edición.¹² Detrás de los personajes, aparecen cuatro perros ladrando, lo cual parece recrear un famoso refrán atribuido erróneamente a don Quijote: “Dejad que los perros ladren, Sancho, es señal de que avanzamos”. La alusión a la novela de Cervantes anticipa la semejanza de Pero Galín con don Quijote, puesto que ambos son personajes anacrónicos. Las guardas del libro también se ilustran con un dibujo que emula una ventana amarilla, a través de la cual se observan las siluetas de don Quijote y Sancho sentados a la mesa con diferentes personas, entre las que destaca un personaje con sombrero de copa. Debajo de los barrotes de la ventana aparece el título de la novela y el nombre del autor en una tipografía gótica.

La portadilla del libro tenía adherida una pequeña reproducción a color de un retrato de Genaro Estrada, por Roberto Montenegro.¹³ Este retrato es muy significativo por la técnica cubista que empleó Montenegro. Aunque la ruptura de la perspectiva no es tan radical como en los retratos de Ramón Gómez de la Serna y Jesús T. Acevedo pintados por Diego Rivera, en la de Montenegro sobresalen diversas formas geométricas en el rostro de Estrada y en otros elementos decorativos del fondo del cuadro. La inclusión de este retrato parece confirmar la percepción de Estrada como aficionado del cubismo, como sugiere Xavier Villaurrutia en su reseña de 1926.¹⁴

¹² Véase el apéndice de imágenes.

¹³ El sitio digital *Modulaciones. 1898-2016* reproduce el retrato de Genaro Estrada. Vale la pena señalar que Montenegro no lo pintó en 1940, como se afirma en este sitio, sino entre 1924 y 1926. El enlace es el siguiente: <https://modulaciones.coppelcollection.com/en/retrato-genaro-estrada/> [consultado el 15 de marzo de 2024].

¹⁴ En 1936, Estrada publicó su ensayo *Genio y obra de Picasso*, que escribió a raíz de un encuentro fortuito con el pintor español en 1934. En este estudio, el autor manifiesta su interés por el cubismo.

La segunda edición fallida de *Pero Galín* en Buenos Aires

Gracias a su posición en la Secretaría de Relaciones Exteriores, Genaro Estrada distribuyó su novela en América y Europa por medio de las embajadas mexicanas. A Alfonso Reyes le envió varios ejemplares para que los repartiera entre los intelectuales hispanoamericanos asentados en Europa (cfr. Reyes, Estrada 1992, p. 404). El 1 de julio, Reyes le respondió a Estrada felicitándolo por la excelente edición y por la buena crítica que había cosechado la novela. Calificó a *Pero Galín* como una “delicia perfecta” (*ibid.*, p. 418). La novela también circuló en los Estados Unidos; José Juan Tablada, quien para 1926 se encontraba en Nueva York, recibió el libro y se ofreció a reseñarlo (cfr. Tablada 2003a, p. 103). Sin embargo, nunca lo hizo.

La novela, en efecto, tuvo buena recepción, principalmente en Hispanoamérica.¹⁵ En Perú, el escritor y político Luis Alberto Sánchez discutió *Pero Galín* en su ensayo *Se han sublevado los indios* (1928), en el cual reflexionaba sobre la literatura colonialista peruana, a la que denominaba “perricholismo”.¹⁶ Debido a sus afinidades intelectuales, Sánchez entabló un diálogo epistolar con Estrada durante la década de 1920. En julio de 1927, el poeta argentino Ricardo Molinari publicó una reseña sobre *Pero Galín* en la revista *Martín Fierro*. Molinari demuestra conocer bien la literatura colonialista mexicana, al elogiar la burla que Estrada hace de esta tendencia narrativa. Meses más tarde, por sugerencia de Pedro Henríquez Ureña, Molinari escribió a Estrada y le envió su poemario *El imaginero* (1927), cuyo título recuerda a los “imagineros” del capítulo “El

¹⁵ Sobre la recepción de *Pero Galín* en México, abundaré en el último apartado sobre el declive de la literatura colonialista.

¹⁶ Uno de los juicios de Sánchez sobre la novela de Estrada fue el siguiente: “El mejicano Genaro Estrada cogió la bola y metió un *goal* al colonialismo americano. Léase *Pero Galín* y venga una comparación con lo demás” (1928, p. 34).

cuaderno de las notas secretas” de *Pero Galín*. A partir de entonces, ambos escritores entablaron una amistad a la distancia, que duraría hasta la muerte del mexicano en 1937.¹⁷

La reseña en *Martín Fierro* entusiasmó a Genaro Estrada, por lo que un mes después de su publicación decidió hacer una segunda edición de *Pero Galín* en Argentina. En agosto de 1927, se comunicó con los miembros de la embajada mexicana en Buenos Aires para gestionar los preparativos de la edición. Vicente Veloz, miembro joven de la legación mexicana, se adjudicó la tarea de revisar el manuscrito de la novela y de buscar editoriales. Cuando Alfonso Reyes se enteró de que Veloz —haciendo honor a su apellido— se le había adelantado, le escribió una carta a Estrada en la que expresaba sus dudas sobre la capacidad de aquel para encargarse de la edición de *Pero Galín*:

Edición argentina del *Pero Galín*. Cuando llegué a ésta, ya Veloz había recibido de Ud. el encargo, y no ha querido cedérmelo, pues no quiere que Ud. se imagine que descuida sus encargos o es incapaz de cumplirlos. El resultado puede ser funesto, pues él no tiene las relaciones que yo tengo entre el mundo de los editores etc. [...] Pero dígame: ¿Por qué quiere Ud. edición argentina del *Pero Galín*? ¿No le basta su bellísima edición mexicana? Si Ud. lo que desea es una gran circulación en América, sería preferible una edición madrileña. ¿Qué le parece? Y en todo caso ¿puedo servirle de algo? (1993, p. 53).

Como se ve en la cita anterior, Reyes también cuestionó a Estrada sobre la pertinencia de hacer una segunda edición de la novela en Argentina. A pesar de las objeciones, Estrada decidió continuar con el proyecto de reeditar *Pero Galín*. El 12 de septiembre de 1927, Alfonso Reyes le informó que “la Editorial Proa, de los *Martín Fierro* —la que ha publicado *Don Segundo Sombra*— está dispuesta a editarlo [*Pero Galín*]” (1993, p. 60).¹⁸ Sin embargo, Vicente Veloz se le había

¹⁷ Serge I. Zaïtzeff (1998) recopiló, comentó y publicó algunas cartas de Estrada y de Molinari.

¹⁸ Es una lástima que Alfonso Reyes no haya logrado que *Pero Galín* se publicara en la editorial Proa, en la que también apareció *Don Segundo Sombra* (1926). Habría resultado muy sugerente que en la misma editorial convivieran la novela de Ricardo Güiraldes y la de Estrada. Mientras que *Don Segundo Sombra* termina con una visión nostálgica de la pampa argentina para dar paso a la vida urbana, *Pero Galín* culmina con una escena que promueve la modernización y el desarrollo del campo mexicano.

adelantado de nuevo porque acababa de firmar un contrato con la editorial Tor. Reyes se resignó y se comprometió a escribir un prólogo para la novela. El 17 de noviembre le informa a Estrada:

Al fin, va a salir el *Pero Galín*. Hoy envió a la editorial una notita de presentación que me han pedido, y que he querido que sea sencilla y cariñosa. Los canallas de nuestra prensa se van a meter conmigo. Más vale que se ocupen en algo y tengan de qué hablar. Así darán más difusión y resonancia al hecho de la edición argentina de *Pero* (1993, p. 75).

A pesar de todos estos esfuerzos, la segunda edición de *Pero Galín* no se llevó a cabo. A comienzos de 1928, Alfonso Reyes descubrió que Vicente Veloz había elegido a la editorial Tor por influencia de Ford Richard, una mujer a la que Reyes le tenía animadversión.¹⁹ Tras ello, se dio cuenta de que la editorial Tor había realizado diversas ediciones fraudulentas, entre ellas, la segunda edición de *Elevación* (1916) de Amado Nervo. Debido a que la editorial Tor no garantizaba la publicación del libro con la misma calidad de la primera edición de 1926 ni se comprometía a realizar una buena distribución, Reyes se entrometió y se propuso rescatar el manuscrito:

Con gran estupor supe que hasta para la edición del *Pero Galín*, Vicente había caído en las manos de esa señora que lo tiene tan dominado, y que dicha señora tiene en su poder el ejemplar que hace del original, así como del prólogo que yo he escrito, que no ha entregado nada, a estas fechas, a la casa de Tor. Y, además, la casa TOR no es la mejor. Con permiso de Ud., voy a entrometerme, a rescatar todo (a menos que lo pongan rápidamente en marcha), y a darlo a “PROA”, que es donde siempre ha debido publicarse una cosa de Ud. (1993, p. 100).

Hasta el mes de junio de 1928, Reyes consiguió recuperar el manuscrito de *Pero Galín*. Aunque intentó convencer a Estrada de publicar la novela en otra editorial, este último prefirió no continuar y se enfocó en la edición de *Crucero* (1928),²⁰ su primer libro de versos, el cual fue reseñado por Jorge Luis Borges en la revista *Síntesis*.²¹ De acuerdo con la nota de Serge I. Zaitzeff

¹⁹ Reyes se refirió a ella como la ama de Vicente Veloz y la tirana de Buenos Aires.

²⁰ El 27 de junio de 1928, Reyes escribió en su *Diario*: “Genaro Estrada ya no quiere edición argentina del *Pero Galín*: es mejor. Aquí le iban a hacer un libro mal hecho y mal distribuido” (2010, p. 56).

²¹ La reseña se publicó el 18 de noviembre de 1928 y no es del todo positiva.

en el epistolario de Reyes y Estrada (1993, p. 75), el prólogo que escribió Reyes para la segunda edición de *Pero Galín* se publicó el 3 de octubre de 1937 en *La Nación* con motivo de la muerte de Estrada, pero esto no es del todo correcto. El texto al que alude Zaitzeff está fechado en septiembre de 1937 en Buenos Aires y alude, precisamente, al fallecimiento de Estrada.²² Es probable que Reyes retomara algo de su breve prólogo de 1928²³ y lo incluyera en el texto necrológico de 1937, puesto que en él hay varias observaciones sobre *Pero Galín*.

La génesis de *Pero Galín*

Aunque no se conservan los borradores de *Pero Galín*, el epistolario de Reyes y Estrada ofrece información valiosa para reconstruir el proceso de escritura de la novela. Como había ocurrido con el *Visionario de la Nueva España*, uno de los principales acicates para que Estrada concibiera *Pero Galín* fue la producción literaria de Artemio de Valle Arizpe. Este último había publicitado de manera excesiva su novela *Ejemplo* (1919), con la que buscaba emular el éxito de *La gloria de don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta. En consecuencia, Estrada parodió algunos tópicos de la literatura colonialista en *Visionario de la Nueva España*. Sin embargo, su parodia fue tan sutil que no tuvo casi repercusiones en el campo literario mexicano.

Si Valle Arizpe leyó el *Visionario* durante su estancia europea, no se inmutó con el epitafio dedicado a la literatura colonialista en el “Diálogo churrigueresco”. Al contrario, el mismo año de la aparición del *Visionario*, publicó el libro de cuentos *Vidas milagrosas*, uno de los cuales incluye

²² Este texto necrológico titulado “Genaro Estrada” se recopiló en *Pasado inmediato* (1941) y en el tomo XII de las *Obras completas* de Alfonso Reyes.

²³ En el catálogo de manuscritos de Alfonso Reyes de la Capilla Alfonsina no hay registro del prólogo escrito en 1928.

una dedicatoria a Genaro Estrada.²⁴ En 1922, Valle Arizpe porfió en su intento de ser reconocido en Madrid y editó *Doña Leonor de Cáceres y Acevedo y Cosas tenedes...* en un mismo volumen. Estrada conoció ambas novelas cortas. Antes de que la primera se publicara, se había referido a ella como la historia de “la puta colonial” (Reyes, Estrada, 1992, p. 59). En cuanto a la segunda, se convirtió en uno de sus principales modelos para su parodia en *Pero Galín*. Sobre este aspecto, abundaré más adelante. Basta decir que el término “la hora del habedes”, con el que Estrada describe la literatura colonialista, se relaciona con el título *Cosas tenedes...* (cfr. Gutiérrez Muñoz 2007, p. 660).

Además del rechazo por la estética colonialista, desde 1922 Estrada había acrecentado su animadversión en contra de Valle Arizpe a raíz de un conflicto profesional y personal que éste sostuvo con Alfonso Reyes. Desde 1919, cuando Reyes y Valle Arizpe fueron comisionados como agregados culturales en la embajada de México en Madrid, bajo las órdenes de Francisco A. de Icaza, el autor de *Visión de Anáhuac* ya había expresado su descontento por la ineficiencia y la personalidad excéntrica de Valle Arizpe. En 1921, Manuel Toussaint sustituyó a este último como agregado cultural en Madrid.²⁵ En consecuencia, el autor de *Ejemplo* fue enviado a Bélgica y después a Suiza, de tal suerte que su situación en el cuerpo diplomático se tornó incierta y corría el riesgo de ser cesado. A finales de 1922, Reyes comunicó a Estrada que Valle Arizpe había dejado de responder a sus cartas y que se comportaba de manera hostil porque lo consideraba un enemigo en la embajada.²⁶

²⁴ Se trata del cuento “Fray Bartolomé de Valumbroso”. A Alfonso Reyes también le dedicó “El retrato”, el primer cuento del libro.

²⁵ Manuel Toussaint acompañó a Genaro Estrada en su viaje a Europa a finales de 1920 porque sustituiría a Valle Arizpe en la embajada de España. Sobre este tema, véase el prólogo de Serge I. Zaïtzeff (1990).

²⁶ Serge I. Zaïtzeff (1999, p. 10) sugiere que en 1924 ambos escritores solucionaron sus rencillas, pues Valle Arizpe escribió un artículo sobre Reyes en la revista *Antena*, dirigida por Francisco Monterde. En 1932, ambos escritores reanudaron su correspondencia.

El conflicto entre ambos coincidió con una acusación de plagio en contra de Francisco A. de Icaza en la que participó Artemio de Valle Arizpe.²⁷ En su correspondencia, Reyes y Estrada (p. 257) reconocen que Icaza cometió plagio, pero adoptan una postura más comprensiva debido a que Icaza estaba enfermo. A finales de 1923, Valle Arizpe fue separado de su cargo como diplomático y regresó a México, en donde continuó con las críticas en contra de Icaza hasta la muerte de éste en 1925. Al ser un funcionario de la Secretaría de Relaciones Exteriores y miembro de la Academia Mexicana de la Historia, Estrada tuvo que mediar en el escándalo por el plagio de Icaza. Incluso, ayudó a la viuda de Icaza a conseguir una pensión del Estado. Es muy probable que estos conflictos motivaran a Estrada a parodiar abiertamente la escritura colonialista de autores como Artemio de Valle Arizpe.

Desde la primera mención que hace de *Pero Galín* en su correspondencia con Alfonso Reyes el 19 de enero de 1923, Estrada describe su novela como “una cosa vista, anticolonial” (p. 234). Con esto, aludía a la parodia anticolonialista que ya había esbozado en el *Visionario de la Nueva España*. La diferencia es que en *Pero Galín* se propuso, explícitamente, acabar con la literatura colonialista. En la misma carta del 19 de enero, Estrada agradece a Reyes por haberlo puesto en contacto con José Francés, autor español y editor en Madrid de *La Novela Semanal*.²⁸ En diciembre de 1922, Francés había contactado a Estrada para invitarlo a colaborar en su colección con una novela corta de asunto mexicano, por la cual ofrecía mil pesetas. Estrada aceptó

²⁷ En 1923, Francisco A. de Icaza publicó el *Diccionario autobiográfico de conquistadores y pobladores de la Nueva España* en el que, efectivamente, plagió una investigación de Francisco del Paso y Troncoso. Entre los detractores de Icaza se encontraban el ya mencionado Valle Arizpe, Luis González Obregón, Alfonso Toro y Francisco Fernández del Castillo. Antonio Acevedo Escobedo (1966a, pp. 131-133) refiere que este caso causó gran revuelo en el campo cultural mexicano.

²⁸ Sobre esta colección, véase el estudio de Fernández Gutiérrez (2000).

la propuesta y se comprometió a mandar una novela titulada *Conitaca*, de asunto mexicano, para el mes de mayo.²⁹

Sin embargo, *Conitaca* nunca se publicó. Ni en los registros de *La Novela Semanal* ni en el listado de las obras publicadas por Estrada se menciona una obra con este título. En las cartas que se conservan entre Reyes y Estrada tampoco se explica qué pasó con la novela, por lo cual queda abierta la puerta a la especulación. Existe la posibilidad de que *Conitaca* fuera el primer título que Estrada pensó para *Pero Galín*. Si se atiende a que Conitaca es el nombre de un municipio al norte de Mazatlán, de donde Estrada era oriundo, este poblado se puede relacionar con la ficticia Solumaya de Chavira, el pueblo fronterizo y conservador donde se había criado el protagonista Pedro Galindo.³⁰ Resulta probable que Estrada cambiara el nombre del poblado sinaloense por el de la ficticia Solumaya para crear un símbolo de la provincia mexicana.

Una de las principales razones por la que Estrada no concluyó ni *Conitaca* ni *Pero Galín* en 1923 tuvo que ver con la excesiva carga de trabajo a la que estaba sometido. Tras su nombramiento como Oficial Mayor de Relaciones Exteriores en noviembre de 1921, el autor se encargó de sistematizar el archivo histórico de la Secretaría para después comenzar con las publicaciones de la colección del Archivo Histórico Diplomático Mexicano. Asimismo, en 1923 formó parte de la comisión diplomática que discutió con los representantes de Estados Unidos el reconocimiento del gobierno de Álvaro Obregón, lo cual desembocó en la firma de los Tratados de Bucareli. Luego de la rebelión delahuertista y de la llegada de Plutarco Elías Calles al poder, el nuevo régimen lo designó subsecretario de Relaciones Exteriores en marzo de 1924. Durante este periodo, Estrada dirigió la creación del PEN Club de México y se encargó de publicar las *Pajaritas*

²⁹ Serge I. Zaïtzeff reproduce esta carta en *Con leal franqueza* (1992, p. 234).

³⁰ En el capítulo “La lumbre de Hollywood” de *Pero Galín* también se menciona el poblado sinaloense de Mocorito, ubicado al norte de Culiacán.

de papel editadas por la misma dependencia. A todo lo anterior, habría que agregar que desde 1920, Estrada ingresó a la Academia Mexicana de la Historia desde donde impulsó la profesionalización del estudio de la historia (Mora Muro, 2016, pp. 75-76).

A mediados de 1925, el autor retomó la escritura de *Pero Galín*. Además de la insistencia de Reyes para que publicara otro libro, la situación del campo literario mexicano pudo influir en Estrada para que concluyera su relato. Uno de los temas discutidos durante la llamada polémica del afeminamiento literario de 1925 fue la existencia de una literatura mexicana moderna (cfr. Díaz Arciniega 2010). Aunque Estrada no participó en la polémica con ningún artículo en la prensa, en *Pero Galín* trató un asunto mexicano, al mismo tiempo que empleó recursos que podrían considerarse modernos, como la hibridación genérica.

Los capítulos “La marcha nupcial” y “La lumbre de Hollywood”, que Estrada escribió después de su viaje a los Estados Unidos a finales de 1925, poseen las características de una crónica de viaje.³¹ En ambos capítulos, las críticas a la literatura colonialista disminuyen mientras se acrecienta la cantidad de observaciones sobre política, las cuales se pueden relacionar con las actividades de Estrada en la Secretaría de Relaciones Exteriores. En el análisis de los siguientes apartados se propondrá una lectura del final de la novela vinculada ideológicamente con el proyecto agrario y cultural de Plutarco Elías Calles, así como con las labores de Estrada para censurar la representación antimexicana en el cine estadounidense.

³¹ José Joaquín Blanco (1996, p. 152) observa similitudes entre la prosa de Estrada y las crónicas de viaje de Salvador Novo como *Return ticket* (1928) y *Continente vacío* (1935), puesto que ambos autores contrastaron sus respectivas experiencias en los ferrocarriles mexicanos y estadounidenses.

Genaro Estrada anuncia su intención de parodiar la literatura colonialista desde el primer capítulo de *Pero Galín*, cuando el narrador declara con ironía que sus observaciones sobre esta tendencia literaria se pueden interpretar como “puñaladas de pícaro” (1926, p. 12).³² La alusión a don Quijote en la portada también reafirma el tono paródico de la novela y manifiesta que el autor tomó como modelo la crítica de Cervantes a los libros de caballerías. Sin embargo, además de la parodia, en *Pero Galín* persiste un tono satírico, puesto que Estrada criticó las costumbres de los sectores conservadores de la sociedad mexicana que pretendían perpetuar una serie de valores aristocráticos asociados a la época colonial. Distinguir entre parodia y sátira en *Pero Galín* ayudará a comprender por qué la novela comienza como una crítica a una tendencia literaria y concluye con el esbozo de un proyecto político.

Las definiciones que Linda Hutcheon ofrece sobre ambos conceptos resultan muy ilustrativas. De acuerdo con la investigadora canadiense, “la distinción entre la sátira y la parodia reside en el «blanco» al que se apunta” (1992, p. 178). Por su parte, la parodia se define como “modalidad del canon de la intertextualidad” y “no puede tener como «blanco» más que un texto o convenciones literarias” (*ibidem*). En cambio, la sátira

es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como extratextuales en el sentido en que son, casi siempre, morales, sociales y no literarias (*ibid*, p. 179).

En *Pero Galín*, la parodia y la sátira se entretajan. Este entrelazamiento se relaciona con la hibridación genérica de la novela. Dentro de la narración sobre el colonialista Pero Galín se intercalan capítulos con características del ensayo que tratan sobre los orígenes de la literatura

³² Para el análisis de este capítulo empleo la primera edición de 1926 publicada por Cvltvra. A partir de aquí, sólo indicaré el número de página.

colonialista. De esta manera, se advierte que en los textos ensayísticos sólo se atestiguan elementos paródicos, mientras que en los capítulos que narran las costumbres del protagonista opera tanto la parodia como la sátira.³³

Hutcheon también señala que cuando la parodia y la sátira se entrelazan pueden ocurrir dos cosas:

Por un lado [...] hay un “tipo” del “género” parodia que es satírico pero que apunta siempre a un “blanco” intertextual y, por el otro, “la sátira paródica” (un “tipo” del “género” sátira) que apunta a un objeto fuera del texto, pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva (*ibid.*, pp. 184-185).

¿Qué es, entonces, *Pero Galín*? ¿una parodia satírica o una sátira paródica? Puesto que Estrada parte de una crítica a la literatura colonialista para plantear un proyecto político que implica la modernización de la nación mexicana, la novela cumple con las características de una sátira paródica. Considérese además que, en *Pero Galín*, Estrada no emplea los códigos narrativos de las novelas históricas colonialistas, sino que su parodia consiste en describir, con un *ethos* despreciativo, las características y orígenes de la literatura colonialista. Así pues, queda claro que *Pero Galín* apunta a un objeto fuera del texto, pero se sirve de la parodia para llevar a cabo su finalidad correctiva.

³³ Los primeros dos capítulos tratan sobre los orígenes de la literatura colonialista, por lo cual poseen características del ensayo. El cuarto capítulo también tiene la apariencia de un ensayo, pero, en cuestión temática, transita del tema del colonialismo al del coleccionismo de antigüedades. Por su parte, los capítulos tercero, quinto, sexto, noveno, décimo y decimo primero constituyen una novela corta que narra la historia de Pedro Galindo y Carlota Vera. El séptimo capítulo titulado “Intermedios” agrupa cuatro textos breves que retratan las costumbres de los coleccionistas de antigüedades que frecuentan el mercado del Volador. La técnica que Estrada emplea en ellos deriva del poema en prosa, por lo cual se les podría clasificar como estampas. En el octavo capítulo, “El paraíso colonial”, la historia de Pedro Galindo se entreteje con las estampas sobre los coleccionistas de antigüedades, puesto que el protagonista de la novela ejemplifica los vicios que se retratan en los “Intermedios”.

El examen histórico de la literatura colonialista

En lugar de iniciar su novela con la narración de Pedro Galindo, Estrada antepuso dos capítulos ensayísticos en los que se refieren los orígenes y las características de la literatura colonialista. En sentido estricto, aquí no se produce una parodia porque el autor se limita a describir las particularidades de la literatura colonialista, pero no subvierte ningún tipo de convención literaria. Las únicas formas de intertextualidad a las que recurre son la cita, la alusión y el epígrafe. Aunque ambos capítulos presentan características paródicas porque el autor describe la literatura colonialista con un *ethos* despreciativo, sería más acertado señalar que tanto la descripción del colonialismo como el examen histórico preparan y complementan la parodia de la historia de Pero Galín.

En el primer capítulo titulado “Género” se hace un recuento histórico de los antecedentes de la literatura colonialista en Europa e Hispanoamérica, y se evidencian algunos de los defectos de las literaturas de reconstrucción histórica. En el segundo capítulo, “Ometecuhli y habedes”, se examinan los orígenes y las características de las tendencias indigenistas y colonialistas en la América hispana desde finales del siglo XIX hasta el momento de enunciación. En ambos capítulos, las críticas a la literatura colonialista se enfocan en dos aspectos. Por un lado, se denuncia que las narraciones colonialistas presentan información falsa sobre la época de los virreyes y, por el otro, hay una burla porque se juzga que estas obras recurren a fórmulas y se pueden elaborar como si fueran platillos de cocina.

Al igual que en el *Visionario de la Nueva España*, Estrada recurre al epígrafe como un elemento esencial de su creación literaria porque cada capítulo incluye esta forma de intertextualidad. No obstante, a diferencia del *Visionario*, los epígrafes no tienen la función de marcar un efecto de antífrasis, sino que anticipan ideas o refuerzan los significados de la narración.

El epígrafe del primer capítulo “Género” es el siguiente: “Il est difficile de s'entendre sur le sens de la réalité”³⁴ de *Le secret professionnel* (1922) de Jean Cocteau. En este libro, el escritor francés reunió una serie de ensayos breves dirigidos a los estudiantes de letras de Ginebra y Lausana, en los que explicaba su proceso creativo. Con el epígrafe de *Le secret professionnel* el autor anticipa que revelará los secretos para escribir una novela colonialista.

Debido a que Estrada rechazaba las características formularias de las narraciones colonialistas, buscó la experimentación genérica. Al final del capítulo “Género”, se menciona que “el género novelesco” había sido hasta ese entonces el “predilecto de la literatura neocolonial”, por lo que “quedan abiertos otros horizontes y pueden intentarse otros muchos ensayos” (p. 12). Si bien la palabra ensayo alude a su sentido no genérico, esta última cita podría interpretarse como una declaración de Estrada para experimentar con los géneros del ensayo y la novela. En su reseña de 1926, Xavier Villaurrutia (1966 [1926], p. 679) calificó a *Pero Galín* como una novela-ensayo, mas no ensayo de novela. El crítico alabó las características híbridas de la narración y apuntó que la estructura narrativa podía causar extrañeza en el lector común acostumbrado a las tramas tradicionales.

En efecto, los primeros capítulos de *Pero Galín* pueden ocasionar desconcierto en los lectores que no conozcan los referentes literarios e históricos a los que se aluden. Además, puesto que en ambos capítulos no se relata ninguna historia, resulta ambiguo si el que emite el mensaje es el narrador o una voz ensayística a la que se le puede identificar con Genaro Estrada. Para no confundir la figura autoral dentro de la ficción, en adelante me referiré al emisor de los capítulos ensayísticos como el narrador de la novela. Así pues, este narrador comienza con una explicación de los orígenes de la literatura colonialista:

³⁴ “Es difícil ponerse de acuerdo sobre el sentido de la realidad”. La traducción es mía.

Tiene la literatura mexicana, entre sus particularidades que los autores de futuros tratados no deben dejar inadvertidas, un género colonizante, que iniciado con los titubeos de Natal del Pomar y las novelescas reconstrucciones del General Riva Palacio, adquirió ya una suma de atributos esenciales, cuyo catálogo completo no es difícil ahora de rehacer y debe formarse sin pérdida de tiempo, tanto para que la erudición de la materia no sufra un punto, cuanto para que los hombres de letras del porvenir encuentren que solamente es necesario poner manos a la obra, como quien utiliza en la confección de los más intrincados guisos un infalible diccionario de cocina (p. 9).

El inicio de la novela tiene una gran carga humorística. No debe pasarse por alto que el narrador hace un llamado a los estudiosos de la literatura mexicana de su tiempo para que elaboren un catálogo sobre el “género colonizante”. Durante la década de 1920 se emprendieron distintos trabajos historiográficos sobre la literatura mexicana. En la mayoría de ellos colaboraron escritores colonialistas como Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda y Ermilo Abreu Gómez.³⁵ Monterde, por ejemplo, colaboró en la *Bibliografía de novelistas mexicanos* (1926) de Juan B. Iguíniz, la cual fue publicada en la colección Monografías Bibliográficas Mexicanas creada por Genaro Estrada.³⁶ Este último estaría apelando humorísticamente a los escritores colonialistas interesados en la historiografía literaria, a quienes conocía y había invitado a colaborar en sus proyectos editoriales.

Antes de explicar las características de la literatura colonialista mexicana, el narrador hace una digresión sobre los orígenes de lo que él llama “literatura de reconstrucción histórica”. Debido a que *Pero Galín* no es un ensayo académico ni una tesis doctoral, se toma varias licencias históricas. En lugar de remontarse hasta las novelas históricas de Walter Scott, el narrador afirma que las literaturas de reconstrucción histórica europeas tienen su origen en las óperas de Antonio

³⁵ Desde 1925, Ermilo Abreu Gómez y Carlos G. Villenave habían publicado su *Antología de prosistas modernos de México* en la que consignaron a numerosos escritores colonialistas. En 1928, Julio Jiménez Rueda sacó a la luz la primera edición de su *Historia de la literatura mexicana*. Carlos González Peña, aunque no era colonialista, también trabajó durante estos años en su *Historia de la literatura mexicana*, cuya primera edición apareció en 1928. Genaro Estrada trató a todos estos autores y estuvo al tanto de sus trabajos. En una carta de 1926 a Alfonso Reyes (1992, p. 440), Estrada informa que Jiménez Rueda se quería adelantar a Carlos González Peña en la publicación de su *Historia*.

³⁶ Monterde escribió el prólogo para esta obra. En él, destacó los trabajos literarios de escritores contemporáneos como Mariano Azuela y los de autores colonialistas.

Ghislanzoni, específicamente en *Aida* (1872), la cual fue musicalizada por Giuseppe Verdi. El narrador critica la falsa representación de la historia de Egipto en *Aida*, pero señala, burlonamente, que esta ópera hizo más asequible la historia del antiguo Egipto que los excelentes estudios de los egiptólogos Jean-François Champollion y Gaston Maspero.³⁷ Después, se afirma que, a partir del éxito de *Aida*, “las literaturas de reconstrucción florecen como una Huasteca inextricable y andan por ahí odas persas y baladas árabes tan falsas como las canciones de Bilitis”³⁸ (p. 10). Con lo anterior, el narrador manifiesta su desprecio por la falsedad de las literaturas de reconstrucción histórica, a las que contrapone la rigurosidad de los estudios históricos.

En la última parte del primer capítulo, las críticas por la falsedad de las literaturas de reconstrucción histórica se trasladan al ámbito hispanoamericano. Primero, se hace referencia al “americanismo de jaguares y de selva virgen” (*ibidem*) que estuvo en boga durante el siglo XIX, pero que se agotó a inicios del nuevo siglo. Así pues, los escritores nacionalistas interesados en resaltar el color local comenzaron a interesarse por la época colonial. El narrador atribuye este cambio de intereses temáticos a que

los aztecas y los incas están más lejos de nosotros que los virreyes y los oidores y es tarea más difícil la de interpretar sociedades aborígenes en el *Lienzo de Tlaxcala*, que la de animar un relato entre curas chocolateros, monjas de rosquillas de canela, fachadas del Sagrario Metropolitano y tormentos inquisitoriales (pp. 10-11).

Según la misma lógica cronológica, el narrador anticipa que, cuando se agoten los filones temáticos que ofrece la historia colonial, los escritores interesados en resaltar el color local comenzarán a interesarse por “el género insurgente” y luego sobre el imperio de Maximiliano, el cual tendría especial éxito entre las clases acaudaladas y aristocráticas.

³⁷ Champollion logró descifrar la escritura jeroglífica egipcia, mientras que Maspero fue conocido por su manual de tres volúmenes *Histoire des peuples de l'Orient* (1895, 1897, 1899). El narrador de *Pero Galán* se refiere al estudio de Maspero como “manualito”.

³⁸ *Les chansons de Bilitis* (1894) es el título de una colección de poemas eróticos escritos por Pierre Louÿs, los cuales fueron presentados como supuestas traducciones de la poeta griega Bilitis, contemporánea a Safo de Lesbos.

Por último, el narrador hace explícita su intención por acabar con el género colonizante de la literatura mexicana:

Y si nuestros consejos —*honni soit qui mal y pense*— interpretáranse por puñaladas de pícaro, no había más que lanzar una ojeada en torno. Voces nuevas surgen, aparecen imprevistos horizontes. Entonces, valientemente, echaremos los pintorescos despojos a la pira de los tributos y su homenaje será la espiral de humo que saluda a la nueva aurora (1926, p. 12).

Con una alusión a los sacrificios prehispánicos, el narrador sugiere que los pintorescos despojos de la literatura colonialista servirán como sacrificio que permitirá el surgimiento de una nueva aurora. Esta declaración se relaciona con el capítulo final de la novela, el cual se titula “Aurora”. La proclama por el surgimiento de una nueva aurora puede interpretarse tanto en un plano estético como político. Por un lado, podría anunciarse el surgimiento de una nueva literatura y, por el otro, la consolidación de un proyecto político que conlleva la modernización del país.

El segundo capítulo titulado “Ometecuhtli y habedes” profundiza en las observaciones sobre la literatura de reconstrucción histórica de temática indigenista y colonialista en Hispanoamérica. Con el epígrafe “Engañaron sotylmente / por emaginación loca”, tomado del *Dezir de Loores* de Fernán Pérez de Guzmán (ca.1377- ca.1460),³⁹ se reafirma la postura de que este tipo de literatura ofrece una representación falsa del pasado. Sin precisar fechas, el narrador da a entender que durante el siglo XIX, hubo “un revuelo de agudo regionalismo en la literatura americana”, al que los entendidos en literatura denominaban como “un vigoroso movimiento hacia el arte autóctono” (p. 15). En particular, el narrador alude a una serie de poemas nacionalistas que intentaban resaltar el color local asociado a los pueblos indígenas que habitaron los diferentes territorios del Virreinato español.

³⁹ Estrada tomó el epígrafe del *Cancionero castellano del siglo XV* (1912) editado por R. Foulché Delbosc.

Con una enumeración desordenada de nombres y de versos se alude a obras como *Tabaré* (1888) del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, “Mi delirio sobre el Chimborazo” (ca. 1823) de Simón Bolívar, “Al Tequendama” (1906) del colombiano Julio Flórez, “Al Popocatépetl” (ca. 1821) de José María Heredia, la oda a “Victor Hugo” (1884) de Salvador Díaz Mirón, “México” de Manuel Carpio, “La gruta de Cicalco” de José María Bustillos, la oda a “La agricultura de la Zona Tórrida” (1826) de Andrés Bello, la poesía del venezolano Tomás Ignacio Potentini y la obra del peruano José Santos Chocano, quien, de acuerdo con el narrador, representa la cumbre de este tipo de literatura. Muchas de las alusiones a poetas mexicanos seguramente fueron tomadas de la compilación *El parnaso mexicano* (1885), editada por Vicente Riva Palacio.

La enumeración de estas obras tiene la finalidad de señalar que todas ellas recurren a las mismas fórmulas. Por ejemplo, el narrador observa con sorna que José María Bustillos imitó el mismo patrón métrico del *Tabaré* en “La gruta de Cicalco”, a la que con ironía llama “su obra maestra”.⁴⁰ La crítica también se enfoca en el constante uso de apóstrofes: “Y al grito de «hay que

⁴⁰ Esta observación es bastante acertada. Véase primero las siguientes estrofas del *Tabaré*:

Levantaré la losa de una tumba;
E internándome en ella,
Encenderé en el fondo el pensamiento
Que alumbrará la soledad inmensa.
Dadme la lira, vamos: la de hierro,
La más pesada y negra;
Esa, la de apoyarse en las rodillas,
Y sostenerse con la mano trémula (1937 [1888], p. 52, vv. 1-8).

Después, compárese con “La gruta de Cicalco” de José María Bustillos:

«¡Oh, diosa de las flores! ¡*Coatlantona*!
— la multitud cantaba—.
¡Hoy es tu fiesta, diosa de las flores;
la primavera de las cumbres baja!
«Venid, corred, llegad, ramilletteros,
que la diosa os aguarda;
y el teocali de *Yópic* necesita
que lo adornéis con trémulas guirnalas (1912, p.167, vv. 13-20).

ir a lo nuestro», los poetas preludiaban sus odas, invariablemente, pidiendo la lira, ya a Apolo, ya a Zeus, ya a Clío, ya al historiador de más popular consagración de su república” (p. 16). Si bien el narrador no emplea la palabra moda, insinúa que este tipo de literatura tuvo su auge cuando afirma que “Todo lo que fuera americanismo tenía por «el último grito»” (*ibidem*).

La principal crítica a la poesía épica nacionalista se dirige al uso de voces indígenas y de regionalismos, porque se empleará el mismo argumento al referirse a la fabla colonial:

Lo indígena, particularmente, fue lo preferido. Y era explicable, porque llegaba más a lo hondo de lo autóctono. En cada estrofa se insertaban palabras regionales indígenas, con sus correspondientes asteriscos o números de llamada y, al final de cada oda, caía en prolongada y sonora curva todo un torrente de erudición filológica (pp. 16-17).

A continuación, se establece una comparación entre los diccionarios de indigenismos y regionalismos con los recetarios de cocina, puesto que se afirma que los poetas nacionalistas buscaban palabras exóticas para aderezar sus versos.

El examen histórico sobre la poesía hispanoamericana de corte indigenista concluye sus observaciones con una alusión a “Los cuatro soles. Poema sobre cosmogonía nahoa” (1912) del filólogo Cecilio Robelo:

El gran *Ometecutli*, en *Omeyocan*,
morada de placer y de riquezas,
con *Omecihuatl*, su inmortal consorte,
formó los cielos de la obscura nada,
para que moren los finitos Seres
que al mundo habrán de dar luz y la vida (1912, p. 65, vv. 1-6).

Debido a la notoria presencia de voces nahuas, el narrador se mofa que este poema sólo puede ser leído con ayuda del *Diccionario de Aztequismos* (1904) del propio Robelo. Su crítica es entendible porque casi la mitad de la extensión de “Los cuatro soles” la componen 82 notas del autor que explican el significado de las voces indígenas. De una forma bastante ingeniosa, a partir del poema de Robelo el narrador acuña el término “la hora del gran Ometecuhtli” para englobar a

un conjunto de poesías nacionalistas de temática indigenista y regionalista que surgieron en diferentes países y periodos.

De acuerdo con el razonamiento que se había planteado desde el capítulo anterior, los escritores que buscaban exaltar el color local pasaron su interés del mundo prehispánico a la época de la Colonia. No obstante, en el segundo capítulo se matiza que “la hora del gran Ometecuhtli” decayó a partir de la aparición de Rubén Darío y del ascenso de la escuela modernista: “Pero muerta la última vestal de las evocaciones nahuatlacas, [...] el color local se agazapó durante una veintena de años, mientras que amainaba el huracán de rayos y truenos cuyo inicial Jove dictador fue reconocido unánimemente en la persona de Rubén Darío” (p. 19). Sin precisar fechas, se afirma que en los últimos años el interés por el color local resurgió inspirado por la difusión de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y por los estudios históricos de Luis González Obregón. El narrador se encarga de diferenciar “las sabrosas crónicas y leyendas” (*ibidem*) de la época colonial elaboradas por Palma y González Obregón de las novelas históricas colonialistas, cuyos autores se dedicaron a saquear los trabajos de aquellos. Sin el talento de Palma ni la formación como historiador de González Obregón, los escritores colonialistas pasaron su atención a las antigüedades y piezas de arte colonial, porque éstas también les permitían evocar historias del pasado gracias a la popularización de la idea del alma de las cosas viejas.

Por analogía, el narrador equipara los procedimientos técnicos de la poesía épica de temática nacionalista del siglo XIX con los procedimientos narrativos de la literatura colonialista. Si los poetas de finales de siglo recurrían a regionalismos e indigenismos para dotar de color local a sus obras, los colonialistas emplearon la misma técnica al recurrir a voces arcaicas que se asociaban a la Colonia:

léxico especial, hecho de giros conceptuosos y torturados, de olvidados arcaísmos, de frases culteranas, de gongorismos alambicados, que se enrollaban y desenrollaban como un

laberinto, que llamaba a las cosas por tropos inverosímiles y que, cargados y recargados de adornos pesados y crujientes, afectaban la resurrección de una lengua que nunca ha existido. Surgió, en una palabra, la fabla (p. 21).

En la famosa descripción de la fabla colonial reside la principal crítica de Genaro Estrada a la literatura colonialista. El narrador se encarga de describir el proceso estético de los colonialistas como una receta de cocina: “La receta es fácil: se coge un asunto del siglo XVI, del siglo XVII, o del siglo XVIII y se le escribe en lengua vulgar. Después se le van cambiando las frases, enrevesándolas, aplicándoles transposiciones y por último, viene la alteración de las palabras” (*ibidem*). De acuerdo con el argumento del narrador, el enrevesamiento del lenguaje produce una representación falsa de la historia: “Hay ciertas palabras que no suenan a colonial. Para hacerlas sonar se les sustituye con un arcaísmo, real o inventado, y he aquí la fabla consumada” (*ibidem*). Al menos en cuanto al lenguaje, las novelas colonialistas constituyen así, desde su crítica, una falsificación de la historia.

Al periodo de popularización de las narraciones de tema virreinal, el narrador lo bautiza como la “hora del habedes”. Con “la hora del gran Ometecuhtli”, Estrada aludía directamente a la obra de Cecilio Robelo, pero en el caso de “la hora del habedes”, el texto aludido no resulta tan fácil de identificar. Guadalupe Gutiérrez Muñoz (2007, p. 660) afirma que Estrada acuñó esta frase a partir del título de la novela *Cosas tenedes...* de Artemio de Valle Arizpe, pero cambió el verbo *tenedes* por *habedes*. Su afirmación parece ser correcta, aunque otras obras de Valle Arizpe también pudieron motivar el término “la hora del habedes”. Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda y Ermilo Abreu Gómez también recurrieron a la fabla, pero el escritor colonialista que más se afanó por recrear el habla de la época novohispana fue Valle Arizpe. En el siguiente apartado, profundizaré en los elementos que Estrada parodió de las novelas del escritor coahuilense.

Los comentarios sobre la literatura colonialista se interrumpen en el capítulo tercero, el cual introduce la historia de Pedro Galindo. En el cuarto capítulo “El cuaderno de notas secretas” se retoman las observaciones, pero, en esta ocasión, las reflexiones literarias se entretajan con una serie de comentarios sobre los coleccionistas de antigüedades, de tal suerte que hay una equiparación tácita entre los escritores colonialistas y los falsificadores de antigüedades y de arte colonial. El narrador compara la fabla colonial con las triquiñuelas a las que recurrían los vendedores de antigüedades que fabricaban cofres, muebles o pinturas de los siglos XVI, XVII o XVIII, según lo requería el comprador. A partir de aquí, las burlas dejan el plano literario y se trasladan a un ámbito social.

La sátira a la sociedad mexicana que Estrada plantea en *Pero Galín* se dirige a los grupos sociales conservadores que pretendían inventar un linaje colonial para posicionarse entre las clases altas mexicanas. Pero Galín simboliza los valores de las familias acaudaladas del norte del país que huyeron de la violencia de la Revolución a la capital y se dedicaron a adquirir objetos antiguos para resaltar su alcurnia y distinguirse de los nuevos ricos. Las críticas a los coleccionistas de antigüedades se desarrollan en los capítulos “Intermedios” y “El paraíso colonial”, en los que el narrador retrata humorísticamente las diferentes especies de vendedores y compradores que se reunían en el mercado del Volador.⁴¹

En uno de los “Intermedios” titulado “El colonialista callejero” se hace una burla a los estudios de arte colonial de Manuel Romero de Terreros, que merece la pena resaltarse porque se relaciona con la caracterización de Pero Galín como un personaje que oscila entre lo quijotesco y el bovarismo. En particular, el narrador critica que muchos coleccionistas de antigüedades

⁴¹ El mercado del Volador se ubicaba en el predio que actualmente ocupa el edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación en la calle Pino Suárez núm. 2, a un costado del Palacio Nacional. Entre 1891 y 1933, la Plaza del Volador funcionó como un bazar de antigüedades, principalmente coloniales.

creyeran a pie juntillas todas las afirmaciones de los estudios de arte colonial, puesto que muchas de ellas reproducían datos erróneos:

—¿Ha consultado usted *Las artes industriales en la Nueva España*, del señor Marqués de San Francisco? ¡A ver!

El colonialista callejero tiene siempre esa actitud de doctor en artes menores y se sabe de corrido toda la erudición que ha espigado en artículos curiosos y en anotaciones de revistas ilustradas [...]. Por una especie de bovarismo acaba por creer como indiscutibles ciertos errores, consejas, supercherías y mentiras, que primero lanza y acepta con timidez y como ensayo de ingenio y que poco a poco, a vuelta de constantes repeticiones, va tomando en serio, hasta llegar a un periodo en que con la mayor naturalidad discute y aún se indigna cuando alguien llega a dudar de sus afirmaciones (pp. 77-78).

La crítica a los datos falsos que repetían obras como *Las artes industriales en la Nueva España* (1923) del Marqués de San Francisco se extiende a las historias falsas que relataban las novelas históricas colonialistas.

Cosas tenedes..., uno de los textos parodiados

La “fabla” colonial es, quizá, la principal característica que se suele asociar con la literatura colonialista. Si bien no todos los autores se sirvieron de ella, puesto que no todos escribieron narraciones históricas, Artemio de Valle Arizpe fue el autor que más se distinguió por emplear este recurso. Desde la antología de textos novohispanos que publicó en 1918 titulada *La gran cibdad de México Tenustitlan, Perla de la Nueva España, según relatos de antaño y de ogaño*, el escritor coahuilense mostró su interés por recrear, desnaturalizándola, el habla de la época colonial. Después, con su novela *Ejemplo*, publicada al año siguiente en Madrid, plasmó su concepción idealizada de las costumbres y el vocabulario de los habitantes de la Nueva España. En los diálogos de esta narración se atestigua el uso constante de la fabla:

Y un canónigo, fino, elegante, majestuoso, de hablar lento y manos blancas y largas decía, poniéndose de pie, como si dijera en su iglesia uno de sus pomposos y gustados sermones: —Habemos la diaria costumbre algunos señores canónigos, después de coro, de pasear en la dulzura de los atardeceres por las haldefueras de la villa, y plácenos muy mucho el

alongar nuestros pasos hasta la huerta de «El Sacramento», de las monjas Carmelitas [...] (1919, pp. 88-89).

Como se ve, el canónigo que pronuncia su “pomposo” diálogo emplea la conjugación “habemos” que Estrada critica con “la hora del habedes”.⁴²

Luego de *Ejemplo*, Valle Arizpe publicó tres obras narrativas más en Madrid: *Vidas milagrosas* (1921), *La vida de doña Leonor de Cáceres y Acevedo* y *Cosas tenedes...* (1922). Esta última parece ser el texto parodiado en *Pero Galín* porque presenta diversas características, además de la fabla, que Estrada criticó en su novela. *Cosas tenedes...* es una ficción histórica sobre sor Juana Inés de la Cruz.⁴³ Fiel a su estilo didáctico y moralizante, Valle Arizpe relata la vida de sor Juana por medio de una ficción que involucra a un enamorado de la monja jerónima. La mayor parte de la narración consiste en largos diálogos entre el licenciado Diego Laynes y don Ramiro López de Agurto. Este último resulta ser sobrino del doctor en Teología don Juan Jerónimo López de Agurto, el enamorado de sor Juana. Don Ramiro le guarda un gran resentimiento a su difunto tío don Juan Jerónimo porque éste gastó la fortuna familiar en preservar la biblioteca y las pertenencias de sor Juana. Por ello, don Ramiro tiene la costumbre de arrancar hojas de los libros antiguos y arrojarlas al retrato de su tío todas las noches. La novela concluye con un hecho fantástico: el tío Juan Jerónimo López se venga arrojándole a su insensato sobrino una llave que estaba pintada en el retrato.⁴⁴

Desde el título *Cosas tenedes...* Valle Arizpe hace patente su gusto por la fabla colonial. Como se menciona en la misma novela, el título proviene de un diálogo del *Cantar de mio Cid*

⁴² Valle Arizpe aprendió el uso de la fabla de las *Sonatas* de Valle Inclán y de *La gloria de don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta.

⁴³ Valle Arizpe indica que en su novela intercaló algunas frases de Sor Juana sacadas de sus obras, de la *Vida de Sor Juana* (1700) del padre Diego Calleja y de la *Vida ejemplar, heroicas virtudes, y apostólicos ministerios del V. P. Antonio Núñez de Miranda* (1702) del padre Juan de Oviedo.

⁴⁴ El final de su novela recuerda al epílogo de *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde.

cuando el rey Alfonso VI le dice a Rodrigo Díaz de Vivar: “¡Ay! Cosas tenedes, el Cid que farán fablar las piedras...” (1922, p. 227).⁴⁵ Más allá de esta alusión, la novela de Valle Arizpe no se relaciona con el cantar de gesta. La frase aislada “Cosas tenedes...” le permitía a Valle Arizpe ejemplificar la fabla colonial y sostener la idea de que las cosas viejas hablan, como Alfonso Cravioto expresó en *El alma nueva de las cosas viejas* (1921).

La publicación de *Cosas tenedes...* estuvo motivada por la venta de la biblioteca del erudito Genaro García a la Universidad de Texas en Austin efectuada en 1921.⁴⁶ La caracterización del protagonista don Ramiro López de Agurto, como un joven insensato que desprecia su herencia cultural, se relaciona con la negligencia del gobierno mexicano que permitió la venta de la biblioteca de Genaro García. Así pues, la novela puede leerse como una crítica por el descuido de la memoria histórica y un llamado a conservar el patrimonio de la nación. Genaro Estrada conocía bien la biblioteca de Genaro García, porque éste había sido uno de sus maestros en el Museo Nacional. Al igual que Valle Arizpe, Estrada estaba indignado y decepcionado por no llegar a un acuerdo para preservar la biblioteca de García.⁴⁷ Pero, su postura fue muy diferente a la de Valle Arizpe. Mientras que este último abogó por que México retomara los valores católicos e hispánicos de la época virreinal, Estrada consideraba que, si bien era necesario preservar la memoria histórica

⁴⁵ Si bien la frase “Cosas tenedes” proviene del *Cantar del mio Cid*, en el habla popular, esta frase derivó en la expresión “Cosas veredes, amigo Sancho”, un falso refrán atribuido a don Quijote. La portada de *Pero Galín* también recrea otro refrán falsamente atribuido al Quijote: “Dejad que los perros ladren, Sancho, es señal de que avanzamos”.

⁴⁶ El erudito Genaro García murió en 1920 y les heredó a sus hijos cerca de 125 000 títulos, incluidos folletos (Lira 2004, p. 202). Al no llegar a un acuerdo con el gobierno mexicano, los herederos vendieron la biblioteca de García a la Universidad de Austin en Texas en 1921.

⁴⁷ En una carta confidencial del 17 de marzo de 1922 dirigida a Alfonso Reyes, Estrada seguía lamentando la pérdida de la biblioteca de García porque “los libros mexicanos son cada vez más raros y a precios increíbles” (1992, p. 192). En sus *Notas de bibliografía mexicana* Estrada hizo una descripción detallada de los volúmenes que poseía la biblioteca de García (cfr. Lira 2004, p. 64 [140]).

de la nación,⁴⁸ el país debía modernizarse y adecuarse con los valores de las sociedades occidentales.

Las burlas en *Pero Galín* a los coleccionistas de antigüedades coloniales se relacionan con el exhorto de *Cosas tenedes...* por preservar los objetos del pasado. Pero Galín representa el opuesto de Don Ramiro López de Agurto, quien despreció el consejo de su amigo el licenciado Diego Laynes por conservar la biblioteca y las pertenencias de sor Juana:

Y esos instrumentos músicos, guardadlos, guardadlos mi buen don Ramiro, con amor reverente, no por vuestro aspérrimo y enfático tío, sino por ella [sor Juana]; están edulcorados con fina exquisitez por la galana miel de sus labios, y ennoblecidos porque por ellos deslizáronse sus manos en grácil abandono, dejándoles detenida la leve alma de su perfume casto y monjil. Esos libros y esos instrumentos músicos están penetrados del encanto de su belleza. Yo sé por qué el vuestro pariente compró en subido precio todo eso que perteneció a esa blanca monja dilecta, pues ella fué, no lo ignoráis, su íntima tragedia... (1922, p. 131).

Nótese además que en este diálogo se hace patente la creencia de que las pertenencias antiguas guardan el alma de las personas que las usaron. En la novela de Estrada, *Pero Galín* profesa la misma creencia que el licenciado Laynes, por lo cual consagra su vida y su fortuna a comprar antigüedades en el “paraíso colonial” del mercado del Volador.

Solumaya, una sátira al atraso económico y al conservadurismo

En su artículo “Ironía, sátira y parodia”, Linda Hutcheon matiza que la sátira “tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (1992, p. 178). La historia sobre cómo *Pero Galín* se transforma de anticuado colonialista en ranchero moderno tiene la finalidad de corregir las costumbres de los sectores conservadores de la sociedad mexicana que se rehusaban a colaborar en el proyecto de modernización del país. Para analizar las

⁴⁸ Por esta razón, cuando ingresó a la Secretaría de Relaciones Exteriores propuso la creación de la colección del Archivo Histórico Diplomático.

implicaciones de la sátira de Estrada en el contexto del gobierno de Plutarco Elías Calles se debe prestar atención a la configuración de los personajes Pedro Galindo y Lota Vera, así como a la descripción de lugares como el pueblo ficticio de Solumaya.

Como mencioné en los apartados anteriores, a inicios de 1923 Genaro Estrada se comprometió con el editor José Francés para enviarle una novela de asunto mexicano titulada *Conitaca*, para que se publicara en Madrid en *La Novela Semanal*. El 19 de enero, Estrada le informó a Reyes sobre su proyecto novelístico, pero en esa ocasión no se refirió a *Conitaca* sino a *Pero Galín*, la cual pensaba terminar a finales de mes. Es muy probable que Estrada hubiera pensado en escribir una historia de asunto mexicano relacionada con el pueblo de Conitaca en Sinaloa, y, después, el proyecto derivara en *Pero Galín*. Los orígenes de Pedro Galindo en el poblado ficticio de Solumaya abonan a esta hipótesis porque el narrador de la novela ubica este poblado en uno de los estados de la frontera norte. Aunque Sinaloa no colinda con los Estados Unidos, en el antepenúltimo capítulo de la novela el protagonista se imagina sembrando tomates en Mocorito, otro poblado sinaloense.⁴⁹ Estrada pudo inspirarse en el pequeño poblado de Conitaca para hablar del atraso económico e industrial de muchos municipios norteros, los cuales tenían el potencial de competir con la industria agrícola estadounidense.

En el tercer capítulo de la novela titulado “Galindo” se relatan los orígenes del protagonista Pedro Galindo en la ficticia villa de Solumaya de Chavira y su posterior transformación en el colonialista Pero Galín. El epígrafe de Sherwood Anderson anticipa la personalidad anacrónica del personaje.⁵⁰ La descripción de Solumaya es muy significativa porque contrasta con el rancho que

⁴⁹ Entre 1923 y 1925, Estrada publicó diversos trabajos sobre la historia de Sinaloa y las expediciones de Nuño de Guzmán a los estados del occidente del país, los cuales se pueden consultar en el segundo tomo de las *Obras completas* (1888) publicadas por Siglo XXI.

⁵⁰ El epígrafe es el siguiente: “I do not know how many years he has lived, perhaps forty, perhaps fifty, but he is very old. Something grey and bleak and hurtful, that has been in the world perhaps forever, is personified in him [“No sé cuántos años ha vivido, quizá cuarenta, quizá cincuenta, pero es muy viejo. Algo gris, sombrío y doloroso, que ha

Pedro Galindo adquiere al final de la novela. El recurso de referirse a un poblado ficticio en la provincia mexicana también lo emplean autores como Mariano Azuela en *El desquite* o José Juan Tablada en *La resurrección de los ídolos*.⁵¹ Esto permite que la crítica social pueda extenderse a múltiples lugares del país.

La descripción de Solumaya se encamina a resaltar que éste era un pequeño pueblo histórico y pintoresco, pero atrasado. El narrador relata que en la Heroica Solumaya de Chavira tuvo lugar la ficticia victoria del Coronel Justo Arcadio de Chavira sobre una partida de soldados franceses enviada por el Mariscal Bazaine.⁵² A pesar de su pasado ilustre, la comunidad sufría de un atraso económico:

Solumaya de Chavira es una villa de cuatro mil habitantes, situada en un ameno valle y unida al resto del Estado por una carretera que va a desembocar a la línea del Ferrocarril Central. Su comercio languidece por la postración de la agricultura, atendida a improbables lluvias, y es más importante la pequeña industria que está en manos de hábiles artesanos (p. 28).

El comentario sobre el atraso del campo mexicano tiene su contraparte al final de la novela, porque Pero Galín se convertirá en un próspero agricultor. A continuación, el narrador describe a los habitantes de Solumaya y lanza una crítica a la corrupción e ineptitud gubernamental:

Sus habitantes son, en general, laboriosos, honestos y retraídos. Parecen desazonados por el abandono en que las autoridades del Estado tienen la villa, porque casi todas las obras materiales se destinan al embellecimiento de la capital y porque los regidores del Honorable Ayuntamiento del lugar se embolsan los escasos productos de la renta municipal. En consecuencia de ese retraimiento, las fiestas son escasas (*ibidem*).

estado en el mundo, quizá desde siempre, se personifica en él”. Traducción mía.]. Estrada tomó el epígrafe del cuento “Dreiser” incluido en *Horses and Men* (1923).

⁵¹ En *El desquite* (1925) el narrador hace referencia al pueblo de “F...”. En *La resurrección de los ídolos* (1924) se menciona el pueblo de Tenamtlán, símbolo de la violencia del país.

⁵² En una reseña de octubre de 1925 sobre *Apuntes para la historia de Sinaloa* de Eustaquio Buelna, Estrada cita otros trabajos de Buelna sobre la historia de la guerra de Intervención Francesa en Sinaloa (cfr. Estrada 1988, p. 34). También refiere que Eustaquio Buelna publicó artículos periodísticos en el poblado de Mocorito. Por ello, resulta lógico pensar que Estrada se inspiró en los poblados sinaloenses al hablar de Solumaya de Chavira.

En la cita anterior se evidencia una crítica a la corrupción y a las políticas públicas que no atienden el fomento de la economía y de la industria. A pesar de que el narrador describe a los solumayanos como “laboriosos, honestos y retraídos”, denuncia que entre ellos sigan existiendo diferencias sociales que se asemejan a una sociedad de castas:

En la acera intermedia entre el kiosco y los arriates del jardín están los pobres; las mujeres de rebozo, los hombres de zarape, mondando naranjas y cacahuates. En la acera exterior, cerca del jardín, circula la clase media y hacia la calle y en sentido contrario pasean las clases elevadas, estableciendo al mismo tiempo, diferencias cuyo imperceptible matiz sólo pueden discernir los antiguos vecinos y las gentes muy experimentadas en el conocimiento de la población. Porque en Solumaya las castas existen y funcionan con la misma complejidad y rigor que en una baronía de la edad feudal (pp. 29-30).

La descripción de Solumaya como una sociedad cuasi feudal tiene implicaciones políticas en el contexto posrevolucionario, ya que su división de clases podría asociarse al pasado porfirista e incluso al pasado colonial. Esta crítica continúa porque el narrador resalta las costumbres aristocráticas de las familias más acaudaladas de Solumaya:

La gran división se ha establecido en aristocracia, en clase media, llamada también medio pelo y en clase baja o plebe, a la que los aristócratas llaman *pelados*. A su vez, la primera clase comprende variantes entre la gente rica, los vecinos antiguos y sus alianzas, como los Rodríguez, los López y los Rodríguez López, los pobres vergonzantes, pero de buen origen y los nuevos ricos (p. 30).

Puesto que se trata de una sátira, el narrador describe con humor las distinciones sociales de los solumayanos, porque todas las familias “nunca imaginan que su clasificación baje del primerísimo lugar” (p. 31).

Pedro Galindo pertenecía a la más alta alcurnia de la Heroica Solumaya de Chavira. Su padre era una de las figuras más prominentes del lugar y el recuerdo de su abuelo aún circulaba en la boca de los viejos vecinos. Por generaciones, la ilustre familia de los Galindo se había dedicado a la explotación de una mina de plata, lo que les permitía “una vida de muelle y abundante, incluso una volanta en la que se hacían excursiones a las huertas y a las aldeas de los alrededores” (p. 32).

Para perpetuar las tradiciones familiares, Pedro Galindo llevaba el mismo nombre que su padre y su abuelo porque, como en la iglesia católica, “era la piedra angular de su casa” (*ibidem*). Gracias a los dudosos e “inapreciables infolios” del señor Ortega y Pérez Gallardo, cuyos estudios son “como el faro y oráculo de cuantas personas se interesan en averiguar la no nada remota ascendencia de la nobleza mexicana” (p. 33), la familia Galindo se asumía descendiente de un soldado español de la partida de Nuño de Guzmán que asoló las tierras de los estados de occidente.

Pero Galín, un pastiche del conde Des Esseintes y don Quijote

La educación de Pedro Galindo es muy importante para comprender las motivaciones del personaje. Ésta se fundamenta en tres pilares que recuerdan al lema conservador adoptado por gobernantes como Benito Mussolini: Dios, patria y familia. Desde muy pequeño, el protagonista aprendió a leer con el *Presente Amistoso*, el famoso anuario editado por Ignacio Cumplido a mediados del siglo XIX.⁵³ De acuerdo con el narrador, ésta “era la lectura favorita de la casa, por haber obtenido un *nihil obstat* del párroco solumayano” (p. 32), de tal suerte que se convirtió en la guía cívica del personaje. Resulta muy significativo que Estrada no incluyera el título completo de la publicación: *Presente Amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, que evidentemente proporcionaba modelos de actuación para las mujeres.

Si la mujer imaginada por el *Presente Amistoso* era “la madre del ciudadano, guardiana simbólica de los valores y virtudes nacionales, una pequeña variante del ángel del hogar”, por lo cual “quedaba excluida de la verdadera participación en la construcción nacional” (Ferrús Antón 2021, p. 30), en la educación del protagonista se advierte un guiño humorístico porque Pedro

⁵³ El anuario se publicó en 1847, 1851 y 1852. En el prólogo de la edición de 1851, Cumplido refiere que deseaba publicar un nuevo volumen cada año, pero por la guerra contra los Estados Unidos su proyecto no se llevó a cabo. En 1851, con el país pacificado, Cumplido retomó la publicación del *Presente Amistoso*.

Galindo habría sido formado con los mismos valores cívicos que su abuela. Al final de la novela, el personaje dejará de lado sus valores tradicionales para contribuir en la modernización del campo mexicano.

Como todo ciudadano respetable de la época, Pedro Galindo recibió una educación católica con el catecismo sabatino. En el contexto previo al estallido de la Guerra Cristera, es razonable que Estrada decidiera no criticar la educación religiosa. En su lugar, el narrador enfatiza que el protagonista estudió “las reconditeces genealógicas de la familia” (p. 33). Al igual que los libros de caballerías hicieron con don Quijote, las ideas sobre la genealogía familiar le clavarón en el espíritu, con inquebrantable tenacidad “la idea de la división y subdivisión de clases en la sociedad de aquel tranquilo lugar de la frontera” (*ibidem*).

Llegado a la adolescencia, Pedro Galindo se marchó a la Ciudad de México para continuar con su formación superior, una práctica común entre los jóvenes provincianos de la época. Con la finalidad de que no pervirtiera su educación aristocrática y conservadora, sus padres lo enviaron a la casa de los Vera, una familia solumayana instalada en la capital “cuyo recato, costumbres y antecedentes eran garantía de la educación del joven y del celo que habría de ponerse para mantener sin deslustrarse el ya tradicional nombre de los Galindos” (*ibidem*). Los Veras y los Galindos eran muy parecidos, con la excepción de que los primeros, al estar en contacto con la cultura y los productos de la capital, poseían muebles y objetos más distinguidos. Ninguna de las familias más acaudaladas de Solumaya tenían idea del “ambiente de refinado arcaísmo, de elegante antigüedad, de vida superior” (p. 34) de las casas aristocráticas de la capital.

El mobiliario antiguo de la casa de los Vera también contribuyó a que Pedro Galindo perdiera el seso como Alonso Quijano. En la descripción de los objetos, el narrador ironiza sobre el motivo colonialista del alma de las cosas viejas:

Pedro Galindo oía de la familia de la casa intrincadas explicaciones, elaboradas historias sobre cada pieza de mobiliario y de adorno, que primero entendió con dificultad y que poco a poco, en complaciente esfuerzo, llegó a comprender con claridad. Pasadas las primeras *gaffes*, Galindo pensaba que nunca había salido de allí y que su conocimiento de las artes suntuarias era en él como una segunda naturaleza. Lo que hirió más vivamente su imaginación eran las cosas coloniales, porque tocaban más de cerca su manía tradicional en que habíase criado (p. 34).

El contacto con las antigüedades coloniales de la familia Vera provocaron que el joven Galindo pasara su juventud estudiando todo lo relacionado con “las artes mayores y menores que la dominación española trajo a México y los que en aquellos lejanos tiempos produjo el ingenio de los nativos” (p. 36). A la muerte de sus padres, Galindo heredó modestas rentas que le permitieron instalarse en una casa propia, la cual llenó con toda clase de objetos coloniales. Al no tener que trabajar para ganarse la vida, frecuentaba las colecciones privadas de colonialistas famosos. Incluso, “se sabía de memoria la colección de sortijas de don Artemio de Valle Arizpe” (p. 36). Además, se propuso memorizar los trabajos sobre las artes plásticas coloniales, entre ellos, los de los colonialistas Manuel Toussaint y el Marqués de San Francisco. Todos los domingos asistía con religiosidad a la galería de San Carlos, a la del Museo Nacional y a la famosa colección de don Ramón Alcázar. Tampoco podía faltar a sus visitas en el mercado del Volador, a las cuales dedica mayor espacio en el capítulo “Intermedios”.

Una de las principales críticas de Estrada a las costumbres colonialistas se concentra en el siguiente párrafo:

Ni el estruendo de la política, ni el ruido de la capital, ni los más escandalosos sucesos, eran bastantes a alterar el orden de su vida y el curso de sus ideas, y mientras más se aplicaba a la busca, examen y deleite de sus antigüedades coloniales, más se alejaba de la realidad de la vida consueña” (p. 37).

La actitud evasiva de los colonialistas es el vicio que Estrada satiriza en *Pero Galín* para corregirlo. Aunque no se alude directamente a la Revolución Mexicana, en la caracterización del personaje hay una crítica implícita a la actitud de un sector conservador que se negaba a cambiar

sus ideas, a pesar de las luchas sociales de la Revolución. A imagen y semejanza de don Quijote, el protagonista se transforma en un personaje anacrónico:

Vistióse fuera de la moda, con corbata de damasco, con zapatos de badana y con chalecos de pana; sustituyó el cronómetro por el reloj de llave y se prendió a la corbata una miniatura de azulejo de Puebla; usaba antiparras con grueso marco de carey y tenaza de plata para los cigarrillos, tomaba rapé en caja de madera y escribía con pluma de ave.

Llegó a ser, en fin, un anacrónico caballero del siglo XVII en una ciudad con automóviles, rotativas y estaciones de radio. Y como su nombre, que era un lugar común a pesar de las referencias del nobiliario de Ortega y Pérez Gallardo, sonaba a vulgo y modernidad, decidió usarlo de un modo más consonante con sus gustos y costumbres coloniales y sin pensarlo mucho, fuese derecho a la imprenta más antigua de la ciudad y ahí, en caracteres góticos, hizo estampar en tarjetas de visita una sola línea que decía: Pero Galín (pp. 37-38).

Aunque he señalado algunas semejanzas entre Pero Galín y don Quijote, existen también grandes diferencias entre ambos personajes. Por su parte, Alonso Quijano se arma como caballero andante para salir al mundo y “desfacer entuertos”; en cambio, Pero Galín se viste de colonialista para recluirse de la sociedad moderna y conservar sus costumbres aristocráticas. Asimismo, don Quijote es un hidalgo venido a menos, mientras que Pero Galín pertenece a la clase alta de la sociedad mexicana. En consecuencia, Galín no consigue volverse un personaje tan humorístico y entrañable como don Quijote porque su comportamiento conservador y aristocrático no difiere de su estrato social.⁵⁴

Para la caracterización de Pedro Galindo, Genaro Estrada se inspiró en otros personajes literarios. Desde 1926, Xavier Villaurrutia ya había identificado algunas similitudes de *Pero Galín*

⁵⁴ Me parece interesante comparar a Pero Galín con Ignatius J. Riley, el protagonista de la famosa novela *A Confederacy of Dunces* de John Kennedy Toole (1937-1969), publicada póstumamente en 1980. Si bien estas novelas se publicaron en diferentes épocas y pertenecen a distintas tradiciones literarias, el contraste ayuda a comprender por qué Pero Galín no se convirtió en un personaje tan entrañable como Ignatius Riley. Galín, Riley y don Quijote defienden valores del pasado y tienen problemas para incorporarse a la sociedad a la que pertenecen. Sin embargo, Pero Galín posee características que lo alejan de los otros dos. Uno de los rasgos que lo hace único y le resta carisma es que Galín sí pertenece a la clase alta, aun cuando pierde el seso por sus aficiones colonialistas. No es un hidalgo venido a menos como don Quijote, al contrario, Galín emplea la herencia que le dejaron sus padres para costear sus gustos colonialistas. Y, aunque también defiende valores conservadores como Ignatius Riley, su riqueza lo exime de tener que buscar empleo en una sociedad que detesta y no entiende.

con *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, al comparar a Estrada con el personaje del conde Des Esseintes:

En Genaro Estrada se oculta o se muestra a menudo un Des Esseintes, un Des Esseintes sano. Sus aristas se tocan en más de un vértice con el personaje de *À rebours* que un día pudo parecernos raro y extravagante, pero que ahora nos parece simplemente, curioso y artista a su manera. Coinciden en el amor a los libros selectos, de numeradas ediciones, de buenas empastaduras. Y en los afanes de bibliófilo, de bibliómano, de bibliógrafo. Genaro Estrada colecciona cucharas y jades. [...] Fijémonos bien, un Des Esseintes sano, sin ridículos diabolismos, oscilante, sí, entre el artificio y el humor (1966 [1926], pp. 678-679).

La comparación del conde Des Esseintes y Estrada se fundamenta en los gustos coleccionistas del escritor mexicano. Sin embargo, Estrada no descendía de una familia aristocrática ni acaudalada como el conde Des Esseintes. Gracias a su ascenso en la política mexicana, logró consolidar un patrimonio y se convirtió en uno de los coleccionistas de arte más famosos de México. Resulta más preciso comparar al protagonista de *À rebours* con Pero Galín.

En *À rebours* —novela que Estrada conocía por influencia de Julio Torri y que gozó de gran popularidad en México desde el decadentismo— el conde Des Esseintes se aburre de las sensaciones que le provoca la sociedad de su tiempo y decide recluirse en su mansión de Fontenay-aux-Roses, la cual decora con piezas de arte y objetos extravagantes que estimulan sus sentidos. En la novela de Estrada, Pero Galín se recluye en su casona con su colección de antigüedades y de arte colonial. Galín adopta este comportamiento, no por una inclinación perversa como Des Esseintes, sino porque idealizó la época de los virreyes a partir de la lectura de estudios poco confiables sobre la sociedad y las artes de la Nueva España. De esta manera, Pero Galín podría pensarse como un pastiche del conde Des Esseintes y don Quijote en un contexto mexicano posrevolucionario.

El devenir del personaje Pero Galín se interrumpe en el capítulo cuarto “El cuaderno de notas secretas” y se retoma hasta el quinto “Ética y estética”, en el cual se narran las costumbres

colonialistas del protagonista y sus aversiones modernas. Como sátira que es, el narrador exagera los hábitos del protagonista para acentuar el efecto cómico a partir de la siguiente caracterización: sentía “una sincera repugnancia por las cosas modernas; abominaba de la novedad.” (p. 51). A pesar de las incomodidades domésticas que pudieran representar en la vida real, la casa de Pero Galín se describe como

vieja, fría, sin gota de sol en las piezas, con su maderamen chirriante en el piso, con su salitre desconchado en los muros disimulados por grandes cuadros de damasco; ardía el velón de cobre en la mesa atestada de papelones; [...] lucían en el bufete el anacrónico recado de las plumas de ave (pp. 51-52).

Aunque para la época de Genaro Estrada resultaba poco decoroso describirlo, a algunos lectores nos hubiera gustado saber cómo sustituía Pero Galín las comodidades del W.C.⁵⁵

Las aversiones de Pero Galín se enfocaban en todos los elementos modernos que entusiasmaban a escritores jóvenes como Salvador Novo o Manuel Maples Arce: el jazz, el cinematógrafo, los periódicos y, en particular, los automóviles:

El automóvil era su diaria pesadilla. Cuanto tenía relación con el coche mecánico, lo irritaba. Irritábalo el ruido de las bocinas, que turbaba el inefable silencio de sus habitaciones; el humo de la gasolina, que se introducía por zaguán y ventanas; el grito agudo de los muchachos que reclamaban pasaje para los camiones; el rumor de los motores y el silbato de los agentes de tráfico (p. 53).

En un primer momento, el narrador insinúa que Galín desperdiciaba su juventud al dedicar todos sus esfuerzos al coleccionismo de antigüedades: “Así pues, Pero Galín ya no era de este mundo. A los treinta años, la edad en que los europeos empiezan a hacer cola para allegarse a la gloria y aspirar, a los sesenta, al sillón de los inmortales o a una cartera en el gabinete, Pero Galín era una pieza de las muchas de su colección” (p. 51). Después, el narrador lanza una crítica del estilo de vida parasitario de las familias que vivían de rentas e hipotecas:

Su mediana fortuna, asegurada en casas de las llamadas “de productos” y en hipotecas — desiderátum de los ricos mexicanos— proporcionábale tranquila holganza y un vivir sin

⁵⁵ Desde la época del porfiriato, el W.C. se había introducido entre las clases altas de la sociedad mexicana.

sobresaltos, entre su colección de antiguallas. Y así su programa cotidiano realizábase fácil y mecánico (pp. 53-54).

Se ha dicho que en *Pero Galín* Estrada hizo una autocrítica (Millán 1967, p. XXIV), aunque esto puede matizarse, pues si bien Estrada se aficionó al coleccionismo de antigüedades, desde su juventud tuvo que incorporarse a la vida laboral debido a que era huérfano de padre. Después de la guerra civil, colaboró con los gobiernos revolucionarios que buscaban la modernización del país. La crítica social que plantea en su novela se dirige a los sectores más acaudalados y conservadores de la sociedad mexicana, de los cuales procedían escritores colonialistas como Artemio de Valle Arizpe y el marqués de San Francisco.

Es probable que en su horizonte de expectativas Estrada también tuviera como referente *La venganza de don Mendo*, obra teatral del español Pedro Muñoz Seca, estrenada en Madrid en diciembre de 1918. Esta “caricatura de tragedia” escrita en verso, con algún ripio, retrata las peripecias de don Mendo, un marqués que busca castigar a Magdalena, una bella doncella con quien mantenía un amorío, pero que lo abandona para casarse con el conde don Pero del Toro. Al igual que *Pero Galín*, *La venganza de don Mendo* parodia⁵⁶ obras posteriores a la generación del noventay ocho que buscaron rescatar “el pasado glorioso, las actitudes bizarras, con tonos patrioterros y autocomplacientes; [y] proporcionar al público una historia de cartón-piedra y unos códigos de conducta huecos y falsos” (Garrot 1994, p. 14). Muñoz Seca ambientó la acción en la Edad Media, pero recurrió a numerosos anacronismos para acentuar el humor de las escenas. Desde su estreno, *La venganza de don Mendo* gozó de gran éxito. Aunque Estrada no lo menciona en ninguna de sus obras ni en su epistolario con Reyes, es probable que acudiera a alguna representación cuando viajó a Europa durante los primeros meses de 1921, o que escuchara sobre

⁵⁶ Pedro Muñoz Seca parodió las fórmulas del teatro español del siglo XIX y de principios del XX, representadas, principalmente, por Eduardo Marquina. En menor medida, también parodia las fórmulas del teatro de los Siglos de Oro (cfr. Garrot 1994, p. 12). Por ello, el autor recurrió a diversos tipos de metro.

la trama de la obra. Además del tono paródico, la coincidencia en los nombres de don Pero del Toro y de Pero Galín sugiere que Estrada tomó elementos de la obra de Muñoz Seca.

Lota Vera, la revolucionaria “alegoría de la Primavera”

Uno de los sucesos más relevantes en la historia de Pero Galín ocurre cuando éste se enamora de Carlota Vera. A la llegada del protagonista a la casa de la familia Vera, Carlota apenas era una niña. Transcurridos más de diez años en los que Galín se enajenó con el coleccionismo de antiguallas coloniales, la hija de los Vera se había convertido en una joven “bella, inteligente, atrevida, extraño brote de aquella familia tradicionalmente conservadora” (p. 57). Al reparar en las virtudes de Carlota, Pero Galín alteró su rutina de coleccionista y comenzó a visitarla todos los días. Para que su enamoramiento no desentonara con sus gustos colonialistas, “Galín acabó por encontrar la contracción colonial para el nombre de Carlota. La llamó Lota” (p. 58). *Pero Galín* es, a fin de cuentas, una clásica historia de amor, en la que el anticuario protagonista decide abrazar la modernidad gracias a la intervención de su amada.

En el sexto capítulo “Amor y antigüedad” se describe la personalidad de Lota Vera y los intentos de Pero Galín por cortejarla. La descripción de Lota contrasta con la caracterización del protagonista:

Lota era el raro producto de su especie, el fruto extraño que a veces se encuentra en una familia en la que por varias generaciones sus miembros tienen absoluta identidad física y moral y los biznietos hacen las mismas cosas y mantienen las mismas ideas de sus abuelos; la excepción de una regla; el fenómeno que viene a trastornar un orden tradicionalmente inalterable. Y en la casa de los Veras, como en la de los Galindos, las genealogías habían transcurrido sin modificaciones ni sobresaltos hasta la aparición de Lota, verdadero producto revolucionario, hija de una época decisiva y audaz (p. 61).

Más adelante, se añade que Lota Vera había estudiado en el Colegio del Sagrado Corazón —institución en la que se educaban las mujeres de las familias acaudaladas y católicas— y que

había viajado en varias ocasiones a los Estados Unidos. Así pues, el narrador caracteriza a Lota Vera como “la moderna alegoría de la Primavera” (p. 64). Su espíritu moderno transgrede el conservadurismo de las familias Galindo y Vera. A lo largo de la novela, sólo se emplea en dos ocasiones alguna de las flexiones de la palabra revolución. Una de ellas aparece en la cita anterior. Esto es muy significativo porque Genaro Estrada asocia el espíritu moderno de Lota Vera con el programa político de la Revolución Mexicana.

Estrada también se inspiró en un personaje literario femenino para la caracterización de Lota Vera, pero, en este caso no podía tomar como modelo los personajes femeninos de *À rebours*, por la notoria misoginia de Huysmans y su falta de decoro. En su lugar, recurrió a la tradición literaria mexicana. En los años previos a la publicación de *Pero Galín*, aparecieron novelas como *Salamandra* (1919) de Efrén Rebolledo, *La señorita Etcétera* (1922) de Arqueles Vela y *La malhora* (1923) de Mariano Azuela en las que aparecen personajes femeninos que ocupan diferentes espacios urbanos. Estrada conocía bien la obra literaria de Rebolledo, porque ambos formaron parte del cuerpo diplomático mexicano. *Salamandra*, una novela decadentista tardía en la que persiste la influencia de Huysmans, relata el trágico enamoramiento del poeta Eugenio León por la “monstruosamente coqueta” Elena Rivas. Rebolledo caracterizó a este personaje femenino como una mujer moderna, educada y descendiente de una familia cuasi aristocrática de la provincia mexicana:

Elena Rivas era coqueta; pero no con esa coquetería natural en todas las mujeres que se gustan a sí mismas y se complacen en conquistar la admiración de los hombres. Nació en Sonora, y siendo hija de un rico ganadero, se educó en Los Ángeles, donde adquirió esa independencia que distingue a las mujeres de los Estados Unidos. Durante la revolución, su padre sufrió enormes pérdidas en sus propiedades, y no sintiéndose seguro en su provincia, vino a radicarse en la capital, siguiendo el derrotero de toda la gente acaudalada de la República (1919, pp. 17-18).

El relato sobre los orígenes de Elena Rivas se asemeja a las historias de las familias de Pero Galín y de Lota Vera en la novela de Estrada. Aunque Rebolledo caracteriza a su personaje femenino como una mujer educada y moderna, asocia su estilo de vida con una perversión moral y sexual, puesto que lo adecuaba al modelo de la *femme fatale*:

A instancia de su espíritu aventurero, más bien que por amor, se casó con un militar revolucionario, después de acres disgustos con sus padres. Divorciada a poco, no volvió al seno de su familia. Prefirió su libertad, y bella, rica, despreocupada, continuó viviendo en su magnífico hotel de la Colonia Juárez, causando la estupefacción de la sociedad metropolitana, que se mantenía encastillada en las costumbres del tiempo de los Virreyes (*ibid.* p. 18).

En *Pero Galín*, Genaro Estrada satiriza a esa misma sociedad. Por ello, un personaje como Elena Rivas resultaba útil para llevar a cabo su sátira. Sin embargo, debido a que Rebolledo asocia a la mujer moderna con la perversidad de una *femme fatale*, Estrada tuvo que exorcizar a Carlota Vera de “ridículos diabolismos”, como diría Villaurrutia.⁵⁷ Así pues, el narrador de *Pero Galín* enfatiza que “de los usos y costumbres familiares, Lota había conservado intactos, dos atributos: su honestidad mantenida con decisión en el arrebato de la vida moderna y la escritura larga y angulosa que imponen a sus discípulas las damas de los colegios del Sagrado Corazón” (pp. 61-62).

Gracias al matiz sobre su castidad, Lota Vera representa un modelo positivo de mujer moderna que, además de tener inteligencia y sensibilidad, se ajusta a los propósitos de los gobiernos posrevolucionarios. Con su genial *sense of humor*, Lota se mofa de las costumbres del tiempo de los virreyes de sus familiares y, aunque causa escándalo e indignación entre ellos, marca el camino hacia donde se tiene que dirigir la sociedad mexicana. No obstante, el narrador apunta que, por su espíritu moderno, Lota carecía de la paciencia y curiosidad para reflexionar sobre las

⁵⁷ La decisión de Estrada por enfatizar la castidad de Lota Vera se puede entender por el escándalo y críticas que levantó *Salamandra* en el público mexicano, lo cual también provocó que no tuviera mucho éxito (cfr. Santillán Barrera 2020, p. 17).

cosas del pasado, por lo cual trataba con burla o indiferencia todo lo relacionado con las artes coloniales.

Al advertir el enamoramiento de Pero Galín, Lota Vera se sorprende porque los gustos anticuados y colonialistas de su pretendiente se oponían a su estilo de vida moderno. Por ello, se muestra reticente a sus peticiones amorosas y le sugiere, con una gran dosis de humor, buscar a otra mujer que se adecúe a sus costumbres:

—¡Pero, —decíale gozosa— tú eres el héroe de un drama de cinematógrafo! ¿De dónde has sacado esa audacia y esa novedad de enamorarte de mí, tú que pelas la pava con el calendario azteca y con el estandarte de Hernán Cortés! ¡Me vestirías con falda de gró y blusas de chaquira si fuera tu mujer! ¡Qué quieres tú conmigo, si ahí están mis tías, con su gran moño y con gato y todo! (p. 65).

Para ganar su amor, Pero Galín decide obsequiarle cada tarde una pieza de su colección de antigüedades coloniales. Este acto es muy significativo porque marca el comienzo de la transformación de ambos personajes.⁵⁸ A partir de la relación de amor entre Pero y Lota, Genaro Estrada plantea una alegoría sobre la conciliación entre la herencia colonial y la modernidad. Con las antigüedades coloniales que ofrenda a Lota Vera cada tarde, Galín da el primer paso para dejar atrás su vida de colonialista y abrazar el espíritu moderno y revolucionario de su amada.

Con el paso de los meses, Lota Vera comienza a cambiar su actitud respecto a los objetos coloniales que Galín le ofrendaba. Primero, la invadió una curiosidad por “todas aquellas cosas que de pronto le parecieron extravagantes o simplemente raras” (p. 66); después, cobró “interés por tales piezas y demandó explicaciones sobre su origen” (*ibidem*); finalmente, encontró un uso práctico a las antigüedades “unas veces, en adornos para su persona o colocábalas, otras, en los

⁵⁸ La decisión de Pero Galín por deshacerse de su colección para cortejar a Lota Vera podría evocar una interpretación desde el psicoanálisis, que ha dejado Jean Baudrillard en su libro *Le système des objets* (1995 [1968], p. 99). Al estudiar el fenómeno del coleccionismo a partir de los trabajos de Jaques Lacan, Baudrillard señala que el coleccionismo se presenta en la “etapa anal”, una fase previa al despertar sexual en la que los niños y preadolescentes se divierten coleccionando objetos, como una señal inconsciente de retención. Al pasar a la adolescencia, los individuos abandonan sus hábitos coleccionistas al sentir el deseo sexual.

muros y muebles de su alcoba, transmitiéndoles, al ponerlas con desenfado en algún sitio, un sentido moderno de la decoración” (*ibidem*). De esta manera, Genaro Estrada plantea una alternativa para la conservación del patrimonio colonial. Gracias a su inteligencia, Lota aprende a apreciar los objetos antiguos, por lo que, en ningún momento, se plantea deshacerse de los obsequios de Pero Galín. Al contrario, los organiza y clasifica para que tengan una utilidad práctica.

Luego de un año de cortejo, el narrador enfatiza el cambio de actitud del personaje:

el espíritu de Lota Vera había evolucionado visiblemente y la muchacha se interesaba ya por cosas que antes hubieran pasado de largo o que, cuando mucho, habría acogido con un gesto de burla o de indiferencia. Y la linda criatura, que no tenía la paciencia de meditar cinco minutos sobre nada, resolviéndolo todo a golpes de intuición y a fuerza de temperamento, ahora, desde el revuelto nido de linos y encajes de su lecho, o cruzadas las piernas en el hondo sillón familiar, abstraía frecuentemente pensando en Pero Galín (p. 67).

A partir del interés que adquiere por las antigüedades coloniales, Lota Vera comienza a enamorarse de Pero Galín. Así como descubrió una utilidad práctica a las antiguallas coloniales, se propone transformar a su pretendiente y encontrarle un oficio en la sociedad moderna. Resuelve, entonces, que no puede pedirle a Galín que renuncie a sus gustos de coleccionista, pero sí se dispuso a despojarlo de

su escenario de hombre envejecido; a sustituirle la ropa de utilería colonial; [...] a agregarle una casita con un *hall* y unas piezas decoradas en colores planos, sin casullas ni trapos deshilachados, en donde, sobre un fondo sobrio y moderno, se destacan las piezas de su colección (pp. 67-68).

Una vez que Pero Galín ofrenda su último y máspreciado objeto de su colección —un salterio del siglo XVI— Lota le comunica sus intenciones de casarse y de realizar un viaje de bodas a Los Ángeles, California, donde Pero Galín tendría que manejar un automóvil.

La crónica sobre el sistema ferroviario mexicano y estadounidense

La historia de amor entre Pero Galín y Lota Vera se interrumpe en el capítulo “Intermedios”, el cual retrata las costumbres de los coleccionistas de la Ciudad de México. El octavo capítulo “El paraíso colonial” retoma las observaciones de los “Intermedios” y se enfoca en “el paraíso colonial” del mercado del Volador, el punto de encuentro por excelencia de los colonialistas. Al final de este capítulo, se narra la última visita de Pero Galín al Volador, antes de que contrajera matrimonio con Lota Vera. Los capítulos “La marcha nupcial” y “La lumbre de Hollywood” relatan el viaje de la pareja de recién casados a California. Genaro Estrada incluyó en su novela seguramente su propia experiencia del viaje que había hecho a los Estados Unidos a finales de 1925. En consecuencia, ambos apartados pueden leerse como una crónica del viaje de Estrada, pero desde la perspectiva de Galín y Lota Vera.⁵⁹

“La marcha nupcial” narra la travesía de Pero y Lota en el ferrocarril mexicano de la Ciudad de México a El Paso. El epígrafe tomado del itinerario de la compañía *Southern Pacific Service* anuncia la crítica del autor a la ineficiencia del servicio ferroviario mexicano.⁶⁰ El narrador ofrece pocos detalles de la boda puesto que la ceremonia “fue breve y sin ostentaciones” (p. 121). En su lugar, destaca la renovación que el protagonista experimenta al subirse al tren. A pesar de que había viajado en ferrocarril con anterioridad para visitar iglesias en Querétaro y en Puebla, en esta ocasión “sentía una extraña sensación de novedad, como si fuera a un mundo diferente” (*ibidem*).

⁵⁹ Daniel de Lira (2006, p. 47) refiere que Genaro Estrada decidió hacer el mismo viaje de bodas que Pero Galín y Lota Vera cuando contrajo matrimonio con Consuelo Nieto en diciembre de 1930, por lo cual visitaron Hollywood y la casa del anticuario Gump.

⁶⁰ El epígrafe es el siguiente: “Southern Pacific Service is the foundation upon which has been built the most efficient and extensive transportation system in the world” [“Southern Pacific Service es la base sobre la que se ha construido el sistema de transporte más eficiente y extenso del mundo”. Traducción mía.].

Al igual que los objetos coloniales influyeron en la transformación de Lota Vera, el ferrocarril, símbolo del progreso y la modernidad, determina la transformación de Pero Galín. El alejamiento de la Ciudad de México, con su rico patrimonio arquitectónico, también ayuda a que el protagonista se libre de sus aficiones colonialistas:

Atrás quedaba la ciudad de México en donde pasó los mejores años de su vida. Parecíale como que la tierra se tragaba su vieja casona, sus raros amigos maniacos, sus conocidos bazares, sus amadas baratijas que fueron por mucho tiempo la única atracción de su espíritu bueno y atrasado. Parecíale como que se desprendía de su propia naturaleza para dejarla ahí, abandonada a los mozos de cordel de la estación (p. 122).

Cuando dejan atrás la terminal Buenavista en la ciudad de México, se enumeran las estaciones por las que pasa el ferrocarril: Tacuba, Tlanepantla, Barrientos, Lechería y Cuautitlán.⁶¹ Después comienza una bella descripción de los productos típicos que se venden en las estaciones de provincia: San Juan del Río, Celaya, Salamanca, Irapuato, Silao. Al anochecer, mientras atraviesan Guanajuato, Pero Galín tiene que pedirle al encargado del *pullman*, con algo de torpeza, que prepare una sola cama para él y para Lota. Al día siguiente, en Camacho, Zacatecas, Pero Galín deja el lecho como un hombre nuevo. El viaje continúa por Coahuila y después Chihuahua. Los nombres de las estaciones Jiménez, Conejos, Bachimba y Rellano permiten hacer la única alusión directa a la Revolución Mexicana, por las batallas que se libraron en aquellos lugares.⁶²

Las incomodidades del viaje obligan al protagonista a alterar su dieta tradicional. En lugar de tomar el atole con cáscara de todas las mañanas, sólo puede elegir el café con leche y el jamón del *buffet*. La pareja de recién casados pasa una segunda noche a bordo del tren, entreteniéndose con las maniobras del personal que resolvía las numerosas fallas de la maquinaria. A las 11:25 del

⁶¹ En la actualidad, el Tren Suburbano realiza el recorrido de Buenavista a Cuautitlán en menos de 25 minutos.

⁶² Entre marzo y julio de 1912, tuvieron lugar la primera batalla de Rellano —librada cerca del poblado de Jiménez, Chihuahua—, la batalla de Conejos, la segunda batalla de Rellano y, finalmente, la famosa batalla de Bachimba. Durante esta serie de combates se enfrentaron el Ejército Federal y la División del Norte a las fuerzas de Pascual Orozco.

tercer día, llegan a Ciudad Juárez, luego de un viaje largo y aburrido. Al cruzar la frontera, Lota se convierte en la guía de Pero Galín porque ya había realizado el mismo viaje años atrás. Desde el sexto piso del hotel Paso del Norte, el protagonista contempla los avances tecnológicos y la diversidad étnica de la ciudad fronteriza. Ante la gran cantidad de estímulos, Pero Galín no tenía tiempo de ordenar sus sensaciones respecto al nuevo país. Apenas unas horas en El Paso y ya tenían que abordar el *Sunset Limited Train*⁶³ para viajar a California.

La experiencia del viaje en el tren estadounidense contrasta con las fallas de la compañía de ferrocarriles mexicana. De esta manera, la descripción del trayecto no se vuelve una descripción costumbrista. Lo que Pero Galín observa por la ventana se vuelve un modelo de desarrollo al que México debe aspirar:

Comenzó el desfile de pueblos, de granjas, de casitas. La tierra *yankee* se revelaba ahora con sus conocidas particularidades; sin ningún alarde de arquitectura, sin ningún monumento, preparada toda para la agricultura intensa. [...] Ni una cupulilla, ni una torre, ni un soportal a lo lejos. Nada de historia, nada de tradición, sólo las cosas que el dinero puede dar inmediatamente. Casitas de madera al frente de parcelas sembradas de trigo y de cebollas. [...] Ahora la velocidad era de 90 kilómetros por hora y el tren, sin choques, sin esperas, marchaba con regularidad fastidiosa (pp. 131-132).

La velocidad y exactitud del tren fastidia a Pero Galín, porque en el tren mexicano se había acostumbrado a buscar cúpulas a la lejanía. Las comodidades y el lujo del convoy estadounidense contrastan enormemente con las de los trenes mexicanos.

Mientras observa los grandes campos de cultivos estadounidenses, Pero Galín juzga que México no podrá transformarse en un país moderno, pero Lota Vera lo reprende:

—México irredento— comentó Pero Galín.

—Estos apóstoles— replicaba Lota— necesitan primero redimirse ellos de sus ideas y engrandecer la tierra que les queda. Mira, tú, redentor, a ver si te fijas en esas tierras para que cuando regreses a la tuya te dediques a levantar cosechas y a construir canales, en vez de poner todo tu espíritu en las baratijas y en las cosas que ya pasaron hace más de un siglo. [...] Quiero verte [...] en la costa occidental de México, haciéndole la competencia a estas

⁶³ Esta compañía ferroviaria, que aún se mantiene en operaciones, viaja desde Luisiana hasta California, atravesando Texas, Nuevo México y Arizona.

gentes. Podrías exportar furgones de tomates y de melones, que aquí tienen un gran mercado.

—Ya me veo —contestaba Pero— ya me veo sembrando tomates en Mocorito (pp. 133-134).

En el diálogo de Lota Vera se apunta el cambio de costumbres que Genaro Estrada buscaba con su sátira. Lota reprende las ideas “redentoras” de Pero Galín y le propone adoptar otro estilo de vida para contribuir al desarrollo económico de su país. Una vez que Pero Galín descende del tren y pone un pie en Los Ángeles completa su transformación de colonialista a hombre moderno. Por ello decide alojarse con su esposa en el flamante Biltmore Hotel.

La crónica de los Estados Unidos, entre la admiración y el recelo

El epígrafe del penúltimo capítulo “La lumbré de Hollywood”, tomado de la revista vanguardista *The Little Review*,⁶⁴ explicita la admiración que el autor tenía por el sistema de organización y progreso estadounidense. Sin embargo, a pesar de esta admiración, Estrada deja entrever una crítica a la cultura del país vecino. Cuando Pero Galín y Lota Vera llegan a la estación de trenes de Los Ángeles, lo primero que llama su atención es la gran cantidad de automóviles y el tráfico vehicular, el cual tenía que ser regulado con la ayuda de semáforos y policías irlandeses.⁶⁵ Ante la

⁶⁴ El epígrafe es el siguiente: “The legitimate pursuit of the Western World has been the acquisition of wealth, enjoyment of the sense, and commercial competition. America is supposed to have come nearer to an achievement of these aims than any of the older countries. It is beginning to be evident that no nation can progress beyond our present state, unless it is «subjected» to the creative will.” [“La búsqueda legítima del mundo occidental ha sido la adquisición de riqueza, el disfrute de los sentidos y la competencia comercial. Se supone que Estados Unidos se ha acercado más al logro de estos objetivos que cualquiera de los países más antiguos. Empieza a ser evidente que ninguna nación puede progresar más allá de su estado actual, a menos que esté «sujeta» a la voluntad creativa”. Traducción mía]. El artículo “Machine Age Exposition” del que Estrada lo retomó se publicó en el volumen de la primavera de 1925 (p. 21).

⁶⁵ Resulta extraño que Genaro Estrada refiera que, en California, los policías irlandeses ayudaban a regular el tráfico. Como me lo ha hecho notar Jessica Locke, los policías irlandeses, de quienes se creó un estereotipo, tuvieron una mayor presencia en Nueva York y en la costa este de los Estados Unidos durante la década de 1920. Asimismo, Estrada menciona que Pero y Lota visitaron las tiendas de la *5th Avenue*, sin embargo, en California no hay una avenida tan famosa con este nombre. Esto indica que Estrada mezcló algunas de sus impresiones de Nueva York en su descripción de California.

gran diversidad étnica y lingüística, a la pareja les resultaba imposible clasificar a todas las personas que abarrotaban las calles y los comercios. Rápidamente, Pero y Lota se mezclan en esa multitud y marchan a su ritmo.

En Los Ángeles, Pero Galín aprende a conducir un automóvil, como se lo había anunciado Lota Vera antes de casarse. Aunque en la Ciudad de México, el automóvil era su diaria pesadilla, en California Pero se convirtió en un experto al volante con su *Buick* de turismo: “Como si no hubiera hecho otra cosa en su vida, metía con facilidad y por todas partes su coche, entre los dos millones y pico de vehículos que circulan en California” (p. 142). Visitan las tiendas de la 5th Avenue, los pozos de petróleo y después conocerán Hollywood. Sólo las prohibiciones por el estacionamiento agotaban la paciencia del experto conductor.

Además del tráfico vehicular y de la gran diversidad étnica de California, Pero y Lota —al igual que Estrada— quedan maravillados por la organización del lujoso Biltmore, inaugurado en 1923 y que permanece como uno de los edificios icónicos de la ciudad. Pero Galín observa con atención todas las comodidades del hotel y su forma de organización, de tal suerte que aprende de él:

Insensiblemente en su espíritu íbase allegando aquellas cosas que lo rodeaban cada día y en rápida asimilación gustaba ya de las complicaciones que hacíanle fácil todas sus necesidades. El hotel le dio mucha luz para ver claro en la organización de la vida norteamericana. Encontró entonces mejores explicaciones de las tres grandes virtudes de aquel pueblo: sistema, cooperación, disciplina. Todo lo vio subordinado a estas tres ideas (p. 152).

En lugar de visitar las misiones franciscanas de California, Pero Galín deja atrás su interés por las iglesias coloniales y se deja cautivar por las comodidades y la eficiencia del hotel estadounidense, en donde decide pasar la mayor parte del tiempo.⁶⁶ Como si fuese una sinécdoque

⁶⁶ El desdén por la herencia hispana de California y la admiración por los valores estadounidenses parecen coincidir con los postulados de Max Weber en *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* [*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*] (1905), puesto que el sociólogo alemán argumentó que el sistema capitalista desarrollado

de los Estados Unidos, el Biltmore representa las tres virtudes de la nación del norte: sistema, cooperación, disciplina. El progreso estadounidense alcanzado gracias al sistema económico capitalista se vuelve un modelo al cual imitar. El personaje de Estrada ya no aspira a las tres virtudes teologales que Julio Jiménez Rueda buscaban recuperar diez años atrás en su cuento “El sueño de Martín Espelunca”, cuando México atravesaba por una de las fases más sangrientas de la Revolución. Superada la guerra civil y retomado el proyecto por modernizar al país, las tres virtudes del pueblo estadounidense —ligadas a su ética del trabajo protestante— resultaban más necesarias que los valores asociados a la época colonial.

A pesar de la admiración que siente por el hotel Biltmore, Pero Galín mantiene una postura crítica respecto al sistema de organización y la moral estadounidense.⁶⁷ Desde el viaje en el tren a través de los campos de cultivo californianos, el narrador ya había hecho notar un prejuicio bastante extendido sobre los estadounidenses: “Nada de historia, nada de tradición, sólo las cosas que el dinero puede dar inmediatamente” (p. 131).⁶⁸ De esta manera, Genaro Estrada se suma a la visión reduccionista de los Estados Unidos como una nación sin historia, cuya principal convicción

en los países del norte de Europa surgió gracias a los valores protestantes, en contraposición al catolicismo de los países de Europa del sur.

⁶⁷ La descripción que Genaro Estrada hace del sistema de organización estadounidense tiene un precedente en el *Diario de un escribiente de legación* (1833-1836) de Joaquín Moreno, una curiosidad bibliográfica que Estrada descubrió y editó en 1925, en las imprentas de la Secretaría de Relaciones Exteriores. El *Diario* de Joaquín Moreno es un documento interesantísimo para la historia nacional, puesto que su autor fue el acompañante de Lorenzo de Zavala —de infame memoria para los mexicanos— durante los años previos de la independencia de Texas. Si bien Moreno expresa entusiasmo y admiración por el progreso de los Estados Unidos, también denuncia la sospechosa conducta de Lorenzo de Zavala, por su cercanía con los gobernantes estadounidenses, y mantiene una postura crítica ante las políticas expansionistas y antimexicanas del país del norte.

⁶⁸ Este prejuicio se puede rastrear, al menos, desde la crónica *En tierra yankee (notas a todo vapor)* (1898) de Justo Sierra. Véase por ejemplo la reflexión que le produce su contemplación de la catedral de San Patricio en Nueva York: “¿Qué es lo que falta aquí, ¡oh! San Patricio? Nada, todo; falta el tiempo, falta la pátina de los siglos, ésa que quitará a esta catedral magnífica su aire de haber salido ayer de una fábrica de catedrales, ¿qué sé yo? La historia, en suma; esto es lo que falta aquí.” (1948 [1898], p. 58).

era el acumulamiento de riqueza.⁶⁹ Durante su estancia en el hotel californiano, Pero Galín repara en las “limitaciones espirituales” de la nación norteamericana:

Ahora encontraba la razón de muchos aspectos de la vida americana y descubría, también, la causa de las limitaciones espirituales de los Estados Unidos. Las tres grandes palabras habían acabado por dominar toda la vida sentimental. En realidad, lo mismo la actividad agrícola, que el progreso del arte dramático, que la enseñanza universitaria, que el transporte de combustibles, que el matrimonio, estaban regidos por sistemas iguales desde Florida hasta Oregon, por organizaciones legales semejantes en fondo y finalidad y por una cooperación mecánica y unánime de todos los individuos del país. Era la peligrosa perfección del submarino, maravilla de la ciencia, tan cercana a las grandes catástrofes (pp. 152-153).

Pero Galín señala las limitaciones espirituales del pueblo estadounidense y juzga peligroso que todo el país se conduzca con la peligrosa perfección del submarino. Estos señalamientos resultan casi premonitorios, puesto que se pueden asociar con la gran depresión de 1929. De igual manera, el protagonista critica la hipocresía por la prohibición del alcohol durante la década de 1920, al cuestionar a Lota Vera por qué no puede beber una cerveza, si los Estados Unidos son la tierra de la libertad.

La representación antimexicana del cine hollywoodense

Cuando Pero Galín y Lota Vera se aburrían del hotel, salían a pasear en el *Buick* de turismo. Lota dirigió la expedición a Hollywood. En la antesala de la *Golden Age of Hollywood*,⁷⁰ esa “Meca del cinematógrafo” (p. 154) atraía irresistiblemente a la pareja de recién casados. Ambos aprendieron rápidamente “la vida del modernísimo barrio” y “sabían encontrar y gustar fácilmente los encantos

⁶⁹ Salvador Novo se mofa de este prejuicio sobre los Estados Unidos en *El joven*: “El pueblo «de Allende del Bravo» descubre el pasado ocasionalmente. Nosotros descubrimos el presente, tan exterior a nuestra vida, tan casualmente como ellos la Historia” (1928, p. 19).

⁷⁰ Se considera que la era dorada de Hollywood inició alrededor de 1927, con la llegada del cine sonoro, y culminó en la década de 1960.

ocultos para el viajero inadvertido” (*ibidem*). Visitaron el teatro “Grauman’s Egyptian,”⁷¹ encanto de los bobos que se recrean en el patio de utilería, y piedra de toque para los grandes estrenos del cinematógrafo” (*ibidem*). En otras ocasiones, acudían al café Montmartre,⁷² donde todos los sábados “había reunión de las estrellas del *film*” (p. 155). A pesar de la emoción que les producía conocer a las actrices de las películas, la pareja se desilusionaba cuando las veía en persona porque lucían mejor en la pantalla.

En el Montmartre, la pareja descubrió los secretos de la industria cinematográfica, “los misterios de la pantalla, los trucos de lo maravilloso, los escenarios a donde no es dado penetrar sino a unos pocos elegidos” (p. 156). Ahí conocieron a Adolphe Menjou,⁷³ a la famosísima Pola Negri,⁷⁴ a Agnes Ayres,⁷⁵ a Shirley Manson⁷⁶ y saludaron de mano al actor mexicano Ramón Novarro.⁷⁷ En los estudios, presenciaron cómo Raúl Walsh⁷⁸ dirigía una escena. El narrador emite

⁷¹ El Grauman’s Egyptian Theatre es uno de los cines más icónicos del Hollywood Boulevard, cuyo diseño recuerda a un templo del antiguo Egipto. Fue inaugurado en 1922.

⁷² El café Montmartre fue un club nocturno ubicado en el Hollywood Boulevard inaugurado en 1923. Gozó de gran popularidad durante la década de 1920.

⁷³ Adolphe Menjou (1890-1963) comenzó su carrera como actor desde la década de 1910. Previo al viaje de Estrada a los Estados Unidos, participó en filmes silentes como *The Sheik* (1921), *The Three Musketeers* (1922) y *The Spanish Dancer* (1923). Este último fue protagonizado por Pola Negri.

⁷⁴ Pola Negri (1897-1987) fue una de las actrices más exitosas de la época silente de Hollywood. Ganó gran popularidad por su papel protagónico en *The Spanish Dancer* (1923), por lo que en 1925 era una de las actrices más famosas.

⁷⁵ Agnes Ayres (1892-1940) destacó como actriz durante la época del cine mudo. Gozó de gran popularidad a raíz de su actuación en *The Sheik* (1921).

⁷⁶ Shirley Manson (1901-1979) fue otra de las grandes estrellas de la época silente del cine de Hollywood. Comenzó su carrera desde muy joven y durante la década de 1920 cosechó sus mayores éxitos. Protagonizó numerosos filmes como *The Girl of My Heart* (1920), *Little Miss Smiles* (1922) y *That French Lady* (1924).

⁷⁷ Ramón Novarro (1899-1968) nació en Durango y, durante la Revolución, se mudó a Los Ángeles. Desde muy joven inició su carrera como actor y se convirtió en uno de los primeros íconos masculinos del cine hollywoodense. Su carrera comenzó a despuntar con *Scaramouche* (1923). Fue primo de Dolores del Río.

⁷⁸ Raoul Walsh (1887-1980) fue un prolífico director de cine, pues llegó a filmar más de cien películas desde la década de 1910 hasta 1960. Es conocido por la película *The Life of General Villa* (1914), en la que participó el mismo Francisco Villa y la División del Norte.

una observación muy significativa sobre el comportamiento de los actores cuando estaban fuera del set:

Los héroes, los villanos, las ingenuas, las vampiresas, los príncipes, las hadas, los esclavos, las santas, todas las grandes figuras del cinematógrafo, cuyos nombres son lugares comunes de las gentes, estaban ahí en grupos, alrededor de las mesillas, almorzando unos, consumiendo, otros, el ginger ale de las verdes botellitas. [...] De cuando en cuando los caballeros metían la mano al bolsillo trasero del pantalón, de donde extraían frascos metálicos con whiskey para mezclarlo con ginger ale (pp. 155-156).

Hollywood se les revelaba a Pero y Lota como una fábrica de ilusiones. Las estrellas de cine a las que admiraban por sus películas estaban delante de ellos en su cotidianeidad. De esta manera, caen en la cuenta de que el cine es un engaño como el teatro, “en donde el trabajo de calidad suele ser del autor y de los protagonistas” (p. 161). La pareja también descubrió el gran embuste de la ley seca, puesto que los actores podían beber a la luz de todo el mundo.

En uno de los sets de filmación la pareja presenció la producción de una cinta que involucraba a personajes mexicanos. La descripción del narrador revela un posicionamiento de Genaro Estrada respecto a las producciones cinematográficas hollywoodenses.

En otro claro del laberinto se preparaba otro asunto: el hotelucho del *border*, con aventureros, vino, tiros, botellazos, *sheriff*, muchacha violada, sombreros tejanos, villano perseguido y héroe triunfante; todo lo necesario para hacer una cinta “mexicana”, para ir sembrando la duda de México por esos mundos (p. 161).

La indignación del narrador resulta comprensible porque a lo largo de las producciones del cine mudo abundaron estereotipos mexicanos negativos como los “*greasers* y bandidos” y las “seductoras de piel oscura” (Fein 1996, p. 156). En su correspondencia con Alfonso Reyes, Estrada no explica si su visita a Hollywood a finales de 1925 correspondía a sus labores como diplomático. Lo cierto es que, durante los siguientes años, el gobierno mexicano adoptó una postura más enérgica respecto a la representación antimexicana de las películas hollywoodenses, lo cual provocó la censura de numerosos filmes en territorio nacional. A lo largo de la década de 1930,

Genaro Estrada se convirtió en uno de los principales actores políticos que demandaron una representación favorable de los pueblos hispanos en el cine estadounidense (*ibid.*, p. 157).⁷⁹

A pesar del recelo que le ocasiona la representación antimexicana en las producciones cinematográficas, el narrador plasma su entusiasmo por el estilo de vida estadounidense. En la última escena que el autor ofrece sobre Los Ángeles nos muestra a Pero Galín y a Lota Vera disfrutando de la vida nocturna. Cuando se aburren del cine, ambos personajes recorren los salones más prestigiosos de la ciudad y se divierten bailando al ritmo del *fox trot* rodeados de *flappers*. El protagonista, totalmente transformado en un hombre moderno, se ha convertido en un experto del *jazz*. Como un buen aprendiz de las costumbres estadounidenses, Pero Galín mezcla a escondidas un poco de whiskey en sus bebidas. Antes de que los personajes regresen a su habitación de hotel, los dos reparan en la habitación de Pola Negri. La fascinación por esta estrella de cine sobrevive a los reparos sobre la representación antimexicana de los filmes hollywoodenses.

En suma, el viaje de Pero Galín y Carlota Vera a los Estados Unidos muestra un panorama sobre el modelo del desarrollo económico y tecnológico de los Estados Unidos, que México puede y debe emular. No obstante, la crónica del viaje al país del norte no resulta acrítica, puesto que se destaca la historia y la tradición mexicana, de la que los estadounidenses carecen. Así pues, *Pero Galín* presenta un camino para conciliar la historia y la modernidad, un proyecto para llegar a la modernidad a partir de la historia.

⁷⁹ En 1933, mientras fungía como embajador de México en Madrid, Genaro Estrada firmó con el gobierno español un acuerdo para impedir la circulación de películas denigrantes contra las naciones hispanas (cfr. Fein 1996, p. 160). Quizá, una de las películas que más causó indignación para el gobierno mexicano fue *¡Viva Villa!* (1934) dirigida por Jack Conway.

“Aurora” y el proyecto agrario de Plutarco Elías Calles

En el primer capítulo de *Pero Galín*, el narrador de la novela anunció que los pintorescos despojos de la literatura colonialista ofrecidos en sacrificio permitirían el surgimiento de una nueva aurora. En el epílogo titulado precisamente “Aurora”, no se vuelve a mencionar a la literatura colonialista. La única referencia literaria es el siguiente epígrafe: “Entonces el canto del gallo se armonizaba con mis sueños, enriqueciéndolos con un subrayado de clarín”. Esta intertextualidad fue tomada del cuento “En las Repúblicas del Soconusco” de *El plano oblicuo* (1920), el único epígrafe tomado de una obra mexicana. En contraposición a los narradores colonialistas, Alfonso Reyes había cultivado otro tipo de literatura que buscaba dialogar con las diferentes tradiciones occidentales. De esta manera, el epígrafe de “En las Repúblicas del Soconusco” simboliza el tipo de literatura moderna y cosmopolita que Genaro Estrada buscaba para México.

Con ayuda del armonioso canto del gallo del epígrafe de Reyes, el narrador comienza a describir una escena idílica al amanecer en el campo mexicano. Varios años después del viaje de bodas a California, Pero Galín y Lota Vera viven en un rancho ubicado a cuarenta kilómetros de la Ciudad de México. Además de la cómoda casita de los dueños, alrededor se encuentran hasta diez cabañas para los labradores. En el rancho hay un pozo, una huerta, un establo y un automóvil con placa de Los Ángeles. Muy cerca pasa la vía del ferrocarril. El narrador destaca que el discreto y moderno mobiliario de la casa de los patrones contrasta con las antigüedades que el marido aún conserva en su casona de la capital.

Como lo había anunciado Lota Vera cuando atravesaban en tren los grandes campos de cultivo californianos, Pero Galín abandonó sus costumbres colonialistas y se dedicó a la vida agrícola en su país natal. Aunque no terminó sembrando tomates en Mocorito, Sinaloa ni retornó

a su natal y ficticia Sulumaya de Chavira, Pero Galín se convirtió en un ranchero ejemplar a las afueras de la capital del país:

Los labradores tienen sus parcelas y buen jornal por su trabajo en las tierras del amo. Están contentos y no pueden —ni saben— desear más. Por las tardes los hijos de los campesinos dejan sus cabañas y van a reunirse a la terraza, en donde la señora del amo los enseña a leer. De cuando en cuando reciben mantas, sombreros, zapatos. El amo es bueno y tiene siempre una sonrisa para todos (p. 168).

El narrador describe a Pedro Galindo —ya no más Pero Galín— como un patrón justo que ofrece un salario digno y buenas condiciones de trabajo a los jornaleros, quienes, por cierto, poseen una parcela para trabajar y no saben desear más. Carlota Vera también cumple una función importante en el rancho. Tras haberle enseñado a su marido cómo desenvolverse en la sociedad moderna, ella se encarga de enseñarles a leer a los hijos de los campesinos, cumpliendo las tareas de una maestra rural.⁸⁰

Para comprender la sátira social que Genaro Estrada plantea en *Pero Galín* se debe de contrastar la situación inicial de Sulumaya de Chavira con la escena final en el rancho moderno de Pedro Galindo. En el capítulo tercero, el narrador criticó que el comercio de Sulumaya languidecía por “la postración de la agricultura, atendida a improbables lluvias” (p. 28) y que la sociedad se organizaba a partir de un sistema de castas que funcionaba “con la misma complejidad y rigor que en una baronía de la Edad Media” (p. 30). Si la sátira “tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (Hutcheon 1992, p.

⁸⁰ Rafael Olea Franco me hizo notar un paralelismo entre el final de *Pero Galín* y un “Inventario” de José Emilio Pacheco. En “Le meilleur des mondes possibles. A buen fin, mejor principio” (2015 [1981]), Pacheco imagina a una computadora llamada *IF* que propone finales alternativos para algunas novelas icónicas de la literatura mexicana. El final alternativo de *Pedro Páramo* tiene una curiosa semejanza con el final de la novela de Estrada:

Antes: Pedro Páramo. Ahora: Florencio Vergel. Por Juan Rulfo. —Abundio, un joven graduado en el Massachusetts Institute of Technology, regresa a Comala para ayudar en las faenas agrícolas a su padre, el abnegado minifundista Florencio Vergel. Abundio —cuyo nombre simboliza el futuro de plenitud que espera a México en los tranquilos ochentas— descubre feliz cuán vivos y dichosos se hallan los habitantes de la próspera Comala, porque las técnicas que él aprendió en el MIT permiten grandes cosechas, sus salarios mejoran en proporción inversa al continuo descenso de los precios, los países hacen cola para comprar nuestro petróleo y el flotante peso ya está a la par del dólar (2015 [1981], p. 426).

178), se puede concluir que Genaro Estrada satirizó las costumbres de un sector conservador de la sociedad mexicana que buscaba perpetuar un sistema de valores asociado con la colonia, el cual impedía el desarrollo económico y la equidad social de la nación mexicana.

En 1987, José Emilio Pacheco describió el final de *Pero Galín* como una utopía agraria y lo relacionó con el proyecto agrario y cultural de Plutarco Elías Calles:

Pedro Galindo, nunca más “Pero Galín”, y Lota se establecen en su rancho moderno. No son campesinos —palabra intraducible al inglés— son *farmers* mexicanos. Su campo exhala un vaho de energía. Los labradores cantan en los surcos la alabanza de los nuevos amos. [...] Aquí está, en 1925, la utopía agraria del México revolucionario de Calles. Genaro Estrada, su ministro, su guía intelectual, nos ayuda a entender sin proponérselo cómo y por qué llegamos a *Anticaos* y el “colonialismo” se transformó en otro colonialismo sin comillas (2017 [1987], p. 282).

Pacheco acierta al relacionar la novela con el proyecto político de Calles, en especial con su política agraria. Por ello, conviene profundizar en su lectura.

Cuando Plutarco Elías Calles asumió la presidencia en 1924, el campo mexicano seguía enfrentando numerosas problemáticas, a pesar de que el reparto agrario fue una de las principales demandas durante la Revolución Mexicana. Desde enero de 1926, el gobierno de Calles comenzó a promulgar una serie de leyes encaminadas a resolver los problemas del agro (Herrera Serna 1986, p. 48).⁸¹ Genaro Estrada, quien para ese entonces se desempeñaba como subsecretario de Relaciones Exteriores, pasó los primeros meses de 1926 redactando la versión final de *Pero Galín*. Por ello, no resulta extraño que su novela termine con el protagonista transformado en un ranchero moderno.

El rol que Carlota Vera desempeña al final de la novela como maestra rural también parece ajustarse a los principios políticos del régimen callista:

⁸¹ En febrero de 1926 se publicó la “Ley de crédito agrícola”. Esto permitió la creación del Banco Ejidal en el mes de marzo y el Banco Cooperativo Agrícola en junio. Además, en enero de 1926 se aprobó la “Ley de Irrigación de Aguas Federales” y en abril, la “Ley de colonización” (cfr. Herrera 1986, pp. 48-53).

La educación ocupó un lugar importante dentro de las preocupaciones de Calles. De esta manera, siendo su secretario José Manuel Puig Cassauranc y subsecretario Moisés Sáenz, impulsó en forma determinante la educación rural a la cual se confirieron atribuciones más amplias que en el cuatrienio anterior, pues se consideró como el agente socializador de la comunidad. Calles y sus técnicos veían la educación como un instrumento no sólo para aglutinar al campesino en torno del Estado, sino también orientar su trabajo desde el punto de vista técnico y educarlo en la consciencia de pertenecer a un concierto nacional. [...] Por ello, Calles decía “que donde se dieran tierras, se pusiera una escuela y que las Secretaría de Educación y de Agricultura debían marchar como hermanas” (*ibid.*, pp. 53-54).

La escena final con Pedro Galindo transformado en un ranchero moderno y Carlota Vera fungiendo como maestra rural parece responder al llamado del presidente Calles para que la agricultura y la educación marcharan juntas.

Cuando Genaro Estrada regresó de su viaje por los Estados Unidos y se reincorporó a sus actividades en la Secretaría de Relaciones Exteriores en enero de 1926, el presidente Calles y el subsecretario de Educación Moisés Sáenz le solicitaron amonestar a Enrique González Martínez y a Alfonso Reyes porque consideraban que ambos embajadores descuidaban sus labores como diplomáticos por atender a sus actividades literarias. Así pues, el 26 de enero Estrada les envió a ambos una carta confidencial sobre las demandas del presidente Calles. La carta dirigida a González Martínez⁸² dice lo siguiente:

Tengo que comunicar a usted confidencialmente, aunque con mucha decisión y sin hacer ningunas reservas de mi parte, que el Ministro Sáenz me ha comunicado en tono también confidencial y amistoso, que el Señor Presidente Calles tiene la impresión de que las misiones encomendadas a Usted en Madrid, y a nuestro amigo Alfonso en París, no dejan sentir ni hacen trascender sus actividades, como éstas se entienden entre nuestros políticos. Tiene también la impresión de que siendo ustedes dos hombres de letras, militantes, conceden mucha mayor importancia a sus trabajos meramente literarios, que a los más directamente relacionados con la gestión diplomática (1992, p. 359).

Las quejas del presidente Calles causaron preocupación en Estrada, quien intentó abogar por sus dos amigos literatos. Por ello, en su carta refiere que:

⁸² Serge I. Zaïtzeff sólo recupera la carta que Estrada envió a González Martínez.

En el cambio de impresiones que tuve con el Ministro, le hice ver que la actividad literaria de ustedes y la gran personalidad que por medio de ella han adquirido en el campo artístico, es precisamente a la que deben los puestos que ahora tienen; que la literatura es, en el caso de ustedes, no solamente un poderoso auxiliar para su labor oficial sino uno de los mejores auxiliares con que cuentan pues que, destacándose por medio de ella, logran atraer la atención hacia México y logran relaciones muy importantes que, como tales, son también benéficas para el país” (*ibidem*).

Ante el presidente Calles, Estrada manifiesta que la literatura puede servir como un poderoso auxiliar para ofrecer una imagen positiva de México a las demás naciones. Por ello, termina su carta con un exhorto a González Martínez y a Reyes para que adecúen su producción literaria a promover y exaltar la imagen de México: “En una palabra, me permito sugerirles que no solamente promuevan inmediatamente cuanta actividad puedan juzgar aquí importante para la representación de México, sino que aquélla llegue a ser ruidosa y aún alborotadora, para tener aquí argumentos suficientes en caso de peligro” (*ibid.*, p. 361).

Tras la lectura de esta carta, las motivaciones de Estrada por ajustar el final de su novela con las políticas del régimen de Plutarco Elías Calles se vuelven más claras. *Pero Galín* ejemplifica cómo la literatura puede ayudar a promover una imagen positiva de la nación mexicana. La distribución que hizo de la novela en las embajadas mexicanas de Europa y América parece responder a una voluntad propagandística de presentar a México como un país que abandonó sus costumbres colonialistas para abrazar la modernidad.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En el marco del ciclo “Hacia la modernidad literaria”, organizado por la Casa Estudio Cien Años de Soledad, Javier Garcíadiego (2021) dictó una conferencia titulada “El Ateneo de la Juventud”,¹ en la que analiza los trabajos historiográficos en torno a esta agrupación. Sus observaciones resultan relevantes, pues señala que el Ateneo fue un grupo sobreestimado y no estrictamente literario. Ante la extensa nómina de escritores ateneístas, Garcíadiego destaca las figuras de José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Martín Luis Guzmán y Julio Torri, a quienes identifica como los pilares del Ateneo. En contraparte, denomina al resto de los ateneístas como “tepalcates” y agrega, con humor, que estos miembros secundarios “tienen más investigadores que lectores”. Si bien el mismo Garcíadiego reconoce la severidad de sus palabras, su juicio puede extenderse a la literatura colonialista, puesto que este movimiento, derivado del último ciclo de conferencias del Ateneo, no forma parte del canon nacional.

A pesar de que un estudio sobre el colonialismo pueda equipararse a una búsqueda de tepalcates, el trabajo de arqueología reveló algunos tesoros literarios. Como primera reflexión, debo señalar la necesidad de editar y difundir el corpus de la literatura colonialista, puesto que muchas obras pueden resultar atractivas para lectores y críticos del presente y de futuras generaciones. En el sitio *La novela corta. Una biblioteca virtual* se ha hecho un gran aporte a su difusión con las ediciones digitales de *El madrigal de Cetina* y de *Sor Adoración del Divino Verbo*. De igual manera, la Academia Mexicana de la Lengua contribuyó con la edición del *Visionario de*

¹ El video de la conferencia puede consultarse en la siguiente dirección electrónica: https://www.youtube.com/watch?v=DD-nArR_lcA&t=346s [consultado el 25 de noviembre de 2024]. Los comentarios a los que me refiero se encuentran entre los minutos 60 y 65.

la Nueva España. Restan, sin embargo, otros títulos que valdría la pena reeditar como *Pero Galín*, *Arquilla de marfil*, *Moisés* o *La puerta de bronce y otros cuentos*, por mencionar algunos. Considero, además, que una antología de cuentos colonialistas enriquecerá el debate sobre la narrativa de la Revolución Mexicana, porque diversos autores como Jiménez Rueda o el marqués de San Francisco hacen referencia a la lucha armada en sus relatos.

Es cierto que no todas las obras colonialistas podrían ajustarse al gusto de los lectores modernos. Pienso, por ejemplo, en la mayoría de las ficciones sobre escritores o personajes históricos novohispanos. Tras un siglo de investigaciones históricas y literarias, los anacronismos e imprecisiones resultan más fáciles de identificar en un relato sobre el supuesto enamorado de Sor Juana o sobre las bizarrias de Nuño de Guzmán. A pesar de ello, sus obras quedan como testimonio del entusiasmo de un grupo de escritores por indagar y difundir, de una manera cautivadora y placentera, la vida de personajes ilustres de la Nueva España.

Sería un error soslayar el desarrollo de la literatura colonialista y degradarlo a una “broma” (Domínguez Michael 1996) o anomalía en la literatura mexicana. Basta con dar un paseo nocturno por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México para reconocer el esplendor de la arquitectura novohispana y comprender el afán pasadista de los colonialistas. Aun cuando la ciudad se ha transformado a un ritmo vertiginoso a lo largo del último siglo, las construcciones coloniales persisten y sobresalen de entre los edificios modernos. En un contexto en el que la antigua capital de la Nueva España comenzaba a perder su aspecto exclusivamente colonial, resulta entendible que un grupo de escritores e intelectuales pretendiera conservar el patrimonio arquitectónico y artístico del virreinato, el cual representaba lo bueno de los siglos pasados y lo valioso de la tradición.

Esta tesis tiene como principal mérito cuestionar los juicios críticos que reducen a la literatura colonialista a una moda literaria que surgió para evadir la violencia de la Revolución Mexicana. En realidad, el colonialismo fue un movimiento artístico y cultural bastante amplio que se extendió por diferentes países de Hispanoamérica y que tuvo diversas manifestaciones en la literatura, la pintura y la arquitectura. Como ya lo han advertido algunos investigadores (cfr. Pérez Montfort 1992 y Tur Donatti 2006), los grupos oligárquicos de las diferentes naciones hispanoamericanas fueron los principales promotores de los valores hispanistas y de la imitación de los estilos artísticos coloniales. Si bien la literatura colonialista ha sido estigmatizada con el adjetivo conservador, resultaba necesario un estudio riguroso y documentado para comprender el funcionamiento del sistema literario mexicano de las primeras décadas del siglo XX.

En nuestro país, el colonialismo surgió a raíz del impulso nacionalista de los festejos por el Centenario de la Independencia y de las investigaciones sobre la Nueva España de algunos miembros del Ateneo. Pero, en un contexto internacional, el colonialismo cobra sentido como una reacción en contra de la creciente hegemonía económica, militar y cultural de los Estados Unidos, que comenzó con la derrota de España en la Guerra de 1898. De esta manera, el colonialismo se relaciona con otros movimientos intelectuales y políticos como el hispanismo, el cual buscaba exaltar la herencia artística, religiosa y lingüística de las antiguas posesiones americanas de España, para combatir la penetración cultural de otras potencias.

Los colonialistas mexicanos comenzaron escribiendo sobre el patrimonio arquitectónico novohispano, puesto que sustentaban en él los cimientos de la nación mexicana. Con el paso de los años, proliferaron narraciones históricas en las que privilegiaban el efectismo estético al rigor documental. Genaro Estrada, quien había pasado varios años estudiando historia de México con Genaro García en el Museo Nacional, parodió principalmente los anacronismos e imprecisiones

históricas de los colonialistas. En 1920, ante la constante producción literaria de Artemio de Valle Arizpe en Madrid, Estrada comenzó a escribir los textos que conformarían el *Visionario de la Nueva España*. Por influencia de Julio Torri y de Mariano Silva y Aceves, cultivó el poema en prosa. A partir de modelos franceses como el *Gaspard de la nuit*, *Les petits poèmes en prose* y “Le bateau ivre”, Estrada asoció de forma negativa los conceptos fantasía y visionario con las ficciones históricas colonialistas. A pesar del ingenio y la sutileza del humor, la parodia del *Visionario* no resultó muy efectiva. Si bien el poema en prosa había gozado de popularidad entre las élites intelectuales, a partir de 1920 el género comenzó a decaer. Asimismo, la crítica al colonialismo no resultaba tan evidente puesto que los primeros dos textos del libro, “La ciudad colonial” y “Dilucidaciones”, ofrecen una descripción fascinante de la antigua Ciudad de México, de tal suerte que algunos lectores y críticos de la época juzgaron que Estrada formaba parte del mismo impulso por idealizar el pasado virreinal.

Después de la publicación del *Visionario*, los escritores colonialistas continuaron con su producción literaria, en especial Artemio de Valle Arizpe, quien publicó dos novelas y un libro de cuentos en Madrid. En 1923, mientras se desempeñaba como oficial mayor de Relaciones Exteriores, Estrada comenzó a redactar la primera versión de *Pero Galín*, una novela a la que definió como “anticolonialista” (Reyes, Estrada 1992, p. 234). A diferencia del *Visionario*, Estrada hizo explícita su parodia desde la primera página. Para que su crítica resultara más contundente, satirizó a los escritores que buscaban perpetuar las costumbres de la época de los virreyes, en un contexto en el que México debía modernizarse para competir en igualdad de condiciones con los Estados Unidos. Si bien la técnica narrativa de la novela no es tan disruptiva como otras obras vanguardistas de la época, la decisión de Estrada de intercalar capítulos que respondían a diferentes géneros literarios le otorgó a *Pero Galín* la apariencia de una narración moderna. Además, la

historia de Pedro Galindo y Carlota Vera fue una excelente crítica tanto de las convenciones literarias colonialistas como de sus valores conservadores.

Gracias a que *Pero Galín* tuvo una buena distribución y recepción en México y en los países de habla hispana, esta novela contribuyó significativamente al declive de la literatura colonialista, mas no causó por sí misma la decadencia del movimiento. Desde la polémica del afeminamiento literario de 1925, los artículos de Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde evidenciaron que las narraciones de temática virreinal carecieron de suficiente reconocimiento en el campo literario mexicano. Con un movimiento en declive, *Pero Galín* significó una estocada al colonialismo, si no mortal, sí lo suficientemente profunda para persuadir a autores como Ermilo Abreu Gómez a abandonar definitivamente los asuntos virreinales.

Ahora bien, la publicación de *Pero Galín* en 1926 antecedió por algunos meses al estallido de la Guerra Cristera, un acontecimiento que marcó la administración de Plutarco Elías Calles. Debido a que el conflicto se extendió hasta mediados de 1929, en poco tiempo comenzaron a proliferar diferentes tipos de manifestaciones literarias, como corridos y novelas cortas en la prensa nacional.² De esta manera, mientras las narraciones colonialistas disminuían, la literatura cristera cobraba popularidad. Esta observación puede ser el punto de partida para futuras investigaciones, puesto que ambos fenómenos comparten características semejantes. Al igual que la literatura colonialista, una buena parte del corpus de la literatura cristera fue relegada del canon nacional. Por ejemplo, *Pensativa* (1938) de Jesús Goytortúa Santos, que tuvo un éxito editorial equiparable

² Sobre la literatura cristera hay diversos estudios, como el de Alicia Olivera de Bonfil (1970) uno de los primeros que se enfocan en la literatura de corte popular. Ángel Arias Urrutia (2002) analiza diversas novelas de esa temática publicadas a lo largo del siglo XX, como *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. Lourdes Vázquez Parada (2012) dedica una parte de su estudio a las novelas cristeras. Sin embargo, no conozco análisis que mencionen novelas cortas de temática cristera publicadas durante los años del conflicto. Pongo de ejemplo *Viva Cristo Rey* (1928) de Juan Vereo Guzmán publicada en la Editorial Popular Mexicana.

al de las novelas históricas de Artemio de Valle Arizpe, fue denostada por algunos críticos de la época.

En un plano ideológico y político, los autores colonialistas y cristeros identificaron en la religión católica uno de los pilares identitarios de la nación mexicana. No obstante, en un contexto posrevolucionario, la Cristiada logró aglutinar de mejor manera las preocupaciones e intereses de los grupos religiosos y conservadores mexicanos, puesto que los cristeros reivindicaron banderas sociales de la Revolución, como el reparto agrario. Así pues, resulta comprensible que la actitud aristocrática y prohispanica de los escritores colonialistas quedara relegada, por un movimiento de corte popular, nacionalista y religioso como la Cristiada. Al pensar en los fundamentos de los movimientos políticos conservadores en México a lo largo del siglo XX, podría establecerse una genealogía intelectual que rastree los vínculos del colonialismo con la literatura cristera.

Aunque no formaba parte de los objetivos iniciales de mi investigación, otro de los aportes más notables es la revisión de la tradición del poema en prosa y de la apropiación que hicieron los escritores mexicanos durante la década de 1910. Con base en los estudios de Luis Ignacio Helguera (1993) y Gabriel Wolfson (2020), el análisis del *Visionario de la Nueva España* corroboró que, a la par de los ateneístas, los colonialistas fueron los principales impulsores del género. Llama la atención que no cultivaron con tanto ahínco el teatro y la poesía, los géneros más prestigiosos durante los siglos virreinales, sino que privilegiaron el poema en prosa y la novela, que representaban signos de modernidad. Esto demuestra que no todo fue “inútil manía arcaizante” (Martínez 1949 [1946], p. 19) entre los colonialistas, pues con sus obras entablaron un diálogo entre su pasión por el pasado colonial y las convenciones literarias de comienzos del siglo XX. En su conjunto, la literatura colonialista ofrece una perspectiva diferente del complejo proceso de modernización de la nación y de la reconfiguración del nuevo Estado mexicano posrevolucionario.

Así, mientras los estridentistas y los contemporáneos dieron cuenta de la transformación de la capital, el grueso de los colonialistas optó por preservar la memoria de la antigua ciudad virreinal.

Como último punto, debo enfatizar que esta tesis sienta un precedente para el estudio de un movimiento literario que fue casi un tabú durante décadas. Algunas de estas reflexiones pueden contribuir a replantearse otros fenómenos contemporáneos, como el Ateneo de la Juventud y la narrativa de la Revolución Mexicana. Al mismo tiempo, reivindica la importancia en el ámbito literario de Genaro Estrada, quien desempeñó un papel fundamental en la vida cultural del país. Su parodia al colonialismo implicó un esfuerzo por equiparar la literatura mexicana con los movimientos literarios modernos de los países occidentales.

En suma, la literatura colonialista fue un movimiento literario que propuso identificar las raíces de la identidad nacional en la herencia artística, lingüística y religiosa de la Nueva España. La crisis por la que atravesaba el país durante la década de 1910 permitió su florecimiento. Pero, una vez que el país comenzó a pacificarse, el colonialismo perdió vigencia puesto que los valores que defendía se contraponían a los imperativos por modernizar la nación. Una vez que la novela de la Revolución Mexicana se impuso como el modelo literario hegemónico, la literatura colonialista quedó relegada.

Ω

NÓMINA DE AUTORES Y OBRAS COLONIALISTAS
Por orden alfabético

Nº	NOMBRE	FECHAS	LUGAR DE NACIMIENTO	PRINCIPALES PROFESIONES	LIBROS COLONIALISTAS PUBLICADOS HASTA 1928
1	Abreu Gómez, Ermilo	(1894-1971)	Mérida, Yuc.	Periodista, dramaturgo y escritor	<i>El corcovado</i> (1923) <i>La venerable vida del siervo de Dios</i> <i>Gregorio López</i> (1925)
2	Cravioto, Alfonso	(1883-1955)	Pachuca, Hgo.	Político	<i>El alma nueva de las cosas viejas</i> (1921)
3	Estrada, Genaro	(1887-1837)	Mazatlán, Sin.	Diplomático, político y escritor	<i>Visionario de la Nueva España</i> (1921) <i>Pero Galín</i> (1926)
4	Godoy de, Jorge	(1894-1949)	Ciudad de México	Periodista	<i>El libro de las rosas virreinales</i> (1923)
5	Manuel Horta	(1897-1983)	Ciudad de México	Periodista	<i>Vitrales de capilla</i> (1917) <i>Estampas de antaño. Añejas páginas de amor y picardía</i> (1919)
6	Jiménez Rueda, Julio	(1896-1960)	Ciudad de México	Académico, dramaturgo y escritor.	<i>Cuentos y diálogos</i> (1918) <i>Sor Adoración del Divino Verbo</i> (1923) <i>Moisés</i> (1924)

7	Monterde, Francisco	(1894-1985)	Ciudad de México	Académico y escritor	<i>El madrigal de Cetina y El secreto de la escala</i> (1918)
8	Silva y Aceves, Mariano	(1887-1937)	La Piedad, Mich.	Académico y escritor	<i>Arquilla de marfil</i> (1916) <i>Cara de Virgen</i> (1919)
9	Romero de Terreros, Manuel (Marqués de San Francisco)	(1880-1968)	Ciudad de México	Historiador, bibliotecario y crítico de arte	<i>La puerta de bronce y otros cuentos</i> (1922)
10	Toussaint, Manuel	(1890-1955)	Ciudad de México	Historiador y crítico de arte	<i>Viajes alucinados. Rincones de España</i> (1924) <i>Oaxaca y Tasco. Guía de emociones</i> (1927)
11	Valle Arizpe de, Artemio	(1884-1961)	Saltillo, Coh.	Escritor	<i>Ejemplo</i> (1919) <i>Vidas milagrosas</i> (1921) <i>Doña Leonor de Cáceres y Acevedo y Cosas tenedes</i> (1922)

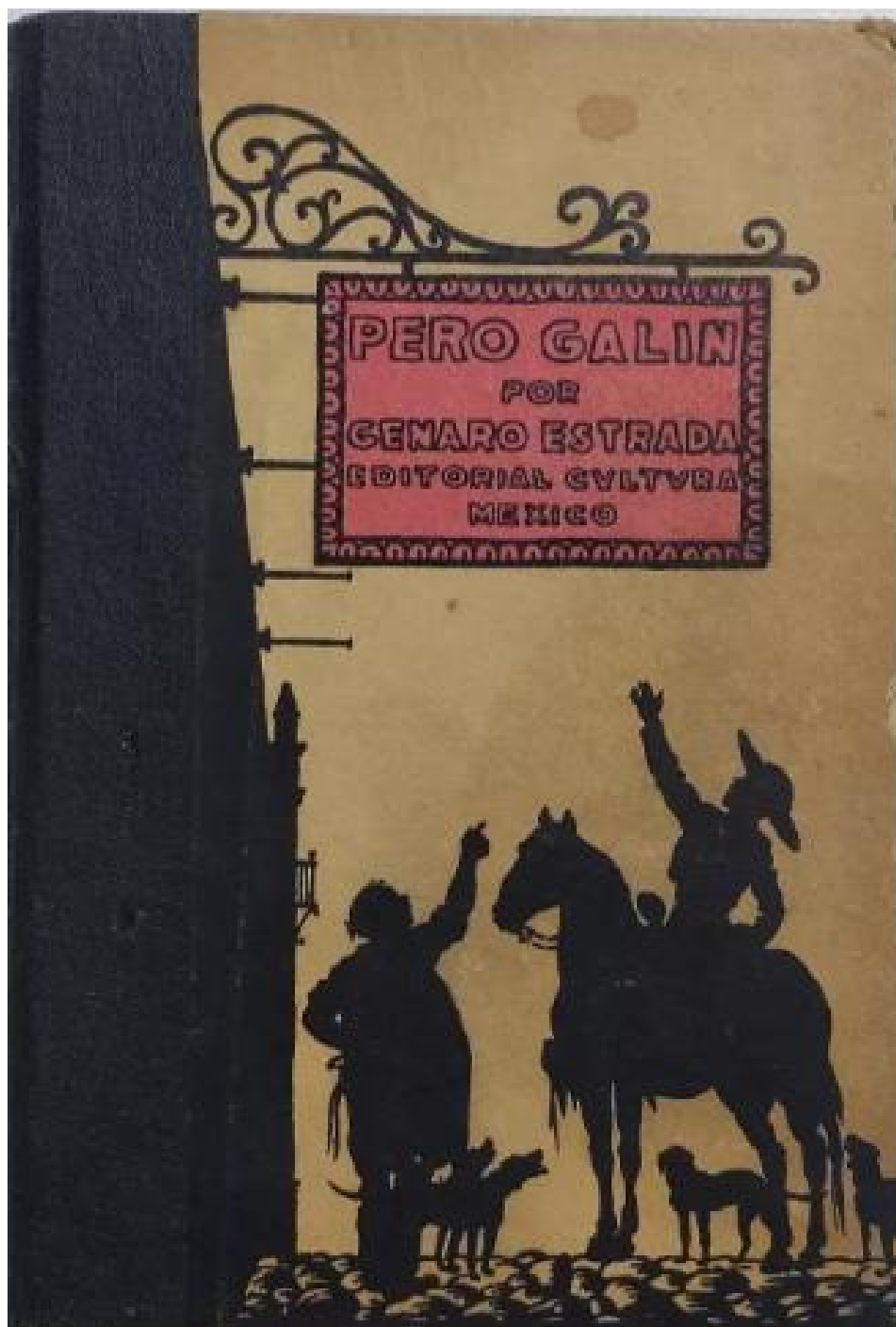
COLONIALISTAS MENOS CONOCIDOS

Nº	NOMBRE	FECHAS	LUGAR DE NACIMIENTO	PRINCIPALES PROFESIONES	LIBROS COLONIALISTAS PUBLICADOS HASTA 1928
12	Basave del Castillo, Agustín	(1886-1961)	Guadalajara, Jalisco	Arquitecto, académico, escritor	<i>Viejos temas</i> (1920)
13	Fernández, Salvador	Sin información	Jalisco	Médico	<i>Cosas de antaño. Colección de tradiciones tapatías</i> (1922)
14	Gamio, Rodrigo	(1880-1920)	Ciudad de México	Periodista	<i>Los sonetos heráldicos</i> (1919)
15	Granja Irigoyen, Agustín	(1898- ¿?)	Oaxaca, Oaxaca	Burócrata	<i>Trilogía dramática</i> (1923) <i>El bachiller de Vasconcelos</i> (1928)
16	Ortiz Vidales, Salvador	(1890- ¿?)	Morelia, Michoacán	Académico	<i>Oro y hierro</i> (1920)

APÉNDICE DE IMÁGENES



Portada del *Visionario de la Nueva España* (1921).



Portada de *Pero Galín* (1926).

GENARO ESTRADA

PERO GALIN



Editorial Cvltvra
M é x i c o
1 9 2 6

Portadilla de *Pero Galin* (1926).



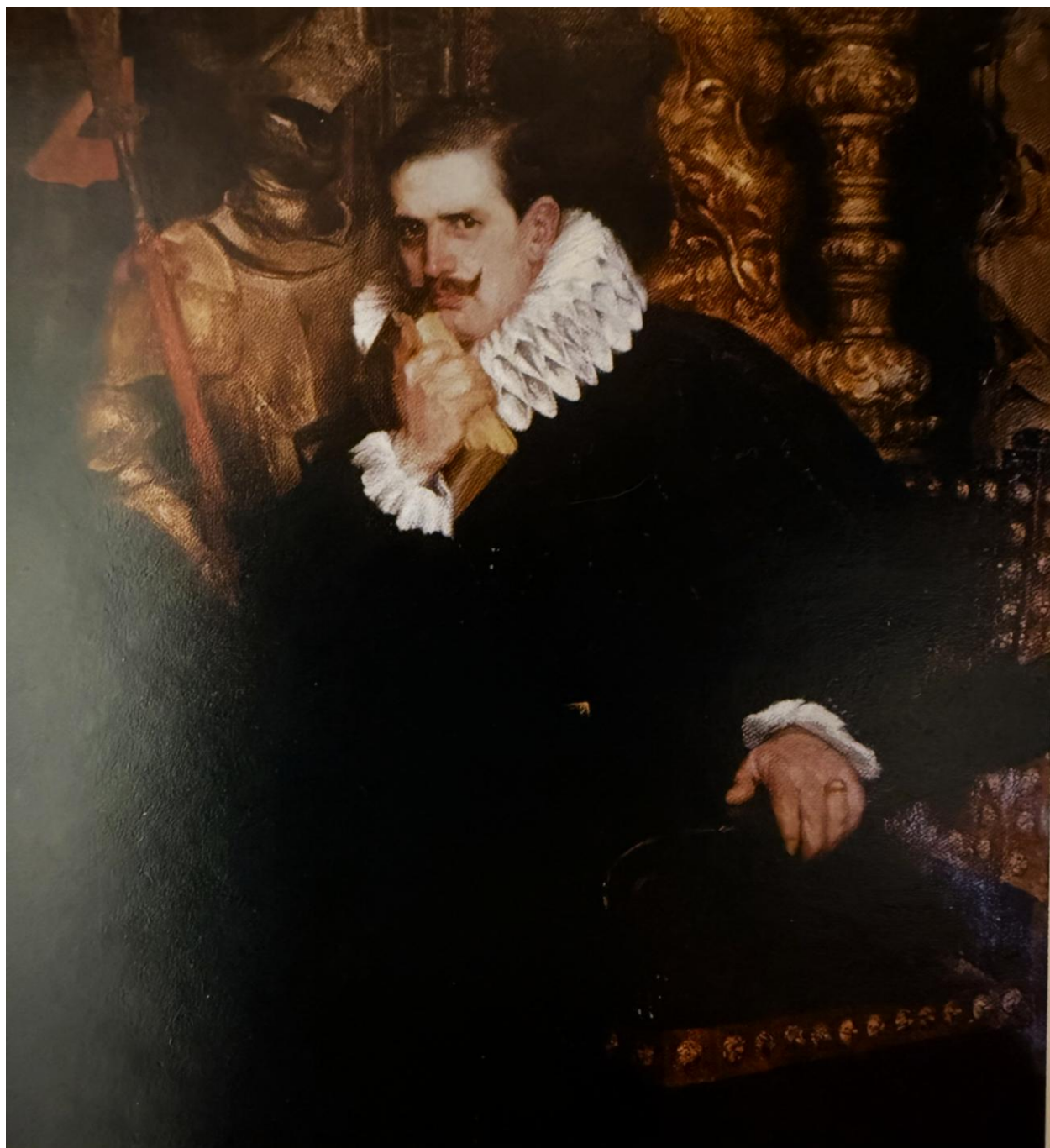
Retrato de Genaro Estrada (ca. 1925) de Roberto Montenegro.



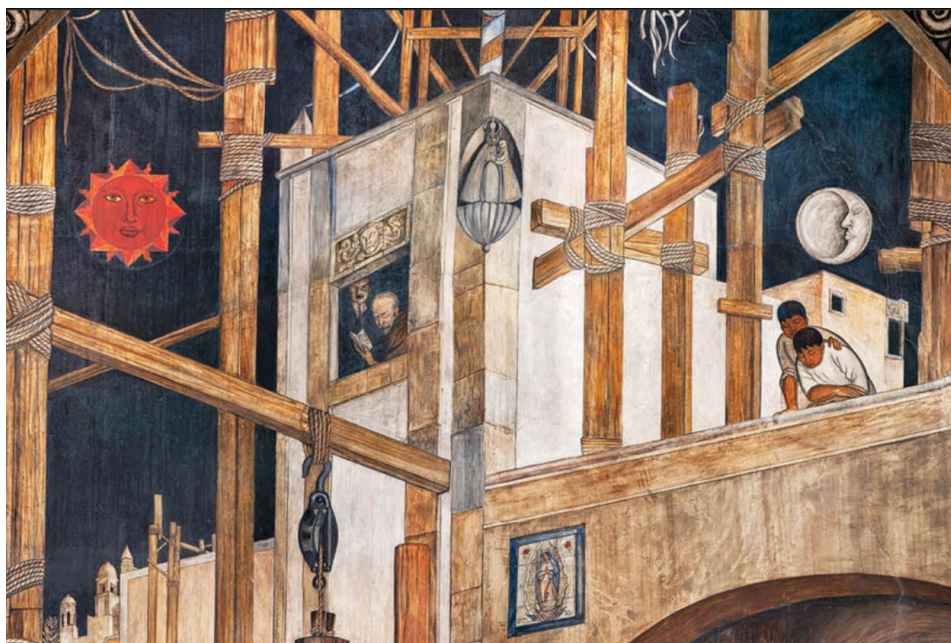
Guardas de *Pero Galin* (1926).



Autorretrato estilo Rembrandt (1893) de Germán Gedovius.



Retrato de Pablo González Berazueta (1911) de Germán Gedovius.



Detalles del fresco *La fiesta de Santa Cruz* (1923) de Roberto Montenegro. En la parte superior, Montenegro retrató a Artemio de Valle Arizpe y a Francisco A. de Icaza en la ventana de una torre



Retrato de don Artemio de Valle Arizpe (1916) de Saturnino Herrán.



El arquitecto Jesús T. Acevedo (1915) de Diego Rivera.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ABREU GÓMEZ, ERMILO 1923. *El corcovado. Un amor de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Prólogo de Alfonso Reyes, E. Gómez de la Puente Editor, México.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO 1925. *La vida milagrosa del venerable siervo de Dios Gregorio López*. Prólogo de Artemio de Valle Arizpe, sin editor, México.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO 1937. “Estrada, crítico”, *Letras de México*, vol. I, núm. 18, 1 de noviembre, p. 4.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO 1941. “*El canillitas*, de Artemio de Valle Arizpe”, *Letras de México*, vol. V, núm. 7, 15 de julio, p. 5.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO 1943. “Francisco Monterde, *El temor de Hernán Cortés y otras narraciones de la Nueva España*”, *El hijo pródigo*, núm. 9, diciembre, pp. 218-219.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO 1945. “Literatura virreinal mexicana”, *El hijo pródigo*, núm. 32, noviembre, pp. 71-79.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO 1946. “Breve historia de mis libros”, *El hijo pródigo*, núm. 34, enero, pp. 9-16.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO 1947. “La literatura ‘virreinalista’ mexicana”, *Letras de México*, vol. VI, núm. 130, enero, pp. 1-4.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO 1954. *La del alba sería...*, Ediciones Botas, México.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO 1959. *Duelos y quebrantos*, Ediciones Botas, México.
- ACEVEDO, JESÚS TITO 1920. *Disertaciones de un arquitecto*. Prólogo de Federico Mariscal, Ediciones México Moderno, México.
- ACEVEDO ESCOBEDO, ANTONIO 1966a. *Letras de los 20's*, Seminario de cultura mexicana, México.
- ACEVEDO ESCOBEDO, ANTONIO 1966b. “Prólogo” en Artemio de Valle Arizpe, *Obras completas*, vol. 1, Libreros Mexicanos Unidos, México, pp. 7-17.
- AGUAYO MEJÍA, SAMUEL JOSÉ 2020. ‘*Visión de Anáhuac*’ de Alfonso Reyes: un ensayo de vanguardia, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, <http://132.248.9.195/ptd2020/agosto/0802694/Index.html> [consultado el 30 de octubre de 2023].

- AGUIRRE CORTÉS, CARLOS DAVID 2014. *Los motivos de don Genaro: la formulación de la Doctrina Estrada en 1930*, tesis, Centro de Investigación y Docencia Económica, México, <http://hdl.handle.net/11651/1627> [consultado el 3 de agosto de 2023].
- ALCARAZ MORALES, OSBELIA y Agustín Salgado Galarza 2021. “Puesta en valor del patrimonio de Taxco en la narrativa de Manuel Toussaint” en Eloy Méndez Sainz y Miltón Aragón (coords.), *Vistas imaginarias de lugares*, Universidad Autónoma de Coahuila, Coahuila, pp. 103-118, <http://ri.uagro.mx/handle/uagro/4447> [consultado el 10 de diciembre de 2024].
- ALONSO, AMADO 1975 [1942]. “El modernismo en *La gloria de don Ramiro*” en Enrique Larreta, *La gloria de don Ramiro (una vida en tiempos de Felipe II)*, Casa de las Américas, La Habana, pp. VII-XXXIV.
- ALTAMIRANO, IGNACIO MANUEL 2007 [1871]. “Carta a una poetisa” en Antonio Alatorre, *Sor Juana a través de los siglos. (1852-1910)*, tomo II, El Colegio de México, México, p. 181.
- AMARO ORTEGA, ERIK 2019. *Lo kitsch en la arquitectura: el colonial californiano en la Ciudad de México como arte reaccionario al movimiento moderno*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, <http://132.248.9.195/ptd2019/septiembre/0795869/Index.html> [consultado el 15 de marzo de 2023].
- ANDES, STEPHEN J. C. 2020. *Zorro's Shadow: How a Mexican Legend Became America's First Superhero*, Chicago Review Press, Chicago.
- ARA TORRALBA, JUAN CARLOS 1999. *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- ARENALES, RICARDO 1920. “Antología de poetas modernos de México”, *México Moderno*, tomo I, núm. 2, 1 de septiembre, pp. 125-126.
- ARRANZ MÍNGUEZ, CONRADO J. e Iris Reyes Hernández 2021. “Alfonso Cravioto, la perspectiva educativa de una sensibilidad estética”, *Signos Históricos*, vol. 23, núm. 45, pp. 8-49, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202021000100008&lng=es&tlng=es [consultado el 20 de diciembre de 2024].
- AZÚA, FÉLIX DE 1999. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Anagrama, Barcelona.
- BAUDELAIRE, CHARLES 1973 [1869]. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Edición de Robert Kopp, Gallimard, París.

- BAUDELAIRE, CHARLES 1986. *Pequeños Poemas en Prosa. Los paraísos artificiales*. Edición de José Antonio Millán Alba, Cátedra, Madrid.
- BAUDRILLARD, JEAN 1995 [1968]. *El sistema de los objetos*. Traducción de Francisco González Aramburu, Siglo XXI, México.
- BAXTER, SYLVESTER 1901. *Spanish-colonial architecture in Mexico*, Millet, Boston.
- BAXTER, SYLVESTER 1934 [1901]. *La arquitectura hispano colonial en México*. Introducción y notas de Manuel Toussaint, traducción de Federico Mariscal, León Felipe, Manuel Toussaint, *et al.*, Departamento de Bellas Artes, México.
- BECERRA RAMÍREZ, ISAAC 2019. “Reseña histórica de la Biblioteca Pública de la Catedral Metropolitana de México”, *Titivillus*, núm. 5, pp. 89–100. https://doi.org/10.26754/ojs_titivillus/titivillus.20193812 [consultado el 15 de agosto de 2024].
- BERNARD, SUZANNE 1959. *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, París.
- BERTRAND, ALOYSIUS 1980 [1842]. *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Edición de Max Milner, Gallimard, París.
- BERTRAND, ALOYSIUS 2002 [1842]. *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Edición de Jean-Luc Steinmetz, Le livre de poche, París.
- BERTRAND, ALOYSIUS 2014 [1842]. *Gaspard de la noche. Fantasías al modo de Rembrandt y de Callot*. Edición de José Francisco Ruiz Casanova, traducción de Lucía Azpeitia, Cátedra, Madrid.
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN 1996. *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, Cal y arena, México.
- BLÁZQUEZ ESPINOSA, JOSÉ CARLOS 2010. “Un ateneísta olvidado”. *Proceedings of the 38th Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana International Congress: Independencias: Memoria y Futuro*. Gwen Kirkpatrick y Enrique Cortez (eds.), Georgetown University, Washington D. C.
- BONENFANT, LUC 2004. “Le vers détourné: Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose”, *Romantisme*, núm. 123, pp. 41-51, <https://doi.org/10.3917/rom.123.0041> [consultado el 15 de agosto de 2023].
- BOURDIEU, PIERRE 1990 [1984]. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. Traducción de Desiderio Navarro, *Criterios*, núms. 25-28, pp. 20-42,

- <https://gep21.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf> [consultado el 10 de diciembre de 2024].
- BOURDIEU, PIERRE 1995 [1992]. *Las reglas del arte*. Traducción de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona.
- BRADING, DAVID ANTHONY 1980 [1973]. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Traducción de Soledad Loaeza Grave, Era, México.
- BRUSHWOOD, JOHN. S. 1973. *México en su novela*. Traducción de Francisco González Aramburu, Fondo de Cultura Económica, México.
- BUSTILLOS, JOSÉ MARÍA 1919. “La gruta de Cicalco” en *Lirica Mexicana: Antología publicada por la legación de México con motivo de la fiesta de la Raza*, Jiménez y Molina, Madrid, pp. 166-174.
- CAMPOS LÓPEZ, RONALD 2015. “Primeros promotores de la idea de hispanidad: Darío, Menéndez Pelayo, Valera, Altamira y Unamuno”, *Káñina*, vol. 39, núm. 1, pp. 33–51, <https://doi.org/10.15517/rk.v39i1.18398> [consultado el 14 de diciembre de 2024].
- CARBALLO, EMMANUEL 1965. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, México.
- CARMONA DÁVILA, DORALICIA 2017. “Genaro Estrada Félix” en *Memoria política de México*, edición digital, Instituto Nacional de Estudios Políticos, México, <https://www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/ESF87.html> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- CARRIAZO RUBIO, JUAN LUIS 2002. *IV Estudios de Frontera. Historia, tradiciones y leyendas en la Frontera. Homenaje a Enrique Toral y Peñaranda*, Diputación Provincial de Jaén, Jaén, pp. 101-127.
- CARRILLO FLORES, ANTONIO, *et al.* 1996. *Homenaje a Genaro Estrada*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México.
- CASO, ANTONIO, *et al.* 2000. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. Prólogo, notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna, anejo documental de Fernando Curiel Defossé, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- CASO, CONCEPCIÓN 1985. “Semblanza del doctor Francisco Monterde” en *Francisco Monterde. Imagen y obra escogida*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 13-19.

- CASTRO LEAL, ANTONIO 1959. “Una prosa de Genaro Estrada”, *Ábside*, núm. 4, octubre-diciembre, pp. 468-474.
- CASTRO LEAL, ANTONIO 1964a. “Mariano Silva y Aceves” en Mariano Silva y Aceves, *Cuentos y poemas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. IV-XXII.
- CASTRO LEAL, ANTONIO 1964b. “Estudio preliminar” en *La novela del México Colonial*, tomo I, Aguilar, México, pp. 9-36.
- COMPTON, MERLÍN D. 1993. “Las *Tradiciones* y la génesis del género” en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*. Edición crítica de Julio Ortega (coord.), Archivos ALLCA XX, París, pp. 441-458.
- CORONADO, JUAN 2000. “Valle Arizpe: El ‘ameno oficio de tradicionalista’” en Artemio de Valle Arizpe, *Obras*, tomo I, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 7-44.
- CORRAL, FORTINO 2011. *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX*, Editorial Pliegos, Madrid.
- CORRE, HERVÉ LE 2001. *Poesía hispanoamericana posmodernista: historia, teoría, prácticas*, Gredos, Madrid.
- CRAVIOTO, ALFONSO 1921. *El alma nueva de las cosas viejas*, Ediciones México Moderno, México.
- CRAVIOTO, ALFONSO 1984. *Poesías completas*. Estudio, notas y bibliografía de Agustín Velázquez Chávez, Gobierno del Estado de Hidalgo, Pachuca.
- CRAVIOTO, ALFONSO 2009. “Alfonso Cravioto. El ser bajo la ficción del personaje”, *Tema y variaciones de literatura. A cien años del Ateneo de la Juventud*, núm. 33, semestre 2, pp. 205-240, <https://hdl.handle.net/11191/4459> [consultado el 15 de noviembre de 2024].
- CRUZ LARA, VIRIDIANA DE LA 2023. *La poesía como una herramienta para la reconstrucción de la nación en El Universal (1916-1918)*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, <http://132.248.9.195/ptd2023/abril/0837723/Index.html> [consultado el 15 de noviembre de 2024].
- CURIEL, FERNANDO 1998. *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- DELGADILLO FERNÁNDEZ, EMILIANO 2016. *Estudio y edición crítica de Los hombres del alba de Efraín Huerta*, tesis, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí,

- <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/332> [consultado el 15 de noviembre de 2024].
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO y Francisco Monterde 1955. *Historia de la literatura española e historia de la literatura mexicana*, Porrúa, México.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR 2010. *Querella por la cultura “revolucionaria” (1925)*. Prólogo de Álvaro Matute, Fondo de Cultura Económica, México.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR 2015. “Los de abajo. Cien años después” en Mariano Azuela, *Los de abajo*, Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana / El Colegio Nacional, México, pp. 9-90.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR 2018. “Genaro Estrada. La sutil propuesta” en Genaro Estrada, *Visionario de la Nueva España*, Academia Mexicana de la Lengua, México, pp. 7-49.
- DÍAZ DE OVANDO, CLEMENTINA 1969. “Sobre algunos textos de Manuel Romero de Terreros”, *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, núm. 38, pp. 21-44, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1969.38.885> [consultado el 15 de noviembre de 2024].
- DÍAZ URIBE, DAYNA y Salvador García 2017. “Manuel Toussaint, un acercamiento a su periplo por las revistas mexicanas” en Marco Antonio Chavarín González e Yliana Rodríguez González (coords.), *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglos XIX y XX. Afinidades, simpatías y complicidades*, El Colegio de San Luis / Instituto de Investigaciones Filológicas, San Luis Potosí, pp. 259-280.
- DÍAZ URRUTIA, ÁNGEL 2002. *Cruzados de novela: Las novelas de la guerra cristera*, EUNSA, Pamplona.
- DÍAZ ZERMEÑO, HÉCTOR 2016. *De amistad y enemistad entre Ateneístas y Humanistas: en Torno a la biografía de Mariano Silva y Aceves (1887-1937)*, Innovación Editorial Lagares de México, México.
- DÍEZ-ECHARRI, EMILIANO y José María Roca Franquesa 1972 [1950]. *Historia de la literatura Española e Hispanoamericana*, Aguilar, Madrid.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CRISTOPHER 1996. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, tomo I, Fondo de Cultura Económica, México.
- DOUGHERTY, DRU 2003. *Palimpsestos al cubo. Prácticas discursivas de Valle-Inclán*, Fundamentos, Madrid.

- DUVERGER, CHRISTIAN 2012. *Crónica de la eternidad*, Taurus, México.
- ENRÍQUEZ PEREA, ALBERTO (coord.) 2019. *La inagotable presencia de Genaro Estrada*, Secretaría de Relaciones Exteriores / Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México.
- ESTRADA, GENARO 1919. “Jules Renard” en Jules Renard, *La linterna sorda. El viñador en su viña. Pamplinas. Historias naturales*, Cvltvra, México.
- ESTRADA, GENARO 1920a. “Viejos temas de Agustín Basave”, *México Moderno*, núm. 2, p. 128.
- ESTRADA, GENARO 1920b. “Dilucidaciones” y “La ciudad colonial”, *México Moderno*, núm. 4, pp.224-228.
- ESTRADA, GENARO 1921. *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas*, Ediciones México Moderno, México.
- ESTRADA, GENARO 1926. *Pero Galín*, Cvltvra, México.
- ESTRADA, GENARO 1967. *Pero Galín*. Prólogo de María del Carmen Millán, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- ESTRADA, GENARO 1975. *El “Visionario de la Nueva España”*. Introducción de Irma Gudiño, Departamento del Distrito Federal, México.
- ESTRADA, GENARO 1983. *Obras. Poesía. Narrativa. Crítica*. Edición de Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México.
- ESTRADA, GENARO 1987. *Visionario de la Nueva España*, edición facsimilar. Prólogo de Carlos Monsiváis, Universidad Autónoma de Sinaloa, México.
- ESTRADA, GENARO 1988a. *Obras completas. Poesía, narrativa, prosa varia, crítica, arte*. Compilación, prólogo, notas, y bibliografía de Luis Mario Schneider, Siglo XXI, México.
- ESTRADA, GENARO 1988b. *Obras completas. Historia, diplomacia, bibliografías, varias*. Compilación, prólogo, notas, y bibliografía de Luis Mario Schneider, Siglo XXI, México.
- ESTRADA, GENARO 2009. *Antología*. Selección y nota introductoria de Beatriz Espejo, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- ESTRADA, GENARO 2018. *Visionario de la Nueva España*. Estudio de Víctor Díaz Arciniega, Academia Mexicana de la Lengua, México.
- ESTRELLA COZAR, ERNESTO 2010. “El poema en prosa como dispositivo teórico: la frágil consistencia de lo poético”, *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, núm. 6-7, <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol4/iss7/5> [consultado el 20 de octubre de 2023].

- FEIN, SETH 1996. “El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930”. *Secuencia*, núm. 34, enero-abril, pp. 155-195, <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i34.527> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- FELL, CLAUDE 2021 [1989]. *José Vasconcelos, los años del águila, 1920-1925. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. Edición digital, 2 tomos, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas, México, www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/248b_01/vasconcelos_aguila.html [consultado el 10 de enero de 2023].
- FERNÁNDEZ, JUSTINO 1969. “Manuel Romero de Terreros y Vinet (1880-1968) y su obra”, *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, vol. 10, núm. 38, pp. 9-19, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1969.38.876> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- FERNÁNDEZ, FERNANDO 2020. “López Velarde, retratado por Roberto Montenegro (1919)”, *Siglo en la brisa. Blog del escritor mexicano Fernando Fernández*, <https://sigloenlabrisa.com/2020/07/10/lopez-velarde-retratado-por-roberto-montenegro-1919/> [consultado el 15 de noviembre de 2023].
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, JOSÉ MARÍA 2000. *La Novela Semanal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, TEODOSIO 2007. “El pasado mexicano en la «literatura colonialista»”. *América sin nombre*, núm. 9-10, pp. 67-74, <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN2007.9-10.11> [consultado el 15 de marzo de 2022].
- FERRÚS ANTÓN, BEATRIZ 2021. “Modelos de mujer en el *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas* (1847, 1851 y 1852)”. *Hispanófila*, núm. 191, pp.27-44, <https://doi.org/10.1353/hsf.2021.0002> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- FUENTES IBARRA, GUILLERMINA 1991. “El Teatro Municipal de la ciudad de México (1923)”, *Acotación: Boletín del Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”*, tercera época, año 1, núm. 2, julio-diciembre, pp. 21-24 <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/2704/1/383pubartgfu4.pdf> [consultado el 20 de diciembre de 2024].
- GARCÍA GONZÁLEZ, JOSÉ ENRIQUE 2012. “*Waverly* de Walter Scott, en la traducción de José María Heredia (1833)”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante,

- <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwm1x9> [consultado el 15 de agosto de 2024].
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA 2011. “Dependencia, independencia, codependencia: Las relaciones México-España a través de la obra de Genaro Estrada”, *Philologia Hispalensis*, núm. 25, págs. 77-105, <http://hdl.handle.net/10272/13238> [consultado el 15 de marzo de 2022].
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA 2020. “La narrativa mexicana, 1915-1920: entre la Revolución y la resistencia” en Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez (eds.), *México 1915-1920. Una literatura en la encrucijada*, Renacimiento, Sevilla, pp. 571-656.
- GARCÍA MORALES, ALFONSO 1992. *El Ateneo de México (1906-1914). Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla.
- GARCÍA MORALES, ALFONSO y Rosa García Gutiérrez (eds.) 2020. *México 1915-1920. Una literatura en la encrucijada*, Renacimiento, Sevilla.
- GARCÍA NARANJO, NEMESIO 1955. “Don Luis González Obregón”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua*, tomo XIII, pp. 46-59, https://www.academia.org.mx/aml_static/bd/MEM013AMLT131955.pdf [consultado el 15 de octubre de 2024].
- GARCÍA NARANJO, NEMESIO 1960. *Memorias. Dos bohemios en París*. Tomo IV, El porvenir, Nuevo León.
- GARCÍADIEGO, JAVIER 2021. “El ateneo de la Juventud”. Conferencia pronunciada en el ciclo de conferencias “Hacia la modernidad literaria” organizado por la Casa Estudio Cien Años de Soledad, https://www.youtube.com/live/DD-nArR_lcA?si=xURS3zLJK0xa0PZQ [consultado el 20 de noviembre de 2024].
- GARROT, JUAN CARLOS 1994. “El teatro cómico de Muñoz Seca” en Pedro Muñoz Seca, *La venganza de don Mendo*, M.E. Editores, Madrid, pp. 9-29.
- GASCA ROJAS, BOGAR ALEJANDRO 2019. ‘El joven’ de Salvador Novo como respuesta a la polémica periodística sobre el “afeminamiento literario” de 1925, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México <http://132.248.9.195/ptd2019/febrero/0785182/Index.html> [consultado el 10 de enero de 2025].
- GODOY, JORGE DE 1923. *El libro de las rosas virreinales*, Herrero Hermanos, México.
- GODOY, JORGE DE 1926. *El puñado de rubíes*, Herrero Hermanos, México.

- GÓMEZ MATA, LUIS ALBERTO 2017. *Análisis del espacio en Sor adoración del divino verbo: una novela corta de la literatura colonialista*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, <http://132.248.9.195/ptd2017/noviembre/0768373/Index.html> [consultado el 15 de marzo de 2022].
- GONZÁLEZ GAMIO, ÁNGELES 2003. *Manuel Gamio. Una lucha sin final*, Universidad Autónoma de México, México.
- GONZÁLEZ MAESTRO, JESÚS 2009. *Crítica de los géneros literarios en el «Quijote»: Idea y concepto de «géneros» en la investigación literaria*. Editorial Academia del Hispanismo, Vigo.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, ENRIQUE 1971. *Obras completas*, El Colegio Nacional, México.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, JOSÉ MARÍA [Abate de Mendoza] 1970. *Ensayos selectos*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, LUIS 1991. *México Viejo. Época colonial. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*. Prólogo de Flor de María Hurtado, Alianza Editorial, México.
- GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS 1940 [1928]. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Segunda edición, Editorial Cvltvra y Polis, México.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, LUIS 1984. *La ronda de las generaciones. Los protagonistas de la Reforma y la Revolución Mexicana*, Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Publicaciones, México.
- GRANADOS CHAPA, MIGUEL ÁNGEL 1984. *Alfonso Cravioto. Un liberal hidalguense*, Océano / Gobierno del Estado de Hidalgo, México.
- GRANJA IRIGOYEN, AGUSTÍN 1923. *Trilogía dramática*, Talleres de Herrero Hermanos, México.
- GRANJA IRIGOYEN, AGUSTÍN 1928. *El bachiller de Vasconcelos*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- GREENFIELD, SUMNER M. 1983. “Larreta, Valle-Inclán y el pastiche literario modernista”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 32, núm. 1, pp. 80-95, <https://doi.org/10.24201/nrfh.v32i1.2280> [consultado el 15 de octubre de 2024].
- GUTIÉRREZ MUÑOZ, MARÍA GUADALUPE 2007. *La literatura colonialista en México. Un movimiento de reafirmación nacional*, tesis, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

- GUZMÁN URBIOLA, XAVIER 2023. “Jesús T. Acevedo, arquitecto y escritor (un texto olvidado)”, *La Jornada Semanal*, 26 de nov., <https://semanal.jornada.com.mx/2023/11/26/jesus-t-acevedo-arquitecto-y-escritor-un-texto-olvidado-7527.html> [consultado el 15 de noviembre de 2024].
- HADATTY MORA, YANNA 2009. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, México.
- HADATTY MORA, YANNA 2016. *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*, Universidad Nacional Autónoma de México / El Universal, México.
- HELGUERA, LUIS IGNACIO 1993. *Antología del poema en prosa en México*, Fondo de Cultura Económica, México.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO 1960 [1913]. “Don Juan Ruiz de Alarcón” en *Obra crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 272-282.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO 1984. *Estudios Mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, México.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO 2000 [1913]. “Carta a Alfonso Reyes” en Antonio Caso *et. al. Conferencias del Ateneo de la Juventud*. Prólogo, notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna, anejo documental de Fernando Curiel Defossé, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 469-473.
- HERNÁNDEZ LANDA, VERÓNICA 2014. *Los tiempos de la historia: la representación de la Colonia en tres novelas históricas de la República restaurada*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, <http://132.248.9.195/ptd2014/septiembre/0718656/Index.html> [consultado el 15 de marzo de 2023].
- HERNÁNDEZ LUNA, JUAN 2000 [1962]. “Prólogo” en Antonio Caso *et al.*, *Conferencias Del Ateneo de La Juventud*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 7-27.
- HERNÁNDEZ ROURA, SERGIO 2023. “Formas de lo fantástico en México (1840-1940)” en David Roas (ed.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas (1830-1940)*, Iberoamericana - Vervuert, Madrid, pp. 267-293.
- HERRASTI MACIA, LOURDES *et al.* 1996. *El otro yo del Rey: Virreyes de la Nueva España, 1535-1821*, Museo Nacional de Historia / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Miguel Ángel Porrúa, México.

- HERRERA LEÓN, FABIÁN y Agustín Sánchez Andrés 2020. “Genaro Estrada y la incursión de México en el escenario multilateral de entreguerras”, *Letras Históricas*, núm. 22, pp. 207-25, <https://letrashistoricas.cucsh.udg.mx/index.php/LH/article/view/7205> [consultado el 20 de diciembre de 2024].
- HERRERA SERNA, LAURA 1986. “Plutarco Elías Calles y su política agraria”. *Secuencia*, núm. 4, ene-abr, pp. 42-65, <http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i04.124> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- HORTA, MANUEL 1917. *Vitrales de capilla. Cuentos místicos*. Juicio crítico de Francisco Villaspesa, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, México.
- HORTA, MANUEL 1942 [1919]. *Estampas de antaño. Añejas páginas de amor y picardía*, Goya, México.
- HORTA, MANUEL 1969 [1923]. *El caso vulgar de Pablo Duque en 18 novelas de “El Universal Ilustrado” (1922-1925)*, Ediciones de Bellas Artes, México, pp. 141-149.
- HORTA, MANUEL 1977. *Siluetas en la neblina*, Jus, México.
- HORTA, MANUEL 1981. *Estampas de Antaño y miniaturas románticas*, Edamex, México.
- HUGO, VICTOR 1963 [1827]. “Préface à Cromwell” en *Théâtre complet. I*, Gallimard, París, pp. 409-454.
- HUGO, VÍCTOR 1999 [1827]. *Cromwell*. Edición digital basada en la edición de Espasa Calpe, 1967. Traducción de Jacinto Labaila, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnv9d4> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- HURTADO, FLOR DE MARÍA 1991. “Prólogo” en Luis González Obregón, *México Viejo. Época colonial. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, Alianza Editorial, México, pp. VII-XX.
- HUTCHEON, LINDA 1992 [1981]. “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. Traducción de Pilar Hernández Cobos en Hernán Silva (ed.), *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 173-193.
- HUYSMANS, JORIS-KARL 1977 [1884]. *Al revés*. Traducción de Rodrigo Escudero, Librerías Fausto, Buenos Aires.
- HUYSMANS, JORIS-KARL 2022 [1884]. *À rebours*. Edición de Pierre Jourde, Gallimard, París.

- IGUÍNIZ, JUAN BAUTISTA 1926. *Bibliografía de novelistas mexicanos. Ensayo biográfico, bibliográfico y crítico, precedido de un estudio histórico de la novela mexicana*. Introducción de Francisco Monterde, Secretaría de Relaciones Exteriores, México.
- IGUÍNIZ, JUAN BAUTISTA 1943. *Disquisiciones bibliográficas. Autores, libros, bibliotecas, artes gráficas*, El Colegio de México, México.
- ILLADES, CARLOS 1985. *México y España durante la Revolución Mexicana*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO 1916. “El sueño de Martín Espelunca”, *El Pueblo. Suplemento Ilustrado*, año III, tomo I, lunes 13 de marzo, p. 2, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a3f3?intPagina=10&tipo=publicacion&anio=1916&mes=03&dia=12> [consultado el 15 de octubre de 2024].
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO 1918. *Cuentos y diálogos*, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, México.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO 1923. *Sor Adoración del divino verbo. Crónica de una vida imaginaria en el virreynato de la nueva España*, E. Gómez de la Puente, México.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO 1924a. *Moisés. Historias de judaizantes e inquisidores que vivieron en la nueva España al promediar el siglo XVII*. Prólogo de Antonio Caso, Cultura, México.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO 1924b. “El afeminamiento en la literatura mexicana”, *El Universal*, 21 de diciembre, p. 3.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO 1928. *Historia de la literatura mexicana*, Editorial Cvltvra, México.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO 1942 [1928]. *Historia de la literatura mexicana*, tercera edición, Botas, México.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO 1947. *Novelas coloniales*, Botas, México.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO 2001. *El México que yo sentí (1896-1960). Testimonios de un espectador de buena fe*. Edición de Guillermo Sheridan, Conaculta, México.
- KATZ, FRIEDRICH 2013 [1981]. *La guerra secreta en México*, Era, México.
- KATZMAN, ISRAEL 1963. *Arquitectura contemporánea mexicana. Precedentes y desarrollo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- KRAUZE, ENRIQUE 1976. *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, Siglo XXI, México.
- KRIVOKAPIC, ALEKSANDAR y Stjepo Stjepović 2020. “Crítica de las novelas de caballerías en *Don Quijote*”. *Liburna. Revista Internacional de Humanidades*, núm. 16-17, mayo–noviembre,

- pp. 101-171, <https://revistas.ucv.es/liburna/index.php/liburna/article/view/793/808> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- LAÍN ENTRALGO, PEDRO 2003 [1948]. “La Generación del 98 y el problema de España”, *Arbor*, vol. 174, núm. 687-688, pp. 431–452, <https://doi.org/10.3989/arbor.2003.i687-688.652> [consultado el 10 de noviembre de 2024].
- LARRAZÁBAL CÁRDENAS, HILDA 2023. *Sor Juana Inés de la Cruz. De reliquia histórica a texto vivo*. Iberoamericana / Vervuert, Madrid.
- LARRETA, ENRIQUE 1975 [1908]. *La gloria de don Ramiro (una vida en tiempos de Felipe II)*, introducción de Amado Alonso, Casa de las Américas, La Habana.
- LEAL, LUIS 2009 [1956]. *Breve historia del cuento mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- LEMPÉRIÈRE, ANNICK 2004. “El paradigma colonial en la historiografía latinoamericanista”, *Istor: revista de historia internacional*, año V, núm. 19, pp. 107-128, <http://hdl.handle.net/11651/3520> [consultado el 15 de junio de 2024].
- LEÓN-PORTILLA, MIGUEL 2017 [2001]. “Introducción” en Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554. Tres diálogos latinos*. Traducción de Joaquín García Icazbalceta, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas / Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, pp. XVII-XXV, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mexico1554/mex1554.html> [consultado el 15 de noviembre de 2024].
- LEÓN, RICARDO 1926 [1908]. *Casta de Hidalgos. Novela escrita en las Asturias de Santillana*, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid.
- LEVENE, RICARDO 1951. *Las Indias no eran colonias*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- LIRA LUNA, DANIEL DE 2004. “Últimas noticias sobre una historia antigua: la biblioteca de Genaro García”, *Boletín del instituto de investigaciones bibliográficas*, vol. IX, núms. 1 y 2, pp. 193-213, <http://publicaciones.iib.unam.mx/publicaciones/index.php/boletin/article/view/701> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- LIRA LUNA, DANIEL DE 2006. *Genaro Estrada: Bibliógrafo, bibliólogo y bibliófilo*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, <http://132.248.9.195/pd2006/0606427/Index.html> [consultado el 15 de marzo de 2024].

- LOAEZA, SOLEDAD 1996. “Los orígenes de la propuesta modernizadora de Manuel Gómez Morín”, *Historia Mexicana*, vol. 46, núm. 182, pp. 425-478, <https://repositorio.colmex.mx/concern/articles/zk51vh50d?locale=es> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- LOCKE, JESSICA C., Ana Castaño y Jorge Gutiérrez Reyna 2021. “Introducción” en *El primer siglo de las letras novohispanas (1519-1624)*, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, México, pp. XXVII-XLV.
- LOERA Y CHÁVEZ, AGUSTÍN 1920. “La joven literatura mexicana. Francisco Monterde García Icazbalceta”, *México Moderno* [facsimilar], año I, núm. 4, noviembre, pp. 245-247.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, SUSANA 1965. *Rafael López. Su vida y obra*, tesis, Universidad Iberoamericana, México, <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000815927> [consultado el 20 de diciembre de 2024].
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL 2015. “El Quijote y los libros de caballerías: dos notas volanderas”. *Revista digital universitaria*, vol. 16, núm. 8, agosto, <https://www.revista.unam.mx/vol.16/num8/art67/#::~:~:text=El%20Quijote%20como%20libro%20de,este%20g%C3%A9nero%20lo%20escribi%C3%B3%20Cervantes> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- LUISELLI, ALESSANDRA 2021. “Década de 1920. Sor Juana irrumpe en el canon literario” en Rosa Perelmutter (ed.), *La recepción literaria de sor Juana Inés de la Cruz: Un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*, Instituto de Estudios Auriseculares, Nueva York, pp. 45-46.
- MADRIGAL, ELENA 2011. *Del licántropo que aulla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el esteticismo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS 2007 [1928]. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS 1949. *Literatura Mexicana. Siglo xx. 1910-1949*, volumen I, Antigua librería Robredo, México.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS 1950. *Literatura Mexicana. Siglo xx. 1910-1949. Guías bibliográficas*, volumen II, Antigua librería Robredo, México.
- MARTÍNEZ, LUZ ÁNGELA 2003. “La espectacularización de la Colonia y fundación de la identidad republicana en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma”. *Revista chilena de literatura*,

- núm. 63, pp. 15-51,
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1636/1516> [consultado el 15 de abril de 2023].
- MARTÍNEZ CARRIZALES, LEONARDO 2006. “Cornucopia de la Nueva España” en Artemio de Valle Arizpe, *De la Nueva España*, Lectorum, México, pp. 7-19.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, LEONARDO 2011. “Un reino próximo. Narración y enunciación en la novela corta mexicana de asunto virreinal” en Gustavo Jiménez (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, vol. I, Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación para las Letras Mexicanas, México, pp. 193-210,
<https://www.lanovelacorta.com/estudios/una-selva-tan-infinita-1-leonardo-martinez-carrizales.pdf> [consultado el 15 de marzo de 2022].
- MARTÍNEZ CARRIZALES, LEONARDO 2019. “Francisco Monterde García-Icazbalceta, colonialista. La tesis nacionalista de la ciudad indiana en *El madrigal de Cetina*” en Gustavo Jiménez Aguirre y Verónica Hernández Landa (eds.), *Ligera de equipaje. Itinerarios de la novela corta en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 85-99.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, LEONARDO 2020. “Enrique González Martínez. Elevación y caída de un poeta en el horizonte de la cultura revolucionaria de México” en Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez, *México 1915-1920. Una literatura en la encrucijada*, Renacimiento, Sevilla, pp. 118-150.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, LEONARDO 2021. “*El madrigal de Cetina*. La raíz virreinal de México en miniatura” en Francisco Monterde, *El madrigal de Cetina*. Edición y notas de Verónica Hernández Landa y Fernando Morales Orozco, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, México, pp. 7-18.
- MARTÍNEZ LUNA, ESTHER 1998. “Jesús T. Acevedo. Primera baja ateneísta”, *Revista de la Universidad de México*, núms. 564-565, enero-febrero, pp.7-11,
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/c93b744c-2a3a-4bc3-8950-be1b6dab785d/jesus-t-acevedo-primera-baja-ateneista> [consultado el 15 de agosto de 2024].
- MARTÍNEZ RUIZ, JOSÉ [Azorín] 1973 [1912]. *Castilla*. Ed. Juan Manuel Rozas, Editorial Labor, Barcelona.

- MARTÍNEZ TORRES, CRISTINA 2022. “Ocurrió en la vega de Granada. Hernán Pérez del Pulgar y el triunfo del Ave María en los pliegos de Ginebra” en Constance Carta y Abraham Madroñal (eds.), *De los cantares de gesta a los cantares de ciegos*. Idea, Nueva York, pp. 181-204.
- MATA, ÓSCAR 2009. “La Colonia en los inicios de la narrativa mexicana y en la moda colonialista”, *Tema y variaciones de literatura*, núm. 32, pp. 289-313, <https://hdl.handle.net/11191/4337> [consultado el 15 de agosto de 2024].
- MATEOS MEJORADA, SANTIAGO 1992. “Lectura de «Le Maçon» de Aloysius Bertrand”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, núm. 1, pp. 209-223, <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9292120209A> [consultado el 10 de julio de 2023].
- MATUTE, ÁLVARO 1999. *El Ateneo de México*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MATUTE, ÁLVARO 2002. *La Revolución Mexicana: Actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*, Océano / Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México.
- MCPHEETERS, D. W. 1956. “*Xicoténcatl*, símbolo republicano y romántico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año 10, núm. 3, pp. 403–411, <http://www.jstor.org/stable/40297042> [consultado el 15 de agosto de 2024].
- MENTON, SEYMOUR 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MILLÁN, MARÍA DEL CARMEN 1967. “Prólogo” en Genaro Estrada, *Pero Galín*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. VII-XLV.
- MILLÁN, MARÍA DEL CARMEN 1986. “Genaro Estrada, literato”, en *Homenaje a Genaro Estrada*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, pp. 37-49.
- MILLÁN ALBA, JOSÉ ANTONIO 1986. “Introducción” en Charles Baudelaire, *Pequeños Poemas en Prosa. Los paraísos artificiales*, Cátedra, Madrid.
- MOLINARI, RICARDO E. 1926. “Pero Galín de Genaro Estrada”, *Martín Fierro*, núm. 42, p. 4, <https://ahira.com.ar/ejemplares/42/> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- MONJARAZ BUELNA, RODOLFO 1967. *Genaro Estrada. Su vida y su obra*, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán.

- MONSIVÁIS, CARLOS 1987. “En el centenario de Genaro Estrada”, en Genaro Estrada, *Visionario de la Nueva España*. Edición facsimilar, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, pp. 1-10.
- MONTERDE, FRANCISCO 1918. *El madrigal de Cetina. El secreto de la escala*. Presentación de Manuel Horta, Imprenta Victoria, México.
- MONTERDE, FRANCISCO 1920. “Lo que dice el reloj de sol [y otras estampas]”, *México Moderno*, año I, núm. 4, noviembre, pp. 247-250.
- MONTERDE, FRANCISCO 1924. “Existe una literatura mexicana viril”, *El Universal*, núm. 2985, 25 de diciembre, p. 3.
- MONTERDE, FRANCISCO 1926 [1925]. “Introducción” en Juan B. Iguíniz, *Bibliografía de novelistas mexicanos. Ensayo biográfico, bibliográfico y crítico, precedido de un estudio histórico de la novela mexicana*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, pp. XIII-XVI.
- MONTERDE, FRANCISCO 1952. “En torno a *Los de abajo* del doctor Mariano Azuela”, *Filosofía y Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, núms. 45-46, pp. 265-270, http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/A297 [consultado el 15 de marzo de 2024].
- MONTERDE, FRANCISCO 1969 [1922]. *Dantón en 18 novelas de “El Universal Ilustrado” (1922-1925)*, Ediciones de Bellas Artes, México, pp. 207-219.
- MONTERDE, FRANCISCO 1999. *Figuras y generaciones literarias*. Edición de Ignacio Ortiz Monasterios y Jorge von Ziegler, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- MONTERDE, FRANCISCO 2021 [1918]. *El madrigal de Cetina*. Pról. de Leonardo Martínez Carrizales, edición y notas de Verónica Hernández Landa y Fernando Morales Orozco, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, México.
- MORA MURO, JESÚS IVÁN 2016. *Los historiadores: una comunidad del saber. La conformación del campo historiográfico mexicano (1884-1955)*, tesis, El Colegio de Michoacán, Zamora, <http://colmich.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1016/166> [consultado el 15 de noviembre de 2024].
- MORENO JOAQUÍN 1925 [1836]. *Diario de un escribiente de legación*. Introducción de Genaro Estrada, Secretaría de Relaciones Exteriores, México.
- MORENO VILLA, JOSÉ 1944. *Vida en claro*, El Colegio de México, México.

- MORENO VILLA, JOSÉ 2011. *Memoria*. Edición de Juan Pérez de Ayala, El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, México.
- MUÑOZ SECA, PEDRO 1994 [1918]. *La venganza de don Mendo. Caricatura de tragedia en cuatro jornadas, original, escrita en verso, con algún ripio*. Introducción de Juan Carlos Garrot. M.E. Editores, Madrid.
- NAVA MARTÍNEZ, ALEJANDRA 2011. La Asociación Católica de la Juventud Mexicana y el pensamiento de Antonio Rius Facius 1930-1970, tesis, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, <http://repositorioinstitucionaluacm.mx/jspui/handle/123456789/1305> [consultado el 15 de noviembre de 2024].
- NERVO, AMADO 1910. *Juana de Asbaje. (Contribución al Centenario de la Independencia de México)*, Sin editor, Madrid.
- NOVO, SALVADOR 1928. *El joven*, Editorial Popular Mexicana, México.
- NOVO, SALVADOR 1999. *Viajes y ensayos II*, Fondo de Cultura Económica, México.
- OLEA FRANCO, RAFAEL 1994. “Luis González Obregón frente a la colonia” en Julio Ortega y José Amor y Vázquez (eds.), *Conquista y contraconquista, la escritura del Nuevo Mundo: Actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, El Colegio de México / Brown University, México, pp. 469-477.
- OLEA FRANCO, RAFAEL 2001. “Estéticas narrativas de la década de 1920: Azuela y Valle Arizpe”, *Literatura Mexicana*, vol. XII, núm. 2, pp. 67-96 <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.12.2.2001.1013> [consultado el 15 de marzo de 2023].
- OLEA FRANCO, RAFAEL 2016. “Lectura crítica entre amigos: Alfonso Reyes y Julio Torri” en Sergio Ugalde y Ottmar Ette (eds.), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, pp. 271-288.
- OLIVERA DE BONFIL, ALICIA 1970. *La literatura cristera*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO 1966. “Valle Inclán”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 2, octubre, p. 34 <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/105fb467-970c-45bc-8e76-f4966ba217d6/junta-de-sombras-valle-inclan> [consultado el 15 de marzo de 2023].
- PACHECO, JOSÉ EMILIO 1985. “Francisco Monterde y el Colonialismo”, *Proceso*, núm. 437, 18 de marzo, pp. 55-56.

- PACHECO, JOSÉ EMILIO 1987a. “Genaro Estrada en su centenario”, *Proceso*, núm. 552, 1 de junio, pp. 50-51.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO 1987b. “Genaro Estrada: lo colonial-californiano”, *Proceso*, núm. 553, 8 de junio, pp. 48-49.
- PACHECO, JOSE EMILIO 2015 [1981]. “Le meilleur des mondes possibles. A buen fin, mejor principio” en *Inventario*, tomo III, edición no venal, El Colegio de México, México, pp. 426-430.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO 2015. *Inventario*, edición no venal, El Colegio de México, México.
- PALMA, RICARDO 1993 [1872]. *Tradiciones peruanas*. Edición crítica de Julio Ortega (coord.), Archivos ALLCA XX, París.
- PALMA, RICARDO 2018 [1872]. *Tradiciones peruanas (selección)*. Edición de Calos Villanes Castro, Cátedra, Madrid.
- PALMA CASTRO, ALEJANDRO y Ruth Miraceti Rojas Jiménez 2021. “Don Quijote. Revista Mensual De Arte (1908-1911): Estudio Inicial De La Cultura Literaria En Puebla Durante La Primera década Del Siglo XX”. *Connotas. Revista De crítica Y teoría Literarias*, núm. 21, enero, pp. 221-46, <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.330> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- PALOU, PEDRO ÁNGEL 1997. *La casa del silencio. Aproximaciones en tres tiempos a Contemporáneos*, Colegio de Michoacán, Zamora.
- PECH CASANOVA, JORGE 1998. *La sabiduría de la emoción. Vida y obra de Ermilo Abreu Gómez*, Conaculta, México.
- PEÑA, ANIANO 1998. “Interpolaciones y géneros literarios en *El Quijote*” en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 1195-1202, https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_037.pdf [consultado el 15 de marzo de 2024].
- PEÑA DE LA, CARLOS H. 1976. *Don Francisco Monterde*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- PEREIRA, ARMANDO (coord.) 2000. *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones Coyoacán / Instituto de Investigaciones Filológicas, México.

- PÉREZ MONTFORT, RICARDO 1992. *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española*, Fondo de Cultura Económica, México.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA 2007. “Los conceptos de 'Fantasía' e 'Imaginación' en Cervantes”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0g415> [consultado el 15 de enero de 2024].
- RAMÍREZ, FAUSTO 2008. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- RAMOS, MANUEL 1996. “Los virreyes de la casa de los Austria” en Lourdes Herrasti Maciá *et al.*, *El otro yo del Rey: Virreyes de la Nueva España, 1535-1821*, Museo Nacional de Historia / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 27-41.
- RANGEL, DOLORES E. 2011. *Artemio de Valle Arizpe y su visión del México colonial*, Juan de la Cuesta, Newark.
- REAL LEDEZMA, JUAN, *et al.* 2017. *Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Tomo cuarto. La Universidad de Guadalajara, 1925 - 2017*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, <http://enciclopedia.udg.mx/biografias/la-universidad-de-guadalajara-1925-2017> [consultado el 5 de diciembre de 2024].
- REBOLLEDO, EFRÉN 1919. *Salamandra*, Talleres Gráficos del Gobierno Nacional, México.
- REBOLLEDO, EFRÉN 2004. *Obras reunidas*. Compilación de Benjamín Rocha, Océano, México.
- RENARD, JULES 1919. *La linterna sorda. El viñador en su viña. Pamplinas. Historias naturales*. Traducción y estudio de Genaro Estrada, Cvltvra, México.
- REYES, ALFONSO 1941. *Pasado inmediato*, El Colegio de México, México.
- REYES, ALFONSO 1945. *Simpatías y diferencias*. Edición de Antonio Castro Leal, vol. 2, Porrúa, México.
- REYES, ALFONSO 1956a. *Obras completas II. Visión de Anáhuac. Las vísperas de España. Calendario*, Fondo de Cultura Económica, México.
- REYES, ALFONSO 1956b. *Obras completas IV. Simpatías y diferencias. Los dos caminos. Reloj de Sol. Páginas adicionales*, Fondo de Cultura Económica, México.
- REYES, ALFONSO 1960. *Obras completas XII. Grata compañía, Pasado inmediato, Letras de la Nueva España*, Fondo de Cultura Económica, México.

- REYES, ALFONSO 1962. *Obras completas XIV. La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales*, Fondo de Cultura Económica, México.
- REYES, ALFONSO 1987 [1916]. “Carta a Mariano Silva y Aceves de octubre de 1916” en Mariano Silva y Aceves, *Un reino lejano: narraciones, crónicas, poemas*. Estudio preliminar de Serge I. Zaïtzeff, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 9-10.
- REYES, ALFONSO 2010. *Diario. II. París, 19 de marzo de 1927 - Buenos Aires, 4 de abril de 1930*. Edición crítica de Adolfo Castañón, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica / Academia Mexicana de la Lengua / El Colegio Nacional / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Capilla Alfonsina / Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- REYES, ALFONSO 2019 [1955]. *Historia documental de mis libros*. Edición de Fernando Curiel, Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, México.
- REYES, ALFONSO y Pedro Henríquez Ureña 1986. *Correspondencia 1907-1914*. Edición de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México.
- REYES, ALFONSO y Antonio Castro Leal 1987. *Recados entre Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal*. Compilación y notas de Serge I. Zaïtzeff, El Colegio Nacional, México.
- REYES, ALFONSO y Manuel Toussaint 1990. *De casa a casa. Correspondencia entre Manuel Toussaint y Alfonso Reyes*. Compilación y notas de Serge I. Zaïtzeff, El Colegio Nacional, México.
- REYES, ALFONSO y Genaro Estrada 1992. *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada (1916-1927)*. Compilación y notas de Serge I. Zaïtzeff, El Colegio Nacional, México.
- REYES, ALFONSO y Genaro Estrada 1993. *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada (1927-1930)*. Compilación y notas de Serge I. Zaïtzeff, El Colegio Nacional, México.
- REYES, ALFONSO y Genaro Estrada 1994. *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada (1930-1937)*. Compilación y notas de Serge I. Zaïtzeff, El Colegio Nacional, México.

- REYES, ALFONSO y Artemio de Valle Arizpe 1999. *Cortesía nortea. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Artemio de Valle Arizpe*. Compilación y notas de Serge I. Zaitzeff, El Colegio Nacional, México.
- REYES, AURELIO DE LOS 2017. “La cultura en el año de 1917”, en Patricia Galeana *et al.*, *México en 1917, entorno económico, político, jurídico y cultural*. Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México / Fondo de Cultura Económica, México, pp. 41-127.
- REYES, AURELIO DE LOS 2019. “¿Conocen la obra de Luis González Obregón?”, *Relatos e Historias en México*, núm. 127, marzo, <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/conocen-la-obra-de-luis-gonzalez-obregon> [consultado el 15 de octubre de 2024].
- RICHMOND, DOUGLAS W. 1986 [1983]. *La lucha nacionalista de Venustiano Carranza 1893-1920*. Traducción de Mariluz Caso, Fondo de Cultura Económica, México.
- RIMBAUD, ARTHUR 2005. *Poesías completas*. Edición bilingüe de Javier del Prado, Cátedra, Madrid.
- RIUS FACIUS, ANTONIO 1968. *Con la prosa de la Nueva España, Patria*, México.
- RIUS FACIUS, ANTONIO 1972. “Un virreinalista olvidado: Don Agustín Granja Irigoyen”, *Ábside*, núm. XXXVI-3, pp. 374-379.
- ROBELO, CECILIO A. 1912. “Los cuatro soles. Poema sobre cosmogonía nahoa”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, tomo IV, núm. 3, pp. 63-65, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6895> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- RODRÍGUEZ-ARENAS, FLOR MARÍA 1993. “Historia editorial y literaria” en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*. Edición crítica de Julio Ortega (coord.), Archivos ALLCA XX, París, pp. 381-408.
- RODRÍGUEZ KURI, ARIEL 2010. *Historia del desasosiego. La revolución en la Ciudad de México, 1911-1922*, El Colegio de México, México.
- RODRÍGUEZ TORRES, ADRIANA AZUCENA 2021. “Del ensayo y el poema en prosa a la narración en *Ensayos y poemas* de Julio Torri”. *Literatura Mexicana*, núm. 32 (1), pp. 143-162. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.32.1.2021.1175> [consultado el 20 de octubre de 2023].
- ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ 1969. “El movimiento literario del ‘colonialismo’”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, tomo I, núm. 1, enero-junio, pp. 19-24,

- <http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/article/view/159> [consultado el 15 de marzo de 2022].
- ROMERO DE TERREROS, MANUEL [marqués de San Francisco] 1912a. “El rey sueña”, *Cosmos magazine*, núm. 1, 1 de marzo, pp. 56-63, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/649dcc570d19e25ebec359ba?pagina=649dccb90d19e25ebec359fa&coleccion=> [consultado el 15 de noviembre de 2024].
- ROMERO DE TERREROS, MANUEL [marqués de San Francisco] 1912b. “Venus y las tres gracias” *Cosmos magazine*, núm. 3, 5 de mayo, pp. 289-296, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/649dcc570d19e25ebec359ba?pagina=649dcd570d19e25ebec35ae3&coleccion=> [consultado el 15 de noviembre de 2024].
- ROMERO DE TERREROS, MANUEL [marqués de San Francisco] 1913. “La ciudad de los palacios” *Cosmos magazine*, núm. 17, 1 de julio, pp. 544-554, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/649dcc570d19e25ebec359ba?pagina=64f115b00d19e253009ce184&coleccion=> [consultado el 15 de noviembre de 2024].
- ROMERO DE TERREROS, MANUEL [marqués de San Francisco] 1922. *La puerta de bronce y otros cuentos*, Imprenta de Fortino Jaime, Guadalajara.
- ROMERO DE TERREROS, MANUEL [marqués de San Francisco] 1957. *La puerta de bronce y otros cuentos*, Jus, México.
- RUBIO MAÑÉ, JORGE IGNACIO 1955. *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- RUIZ CASANOVA, JOSÉ FRANCISCO 2014. “Introducción” en Aloysius Bertrand, *Gaspard de la noche. Fantasías al modo de Rembrandt y de Callot*, Cátedra, Madrid, pp. 9-64.
- SALADO ÁLVAREZ, VICTORIANO 1925. “¿Existe una literatura mexicana moderna?”, *Excélsior*, 12 de enero, p. 5.
- SALADO ÁLVAREZ, VICTORIANO 1947 [1924]. “Epílogo” en Julio Jiménez Rueda, *Novelas coloniales*, Botas, México, pp. 241-244.
- SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO 1928. *Se han sublevado los indios. Esta novela peruana*, La opinión Nacional, Lima.
- SÁNCHEZ PINEDA, ERNESTO 2020. “Directores que emigran: Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto”, *Palimpsesto*, vol. 10, núm. 17, abr, pp. 62-67, <https://doi.org/10.35588/pa.v10i17.4118> [consultado el 15 de noviembre de 2024].

- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO 2009. *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917- 1959)*, Purdue University Press, West Lafayette.
- SANTILLÁN BARRERA, ISAURA CECILIA 2020. *Su más bella obra de arte. Edición crítica de Salamandra (1919-1922) de Efrén Rebolledo*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, <http://132.248.9.195/ptd2020/agosto/0802751/Index.html> [consultado el 15 de noviembre de 2024].
- SCHNEIDER, LUIS MARIO 1975. *Ruptura y continuidad. La Literatura mexicana en polémica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO 1988a. “Hacia una semblanza de Genaro Estrada” en Genaro Estrada, *Obras completas I*, Siglo XXI, México, pp. VIII-XIV.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO 1988b. “Notas para una biografía” en Genaro Estrada, *Obras completas II*, Siglo XXI, México, pp. 421-429.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO 1992a. “Introducción” en Manuel Toussaint, *Obra literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 11-52.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO (comp.) 1992b. *Todo Valle Inclán en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- SHERIDAN, GUILLERMO 1984. “*Obras* de Genaro Estrada”, *Vuelta*, vol. 8, núm. 94, septiembre, pp. 32-33.
- SHERIDAN, GUILLERMO 1985. *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México.
- SHERIDAN, GUILLERMO 1999. *México en 1932. La polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, México.
- SIERRA, JUSTO 1948. *Obras completas. Tomo IV. Viajes. En tierra yankee. En la Europa latina*. Edición, notas e índices de José Luis Martínez, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- SILVA DE RODRÍGUEZ, CECILIA 1971. *Vida y obras de Ermilo Abreu Gómez*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.
- SILVA Y ACEVES, MARIANO 1916. *Arquilla de marfil*, Porrúa, México.
- SILVA Y ACEVES, MARIANO 1924. “Ruando calles. Lo colonial”, *Conozca usted a México*, núm. 1, marzo, pp. 29.
- SILVA Y ACEVES, MARIANO 1964. *Cuentos y poemas*. Introducción de Antonio Castro Leal, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- SILVA Y ACEVES, MARIANO 1987. *Un reino lejano: narraciones, crónicas, poemas*. Estudio preliminar de Serge I. Zaïtzeff, Fondo de Cultura Económica, México.
- SOLER ALONSO, PEDRO 1945. *Virreyes de la Nueva España*, Secretaría de Educación Pública, México.
- SOTOMAYOR, ARTURO 1995 [1966]. “Prólogo” en Artemio de Valle Arizpe, *Don Artemio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. v-xxx.
- STANTON, ANTHONY 2010. “Los poemas en prosa de Ramón López Velarde”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc82v0> [consultado el 15 de agosto de 2023].
- STEINMETZ, JEAN-LUC 2002. “Préface et notes” en Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Le livre de poche, París, pp. 7-38, 283-334.
- TABLADA, JOSÉ JUAN 1937. *La feria de la vida*, Ediciones Botas, México.
- TABLADA, JOSÉ JUAN 2003a. *Cartas a Genaro Estrada 1921-1931*. Edición, prólogo y notas de Serge I. Zaïtzeff, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, México.
- TABLADA, JOSÉ JUAN 2003b [1924]. *La resurrección de los ídolos. Novela americana inédita*. Edición de José Eduardo Serrato Córdova, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, México.
- TAUZIN-CASTELLANOS, ISABELLE 2019. “Los corresponsales mexicanos de Ricardo Palma: estrechando lazos entre Perú y México”, *Bulletin hispanique*, núm. 121-1, pp. 341-352, <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.8109> [consultado el 20 de agosto de 2024].
- TINIANOV, J. 1999 [1927]. “Sobre la evolución de la literatura”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducción de Ana María Nethol, Siglo XXI, México, pp. 89-101.
- TORRI, JULIO 1964. *Tres libros: Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- TORRI, JULIO 1995. *Epistolarios*. Edición de Serge I. Zaïtzeff, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- TORRI, JULIO 2011. *Obra completa*, Edición de Serge I. Zaitzeff, Fondo de Cultura Económica, México.
- TORRES BODET, JAIME 1928. “Perspectiva de la literatura mexicana actual (1915-1928)”, *Contemporáneos*, núm. 4, pp. 1-33.
- TORRES BODET, JAIME 1955. *Tiempo de arena*, Fondo de Cultura Económica, México.
- TORRES DE LA ROSA, DANAÉ 2015. *Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la novela de la Revolución mexicana*, Bonilla Artigas, Instituto Tecnológico Autónomo de México, México.
- TOUSSAINT, MANUEL 1992. *Obra literaria*. Compilación de Luis Mario Schneider, Instituto de Investigaciones Bibliográficas / Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- TREJO FUENTES, IGNACIO 1979. “Prólogo” en Artemio de Valle Arizpe, *El canillitas*, Promexa, México, pp. IX-XVIII.
- TUR DONATTI, Carlos M 2006. *La utopía del regreso. La cultura del nacionalismo hispanista en América Latina*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- VALADÉS, JOSÉ C. 2019 [1937]. “Genaro Estrada” en Alberto Enríquez Perea (coord.), *La inagotable presencia de Genaro Estrada*, Secretaría de Relaciones Exteriores / Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México, pp. 313-318.
- VALENDER, JAMES 2012. “Genaro Estrada y los poetas del 27. Notas sobre la recepción de *Paso a nivel* (1933)”, *Nueva Revista De Filología Hispánica*, núm. 60, pp. 291-322, <https://doi.org/10.24201/nrfh.v60i1.1096> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- VALENDER, JAMES 2018. *Genaro Estrada y Los Intelectuales Del Exilio Español*, El Colegio de México, México.
- VALLE, RAFAEL HELIODORO 1920. “El congreso de escritores y artistas”, *La Falange*, núm. 4, julio, pp. 337-239.
- VALLE ARIZPE, ARTEMIO DE 1918. *La gran cibdad de México Tenustitlan, Perla de la Nueva España, según relatos de antaño y de ogaño*, Cultura, México.
- VALLE ARIZPE, ARTEMIO DE 1919. *Ejemplo*, [Artística], Madrid.
- VALLE ARIZPE, ARTEMIO DE 1921. *Doña Leonor de Cáceres y Acevedo. Cosas tenedes...*, Tipografía Artística Cervantes, México.
- VALLE ARIZPE, ARTEMIO DE 1921. *Vidas milagrosas*, Tipografía Artística Cervantes, Madrid.

- VALLE INCLÁN, RAMÓN DEL 2004 [1933]. *Sonata de primavera. Sonata de estío. Memorias del marqués de Bradomín*. Introducción de Pere Gimferrer, Espasa, Colección Austral, Madrid.
- VARIOS AUTORES 1965. *La pajarita de papel. (P.E.N. Club de México) 1924/1925*. Prólogo de Francisco Monterde, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- VÁZQUEZ PARADA, LOURDES CELINA 2012. *La Guerra Cristera. Narrativa, Testimonios y Propaganda*, El Colegio de Jalisco, Zapopan.
- VÁZQUEZ VERA, JOSEFINA ZORAIDA 2001. “Cincuenta y tres años de las Memorias de la Academia Mexicana de la Historia”, *Historia Mexicana*, vol. 50, núm. 4, abril-junio, pp. 709-718, <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1334> [consultado el 27 de noviembre de 2024].
- VILLAESPESA, FRANCISCO 1917. *Hernán Cortés. Poema épico, en tres actos y en verso*, Vda. de Ch. Bouret, México.
- VILLANES CAIRO, CARLOS 2018. “Introducción” en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (selección)*, Cátedra, Madrid, pp. 13-79.
- VILLARRUTIA, XAVIER 1996 [1937]. “Pero Galín” en *Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 677-680.
- WOLFSON, GABRIEL 2020a. “El imperio discreto del poema en prosa en el México de la Revolución (I. 1915-1917)” en Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez, *México 1915-1920. Una literatura en la encrucijada*, Renacimiento, Sevilla, pp. 337-380.
- WOLFSON, GABRIEL 2020b. “El imperio discreto del poema en prosa en el México de la Revolución (II. 1918-1920)” en Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez, *México 1915-1920. Una literatura en la encrucijada*, Renacimiento, Sevilla, pp. 381-448.
- ZADIK LARA, JORGE 1984. *La polémica*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- ZAÏTZEFF, SERGE I. 1987a. “Estudio preliminar” en Mariano Silva y Aceves, *Un reino lejano. (Narraciones / crónicas / poemas)*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 7-40.
- ZAÏTZEFF, SERGE I. 1987b. “Estudio preliminar” en *Recados entre Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal*, El Colegio Nacional, México, p. 7-18.
- ZAÏTZEFF, SERGE I. 1990a. “Introducción” en *De casa a casa. Correspondencia entre Manuel Toussaint y Alfonso Reyes*, El Colegio Nacional, México, pp. 7-16.

- ZAÏTZEFF, SERGE I. 1990b. “Una revista de Mariano Silva y Aceves. *Conozca Ud. a México* (1924)”, *América. Cahiers du CRICCAL*, núms. 4-5, pp. 91-96, <https://doi.org/10.3406/ameri.1990.972> [consultado el 27 de noviembre de 2024].
- ZAÏTZEFF, SERGE I. 1992a. “Genaro Estrada y España”, *Literatura Mexicana*, vol. 3, núm. 1, págs. 125-134, <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.3.1.1992.137> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- ZAÏTZEFF, SERGE I. 1992b. “Cartas de Jaime Torres Bodet a Genaro Estrada”, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 21, pp. 309-325, <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9292110309A> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- ZAÏTZEFF, SERGE I. 1992c. “Estudio preliminar” en *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada (1916-1927)*, El Colegio Nacional, México, pp. 5-18.
- ZAÏTZEFF, SERGE I. 1993. “Estudio preliminar” en *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada (1927-1930)*, El Colegio Nacional, México, pp. 5-18.
- ZAÏTZEFF, SERGE I. 1998. “Cinco cartas de Ricardo E. Molinari a Genaro Estrada”. *Revista de la Universidad de México*, núms. 570-571, pp. 69-70, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/e7032b44-1b07-402e-8d30-6166d09d40c6/cinco-cartas-de-ricardo-e-molinari-a-genaro-estrada> [consultado el 15 de marzo de 2024].
- ZAÏTZEFF, SERGE I. 1999. “Prólogo” en *Cortesía nortea. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Artemio de Valle-Arizpe*, El Colegio Nacional, México, pp. 7-12.
- ZAÏTZEFF, SERGE I. 2000a. “Julio Torri. Versiones de Aloysius Bertrand”, *Biblioteca de México*, núm. 55, pp. 22-25.
- ZAÏTZEFF, SERGE I. 2000b. “Prólogo” en *Los libros de Genaro Estrada en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, pp. 10-14.
- ZORRILLA DE SAN MARTÍN, JUAN 1937 [1888]. *Tabaré. Novela en verso*, Editorial Cervantes, Barcelona.
- ZULOAGA RADA, MARINA 1996. “La diplomacia española en la época de Carranza. Iberoamericanismo e hispanoamericanismo, 1916-1920”, *Historia mexicana*, vol. 45, núm. 4, pp. 807-842, <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2372> [consultado el 15 de diciembre de 2024].