

LITERATURA MEXICANA DEL OTRO FIN DE SIGLO

Rafael Olea Franco
Editor



EL COLEGIO DE MÉXICO

LITERATURA MEXICANA DEL OTRO FIN DE SIGLO

SERIE LITERATURA MEXICANA VI



CATEDRA
JAIME
TORRES
BODET

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LITERATURA MEXICANA
DEL OTRO FIN DE SIGLO

Rafael Olea Franco
editor



EL COLEGIO DE MÉXICO

M860.409

L766

Literatura mexicana del otro fin de siglo / Rafael Olea Franco, editor.--
México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y
Literarios, 2001.

691 p. ; 22 cm.-- (Cátedra Jaime Torres Bodet. Serie Literatura
mexicana; 6).

ISBN 968-12-1020-4

1. Literatura mexicana--Siglo XIX--Historia y crítica. 2. Literatura
mexicana--Siglo XX--Historia y crítica. I. Olea Franco, Rafael, ed.

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia,
con pintura de José María Velasco:
El candelabro de Oaxaca (1887).

Primera edición, 2001

D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.

ISBN 968-12-1020-4

Impreso en México/*Printed in Mexico*

ÍNDICE

RAFAEL OLEA FRANCO, *Prólogo: desde otro siglo pasado* 11

REFLEXIONES SOBRE EL MODERNISMO

VICENTE QUIRARTE, *Cuerpo, fantasma y paraíso artificial* 19

CHRISTINA KARAGEORGOU-BASTEIA, *Un arrebato decadentista:
el pragmatismo corpóreo de José Juan Tablada* 35

ANA LAURA ZAVALA DÍAZ, *“La blanca lápida de nuestras creencias”:
notas sobre el decadentismo mexicano* 47

BELEM CLARK DE LARA, *Una crónica de las polémicas modernistas* 61

POETAS

IVÁN A. SCHULMAN, *Díaz Mirón: ¿poeta de fronteras?* 87

SYLVIA MOLLOY, *Sentimentalidad y género: notas para una lectura de Neruo* 103

GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, *Mazatlán 1892-1894, un capítulo olvidado
en la obra de Neruo* 115

NARRATIVA BREVE

ANÍBAL GONZÁLEZ, *La escritora y el mal en “La hija del aire”
de Manuel Gutiérrez Nájera* 135

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN, *“Cuentos del General” y “Noche al raso”.
La fundación de una poética del cuento mexicano* 145

LOURDES FRANCO BAGNOULS, *Tientas a la narrativa breve
de Rafael Delgado* 157

BLANCA ESTELA TREVIÑO, *Un acercamiento a la cuentística de Alberto Leduc* 167

JAIME ERASTO CORTÉS, *Entre dos siglos: la antología de Bernardo Ortiz
de Montellano* 177

NOVELISTAS

MANUEL SOL, <i>El habla en "Astucia", de Luis Inclán</i>	187
MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL y COLUMBA C. GALVÁN GAYTÁN, <i>"La gran ciencia": Emilio Rabasa y el credo positivista</i>	195
JOSEFINA LUDMER, <i>Una lectura de "Santa"</i>	207
EDITH NEGRÍN, <i>El laboratorio de Mariano Azuela a propósito de "María Luisa"</i>	213
ALBERTO VITAL, <i>Victoriano y Mariano. La recepción mutua de dos novelistas mexicanos</i>	231

NOVELA HISTÓRICA

LETICIA ALGABA, <i>De la periferia al centro: "Los mártires del Anáhuac" de Eligio Ancona</i>	239
ANTONIA PI-SUÑER LLORENS, <i>La historia como novela: Ireneo Paz y Victoriano Salado Álvarez</i>	251

HERIBERTO FRÍAS

ADRIANA SANDOVAL, <i>"Tomóchic" a la luz de "La débâcle" de Émile Zola</i>	263
CATHERINE RAFFI-BÉROUD, <i>Heriberto Frías o el escritor en la encrucijada: ¿avenida de la novela o bulevar de la prensa?</i>	277
YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, <i>"La Rumba" y "Tomóchic": una lucha entre lo interno y lo externo</i>	295

MANUEL PAYNO

MARLÈNE SCHMITT, <i>El folletinista y sus públicos. Notas acerca de la reedición de "El pistol del diablo"</i>	311
IGNACIO DÍAZ RUIZ, <i>Ágapes, almuerzos y "agachados" (Los paladares mexicanos en Payno)</i>	327
MARÍA TERESA SOLÓRZANO PONCE, <i>Cultura oficial y tradición popular en "Los bandidos de Río Frío"</i>	339
ANNE STAPLES, <i>"Los bandidos de Río Frío" como fuente primaria para la historia de México</i>	345

CRÓNICA Y TEATRO

ANTONIO SABORIT, <i>Rubén M. Campos y la memoria literaria del modernismo</i>	355
SERGE I. ZAITZEFF, <i>Las crónicas de Rubén M. Campos</i>	367
MIGUEL ÁNGEL CASTRO, <i>Luis G. Urbina, cronista de "El Mundo Ilustrado"</i>	373
EDUARDO CONTRERAS SOTO, <i>Dos monólogos de Manuel José Othón</i>	385

CULTURA POPULAR Y TRADICIONAL

LAURA SOLARES ROBLES, <i>Los calendarios de Galván y su trascendencia en el ámbito cultural del México decimonónico</i>	395
CLAUDIA AVILÉS HERNÁNDEZ, <i>La figura de Santa Anna en las décimas y glosas populares del siglo XIX</i>	411
ELISA SPECKMAN GUERRA, <i>Pautas de conducta y código de valores en los impresos de Vanegas Arroyo</i>	425
AURELIO GONZÁLEZ, <i>Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria</i>	449
E. FERNANDO NAVA L., <i>Una pastorela en lengua p'orhepecha (tarasca)</i>	469

LEYENDA Y FICCIÓN

ALEJANDRO RIVAS VELÁZQUEZ, <i>Algunas apariciones de Don Juan Manuel</i>	493
RAFAEL OLEA FRANCO, <i>Roa Bárcena: de la leyenda al cuento fantástico</i>	511

DISCURSO DE LA FEMINIDAD Y DEL AMOR

ESTHER HERNÁNDEZ PALACIOS, <i>Entre el ángel del hogar y la construcción de la patria: la poesía de las mujeres mexicanas del siglo XIX</i>	537
YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, <i>Entre fronteras: la poesía de María Enriqueta</i>	545
ANA ROSA DOMENELLA Y LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO, <i>Tras los reflejos de Amarilis. Laura Méndez de Cuenca, novelista</i>	559
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, <i>Los ejercicios literarios de la pasión: epistolario amoroso de Vicente Riva Palacio</i>	567

IMPRESORES Y REVISTAS

LAURA SUÁREZ DE LA TORRE, <i>Los intereses de las principales casas editoriales de la Ciudad de México entre 1840 y 1855</i>	577
PILAR MANDUJANO JACOBO, <i>La "Revista Moderna": consolidación del proyecto estético del modernismo hispanoamericano</i>	595
BLANCA RODRÍGUEZ, <i>"La Lira Chihuahuense": 1896-1901</i>	603

DISCUSIÓN DE LAS IDEAS

PABLO MORA, <i>Restauración y catolicismo en las letras de México: 1830-1850</i>	615
JOHN SKIRIUS, <i>Los franceses en los ensayos de Ignacio Ramírez</i>	631
LEONARDO MARTÍNEZ CARRIZALES, <i>Manuel Gustavo Revilla: entre la pedagogía y la crítica de la literatura</i>	655
FERNANDO CURIEL DEFOSSÉ, <i>Tres algaradas estudiantiles</i>	673

PRÓLOGO: DESDE OTRO SIGLO PASADO

RAFAEL OLEA FRANCO

Los seres humanos nos movemos cotidianamente en el mundo de lo profano, y sólo en circunstancias excepcionales accedemos a lo sagrado; este carácter excepcional se debe, entre otras muchas razones, a que no podríamos soportar interactuar de forma permanente con lo sagrado, pues incluso ello implicaría la disminución de su fuerza.¹ Para nuestro común y poco reflexivo acontecer diario, la mayoría de las fechas pasan desapercibidas y constituyen sucesiones escasamente significativas; pero esta situación estática se interrumpe con el simbolismo asociado a las fechas religiosas y festivas, cuya ruptura de la rutina posibilita la entrada en otro ritmo de vida, más pausado o rápido, dependiendo del caso, y siempre más intenso. Empero, el significado de las fechas no se agota estrictamente en la dicotomía profano-sagrado, pues hay períodos que por el simple hecho de implicar la culminación de un ciclo nos inducen a la más cavilosa reflexión. Así sucedió en relación con el año 2000, cima del segundo milenio de la era cristiana que indujo a replantear infinidad de situaciones, se participara o no de un sentimiento religioso asociado a esta fecha ritual; en efecto, no obstante su aparente origen religioso y sagrado (y olvidando las razonables dudas respecto de cuándo se inició el conteo de la era cristiana), se trata de una fecha no menos arbitraria que cualquier otra, ya que el uso, en el mundo occidental, de un sistema de numeración decimal, obliga a que automáticamente se cumpla un período numérico específico en cada milenio (si, por ejemplo, se acudiera a un sistema duodecimal, las fechas simbólicas serían otras).

Precisamente en este contexto de conmemoración a veces apocalíptica respecto del fin secular y milenarista, surgió un pensamiento sólo en apariencia baladí: la comprobación de que la frase “el siglo pasado”, con la cual solíamos designar con certeza el siglo XIX, pronto dejaría de ser funcional e incluso se convertiría en una referencia ambigua, ya que el siglo XX sería tan “siglo pasado” como el previo. En efecto, es irremediable que el período decimonónico, que con demasiada corta imaginación designábamos como el “pasado inmediato” de México, otro frase deíctica, resulte cada vez más lejano para todos nosotros.

¹ Para una diáfana explicación de estos conceptos, véase: Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, trad. Juan José Domenchina, Fondo de Cultura Económica, México, 1942.

A partir de la anterior idea, bajo los auspicios de la Cátedra Jaime Torres Bodet del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, se invitó a un grupo de especialistas a celebrar, del 26 al 29 de septiembre de 2000, el *Coloquio Internacional Literatura Mexicana del Otro Fin de Siglo*,² cuyos resultados se compilan en este libro;³ si bien los límites temporales de la convocatoria se ubicaron, en principio, entre 1867 y 1910, dos fechas de referencia finisecular más bien de carácter histórico —la República Restaurada y el inicio de la Revolución mexicana—, las propuestas de los ensayos aquí reunidos no se agotan en este lapso sino que se extienden antes y después, de acuerdo con el ritmo de la cultura, que, felizmente, se rige por su propia evolución, no sujeta a la restricción de importantes pero a veces absurdas fechas simbólicas.

En contra del pensamiento general difundido en el año 2000, cuando los discursos milenaristas anhelaban descifrar en ese dato numérico significados inagotables, nosotros partimos de la idea de que todavía no poseíamos la perspectiva histórica que nos permitiera juzgar un período que apenas estaba concluyendo. Por ello, en una actitud de sabia cautela, en el coloquio dirigimos nuestra mirada hacia el período finisecular previo, teniendo en mente un primer y obvio propósito: conjurar simbólicamente nuestra creciente lejanía histórica y cultural respecto del período de fines del siglo xix e inicios del xx. Para alcanzar este objetivo, convocamos las voces múltiples de los escritores decimonónicos y finiseculares, a quienes nos propusimos hacer todavía más nuestros de lo que quizá antes fueron, pues, por fortuna o por desgracia, en ocasiones los abuelos o hasta bisabuelos pueden resultar más entrañables que los propios padres.

La necesidad de revisar este período de nuestra cultura se fundamenta en diversas razones. En primer lugar, en la comprobación de que la historia literaria mexicana del siglo xix, particularmente fragmentaria, provee una

² En el acto de inauguración tuvimos el placer y el honor de contar con la participación de nuestro querido y respetado amigo José Emilio Pacheco, cuyos sugerentes ensayos sobre la literatura mexicana del siglo xix han sido una guía y un impulso para muchos estudiosos del período; lamentamos que le haya sido imposible entregar su texto para que se incluyera en nuestra compilación; como mínimo homenaje, esta presentación parafrasea el título de la lectura de Pacheco, que fue: “Desde otro siglo pasado”.

³ Aunque el resultado más perdurable (que no necesariamente visible) de un coloquio académico es el volumen que compila los trabajos presentados, esa cima sólo es posible gracias a una ingente labor previa en la que participan muchos actores. En este sentido, cabe agradecer aquí, en primer lugar, el apoyo oficial brindado a este acto académico por Luis Fernando Lara, director del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, quien recibió con entusiasmo la idea de organizar el coloquio; para la organización de éste, conté con la invaluable ayuda de Ana Laura Zavala Díaz, y para su realización, con la de Josefina Camacho, Judith Vivanco y Adolfo Nogueada. A María José Ramos de Hoyos le expreso mi gratitud por el gran apoyo que me proporcionó en la interminable y a veces ingrata labor de edición de los textos, proceso en el que recibió su bautizo profesional académico (y que espero no la haya desalentado para seguir por este camino).

falsa continuidad; por ejemplo, no suelen incluirse en ella ciertas expresiones de cultura popular y tradicional, como el romance o el corrido, ni tampoco aquéllas que circularon por medios que ahora pueden parecernos inusuales pero que fueron (y en realidad siguen siendo) familiares para algunos grupos sociales: los equívocamente llamados pliegos sueltos; asimismo, los estudios en los que se basa esa historia por lo común excluyen la aportación literaria proveniente de las mujeres. Por si esto fuera poco, en contra de lo que en primera instancia pudiera pensarse, se recurre a un corpus textual que no se ha establecido de manera definitiva; por absurdo que parezca, después de tanto tiempo aún no disponemos de las “obras completas” de muchos autores del período, por lo que la visión que tenemos de ellos sufrirá necesarios ajustes en el futuro, cuando los tenaces investigadores exhumen textos ahora dispersos y escondidos en publicaciones periódicas o poco prestigiadas (si bien todavía es demasiado lo que falta por hacer, por suerte hay ya grupos de estudiosos trabajando en este campo, por lo que el tema de la falta de atención al siglo xix literario está dejando de ser una realidad para convertirse en un tópico meramente retórico). Por todo ello, estoy convencido de que los artículos y notas aquí reunidos, resultado del mencionado coloquio, aportarán su grano de arena, por mínimo que sea, a la tarea de imprimir a nuestra historia cultural una visión que sea coherente y que a la vez muestre sus complejidades y contradicciones.

En una de sus geniales hipérboles, Jorge Luis Borges plantea una situación hipotética: al imaginar la posibilidad de que se descubra una ignorada cultura de la cual sólo se preserven los textos de crítica literaria pero no los de creación, él lucubra que bastaría con conocer, a partir de ese legado verbal, la forma como esa nación leía, para deducir todos los rasgos de su literatura; más allá de la veracidad de esta idea, creo que, en última instancia, se trataría de un acto epistemológico (el conocimiento de los rasgos de una literatura) y no estético (el goce que puede proporcionar esa literatura), por lo que sospecho que los humildes pero sabios lectores preferirán siempre (con razón) recibir la herencia directa contenida en las obras y no simplemente la exégesis de éstas —por más que la crítica hable de forma razonable y coherente de su objeto de estudio. No obstante, considero que la hipérbole borgeana puede servirnos para recordar que al leer una cultura ubicada en el pasado, no sólo estamos ampliando nuestro conocimiento general sobre ella sino fijando nuestras normas de interpretación, es decir, legando a la posteridad los rasgos de nuestra propia cultura.

Quizá si tenemos la anterior reflexión en mente, podamos prevenirnos de incurrir en una actitud soberbia: la de asumir el tono triunfalista y seguro de pensar que estamos dilucidando plenamente la literatura mexicana de fines del siglo xix y principios del xx. Lo cierto es que los denominados contextos, a la luz de los cuales se analiza necesariamente una obra, no son

entes autónomos, escindidos de la interpretación y del análisis; por ello cabe afirmar que los contextos de lectura creados en este libro ayudarán, sin duda, a hacer comprensibles las obras finiseculares, pero comprensibles sobre todo para nosotros; pese a esta irrefutable limitación, conservamos la íntima y cierta esperanza de que nuestras propuestas sigan resonando, en mayor o menor grado, en los lectores futuros.

Ahora bien, quizá algún escéptico se plantee esta pregunta: ¿por qué y para qué repensar el siglo XIX mexicano cuando los discursos políticos nos mienten con cínico optimismo el advenimiento de una globalización que definen más como un presente tangible que como un anhelado futuro? O, en otros términos: ¿para qué preocuparse por lo específicamente particular y nacional cuando estamos entrando en lo general? De entre las múltiples y probables respuestas, me atrevo tan sólo a enunciar una, cuya sugerencia deriva del poema dramático *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes, ese intelectual al que con justicia se aplicó por vez primera la denominación de “mexicano universal” que hoy suena un tanto desgastada.⁴ Al inicio de esta obra, su protagonista, Ifigenia, ha olvidado toda su historia personal: que en el remoto pasado su padre, Agamemnon, quien estaba lejos de su familia librando una guerra estancada, ordenó que ella saliera del hogar materno con la falsa promesa de que se casaría con Aquiles, cuando en realidad los oráculos habían exigido su sacrificio, el cual propiciaría que el viento moviera las naves de guerra hacia Troya; pero su muerte nunca se concretó, ya que la diosa Artemisa la rescató del sacrificio y colocó en su lugar un ciervo, luego de lo cual hizo que Ifigenia olvidara su pasado y que se convirtiera en la sacerdotisa sacrificadora de las víctimas ofrendadas por los tauros en honor de esa diosa; antes de que, en la obra de Reyes, Ifigenia empiece el doloroso proceso de recordar quién es y de dónde viene, el coro femenino le dice premonitoriamente: “—Y te envidio, señora,/ el agrio gusto de ignorar tu historia”; por su parte, al percibir dolorosamente que ella es la única que carece de recuerdos con los cuales ligar sus sensaciones y experiencias, Ifigenia se duele de ese vacío, que prácticamente la priva de identidad; en un comentario anexo en el que explica su texto, el propio autor califica a su personaje como “huérfana de pasado”. Pues bien, a partir del arranque de esta obra de Reyes sucintamente descrito, propongo que volvamos la mirada hacia el siglo XIX para evitar que se convierta en algo ajeno; de este modo estaremos en posibilidades de conjurar la terrible posibilidad de quedarnos “huérfanos de pasado”, es decir, condenados a vivir en un presente que no alcanzamos a comprender a plenitud. En última instancia, acaso debamos preferir, semejantes a Ifigenia, el posible dolor de

⁴ Alfonso Reyes, *Ifigenia cruel*, en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, t. X, pp. 311-359.

la memoria a la inocua página en blanco que significa la pérdida de recuerdos; todo en lugar de resignarnos al “agrijo gusto de ignorar nuestra historia”. Si no me equivoco, los trabajos de esta compilación nos ayudarán a tener presente nuestra historia, con todas sus paradojas y sinsabores, pero también con los diversos tonos que nos permitirán reconocernos en las imágenes de ella y reencontrarnos mejor con nuestro presente.

A fines del siglo XIX, varios intelectuales mexicanos, entre ellos de manera destacada Manuel Gutiérrez Nájera, creían implícitamente que el patrimonio cultural de Occidente debía ser suyo más por el uso productivo que de él hicieran que por un vago derecho hereditario.⁵ Como soy ferviente seguidor de esta práctica, acudo ahora a William Faulkner, quien, a mi parecer, nos legó una de las más bellas y certeras reflexiones sobre el oficio artístico: “La finalidad de todo artista es detener el movimiento de la vida por medios artificiales y mantenerlo fijo de suerte que cien años después, cuando un extraño lo contemple, vuelva a moverse en virtud de que es vida. Puesto que el hombre es mortal, la única inmortalidad posible para él es dejar tras de sí algo que sea inmortal porque siempre podrá moverse”.⁶ Por ello propongo que, a cien años de consumada la literatura mexicana del siglo XIX, atendamos a ella para discernir si sus creadores lograron fijar, con recursos estéticos, la palpitante realidad que bullía en su entorno; y si acaso la renovada lectura de este corpus propicia que esa vida latente se mueva otra vez, ahora ante nosotros, ello demostrará el carácter inmortal de muchas obras decimonónicas, por lo que podremos aplicarles sin temor el término de “clásicas” con que suele culminar el largo proceso de apreciación artística. Yo confío en que los artículos y notas aquí reunidos demostrarán que así sucede con una buena cantidad de nuestros escritores finiseculares, a quienes debemos animarnos a llamar, sin ningún temor, clásicos.

⁵ Gutiérrez Nájera acuñó el término de “cruzamiento” en la literatura para referirse a esta relación productiva, por lo que aconsejaba sabiamente: “Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aisle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir” (“El cruzamiento en literatura”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 19, 9 de septiembre de 1894, p. 291). Para ser justos, también habría que decir que años antes Ignacio Manuel Altamirano se había expresado con conceptos equivalentes, pues al pugnar por una literatura original mexicana que surgiera de nuestra propia realidad, no rechazaba las influencias externas en su totalidad, sino más bien lo que él llamaba la “imitación servil” de otras culturas (véase I. M. Altamirano, *Revistas literarias de México*, en *Obras completas, XII: Escritos de literatura y arte, I*, selec. y notas José Luis Martínez, Secretaría de Educación Pública, México, 1988, p. 37).

⁶ William Faulkner, “Entrevista con Jean Stein Vanden Heuvel”, reproducida en *El oficio de escritor*, trad. José Luis González, Era, México, 1968, p. 182.

REFLEXIONES SOBRE EL MODERNISMO

CUERPO, FANTASMA Y PARAÍSO ARTIFICIAL

VICENTE QUIRARTE

Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

A las tres de la mañana del viernes 3 de mayo de 1901, antes de cumplir los veintiún años, llega al fin de sus días el poeta Bernardo Couto Castillo. Escasos deudos acompañan la improvisada capilla ardiente en el interior de su casa en la Calle Verde (hoy José María Izazaga), donde vivía con su amante francesa, Amparo, dueña del Hotel del Moro. La madrugada dista de ser silenciosa. Los albañiles que celebran su fiesta de la Santa Cruz signan con blasfemias, involuntaria pero estridentemente, la despedida de quien, como ellos, hizo del alcohol una de sus ocupaciones centrales. En una de las sillas de bejuco que las enlutadas han colocado en la habitación se encuentra Rubén M. Campos, quien no podía dejar de recordar la prefiguración de la muerte cuando días atrás el más joven de los poetas del grupo había llegado, casi agónico, al muelle de la cantina en turno:

Urueta veía aterrado al pobre niño que llevaba el vaso a la boca con manos temblorosas, el primer síntoma del *delirium tremens*, y bebía ávidamente hasta agotar el brebaje salvador y clamaba con voz sorda: “Esto no es posible”, mientras pasaba su mano piadosamente por los cabellos floridos de la víctima, la cual empezaba a reaccionar con una risa nerviosa, con la mirada acuosa, la boca hinchada y desgarrada, hasta que por el prodigio de la juventud volvía la sangre a circular y a vigorizar generosamente el corazón.¹

La *Revista Moderna* perdía de tal modo al más joven de sus integrantes y al que, debido a circunstancias fortuitas pero reales, había sido su fundador, cuando apenas tenía diecinueve años de edad. La muerte del joven escritor recibió escuetas e imprecisas referencias en la prensa² y no ocupó

¹ Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, pról. Serge I. Zaïtzeff, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996 (*Ida y Regreso al Siglo XIX*), p. 203.

² *El País* del 4 de mayo de 1901, en primera plana, registra: “MUERTE DE D. BERNARDO COUTO. Ayer a las tres de la mañana, falleció en esta capital víctima de aguda pulmonía el joven D. Bernardo Couto, que por varios años escribió artículos literarios en algunas publicaciones de la capital. Enviamos el más sentido pésame a sus deudos”. *El Universal* del 4 de mayo, en la parte más inferior de su segunda página, tras dar noticia de la fiesta de la Santa Cruz celebrada por los albañiles, apunta: “MUERTE DE UN LITERATO. Víctima de una terrible neumonía, falleció en la madrugada de ayer el Sr. Bernardo Couto Castillo, bien conocido

de inmediato la pluma de sus contemporáneos. La *Revista Moderna* de la primera quincena de mayo de 1901 le dedica una breve eskuela, y en su siguiente número incluye un artículo de José Juan Tablada, quien define a Couto como “pálido tripulante en el siniestro Buque Fantasma del Tedio”.³ Optimista y materialmente próspera, la ciudad se preocupaba y ocupaba en los preparativos de la celebración del 5 de mayo. Para tal efecto, en el parque Porfirio Díaz del Paseo de la Reforma tendría lugar la “gran reproducción pirotécnica de la batalla de Puebla”, mientras Tacuba y Azcapotzalco organizaban no menos fastuosos saraos para celebrar la llegada de la iluminación eléctrica: el culto a la patria heroica del pasado y a la promisoría del porvenir conjugado en tiempo presente.

La pulmonía había sido la embajadora de la llamada por Couto “Nuestra Señora la Muerte”, pero él había contribuido al trabajo de aquélla mediante el uso y abuso de su propio cuerpo. Se marchaba con un solo libro de cuentos, aparecido en 1897, *Asfódelos*, acaso el manifiesto más importante

en los círculos literarios de esta capital. El Sr. Couto pertenecía al grupo conocido con el nombre de modernistas y en sus principales obras que son los «Asfódelos y Estudios sobre Pierrots», se advierten claramente sus tendencias hacia esa escuela. Su muerte ha sido bastante sentida entre los jóvenes dedicados a las letras, entre los que era muy estimado”. Por su parte, *El Diario del Hogar*, también en su edición del 4 de mayo, incluye la siguiente nota: “DEFUNCIÓN DEL SR. BERNARDO COUTO. A las tres de la madrugada del día 3 del actual, dejó de existir en esta capital, víctima de una pulmonía fulminante, el conocido literato D. Bernardo Couto y Castillo [sic]. Sus primeros ensayos los publicó *El Diario del Hogar*, y posteriormente publicó una colección de novelitas bajo el rubro de *Asfódelos* que alcanzaron buen éxito, especialmente entre el grupo de modernistas, al cual perteneció el Sr. Couto. Damos a sus deudos nuestro más sentido pésame”. Tampoco tuvo suerte con el paso de los años. En su libro *La bohemia de la muerte*, Julio Sesto se refiere a él en términos tan injustos como inexactos: “No traté nunca a este poeta de la noche. Falleció con los primeros atizadores de la *Revista Moderna*, poco tiempo después de mi arribo a la Ciudad de los Palacios. Hizo pocos versos, pero intensos y bellos. Parece que se lo llevó el vicio y que lo colmó la necesidad más azuzante. Si hemos de estimar el vacío como agravante, y si hemos de hacer hincapié en el escarmiento —que va dando sus resultados en cabezas ajenas— bueno sería que no lamentemos más la muerte de ningún vicioso, alegrándonos de que las grandes borracheras latinas vayan pasando de moda” (*La bohemia de la muerte. Biografía y anecdotario pintoresco de cien mexicanos célebres en el arte, muertos en la pobreza y el abandono y estudio crítico de sus obras*, 2ª ed., El Libro Español, México, 1929, p. 234).

³ José Juan Tablada, “Bernardo Couto Castillo”, *Revista Moderna*, año IV, núm. 11, 1ª quincena de junio de 1901, p. 171. La eskuela apareció antes de este artículo: *Revista Moderna*, año IV, núm. 9, 1ª quincena de mayo de 1901, p. 144, y dice así: “La *Revista Moderna* prende hoy en sus páginas una flor negra en recuerdo del refinado artista Bernardo Couto Castillo, muerto en la mañana del 3 de mayo. Aquí donde son tan pocos los luchadores del ideal, en esta tierra donde son contados los amantes de la belleza, y raro, muy raro ¡ay! el que después de satisfacer sus necesidades groseras busca las delectaciones intelectuales en la ciencia o el arte, más difíciles pero más puras, es irreparable la pérdida de un compañero que enarbola nuestro mismo estandarte. En su prosa sutilmente bella y brochada de sensaciones pungentes, habla-remos sus amigos con su espíritu fecundo en rarezas y exquisiteces, y en su sepulcro donde lo rodeará el recogimiento de la Naturaleza, sobre su losa funeraria que bordearán sus hermosos cuentos como ramilletes de flores de mal, Pierrot, el personaje más querido y más cantado por el artista, murmurará en la noche su elegía de gratitud y lágrimas”.

de los escritores de fin del siglo XIX que hacían del decadentismo su bandera inmediata y que con la exploración del cuerpo hicieron una estruendosa despedida al siglo que lo había exaltado y al mismo tiempo condenado. Si el poema “El arte” de Théophile Gautier, traducido por Balbino Dávalos y publicado en el número inicial de *Revista Moderna*, sintetiza el culto de los modernistas por la forma —“esculpe, cincela, lima”—, el personaje que habla, con lúcido delirio, en las páginas del cuento “Rojo y blanco” de Couto, reúne las características del bohemio que los decadentistas admiraban públicamente y temían en la intimidad:

Además, yo era ambicioso y algo conoedor; había estudiado a fondo los grandes maestros, y la comparación entre ellos y lo que yo podía producir, me aquejaba de mí mismo.

Erré, en fin, entre todo aquello que podía producirme una impresión, no logrando sino excitar y hacer más sutiles mis sentidos.

Las mujeres no podían soportarme tres días por mis exigencias, y los amigos, excepción hecha de unos cuantos tan enfermos como yo, me huían, temerosos de ser envueltos en el torbellino de extravagancias peligrosas que levantaba a mi paso.

Los asesinos célebres, los seres horripilantes, los diabólicos, me seducían. Soñaba con personajes como los de Poe, como los de Barbey d’Aureville; me extasiaba con los cuentos de este maestro y particularmente con aquel en que dos esposos riñen y mutuamente se arrojan, se abofetean, con el corazón despedazado y sangriento aún del hijo; soñaba con los seres demoniacos que Baudelaire hubiera podido crear, los buscaba complicados como algunos de Bourget y refinados como los de d’Annunzio.⁴

Couto dejaba este mundo con absoluta fidelidad al ritmo que quiso imprimir a sus días: abusar sistemáticamente de su cuerpo, explorar los fantasmas que nacían a partir de esa despiadada confrontación, y valerse de los paraísos artificiales para combatir el tedio. Con el genio de su vida, llevaba a la práctica lo que Amado Nervo había establecido como programa generacional desde los versos de *Perlas negras*, también de 1898, que es su primer libro de poemas y texto programático del modernismo:

iMentira! Yo no busco las grandezas;
me deslumbra la luz del apoteosis,
y prefiero seguir entre malezas
con mi pálida corte de tristezas
y mi novia bohemia: la Neurosis.⁵

⁴ Bernardo Couto Castillo, “Rojo y blanco”, en *Asfódelos*, Premiá-INBA, México, 1984 (*La Matraca*, Segunda Serie, 25), pp. 60-61.

⁵ Amado Nervo, *Perlas negras*, en *Obras completas*, comp., pról. y notas Francisco González Guerrero (prosa) y Alfonso Méndez Plancarte (poesía), Aguilar, México, 1971, t. II, p. 1295.

En 1873, la Ciudad de México había consagrado funerales de príncipe al poeta Manuel Acuña, cuyo suicidio era simbólicamente un testamento del romanticismo. En 1901, una sociedad creyente en las bondades de la Revolución Industrial no quiere legitimar con homenajes las acciones necrófilas de su juventud dorada. A la anemia y la tuberculosis, que eran para el México positivista dos modalidades del suicidio en vida, se oponía el poderoso Vino de San Germán, cuya publicidad, aparecida alrededor de los días de la muerte de Couto, rezaba: “El suicidio más horrible es aquel en que el hombre no sólo va matándose lentamente, sino que produce una generación débil, raquítica y que acaso lo maldecirá más tarde. Fortalezcámonos, pues, y fortalezcamos a nuestros hijos [...]”⁶ El mismo diario donde aparecía esta publicidad, anunciaba una radical y científica curación contra el alcoholismo por parte del doctor J. Hernández Ortega, Calle del Espíritu Santo número 7, mientras el artículo editorial se pronunciaba enérgicamente contra el suicidio: “Los Werther ya no son de este tiempo, y cuando aparece alguno en la escena pública, lejos de consideración, provoca un sentimiento de desprecio hacia los cobardes que no llenan, porque no han sabido comprenderla, la misión que el Altísimo les ha confiado en su breve paso por la tierra”.⁷

En un país de escasa política y mucha administración, otras eran las armas para conquistar al artista. Rosendo Pineda había dicho a José Juan Tablada que para el joven escritor de talento existían dos caminos: uno conducía a la Cámara de Diputados; el otro a la Penitenciaría. Había un tercero, no mencionado por Pineda. Aquél que la bohemia instauraba como un presente perfecto, con la única exigencia de agotarlo. La denominada por Rubén M. Campos *ciudad bacante* condena al poeta que se atreve a describir una escena de alcoba y propicia la apertura de burdeles frente a las escuelas elementales. Beber se convierte en una ocupación refinada y estética. Proliferan sitios, aumenta la variedad de bebidas, y cada uno compite en la oferta. El Francisco M. de Olaguíbel de *iPobre bebé!* (1894) dedica entusiastas párrafos a describir el colorido y la sensualidad de las botellas que aguardaban a sus clientes. El paraíso artificial comenzaba desde el umbral de recintos donde, como en el poema de Baudelaire, “los perfumes, los colores y los sonidos se responden”. La bonanza económica, que ponía el peso a la par del dólar, propiciaba la ingestión de alcohol. Con el disfraz de la vida, la muerte sonreía. El mecenazgo ejercido por Valenzuela, Luján y Creel permitía la instauración de la utopía en la ciudad orgiástica. Como ha estudiado Ricardo Pérez Montfort, en ese momento el consumo de drogas no constituía un problema social: “[...] decadente como era, la

⁶ *El País*, 6 de mayo de 1901, p. 1.

⁷ *Ibid.*, p. 2.

sociedad citadina mexicana de fines del siglo pasado y principios de éste, todavía no había dejado que la conciencia sobre las drogas y sus influjos se convirtiera en un enemigo omnipresente, menos aún en algo que pusiera en tela de juicio su legitimidad, tal como sucede hoy en día”.⁸

Si bien Couto no tuvo después de muerto una entusiasta despedida, su leyenda se había forjado en vida, en su muy corta vida. Adolescente como Rimbaud, quiso ver “lo que otros hombres han creído ver”. Ciro B. Ceballos, cronista inmediato de sus contemporáneos, apunta:

El mozalbete había visitado a Edmundo de Goncourt, conocía su desván —iel desván aquel!— a través de su monóculo de cristal de roca, había curioseado por las mesillas del café de Francisco I, admiraba, con el mismo juvenil entusiasmo que nosotros, al sobrehumano Maupassant, había sentido el tremor blanco de la belleza apasionante de la Venus de Milo y el rubio espasmo de la plástica ante los relieves de Juan Goujon.

Recitaba con picaresca entonación los versos metálicos de Richepin y las estrofas malignas del padre Villon.

Adoraba al bohemio Verlaine y al católico aristócrata de las Diabólicas [...] Era un pequeño prostituido [...]⁹

La muerte de Couto confirmaba la circunstancia que había dado nacimiento a la *Revista Moderna*, pues ella fue fruto, indirectamente, de la prohibición a las manifestaciones del cuerpo y al desconcierto en que dejaba al hombre un mundo como el que planteaba Tablada en el poema “Ónix”, sin amor, sin dios y sin bandera. La prematura muerte de Couto era asimismo una llamada de atención y un corolario. Campos lo llamará la segunda víctima del bar: la primera había sido Pancho Benuet, quien tiene un ataque con una copa de ajeno en la mano, lo cual despierta el terror de Valenzuela. Al escuchar la advertencia de Campos, Valenzuela lo obliga a callar y apura hasta el fondo la copa que sostiene. Acaso recordaba las palabras de Baudelaire, cuando el 23 de enero de 1862 escribió: “He cultivado mi histeria con deleite y terror. Ahora sufro continuamente de vértigo y hoy he sentido el viento del ala de la locura pasar sobre mí”. Con todo y la apasionada defensa de Couto asumida por Ceballos, en sus memorias Tablada se siente en la obligación de hacer un examen de conciencia sobre la frecuentación que su grupo de amigos hizo de los paraísos artificiales:

La influencia de lo que en el poeta Baudelaire hay de morboso, fue para la juventud de mi generación el verdadero “Mal de las Galias” [...]

⁸ Ricardo Pérez Montfort, *Yerba, goma y polvo. Drogas, ambientes y policías en México. 1900-1940*, Era-Conaculta, México, 1999, p. 9.

⁹ Ciro B. Ceballos, “Bernardo Couto Castillo”, texto reproducido en *Asfódelos* de B. Couto Castillo, p. 10.

Incapaces de discernir el artificio en la descarriada moral del gran poeta, fuimos más sinceros que él y desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes creyendo así asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos [...] El simple hecho de que Baudelaire hubiera llamado a alcoholes, drogas y estupefacientes “Los paraísos artificiales” iluminó las vulgares tabernas con esplendores de apoteosis luciferiana y las transformó, a nuestros ojos, en templos para la misteriosa iniciación artística.¹⁰

Tablada dejaba clara la postura de los futuros creadores de *Revista Moderna*. Su bohemia, sistemática y concedora de las consecuencias, quería ser fiel a la idea central de Baudelaire, no obstante la autocrítica de Tablada. Resultaba difícil sustraerse al encanto del encantador de serpientes que era Baudelaire:

[...] prefiero considerar esta condición anormal del espíritu como una verdadera gracia, como un espejo mágico donde el hombre es invitado a mirarse en bello, es decir como él podría ser; una especie de excitación angélica, un llamado al orden bajo una forma amable. De la misma manera, cierta escuela espiritualista, que tiene sus representantes en Inglaterra y América, considera los fenómenos sobrenaturales, como la aparición de fantasmas o de revinientes, como manifestaciones de la voluntad divina, atenta a despertar en el espíritu del hombre el recuerdo de realidades invisibles.¹¹

El cuerpo se transformaba de tal modo en un centro de experimentación para todos los excesos. Pararrayos de fantasmas, templo para la nueva comunión. Explorar las razones por las cuales el poema “Misa negra” fue motivo de escándalo puede servir como punto de partida para establecer los límites de la actuación pública del cuerpo. Anota José Emilio Pacheco:

La misa negra representa para los pueblos de cultura cristiana la sacralización del erotismo: el uso no biológico de la sexualidad. Por ello el texto de Tablada significó en 1898 el desafío de la joven generación frente a nuestra sociedad católica y frente a la oligarquía positivista. En este sentido se trata del primer poema mexicano que podemos llamar en rigor “erótico”, no una simple celebración del amor físico semejante a las que encontramos en Manuel M. Flores.¹²

¹⁰ José Juan Tablada, *La feria de la vida. Memorias*, Botas, México, 1937, pp. 243-244.

¹¹ Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels*, en *Oeuvres complètes*, prefacio, presentación y notas Marcel A. Ruff, Editions du Seuil, París, 1968, p. 568; las traducciones son mías. “Reviniente” es la traducción más común que se dio en siglo XVIII a los “revenants”, antes de que se generalizara la palabra “vampiro”; el ejemplo más claro de este uso es el libro de Dom Augustin Calmet, *Dissertation sur les revenants en corps, les excommuniés, les oupires ou vampires* (París, 1751).

¹² José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970 (*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 90-91), t. 2, p. 59.

Como si quisieran compensar la represión que en contra de la sensualidad se había ejercido a lo largo del siglo XIX, los escritores de fines de siglo escriben una serie de textos donde el cuerpo aparece enfrentado al espejo de ellos mismos. En 1895, Amado Nervo publica la novela *El bachiller*. Su personaje, un seminarista, se castra ante la tentación que en él despierta una mujer. El escándalo nacía de la brutalidad del hecho, pero en el plano del contenido manifiesto, Nervo se convertía en portavoz de la moral imperante: mutila tu cuerpo si no puedes dominarlo con tu alma. *El bachiller* parecía el punto de partida para una larga discusión en torno al cuerpo, y así parecía augurar el título de los primeros libros de poemas de Nervo, particularmente *Perlas negras*. Sin embargo, en *Místicas* establece la dualidad comodina que habría de ser el eje de su producción futura. En el poema “*Delicta carnis*”:

¡Oh Señor Jesucristo, guíame por los rectos
derroteros del justo; ya no turben con locas
avideces la calma de mis puros afectos
ni el caliente alabastro de los senos erectos,
ni el marfil de los hombros, ni el coral de las bocas!¹³

Cuando Nervo encuentra la posibilidad de enamorarse del cuerpo, de combinar *avidez* con *puro afecto*, y comulgar íntegramente con una mujer, ella muere. Es el momento de cantarla, de hacer de la *amada inmóvil* la espada de una cruzada misógina que tenía por objetivo condenar a la mujer activa y santificar a aquélla incapaz de despertar la peligrosa sensualidad. Resulta más que significativa la descripción que Nervo hace de su mujer una vez que ella ha muerto: “Va a hacer un mes que, a las doce y cuarto del día, se extinguió blandamente Ana Cecilia Luisa Dailliez, mujer excepcional por su gracia, su bondad y la persistencia extraordinaria de su ternura, a quien conocí en París, la noche del 31 de agosto de 1901, y con quien viví desde entonces en la más cordial y noble de las compañías hasta el 7 de enero de 1912, en que murió en mis brazos”.¹⁴ Sólo entonces, muerto el sujeto amoroso, acalladas las malas lenguas, puede el poeta cantarlo.

La mujer *en* la calle —no la mujer *de* la calle— se convierte en el principal enemigo de la sociedad finisecular. Como ha examinado Bram Dijkstra en su notable trabajo *Ídolos de perversidad*, la mujer debía ser “majestuoso ornamento para su éxito terrenal y salvaguarda de las virtudes espirituales del hogar [...] como si se tratase de un mito, era la auténtica personificación del *dolce far niente*, la dulce indolencia de una criatura que, si no tuviera

¹³ A. Nervo, *Perlas negras*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1920, p. 27.

¹⁴ A. Nervo, *La amada inmóvil*, en *Obras completas*, ed. cit., t. XII, pp. 25-26.

tareas reproductivas o decorativas, no tendría ninguna función en este mundo”.¹⁵ Gutiérrez Nájera fue el primero en hacer el gran poema de la mujer que conquista el bulevar mexicano con sus tacones sinestésicos. No se trata más de la mujer idealizada en el santuario del hogar, sino de la que sale a la calle, ostenta su autonomía y, por lo tanto, pone en peligro el dominio varonil. En 1891, José Peón Contreras publica la novela *Veleidosa*, con prólogo de Gutiérrez Nájera. Aunque la situación y el tratamiento son aún románticos, Anselma es la coqueta ya no sólo a semejanza de la vanidosa y superficial descrita por Ignacio Ramírez en *Los mexicanos pintados por ellos mismos*, sino la despiadada capaz de provocar la perdición del hombre, de llevarlo —como es el caso— a la muerte. No es aún la vampiresa triunfal de *Salamandra*, con la que Efrén Rebolledo hará en 1916 el canto de cisne al ídolo de perversidad, sino la mujer que, con el solo y mayúsculo pecado de su coquetería, pone en peligro la institución y el contrato social. José Martí se afana en el cultivo de la rosa blanca y el Duque Job hace de la gardenia su insignia. Los asfódelos de Couto son tan bellos y peligrosos, tan perfectamente letales como la *artemisa absintium* de la que se extrae el ajenjo. Como señala Josefina Estrada, “el asfódelo «es una planta liliácea de hermosas flores»”. Según esta definición el volumen está formado por una docena de estas flores que distan mucho de ser «hermosas». ¿O es acaso un epitafio en la tumba de cada personaje?”¹⁶ Debido a su coloración verdosa, el ajenjo fue identificado inmediatamente con poderes devastadores. ¿Quién los encarnaba? Naturalmente una entidad femenina: se le llamó el Hada Verde. Gutiérrez Nájera muere sin presenciar los efectos irreversibles que provoca la idílica criatura por él cantada en un poema que ahora admite una lectura inocente en el libro de español de enseñanza media:

El Hada Verde
(Canción de bohemio)

¡En tus abismos, negros y rojos
Fiebre implacable, mi alma se pierde:
y en tus abismos miro los ojos
Los verdes ojos del hada verde!

En nuestra musa glauca y sombría,
la copa rompe, la lira quiebra,
y a nuestro cuello se enrosca impía
Como culebra!

¹⁵ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, trad. Vicente Campos González, Debate, Barcelona, 1986, p. 70.

¹⁶ Josefina Estrada, “Presentación” a *Asfódelos* de B. Couto Castillo, p. 8.

Llega y nos dice: —¡Soy el Olvido;
yo tus dolores aliviaré;—
y entre sus brazos, siempre dormido
yace Musset!

¡Oh, musa verde. Tú la que flotas
en nuestras venas enardecidas,
tú la que absorbes, tú la que agotas
almas y vidas!

En las pupilas concupiscencia;
juego en la mesa donde se pierde
con el dinero, vida y conciencia,
en nuestras copas, eres demencia...
¡oh, musa verde!

Son ojos verdes los que buscamos;
verde el tapete donde jugué,
verdes absintos los que apuramos,
y verde el sauce que colocamos
en tu sepulcro, pobre Musset!¹⁷

De los estimulantes alcohólicos, el ajenjo fue la bebida más prestigiada del siglo XIX y la que permea tanto a la clase obrera como a los más refinados intelectuales. Embotellada desde fines del siglo XVIII, alcanzó su esplendor en la edad romántica y hasta poco antes de la primera guerra mundial, cuando fue prohibida. La referencia de Gutiérrez Nájera a Musset alude a la adicción del poeta romántico a la bebida. A los treinta y un años ingresó a la Academia Francesa, pero de ahí en adelante el ajenjo fue el principal enemigo de su escritura. Sus contemporáneos hacían un juego de palabras, cuando comenzó a faltar a las sesiones de la Academia. A la frase “*Il s’absent souvent*” respondían: “*Vous voulez dire qu’il s’absinthe un peu trop*”.¹⁸ Nuestros escritores apuran el ajenjo porque es la moda importada de París, pero no alcanzan a comprender la magnitud del daño irreversible que provoca. *Usted es la culpable*, parece anticipar el argentino Manuel Ugarte, colaborador asiduo de *Revista Moderna*, en un poema allí publicado:

¹⁷ Manuel Gutiérrez Nájera, *Poesía*, pról. Justo Sierra, Establecimiento Tipográfico de la Oficina Impresora del Timbre, México, 1896, pp. 262-263. Alfred de Musset (1810-1857) fue uno de los románticos más leídos y respetados por los modernistas. Confiesa Tablada: “Las influencias de Byron y de Alfredo de Musset, añadidas quizás a las de Espronceda, habían descarriado un tanto a la generación anterior a la nuestra, pero habían sido leves y veniales junto a la que nosotros sufrimos” (*La feria de la vida*, p. 243).

¹⁸ Citado por Barnaby Conrad III, *Absinthe. History in a Bottle*, Chronicle Books, San Francisco, 1988, p. viii.

Tus ojos de felpa oscura
 Tienen extrañas virtudes
 Que provocan la locura.
 Con su fijeza inquietante,
 Parecen dos ataúdes
 Que acechan almas de amante.

En la búsqueda del paraíso artificial y la adoración y repudio del cuerpo femenino, la figura señera es Baudelaire, a quien nuestros decadentistas leen y traducen, aunque también expresen su admiración por Jean de Richepin, en su momento emblema del poeta provocador y rijo. A Baudelaire se debe —tras la lectura de Thomas de Quincey— la acuñación del término paraíso artificial, pero sobre todo el establecimiento de la antítesis *spleen* e ideal, la exploración del cuerpo femenino como portador de la voz del demonio o de las alas del ángel. Aun en su país de origen, la figura de Baudelaire era admirada y odiada, temida y alabada. En su libro *Les opiomanes* (1912), Roger Dupuy habla de Baudelaire como aquel a quien “el fino toxicómano venera como un Dios y a quien el burgués sentencioso reprueba como un odioso libertino”.¹⁹

También a semejanza de Baudelaire, los poetas mexicanos escriben textos donde la mujer aparece como objeto de gozo y tortura, de deleite y destrucción. El cuerpo desnudo y tendido de la mujer había sido explorado entre nosotros desde 1890 por Salvador Díaz Mirón en el poema “Cleopatra”. La minuciosa descripción del cuerpo, vestido de joyas que aumentan la desnudez, es hecha por un testigo presencial. Pero se trata de una ambientación en otro tiempo y espacio y por eso no sufre la condena oficial. Además, el personaje del poema de Díaz Mirón no pasa del umbral. Permanece, palpitante de deseo, en el preludio. En cambio, en el poema “Misa negra” de Tablada se celebra la profanación del cuerpo deseado una noche de sábado, en el interior de una alcoba de la Ciudad de México. Una viñeta de Ruelas, aparecida en *Revista Moderna*, es reveladora de esta irrupción del deseo en sociedad: un sátiro con pezuñas de cabra, desnudo y vigoroso, venido de otro tiempo y otro dominio, lleva en sus brazos a una ninfa que viste un vestido de calle. Baudelaire marcó nuevamente la pauta con su poética vital: entonaba estrofas perfectas para hablar del cuerpo desnudo de su venus blanca, Madame de Sabatier, esculpida en mármol por Clésinger, pero dedicaba sus escenas de alcoba para su relación carnal con la venus negra, la Jeanne Duval que había conocido en un teatro de arrabal.

¹⁹ Roger Dupouy, *Les opiomanes. Mangeurs, buveurs et fumeurs d'opium. Étude clinique et medico-littéraire*, Librairie Félix Alcan, París, 1912, p. 269.

Óscar Wilde murió en París el 30 de noviembre de 1900, medio año antes que Couto. A Wilde se debe un elogio de los poetas menores, porque tanto se afanan en cultivar el genio de su vida, que tienen experiencias más intensas que contar que aquel que se dedica exclusivamente a pulir su obra. En los últimos años del siglo XIX, aparece un ramillete de libros laterales, casi clandestinos, obra de escritores mexicanos que admiraban la actitud vital —destinada a la muerte— de sus contemporáneos, y no al gran maestro. Desde esta perspectiva de historia de las ideas es necesario aproximarse a los libros de prosa narrativa que aparecen publicados los últimos años del siglo XIX: *Asfódelos* (1897) de Bernardo Couto Castillo, *Claro-Oscuro* (1896) y *Croquis y sepias* (1898) de Ciro B. Ceballos, *Cuentos nerviosos* (1900) de Carlos Díaz Dufoo. Los escritores decadentistas sitúan sus textos en ciudades sin nombre. De ahí que en varias de sus narraciones no se hable de una ciudad nominal, sino de un espacio urbano que puede estar situado en cualquier parte. Más que un afán de universalidad, se trataba de escapar a la censura. En todos ellos es notable la influencia —reconocida o indirecta— de Edgar Allan Poe, a quien Rubén Darío había dedicado páginas de su libro *Los raros*, publicado en 1896. A través de uno de sus personajes, Couto declaraba: “Soy un enfermo, no lo niego, un enfermo, sí, pero un enfermo de refinamientos, un sediento de sensaciones nuevas”.²⁰ Por su parte, Darío se refiere a Poe como “un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz. Nació con la adorable llama de la poesía, y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio”.²¹ Tablada se encarga de completar el panteón literario de los modernistas:

Del árbol genealógico de nuestra familia electiva era tronco Edgar Poe, cano-nizado por Baudelaire y confirmado por Mallarmé que recogió sus cenizas y las amparó contra “*le vol noir de la blasphème*” en la urna del soneto memorable. De ese árbol las últimas flores eran Rimbaud y Laforgue, aquilatados por nosotros antes de que se pusieran de moda en su misma patria, sea dicho en honor de la segura intuición de aquel grupo juvenil.²²

Los personajes de los autores mexicanos son obsesivos y ultrasensibles como Roderick Usher, y desafían a su doble, como William Wilson. De la trilogía antes mencionada, el libro más intenso de principio a fin es el de Bernardo Couto Castillo. El cuento “Rojo y blanco” es una de las mejores

²⁰ B. Couto Castillo, “Blanco y rojo”, en *Asfódelos*, p. 59.

²¹ Rubén Darío, *Los raros*, presentación Christopher Domínguez, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1985, p. 31.

²² J. J. Tablada, *La feria de la vida*, p. 245.

prosas del modernismo y una de las mejor logradas adaptaciones de un satanismo no gratuito. El personaje de Couto hace del asesinato una de las bellas artes para escapar de la mediocridad de la vida cotidiana: su objetivo es poseer el cuerpo femenino más allá de la vida. Su enseña es una estrofa de Baudelaire:

Et comme d'autres par la tendresse
 Sur ta vie et sur ta jeunesse
 Moi je veux regner par l'effroi.²³

Los clásicos resucitan generacionalmente y Poe y Baudelaire no fueron la excepción. Cuando el primero publica sus manifiestos que se convertirían en textos fundadores del arte moderno, los escritores de la Academia de Letrán se ocupan en la forja de una literatura nacional. Si nuestro modernismo fue la consumación del romanticismo como un sistema de ideas y no como una retórica que propiciaba la relajación estilística, es con los autores mexicanos de fin de siglo cuando la carne, el diablo y la muerte —la trilogía establecida por Mario Praz—²⁴ quedan consagrados como los grandes temas poéticos. Lo macabro como una moda estaba en el aire, pero nuestros autores llegaron a ella con la celeridad de su tiempo. Un colectivo retrato de Dorian Grey los amparaba y demostraba la evolución ascendente de su decadencia —valga el oxímoron. Las ilustraciones de Julio Ruelas se vuelven cada vez más oscuras —y mejores— conforme la revista se acerca al nuevo siglo. Los faunos y sátiros de las primeras entregas dan paso a cuerpos lacerados, a suicidas perseguidos por sombras ominosas, a niños devorados por jaurías de perros o nubes de zopilotes. En el México de mediados del siglo XIX, el cuerpo del intelectual moría de cólera o en servicio a la patria. A finales del siglo heroico, el cuerpo muere de los excesos conjurados por él. Pide la destrucción, pero termina destruyendo a la mujer que puede causar su ruina. El vislumbre de este nuevo enemigo se halla en un ensayo de Tablada titulado “El monstruo” —fechado en abril de 1899 y significativamente dedicado a Couto Castillo. Tras hacer una relación de las criaturas que a través del tiempo han provocado los terrores del hombre, y comprobar su inexistencia, concluye diciendo: “Ya no hay monstruos en la vida moderna, en la vida plástica cuando menos; pero en el mundo moral existimos larvas de monstruos, tendremos alas cuando sobrevenga el superhombre, y entre tanto nuestro estado medio, nuestra crisálida será

²³ Ch. Baudelaire, “Le revenant”, en *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 80. Una probable traducción al español sería: “Como otros por la ternura/ sobre tu vida y tu juventud/ quiero reinar por el terror”.

²⁴ Mario Praz, *El pacto con la serpiente: paralipómenos de la carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

algo así como *El Horla* de Maupassant”.²⁵ El citado texto de Maupassant apareció en 1886. Cinco años más tarde, su autor se suicida, tras diversas estancias en clínicas para enfermos mentales. Leído y admirado por Couto, *El Horla* es un texto que vuelve a traer al escenario los terrores internos vislumbrados por Poe: el monstruo habita en nosotros, y somos el escultor de nuestro fantasma. Destruirlo es destruirnos a nosotros, pero, más significativo aún, destruir la parte siniestra que nos atrae y al mismo tiempo tememos. Concluye el personaje de Maupassant:

¿La destrucción prematura? ¡Todo el terror humano procede de ella! Después del hombre, el Horla. Después de aquel que puede morir cualquier día, a cualquier hora, a cualquier minuto, de cualquier accidente, ¡ha venido aquel que no debe morir sino en su día, en su hora, en su minuto, porque ha llegado al límite de su existencia! No... no... no cabe duda, no cabe la menor duda... no ha muerto... Y entonces... entonces iba a ser preciso que me mate yo!²⁶

Dicho de otro modo, el panteón de los héroes modernistas está integrado por una figura que evoluciona de Poe, pasa por Baudelaire y llega a Maupassant.²⁷ El de los mexicanos era el tiempo en que los tres escritores dejaban de ser *raros* para convertirse en *clásicos*. El terror de los cuentos de Poe, decía él, nace de las profundidades del corazón y no son imitaciones del gótico alemán.

La mujer sensual ocupaba, naturalmente, un sitio en esta galería de nuevos monstruos. Barbey d'Aureville las definirá brutal, abiertamente: las *diabólicas*. Ilustrativo resulta el cuento “La autopsia” de Carlos Díaz Dufóo. Siguiendo un esquema común a varios textos de Poe, y que también desarrolla Horacio Quiroga, una muchacha en la plenitud de sus poderes sensuales contrae nupcias con un médico frío y desapegado. Un día ella huye con otro hombre. El médico continúa con su vida rutinaria, sin reacción inmediata ante el hecho. En una clase con sus alumnos, se dispone a hacer la autopsia a un cuerpo femenino. La causa de la muerte ha sido envenenamiento por cianuro y el cadáver ha sido encontrado en la habitación de una casa de citas. Se da cuenta de que es su esposa. Concluye el autor: “La misma extraña claridad que alumbraba un poco antes sus facciones, marchitas y fatigadas, apareció de nuevo en su rostro./ Se acercó a la plancha, y, buscando en el cuerpo un espacio determinado, hizo la primera incisión con el bisturí”.²⁸

²⁵ J. J. Tablada, “El monstruo”, *Revista Moderna*, año II, núm. 4, abril de 1899, p. 102.

²⁶ Guy de Maupassant, *El Horla*, trad. Esther Benítez, CONACULTA-Alianza Editorial, México, 1994, p. 59.

²⁷ En cuanto a la influencia de Poe en Francia, véase: Célestin Pierre Cambiaire, *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, G. E. Stechert and Co., Nueva York, 1927.

²⁸ Carlos Díaz Dufóo, *Cuentos nerviosos*, J. Balleca y Compañía, México, 1901, p. 51.

Como en el caso de Nervo, en Díaz Dufóo la única posesión posible de la mujer es cuando está muerta. Sólo entonces el varón puede ejercer sobre ella el dominio que no pudo tener en vida. El poeta maldito, en el México finisecular, no quiere perder sus rasgos de caballero respetable. La mujer sensual es para él un ser tan vital, tan perfecto, que no hay otro remedio que destruirla. En las páginas de su diario, Federico Gamboa suprime a su esposa al no mencionarla. En las páginas de sus cuentos, Couto la asesina. Se trata de un mismo acto de anulación de la energía femenina, una posesión de la vida desde la muerte. La fascinación por el cuerpo inerte de la mujer aparece en el diario de Federico Gamboa, ante un suceso que conmociona a la sociedad capitalina. En marzo de 1897, la prostituta conocida como “La Malagueña” es asesinada de un balazo en la cara por María Villa, “La Chiquita”, su rival de amores.²⁹ Sabedor de que se encuentra tendida en la plancha de la morgue, Jesús F. Contreras pide a Gamboa que lo acompañe en una insólita expedición. El testimonio queda en el diario del segundo, el 8 de marzo de 1897:

¿Por qué al levantarnos de la mesa, plácidos, le ocurrió a Jesús que fuéramos al anfiteatro del Hospital Juárez para ver en la plancha a la mujer asesinada? [...]

Ello es que fuimos, que el empleado que nos concedió acceso hasta el local siniestro, hízolo por amistades con Jesús y porque había leído un libro mío [...]

Dos muertas véanse en la sala de autopsias, o depósito, según nos explicó el muertero que nos escoltaba; una mujer del pueblo, cosida ya y de una anatomía lamentable, que la tuberculosis le diera fin; en la otra plancha, con forzada postura, reposaba la Malagueña, en desnudez absoluta sin tentaciones, desnudez de cadáver, los pies exangües, tirando a marfil viejo, las carnes exúberas manchadas de sangre; el rostro con horrible huella, abajo del ojo izquierdo, la huella del balazo que la quitó de penas; los labios, entreabiertos, con el rictus de los que se van de veras, y que lo mismo puede traducirse por sonrisa que por mueca, según lo que nos toque vislumbrar en la hora suprema [...]³⁰

Para los lectores modernos, puede resultar excesivo el escándalo que provocó el poema de Tablada. Pero su publicación, y con ella la de *Revista Moderna*, fue el punto de partida de un espacio que dio preferencia a las expresiones del cuerpo, a una literatura que exploraba sistemáticamente el lado oscuro de la conciencia. La batalla que *Revista Moderna* libró en este sentido va más allá del escándalo inmediato. La sucesiva exploración que Gamboa hace de su cuerpo y de su alma desemboca en el diario más importante de nuestra literatura y en la novela más popular del siglo xx.

²⁹ El suceso ha sido seguido minuciosamente y estudiado por el historiador chileno Rafael Sagredo, *María Villa (a) La Chiquita, no. 4002. Un parásito social del Porfiriato*, Cal y Arena, México, 1996.

³⁰ Federico Gamboa, *Mi diario II (1897-1900)*, CONACULTA, México, 1994, p. 12.

En la Exposición Internacional de París, en 1900, el escultor Contreras participa con tres piezas decisivas en su producción y significativas del barómetro social que determinaba la existencia de la era victoriana trasladada a México. La primera es un busto de Carmen Romero Rubio de Díaz, “con la blusa corrida hasta la oreja”, como escribió López Velarde en “La suave patria”. La segunda es un grupo escultórico de homenaje a Manuel Acuña, donde mujeres desnudas ofrecen sus turgencias y sus poderosos pechos a la gloria del poeta. La tercera es la mujer tendida titulada *Malgré tout*, que la leyenda ha querido ver como un testamento del escultor, quien ya sólo tenía una mano para llevar a cabo sus obras maestras. El hada del hogar y la mujer postrada representaban los dos polos de la sociedad porfiriana entre la realidad y el deseo.

El año de la muerte de Bernardo Couto, muere también la reina Victoria, y Sigmund Freud publica *Psicopatología de la vida cotidiana*. Llega a su fin una era de contenidos latentes sofocados por el autoritarismo moral y se abre una nueva caja de Pandora que amplificará la percepción de los hombres. En el ocaso del siglo XIX, nuestros escritores crean una galería de personajes neuróticos y siniestros que abren camino a la centuria venidera. Está por hacerse la historia de los pioneros de la sensibilidad moderna. Con su moral ambivalente, con su bohemia más inocente que temible, pero con su atrevimiento intelectual más verdadero que aparente, abrieron el camino a nuevas maneras de nombrar el cuerpo, el fantasma y el paraíso hallado fugazmente en los placeres terrenales. El atrevimiento del duque Job en la alcoba femenina desemboca en las descripciones casi pornográficas de Ciro B. Ceballos en *Un adulterio*. Los atisbos al cuerpo femenino de Manuel Payno en *Los bandidos de Río Frío* concluyen en el generoso esplendor de las muchachas que se arrojan desnudas al lago de Chapala en el *Claudio Oronoz* de Rubén M. Campos. En 1891, el cuerpo de una muchacha se había atrevido a asomarse al gran cuerpo de la ciudad. Gracias a la valentía de la Rumba, el personaje de la novela de Ángel de Campo del mismo nombre, Federico Gamboa podrá describir, de acuerdo con su concepción naturalista, el cuerpo fastuoso y decadente de Santa y su correspondencia con una ciudad que con la llegada del siglo XX ha encarcelado sus aguas negras en el gran proyecto del canal del desagüe. Sin embargo, no deja de ser irónica la metáfora de Gamboa: un paraíso llamado Chimalistac es el artificio. El lugar para la adoración del cuerpo de su Santa será la ciudad, espacio natural para el ejercicio de las pasiones.

UN ARREBATO DECADENTISTA: EL PRAGMATISMO CORPÓREO DE JOSÉ JUAN TABLADA

CHRISTINA KARAGEORGOU-BASTEIA
Cornell University

A Susana Rotker
In memoriam

Un cierto halo decadentista acompaña subrepticia o abiertamente el modernismo hispanoamericano desde sus inicios. A finales de siglo XIX, se acusa a los poetas decadentistas de frívolos, su literatura, de perjudicial, mientras claramente aparece en la crítica del momento la sombra de una recriminación moral, la cual señala una diferencia clave entre los autores y la burguesía en el poder, clase a la que en muchos casos los escritores pertenecen. En varias ocasiones sus seguidores y adversarios, sus críticos y creadores han aludido al argumento de la actitud pública decadentista frente a esta convicción interior, supuestamente ausente en los escritores latinoamericanos finiseculares. Desde Eduardo de la Barra y Jesús Urueta hasta el mismo Darío, desde Rodó hasta Max Henríquez Ureña y Octavio Paz, y desde Allen W. Phillips y Jorge Olivares hasta Sylvia Molloy, el discurso crítico sobre el modernismo no ha dejado de apelar al desnivel entre lo que son y lo que aparentan los decadentistas en Hispanoamérica. En este reproche se juntan juicios morales sobre la interpretación de la creación literaria y reflexiones críticas sobre la postura político-ideológica, la orientación sexual y la bohemia de los propios poetas.

Propongo aquí el análisis de algunos ensayos que Tablada escribió durante los últimos años del siglo XIX, con la doble finalidad de aclarar el concepto de decadentismo que tenía Tablada y de encontrar las señas particulares con las que esta postura intelectual dota su pensamiento crítico. Algunos de estos ensayos se producen dentro de una pugna sobre el decadentismo, otros son aproximaciones de Tablada a Baudelaire y otros escritores franceses. Partiré de una problemática de constatación sobre si hubo o no decadentismo en América Latina. Una vez señalados los problemas que surgen de las respuestas sobre la existencia dudosa del decadentismo hispanoamericano, daré cuenta de lo que Tablada considera arte decadente y de las consecuencias que esto tiene en su recepción. A diferencia de cómo se suele apreciar, propongo ver la actitud de retraimiento del poeta, ante todo, como

un comportamiento de crítica social, como indicio claro de una toma de conciencia y posición frente a los mecanismos de absorción social tanto del individuo como de su arte. A mi parecer, la aparente reclusión del artista en su espacio específicamente estético, en el caso de Tablada, quiere ser una forma de resistencia modélica, que a la vez que preserva a quien la ejerce, se vuelve acción ejemplar de renuncia. Al ocupar espacios públicos —periódicos y revistas— la actitud decadentista de Tablada se plantea como propuesta de reacción social.¹

El término decadentismo se utiliza en el campo de las letras y la cultura para señalar períodos en los que se observa un decaimiento de los principios canónicos de creación que han predominado con éxito en una etapa inmediatamente anterior. Así, se considera decadente la literatura del período alejandrino y la romana después de los primeros años de nuestra era. Llegando a la modernidad, el término se ha usado para designar la literatura francesa decimonónica a partir de Baudelaire y en general el espíritu que caracterizó el fin de ese siglo en varios lugares del mundo occidental. El fenómeno del arte decadentista engloba características como subjetivismo artístico-valorativo, ponderación de lo artificial sobre lo natural, exclusivismo estético, énfasis en la forma, erudición, exotismo, obscuridad de los significados cuya efectividad se basa en una imaginería de uso restringido, si no estrictamente personal, profanación erótica de lo sagrado. Además de lo relativo al arte, el término vale para la designación de actitudes vitales, de estados de ánimo, de costumbres, de orientación sexual, de maneras de vestir, etcétera. Así, el decadentismo llega a valer por tedio, uso de drogas, homosexualidad, neurosis, abulia, frivolidad, eclecticismo.² Lo que resalta en esta definición bimembre es que en contra de un arte por el arte, proclamado y defendido por los propios decadentistas, el concepto nace de la inclusión del arte en la vida desde dos vías: historiográfica, mediante un criterio evolutivo que compara lo que fue con lo que es; y ética, portadora de un sesgo híbrido de valoración artística y moral, discursiva y biográfica, a la vez. Desde ambas perspectivas, la terminología es un juicio de valor. Esto se produce porque al entrar en contacto con su sociedad, el arte decadentista explota como globo, entre perverso y lúdico, doblemente acusador tanto de la hipocresía burguesa como de la falta de educación que aqueja a la clase proletaria.

¹ La crítica suele ver el aislamiento como un indicio de indiferencia y desdén de parte del poeta finisecular, como exacerbación del individualismo intelectual del esteta. Cfr. con “para conservar la libertad creadora, el artista se vio obligado a labrar una cultura fugitiva y vivir enclaustrado en ella”, Iván Schulman, “Modernismo/Modernidad: metamorfosis de un concepto”, en *Nuevos asedios al Modernismo*, Taurus, Madrid, 1987, p. 21.

² Alex Preminger y T. V. F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1993, s. v. decadence.

Entre los elementos que el decadentismo configura de manera inquietante, la función del cuerpo y el surgimiento de la anarquía son los que más escozor producen en la sociedad que lee los ensayos de Tablada. El cuerpo decadentista es “[...] locus of desire and pleasure on the one hand, and, on the other [...] site of perverse”.³ En este sentido la unicidad del cuerpo se valora desde una doble perspectiva de uso: el cuerpo es fuente de satisfacción propia, a la vez que blanco de la crítica ajena; la carne se escinde entre su instrumentalidad íntima y el escaparate social. La belleza física promovida por el decadentismo se proclama intencionadamente contra natura, y la gama de sensualidad va de la excentricidad sacrílega del amor al gozo de los paraísos artificiales, y de la extenuación física de la enfermedad a la alabanza de la belleza lograda por el artificio de los cosméticos.⁴ Por su parte, según Paul Bourget, en un texto que Tablada conoce y comenta, la anarquía es aquella fuerza que descompone la unidad del libro a favor de la independencia de la página, la de la página a favor de la independencia de la frase, y la de la frase para dejar su lugar a la independencia de la palabra.⁵ El arte decadentista es el que se produce en una sociedad cuya integración sufre un minucioso desmembramiento, merced a las fuerzas centrífugas de las unidades, en contra del deseo supuestamente “natural” de un todo orgánico.

Bajo la dictadura de Porfirio Díaz, la política y el aparato estatal positivista del grupo de los Científicos, la aplastante mayoría de los habitantes de México vivía en condiciones de pobreza extrema sin las más mínimas garantías de educación, trabajo y servicios de salud.⁶ En esta sociedad el escritor se enfrentaba a la exigencia de la productividad y contra ésta reac-

³ Sylvia Molloy, “Too Wilde for Comfort. Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Latin America”, en Monica Dorenkamp y Richard Henke (eds.), *Negotiating Lesbian and Gay Subjects*, Routledge, Londres, 1995, p. 41.

⁴ A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*, University of Toronto Press, Toronto, 1958, p. 11.

⁵ Bourget en José Juan Tablada (“Fragmentos de un libro. Edmundo y Julio de Goncourt”, en *Obras. V. Crítica literaria*, ed., selec. y pról. Adriana Sandoval, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, pp. 69-70) y Bourget en Jorge Olivares (“La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”, *Hispanic Review*, 48 [1980], p. 58). Uno de los elementos más criticados del decadentismo fue su lenguaje, en el que se advertía poca unidad; por lo mismo, su estilo supuestamente carecía de limpieza (J. Olivares, *op. cit.*, pp. 65-66).

⁶ José Emilio Pacheco afirma que con la llegada de Porfirio Díaz al poder el liberalismo retrocede. La democracia se considera cómodamente un régimen para ciudadanos instruidos y maduros, y la Constitución liberal del 1857 se descubre inadecuada para la situación socio-educativa del país. Porfirio Díaz se quiere imaginar en el papel del líder ilustrado, cuyo proyecto positivista a la mexicana tiene como objetivo incentivar los negocios de la burguesía nacional y de sus colaboradores extranjeros, para la creación de un Estado moderno. Este tipo de régimen corresponde no sólo a las necesidades de la clase dominante, sino que, desde la perspectiva del poder, está destinado a solidificar la federación frente al expansionismo norteamericano (“Prólogo” a *Antología del modernismo [1884-1921]*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970, pp. xxxii-xxxiii).

cionaba.⁷ En el caso particular de Tablada, la desavenencia entre sociedad y artista se intensificaba por el desbordamiento de la interioridad psicológica. A principios de la década de 1890, al parecer, el poeta sufría “[...] graves crisis existenciales, entre otras cosas debido a la influencia baudelairiana que no sólo lo conducía a expresiones artísticas [...] sino que lo tenía inmerso en los llamados «paraísos artificiales», tan en boga entre los artistas finiseculares”.⁸

El 8 de enero de 1893, se publica en *El País*, periódico capitalino, un poema que de inmediato aflige a lectores y colaboradores, y hace reaccionar a amigos y enemigos. La publicación desata una breve polémica sobre el decadentismo, pero su mayor trascendencia para las letras mexicanas es que el desencuentro entre escritor, conductos editoriales y público general fermenta la idea de la *Revista Moderna*, agencia editorial que no se llevará a cabo sino cinco años después. José Juan Tablada, director de la sección literaria del diario, es el autor de “Misa negra”, poema que se consideró dañino para la imagen moral que la clase dominante y las autoridades tenían de su mundo editorial y ambiente literario, y también para los ingresos del periódico, por lo que Tablada tuvo que renunciar a su cargo.⁹

El 15 de enero de 1893, en el mismo diario en el que se había publicado “Misa negra”, Tablada presenta su renuncia al puesto con una comunicación pública que sin embargo va explícitamente dirigida a algunos intelectuales compañeros suyos y amigos. Su texto se titula “Cuestión literaria. Decadentismo” y en él el poeta se defiende de sus detractores, a quienes acusa de mojigatería, y también revela su conciencia de escritor especializado en busca de un espacio editorial propiamente literario. Frente a una burguesía gazmoña

⁷ “El espíritu de la época es de *protesta y replanteamiento* frente al vacío y a la alienación espirituales. Debilitadas las ideas y las tradiciones antiguas por el positivismo y las ideas de la nueva ciencia experimental, el artista se sentía aislado y marginado en una cultura burguesa que lo convertía en un instrumento mediocre, en un ser cautivo” (I. Schulman, *op. cit.*, p. 21).

⁸ Esther Hernández Palacios, “«Misa negra» o el sacrilegio inacabado del modernismo”, *La Palabra y el Hombre*, 1991, núm. 77, p. 5. En 1892 llega a México Ramón María del Valle Inclán, con quien Tablada traba amistad muy pronto. Una de las aficiones que comparten los dos escritores es la de la marihuana. A partir de un encuentro fortuito en Nueva York, en 1921, Tablada recuerda su vieja amistad con el escritor de *La pipa de kif*. Sobre esto véase Albert H. Lemay y Thomas W. Renaldi, “The Friendship between Ramón del Valle Inclán and José Juan Tablada, 1892-1921”, *The American Hispanist*, 21 (1977), pp. 12-14. Junto con el artículo de los estudiosos, aparece una crónica de Tablada. En este escrito hay varios momentos en que el poeta mexicano se refiere al gusto de Valle Inclán por los paraísos artificiales y a las “noches inolvidables” de bohemia compartidas. El texto de Tablada termina lúdicamente: “Y para ahorrar nuestro hastío y lanzar como en frondas vuestros diamantes líricos, aniquilando el tiempo y el espacio/ en perpetuo prodigio,/ ios sea propicio/ nuestro fuerte/ Cábamo/ Indio!” (*op. cit.*, p. 14).

⁹ Entre los muchos lectores agredidos por el erotismo sacrilego de “Misa negra” destaca la esposa de Porfirio Díaz. Sobre esto véase E. Hernández Palacios, *loc. cit.*; J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 29; y Alfredo Roggiano, “José Juan Tablada, espacialismo y vanguardia”, *Hispanic Journal*, 2 (1980), p. 49.

y un proletariado rezagado, Tablada expresa la necesidad de pertenencia a un grupo intelectual al que no sólo apela, sino que en su apuro gremial integra a fuerzas bajo el rubro decadentista. Días después, uno de los destinatarios de su carta, Jesús Urueta, contesta con otra misiva pública dirigida a Tablada, en la que reniega del mote generacional propuesto. Urueta quiere poner a salvo del lastre decadentista su generación intelectual, pero también elogia la poesía de Tablada y se une a él en un mismo proyecto cultural de ideal literario.¹⁰

Esta actitud de medias tintas, de discrepancia y defensa, de señalar un pequeño desliz argumental en el razonamiento, por lo demás impecable, del amigo y compañero, hace que el texto de Urueta se acerque a otros, contemporáneos y muy posteriores, en los que el decadentismo hispanoamericano se defiende de sí mismo. La idea central de estos escritos críticos es que no hubo decadentismo en Hispanoamérica y que lo que pareció como tal se desvaneció ante el americanismo; el arte continental se dedicó muy pronto a hacer patria y dejó de andar inventando paraísos artificiales y de codearse imaginariamente con los simbolistas franceses o los prerrafaelitas ingleses.

La idea atraviesa el tiempo que nos separa de aquel momento finisecular, y sobre ella coinciden entre muchos otros, Eduardo de la Barra en el prólogo a *Azul* de Darío (1888);¹¹ el mismo Darío años después,¹² y Jesús Urueta, en su respuesta a Tablada en 1893. Luego, la historia literaria apoyará esta idea por medio de Max Henríquez Ureña, quien considera que el decadentismo se transforma primero en misticismo, para degenerar en “refinamiento artificioso”, “inevitable amaneramiento” que se supera más tarde.¹³ La idea vuelve a aparecer en la crítica académica: Jorge Olivares arguye que “los jóvenes decadentes hispanoamericanos, en su mayoría de edad intelectual, publican obras más pertinentes al suelo americano, pero lo hacen sin renegar de su previa filiación decadentista”.¹⁴ Un giro distinto da al asunto Sylvia Molloy, relacionando decadentismo y pose: “En contra de considerar la pose decadentista como una etapa inicial poco seria, en este artículo se analiza la pose como actitud en la que se incorpora una postura

¹⁰ Allen W. Phillips, “El primer José Juan Tablada: modernismo y decadentismo”, en Raquel Chang-Rodríguez y Donald A. Yates, *Homage to Irving A. Leonard*, Michigan State University/Latin American Studies Center, Nueva York, 1977, pp. 190-192.

¹¹ Sobre esto véase Allen W. Phillips, “A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3 (1977), pp. 235-238.

¹² Sobre esto véase Allen W. Phillips, “A propósito...”, p. 241 y Jorge Olivares, *op. cit.*, p. 61.

¹³ *Breve historia del modernismo*, 2ª. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1962, pp. 17-19 y 33.

¹⁴ Jorge Olivares, *op. cit.*, pp. 73. y 75. La misma idea expresa Allen W. Phillips en “El primer José Juan Tablada...”, p. 103.

ideológica, por medio de la que se expresa una parte de la sociedad latinoamericana, junto con una crítica a los proyectos latinoamericanos”.¹⁵

En el peor de los casos el decadentismo se vio como una quimera frívola, un error de apreciación al que llevó la fascinación por Francia, un manierismo infeliz del peor Rubén Darío, por lo demás, supuestamente, poco seguido.¹⁶ En el mejor de los casos, el decadentismo se considera un momento restringido y feliz, que ayudó a visualizar y a considerar la pose propia y ajena de maneras inquietantes.¹⁷ Entre ambos extremos se tiende una visión conciliatoria y menos comprometida, basada en constatar la reacción intelectual que produjo el decadentismo a finales del siglo XIX:

La suerte del decadentismo en Hispanoamérica es así: al principio el marbete pasa por su etapa censurable o de incertidumbre en que no se ha delineado con exactitud su carga semántica. Los académicos lo emplean para reprobar la nueva literatura y los que acabarán aceptando el ser denominados decadentes se sienten todavía algo incómodos ante tal apelativo. Después la mayoría de los adeptos lo acoge como divisa de esta refinada sensibilidad; mientras otros se alían a la nueva estética pero deploran la “palabreja” y favorecen a partir de 1893, más o menos, su bien establecido sinónimo, el epíteto “modernista”. En Hispanoamérica no hay un decadentismo puro; los hispanoamericanos lo acogen como una de las muchas preferencias que plasman en el nuevo Modernismo, la más fuerte en su momento formativo y a eso se debe la frecuente sinonimia de ambos vocablos.¹⁸

En el caso de Tablada la necesidad de llamarse y ser decadentista —necesidad que la crítica ha querido a toda costa clasificar de superficial— es explícita y estridente. En la carta, tan pública como privada, que el poeta manda a sus amigos se funden dos propósitos: renunciar y denunciar.¹⁹ Ahí se advierte que la verdad, en calidad de duda, ha penetrado el cerebro de los jóvenes intelectuales, la razón ha devorado los ideales, la imposibilidad de conocer es el infierno, y que los jóvenes viven en condición de negar y

¹⁵ S. Molloy, “La política de la pose”, en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, comp. Josefina Ludmer, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 1994, pp. 129.

¹⁶ Rufino Blanco Fombona, *El modernismo y los poetas modernistas*, Mundo Latino, Madrid, 1929. El libro empieza con una rotunda afirmación del error que es llamar el modernismo con el término de decadentismo. Y después de una defensa de la sangre nueva que infunde el modernismo a la literatura universal y varios datos sobre intertextualidades estrambóticas, el crítico acusa a Darío de todo lo malo del modernismo, inclusive de cierto aire decadente (pp. 14-33).

¹⁷ S. Molloy, “La política de la pose”, pp. 127 y 137.

¹⁸ J. Olivares, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹ J. J. Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, en *Obras. V. Crítica literaria*, ed. citada, pp. 61-67; todas las referencias a los textos críticos de Tablada son de esta edición y, en adelante, se darán con el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

en tedio permanente (pp. 62-63). El poeta traza el perfil de las almas, habla no sólo del arte, sino de la vida misma:

Es nuestro estado de ánimo, esa es la fisonomía de nuestras almas, y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama Decadentismo moral, porque el Decadentismo únicamente literario consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige al Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una vivencia moral, con un poder para sentir *lo supra sensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestasiados (p. 63).

El siguiente tema que se toca es la comunión y la comunidad que se forma entre las almas del grupo: “[...] creo en lo sólido de nuestra unión [afirma Tablada], porque no la determinó un ingenuo lirismo, sino un parentesco fisiológico que, aunque lo deseáramos, no conseguiríamos destruir” (p. 63). El poeta no arguye ideas compartidas en noches de bohemia o manifiestos firmados por los involucrados. A prueba de espíritu positivista, coerce la complicidad de sus compañeros sobre la base del “indiscutible” parentesco sanguíneo que los une.²⁰ La fuerza fehaciente del dato seudocientífico hace que el aire de familia observado entre algunos textos poéticos no sea más que “lirismo ingenuo”, casi dispensable para el destino de cohesión. Tablada pasa por encima de la separación entre interior y exterior, pensamiento y vivencia, estética y ética, espíritu y fisiología. Un estado de ánimo y una condición moral se plasman en la fisonomía del espíritu, se vuelven el malestar mismo y por eso afectan y escuecen. Para Tablada la decadencia es tan efectiva como el organismo descompuesto que corresponde a las almas enfermas. Finalmente, el poeta es la sede misma de la condición decadente “encarnada en mi persona”, como dice Tablada (p. 64).

Desafiante y provocativo, el poeta avanza hacia la comparación final, en la que virilidad y feminidad, deporte y arte, modernidad y pasado, entran en conflicto múltiple. Tablada compara la actividad estética decadente con el ímpetu moderno y sano del ciclismo. El desafío irónico de Tablada hace que el candor de la musa, cuyo artificio es la sensualidad insinuante, salga victorioso frente a la vulgaridad del deportista: “[...] parece que el público no duda entre una bicicleta y una poesía decadentista, parece que tolera a un ciclistista exhibiendo los asquerosos vellos de sus piernas desnudas y no soporta el más ligero escote en el seno de una musa” (p. 63). El paso del

²⁰ Tablada acude a una prueba científica, tan propia de la modernidad aborrecida por los decadentistas, acercando su argumento a nociones médicas que se esperaba mucho más encontrar en las novelas naturalistas. Sobre la relación polémica entre decadentismo, principios de fisiología y medicina, y naturalismo véase A. E. Carter, *op. cit.*, pp. 17-22.

arte al cuerpo, por medio del escote de la musa, hace que de la alusión lírica se llegue a la sensualidad, de la estética textual a la estética del cuerpo. El escote se vuelve tan visible y deseado como presentes y grotescos son los vellos del ciclista. La oposición no se despliega entre belleza y fealdad, sino entre deseo/no-deseo. Y es esto lo que el público no está dispuesto a aceptar.

En otro ensayo, *Tablada* discurre de la siguiente manera sobre el decadentismo y la anarquía:

Su papel de anarquistas comprueba su carácter de decadentes [se refiere a los hermanos Goncourt, y sigue *Tablada*] Paul Bourget asimila una sociedad a un organismo que se resuelve en una federación de organismos menores, que a su vez se resuelven en una federación de células, siendo el individuo la célula social. Ese organismo necesita, para funcionar con energía, que los organismos que lo componen funcionen con una energía subordinada entre ellos. Cuando las células se hacen independientes, los demás organismos dejan de subordinar su energía a la total, y la anarquía que se establece instituye la decadencia del conjunto. Como el individual, el organismo social entra en decadencia cuando la vida del individuo se exagera. La idea anarquista llevada a la literatura, ¿no revela por sí sola un espíritu decadente? (“Fragmentos de un libro. Edmundo y Julio de Goncourt”, pp. 69-70).

La minuciosidad con la que se parafrasea a Bourget, la necesidad del parangón físico-social para explicar un problema de estética que une ética y enunciación, dan a la anarquía un sentido sistemático que más que a concepto de vulgarización la acercan a teorizaciones sociopolíticas. *Tablada* opera desde la efervescencia cínica de quien ve casi gozoso el desmoronamiento de un sistema social caduco y opresor. La anarquía en el cuerpo social pone de relieve la carcoma que es para el sistema la emancipación del individuo. Por lo demás este sistema puede ser cualquier tipo de organismo: la sociedad, el cuerpo humano, el texto literario.

Por si fuera poca la amenaza ya lanzada, *Tablada* ubica el valor de la disección no en el análisis resultante sino en el morbo que hace que la autopsia sea un sacrificio principalmente propio. El análisis del cuerpo decadente se basa en el placer del autodesmembramiento que hace que la conciencia y el cuerpo propios sean la sede de la desintegración voluntaria. Para esto se necesita tanto la inquietud curiosa de observar como también el exceso del morbo que contrarreste el miedo de devenir el cuerpo del experimento (p. 72). La literatura decadentista es este espacio de la disección, de la independencia ganada al todo organizado, por el placer íntimo que los demás interpretan como morbo. Aquí el toque de provocación se proporciona por el uso de una metáfora corpórea en la que el yo ofrece en sacrificio su cuerpo fisiológico, su ámbito social y su esfuerzo literario.

En “Fragmentos de un libro. Estudios literarios, Carlos Baudelaire (inédito)”, Tablada retoma indirectamente el problema que había suscitado “Misa negra”. Ahora el tema es Baudelaire y la manera de llegar a su poesía. Tablada considera que para llegar a Baudelaire se ha de ahogar el pudor y vencer el escrúpulo, y de alguna manera se debe subyugar el albedrío a la fascinación del mal (pp. 77 y 79): “La perversidad, ese instinto [...] esa fuerza que nos impulsa a llevar a cabo actos absurdos, a pesar de nuestra razón, con perfecta conciencia del mal y sin otro fin que atropellar el deber, pasa latente bajo la obra del poeta [se refiere a Baudelaire]” (p. 79). Lo que parecía antes una pugna entre un ciclista velludo y una musa algo impúdica, o un deseo individual por separarse de un organismo represor, empieza a tomar ahora un giro distinto. El problema que Tablada detecta es la contracción social que produce el veneno baudelairiano.

Hablando de la relación entre literatura y sociedad, Tablada afirma que la influencia de la literatura de forma bella y de contenido inmoral

[...] no radica simplemente en los literatos sino que debe haberse ejercitado en muchas otras esferas de esa sociedad. Y advirtiendo que las ideas en que esa influencia consiste son fuerzas que *tienen que obrar* generando ciertos actos, tiene el moralista que consternarse al pensar cómo invertirá la burguesía esas fuerzas, cómo se revelará esa influencia en aquellos individuos que por sus condiciones no obran sino en la sociedad y en la familia... (p. 81).

El pasaje es revelador de la actitud de escarnio, ironía y amenaza contra la clase lectora, es decir, contra el detractor principal del decadentismo. El discurso del poeta tiene como blanco las conciencias de sus receptores. Tablada sabe quiénes son los que entran en la peligrosa esfera de influencia de la poesía de Baudelaire o de “Misa negra”. Y sigue socarrón y apocalíptico: “¿Cuántos poemas vividos, cuántos dramas ignorados y sombríos, cuántas escenas pasionales y obscuras habrá generado esa influencia, en los que no escriben pero que viven, en los que no piensan pero que ejecutan, en los que no tienen más teatro que el de su existencia, ni más libro que el de su conciencia?” (p. 82). Poesía, clase social, moral y libido bailan una danza ofensiva y mordaz en el discurso de Tablada, recordando a los lectores por qué se condena la poesía.

Desde diferentes derroteros y momentos históricos, varios estudiosos se han preguntado sobre el afán del nominalismo decadentista, sobre su necesidad de afirmación a contracorriente y su retirada hacia formas y posturas conservadoras. Algunos críticos juzgando por la posición política de los poetas, otros por la orientación sexual, encuentran que el decadentismo hispanoamericano es a la larga una cuestión de dientes para afuera. En general se ha argumentado que si en los textos de creación literaria todavía se

podía jugar a una extravagancia desestabilizante, en todo lo que olía a posicionarse fuera del ámbito de la ficción, la gran mayoría de los modernistas latinoamericanos tendían al conservadurismo heterosexual.²¹ En este sentido el decadentismo a la europea se ha considerado bastante bravío como para trasladarse a la vida o a los principios de cotidianidad de los latinoamericanos, más mojigatos que los que no sólo escribían sino vivían el *spleen*. Vista así, la poesía decadentista sirvió casi de exorcismo. Desde el punto de vista de su crítica, la literatura finisecular ocupó el espacio de un deseo aplazado, pospuesto, una válvula de escape, un instrumento de trastienda.

Es cierto que Tablada no sólo fue conservador, sino que por sus convicciones políticas fue repudiado y exiliado, es más, hasta recientemente, fue poco leído. Su vida transcurrió con bastante lujo y relaciones continuas con el poder más represor y canónico. ¿En qué medida es argumentable que un hombre de estas características sea el agente de una arenga decadentista, un desestabilizador del orden social, un cuestionador de los proyectos más centrados en los intereses de las clases dominantes? Tablada promueve la reflexión inconexa, discontinua, contradictoria, pero también específicamente dirigida a desquiciar, a sembrar el pánico entre quienes por mojigatos consideraban más atrevido que alguien profanara su misa católica a que se vistiera con el primor de Óscar Wilde. Tablada quiere que su literatura no recuerde la naturaleza, inclusive si se trata de que la naturaleza se exprese en los músculos viriles de un atleta; quiere que su poesía llegue a infundir la duda de que la burguesía católica viva como tal. El desafío de su pensamiento no se finca en la duda que sembraría lo irreconocible, sino en todo lo que puede recordarle al burgués el mundo en el que vive. En esta época “se escribe para la clase media y hay que hablarle en un lenguaje apropiado al nuevo ambiente. La clase media a la que pertenece el poeta se halla por entonces al lado de Porfirio Díaz [...]”.²² Lo que Tablada hace es adentrarse en los recovecos de la vida que la clase media saborea en pecado y descomponer minuciosamente el peso estéril de las condiciones sociales que se sufren. La crítica de Tablada a finales del siglo XIX se dirige desde el cuerpo propio, al cuerpo textual y social, señalando los procesos de desintegración.

La crítica literaria ha visto en Tablada el típico poeta finisecular algo frívolo que atraviesa por los diferentes movimientos literarios con pose y con indiferencia, hasta dar con la extravagancia, a la cual sigue temporalmente, con gesto descuidado y con pasión que se sabe efímera. De ahí que Tablada se haya considerado como decadentista, modernista vanguardista, poco uniforme tanto con respecto a estilos como en cuanto a calidad; siempre cambiante, siguiendo modas y cansándose de ellas. Alfredo Roggiano

²¹ Cf. S. Molloy, “Too Wilde for Comfort”.

²² José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. xi.

afirma al respecto: “[...] el modernismo de Tablada es más visible que esencial, más una alternancia de formas y temas entremezclados que la decisión por una línea artística tomada a conciencia. Pienso más bien en una búsqueda, un intento de salida que prefigura su vocación activa, de apertura hacia el movimiento y la indeterminación”.²³ Roggiano no logra ver el elemento desestabilizador que plantea una actitud siempre cambiante, cuya conciencia no se crea en función de la ecuanimidad y la coherencia, sino en los resquicios que estas virtudes dejan para una conciencia no claudicada. Movimiento e indeterminación están en el arte de Tablada para recordar la fuerza centrífuga que el arte de la palabra es. Sin embargo, al adjudicar la movilidad a cierto tipo de superficie y moda, lo que se logra es quitarle vigor, descontextualizarla, reinventar su poder encerrándolo en un círculo de iniciados.²⁴

Entre muchos otros de sus críticos, Octavio Paz ha llamado a Tablada “ocultista y viajero”, “nervioso y ágil”, “más arriesgado” [en comparación con López Velarde], “el poeta pasajero, el poeta de lo pasajero”, aludiendo a los viajes de Tablada, a la avidez por lo extranjero y lo extraño, pero también por la atracción que Tablada sentía por las cosas y gustos volátiles. En otras palabras, por lo que tiene el valor de lo percedero, de lo no permanente. Y aquí la intención de Paz es tanto hacer un halago como formular una crítica. Se supone, pues, que Tablada puede excusar en parte de su poesía la búsqueda de lo inmortal, puede ataviarse de todas las cosas que en un día muy próximo habrán llegado al fin de su supervivencia. En este sentido la poesía de Tablada vive al filo de un constante olvido, en una decadencia por etapas y constituyente. La ambigüedad de las pasiones de Tablada por lo nuevo destierra su erotismo a un espacio de deseo compulsivo, convierte sus ideas en productos de excitación: “Don Juan de la poesía, cada aventura lo estimulaba a una nueva fuga y una nueva experiencia [...] Dotado de fantasía y de un inagotable entusiasmo estético [...] ninguna novedad le era ajena”, “la unidad, en él reside en la fidelidad a la aventura”.²⁵

En contra de lo que subrepticamente critica Paz, en Tablada el valor de unidad no puede ser natural, no reside en la unificación lógica al final de la aventura, cosa que desmentiría la sinuosidad del trayecto estético. Es más,

²³ Art. cit., pp. 49-50.

²⁴ Cf. con la opinión de O. Paz sobre la poesía de Tablada: “[...] con antifaz negro, cruza el carnaval poético de fin de siglo, adornada de piedras diz que raras y declamando pecados suntuosos. Pero el disfraz lo cansa y apenas el modernismo se ha convertido en una feria vulgar, se despoja de sus ropajes recamados” (*Las peras del olmo*, 2ª. ed., Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 61). Poeta y *persona* poética, poesía y biografía, ficción e historia se ponen en el mismo orden en el discurso de Paz. Esto hace de Tablada un personaje desfigurado, y de su poesía una voz artificial y prescindible como el ambiente en el que Paz ve claudicar el carnaval modernista. Todo parece hablar de superficie y de apariencias afectadas.

²⁵ O. Paz, *op. cit.*, pp. 64 y 66.

el deseo anárquico e iconoclasta que traslucen sus ensayos de los años noventa le prohíbe programáticamente la integración de su desempeño socio-estético en un todo homogéneo. Tablada renuncia a la tranquilidad de lo natural, y así, denuncia el sesgo de la falacia tendenciosa sobre la que se ha construido la idea de lo natural. Recuérdense que la desigualdad, la injusticia, la discriminación de todo tipo se había forjado durante largos siglos en América Latina sobre lo que era natural; que la Ilustración había apelado al derecho natural para la formación de las sociedades modernas, y que a finales del siglo XIX el discurso sobre la naturaleza, la evolución de las especies, los descubrimientos médicos y hasta fisonomistas hacen alarde de la fuerza de convencimiento que se mueve bajo la superficie natural. El pensamiento de Tablada resulta amenazante también desde otra vía: promueve la anarquía de la unidad en contra del encubrimiento cómodo de la totalidad, y habla en favor de un estudio de lo aislado, de lo que no acepta ser reducido a parte de un todo. El pensamiento fragmentado y ocasional de los ensayos de Tablada reacciona a intentos de represión agenciados por la clase dominante. Al proyecto de ésta, Tablada antepone un decadentismo libertador y absolutorio. En la pragmática de la sensualidad y del desmembramiento cifra el poeta su resistencia. Su mensaje no puede sino alarmar y ser acallado. Con esto no me refiero sólo al silencio de su sociedad, sino también al esfuerzo constante en la obra de Tablada por lo frívolo, lo pasajero, lo donjuanesco, dejando de lado el espíritu de disidencia socio-estética que se transparenta en la prosa finisecular de Tablada.

La crítica ha señalado que el decadentismo fue producto de una profunda desilusión del individuo ante su sociedad; una reacción contra el papel marginal al que se confinó al poeta en la era de la producción industrial en serie. Ante la descomposición social y económica del Porfiriato, la actitud de José Juan Tablada, es decir, su intento de forzar las conciencias de sus contemporáneos a reconocer el deterioro en el que se vivía, no parece tener tintes de desilusión huraña y escapista. Tablada encarna en sus ensayos sobre poesía una postura individual de participación en la realidad sociohistórica, y una contribución de la estética como fuerza subversiva dentro del mundo de la historia.

“LA BLANCA LÁPIDA DE NUESTRAS CREENCIAS”: NOTAS SOBRE EL DECADENTISMO MEXICANO

ANA LAURA ZAVALA DÍAZ

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Al revisar la abundante bibliografía crítica sobre el modernismo hispanoamericano, una de las cuestiones que sobresale es la continua discusión acerca del significado y los límites de este término, que para la mayoría de los críticos, refiere no sólo a un movimiento literario que surgió en Hispanoamérica hacia fines del siglo XIX, sino también a una actitud, a un espíritu de época, con mayores alcances geográficos y temporales, íntimamente relacionado con el amplio concepto de la modernidad.¹ Más allá de las definiciones y los términos, esta visión abarcadora ha permitido indagar los diversos factores que confluyeron en la construcción del fenómeno modernista.

En ese sentido, el objetivo del presente trabajo es proponer una aproximación a uno de los elementos que conformaron el ecléctico modernismo mexicano; me refiero a la lectura que algunos escritores hicieron del decadentismo europeo y a su manifestación en las letras nacionales decimonónicas. En particular, me interesa, a partir de una revisión hemerográfica, documentar el porqué de la apropiación del término y las connotaciones que se le dieron; con ello intento mostrar que, si bien no es posible negar la influencia de este movimiento estético europeo en el ambiente y la producción intelectual mexicana de fin de siglo,² la adopción de la “escuela del decadentismo”, como la denominó José Juan Tablada, significó para un puñado de literatos, casi todos jóvenes, un estandarte bajo el cual agru-

¹ Sobre este tema véanse, entre otros, los trabajos de Ricardo Gullón (*Direcciones del modernismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1990), quien afirma: “El modernismo da tono a la época; no es dogmatismo, no una ortodoxia, no un cuerpo de doctrina, ni una escuela. (El modernismo es, sobre todo, una actitud)”, p. 22; Iván A. Schulman (“Reflexiones en torno a la definición de modernismo”, en *El modernismo*, Lily Litvak [ed.], Taurus, Madrid, 1975, pp. 65-95); y Rafael Gutiérrez Girardot (*El modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988).

² Aun cuando no se ha elaborado un análisis exhaustivo de la recepción de la literatura decadente europea en el México de fines del siglo XIX, resulta obvio que los autores nacionales no sólo estuvieron en contacto con sus textos, como lo muestran las reseñas, estudios y críticas que escribieron sobre ellos, sino que también sirvieron como sus difusores al traducirlos para las revistas y los periódicos de la época (Cf. Porfirio Martínez Peñaloza, “*Las flores del mal* en México”, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 21 de octubre de 1957, p. 3, y Jorge Olivares, *La novela decadente en Venezuela*, Armitano, Caracas, 1984, p. 16).

parse y distinguirse de las generaciones anteriores, pero, también, representó un estrategia discursiva mediante la cual, como señala Sylvia Molloy, creían “entrar en la modernidad”,³ ese nuevo orden tan preconizado por el Porfiriato.

Al igual que con otros tantos “ismos”, los márgenes del decadentismo resultan difusos, debido a la multiplicidad de acepciones no sólo literarias sino sociales que se le otorgaron. Inspirada en el proceso de descomposición y en la caída final del Imperio Romano, la idea de vivir en una civilización en decadencia se consolidó en Europa hacia mediados del siglo XIX y llegó a su apogeo en Francia en 1880, “a causa de los drásticos cambios traídos por la modernidad, especialmente la industrialización y los grandes descubrimientos científicos y técnicos”,⁴ que trazaban la imagen de una sociedad que, tras varias etapas de crecimiento, había llegado a la cúspide de su desarrollo, al cual sobrevendría sin remedio un proceso de degradación.

Según algunos críticos, el calificativo “decadente” comenzó a utilizarse en la literatura a partir de 1857, con la publicación de *Las flores del mal*; sin embargo, hasta la década de los ochenta se convirtió en un término recurrente en la crítica literaria francesa.⁵ Casi desde ese momento, el apelativo adquirió varios rostros, entre los cuales destacan dos: uno, para el que el decadentismo no sólo representaba el culto de un arte diferente, de un estilo refinado, producto de una civilización madura, sino que era también una actitud vital contestataria ante los cambios del mundo moderno y lo impuesto por la sociedad burguesa;⁶ y otro, revestido de una fuerte carga

³ Sylvia Molloy, “Lecturas de descubrimiento: la otra cara del fin de siglo”, en Juan Villegas (ed.), *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas. I. De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas*, University of California, Irvine, 1992, p. 19.

⁴ Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley, 1996, p. 143.

⁵ *Ibid.*, p. 142. Sobre esta cuestión véanse también Lily Litvak, “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)”, *Hispanic Review*, 45 (1977), pp. 397-398; Manuel Aznar Soler, “Decadentismo y bohemia literaria”, *Ínsula*, 1998, núm. 613, p. 29; J. Olivares, *op. cit.*, pp. 13-16.

⁶ Aun cuando los críticos convienen en la imposibilidad de enunciar una definición totalizadora del decadentismo, Jorge Olivares propone deslindar algunos rasgos generales que caracterizan a esta literatura: “Contra las normas literarias vigentes, especialmente el Naturalismo, emerge, a consecuencia de una profunda crisis espiritual, política y social, una sensibilidad que aporta a la literatura nuevas preocupaciones, como el culto a lo artificial y la proliferación de emociones raras y refinadas. Esto acontece no sólo con miras a violentar la mentalidad burguesa, sino principalmente como una alternativa a las vicisitudes de la vida contemporánea [...] Estilísticamente, el decadentismo se caracteriza por el uso de la sinestesia, la trasposición de las artes, la introducción de diversas estructuras discursivas, la experimentación en la rima y por el uso de neologismos. Todas estas innovaciones, o uso excesivo de procedimientos estilísticos que autores anteriores ya habían empleado, obedecen a un impulso de cultivar lo antinatural tanto en el fondo como en la forma. No es mero capricho ni producto de idiosincrasias individuales, ya que esta sensibilidad, según sus cultivadores, es efecto y expresión social” (*op. cit.*, pp. 15-16).

negativa, que aludía a una literatura artificial, sofisticada y exótica, así como a una hipersensibilidad patológica, a un decaimiento mental y espiritual;⁷ esta percepción se reforzó gracias a los trabajos semicientíficos de Max Nordau (*Entartung*, 1892) y Pompeyo Gener (*Literaturas malsanas*, 1890), quienes, desde un punto de vista clínico, sostenían que los escritores afectos a este movimiento estético sufrían de una degeneración mental.

Con seguridad, los textos de los autores europeos decadentes, en especial los franceses, arribaron a las tierras americanas con un halo ambivalente, entre renovador y enfermizo, que pronto produjo adeptos convencidos y enemigos acérrimos. Una de las incógnitas sobre la recepción de esta expresión literaria es cómo se trasladó a las jóvenes ciudades hispanoamericanas, que apenas cosechaban los primeros frutos de la paz y el “progreso”, una estética “decadente”, resultado de un particular devenir histórico y un medio en donde se vislumbraban graves síntomas de descomposición. En un ensayo sobre este asunto, Sylvia Molloy apunta: “Entre los muchos clichés que mal que bien hemos internalizado con respecto a la cultura hispanoamericana, está aquél que declara que nuestras literaturas de fin de siglo importaron el decadentismo europeo de modo masivo y, naturalizando ese material prestado, crearon una expresión «auténticamente» hispanoamericana”.⁸

Contra esta noción generalizada, la investigadora propone que, por sus condiciones socioculturales, los países hispanoamericanos en “vías de organización” realizaron una transposición desigual y selectiva del fenómeno decadentista, del cual sólo tradujeron determinados elementos de acuerdo con sus posibilidades y requerimientos intelectuales. Con base en lo anterior, considero que para dilucidar los componentes que tradujeron nuestras culturas, en específico la mexicana, un venero importante son las polémicas suscitadas por esta cuestión, en las cuales los participantes explicitaron sus posturas.

Aunque desde 1876 Manuel Gutiérrez Nájera había escrito un texto donde manifestaba sus diferencias con la poesía baudelairiana,⁹ fue hasta

⁷ Cf. Poe Carden, “Parnassianism, Symbolism, Decadentism and Spanish-American Modernism”, *Hispania*, 43 (1960), pp. 545-551.

⁸ S. Molloy, *op. cit.*, p. 18. Idea que, quizás, se derivó de la lectura que la crítica efectuó de algunos textos modernistas donde, en un afán por legitimar la originalidad de su propuesta literaria, los escritores dibujaron una línea que iba de la adquisición de nuevas ideas y “procedimientos” estilísticos a través de los modelos europeos, hasta un periodo de asimilación, tras el cual la influencia primigenia se transmutaba en una creación con rasgos propios. Ejemplos ilustrativos de lo anterior son los artículos del mexicano Jesús E. Valenzuela (“El modernismo en México”, en *El Universal*, 26 de enero de 1898, p. 3) y del venezolano Pedro Emilio Coll, quien afirmaba: “Se diría que las ideas que vienen desde la vieja Europa al mundo nuevo, reciben aquí el bautismo de nuestra tierra y de nuestro sol, y que nuestro cerebro, al asimilárselas, las transforma y les da el sabor de la humanidad momentánea que representamos” (“Páginas nuevas. Decadentismo y americanismo”, *Revista Moderna*, año V, núm. 9, 1^a. quincena de mayo de 1902, p. 141).

⁹ Cf. P. Martínez Peñaloza, *op. cit.*, p. 3.

los primeros días de 1893, cuando en el periódico *El País* se publicaron dos composiciones poéticas que sirvieron como catalizador para que en la prensa se discutiera el tema del decadentismo. En la primera, “Preludio” de Balbino Dávalos, el yo lírico enuncia su credo poético basado en el trabajo metódico del lenguaje, a través del cual se expresa su “espíritu decadente”.¹⁰ Acompañando los versos de Dávalos, apareció una noticia aclaratoria, donde se indicaba que el poema se había leído una noche antes en una reunión íntima, celebrada con el fin de acordar la próxima edición de la *Revista Moderna*, y concluía diciendo: “nos complacemos en prender en nuestras columnas esa flor, una de las primeras que han brotado en el Invernadero Decadentista”.¹¹ Aunque somera, por un lado, esta nota testimonia la comunión de un conjunto de literatos con el objeto de fundar un órgano editorial portavoz de la “literatura moderna”, proyecto que tardaría casi cinco años en cristalizar; y, por otro, hace pensar que si bien desde antes los intelectuales mexicanos se hallaban en contacto con los textos decadentistas, sólo hasta este momento se consideraba que tal influencia producía sus primeros frutos nacionales.

La segunda poesía, “Misa negra” de José Juan Tablada, provocó enérgicas reacciones y numerosas críticas en contra del “invernadero decadentista”, lo cual desembocó en la salida definitiva del escritor de la dirección literaria del periódico, que con rapidez determinó retirar de sus páginas cualquier composición asociada a dicha tendencia estética. Sin embargo, antes de que esa tendencia abandonara por completo las columnas de *El País*, se publicaron varios artículos donde se expusieron diversas interpretaciones de la “nueva escuela” literaria.

El 15 de enero, apareció una carta de Tablada dirigida a Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco de Olaguibel, casi todos ellos futuros autores de la *Revista Moderna*, proyecto editorial en el que también participarían Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo, Ciro B. Ceballos, Amado Nervo y Jesús E. Valenzuela. En esta epístola, que citaré ampliamente debido a su importancia, Tablada subrayó la existencia de una serie de intelectuales a los que no sólo unía el interés por el arte, sino que los amalgamaba, según el autor, “[...] una perfecta comunión de ideas, identificadas en absoluto por la afinidad de nuestros temperamentos”;¹² coincidencia que los llevaba a adoptar un “dogma estético” bajo el cual aglutinarse y diferenciarse de sus antecesores. Así, afirmaba Tablada: “Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para

¹⁰ Balbino Dávalos, “Preludio”, en *El País*, 8 de enero de 1893, p. 1.

¹¹ Anónimo, “Sucesos varios. Nuestro número literario”, en *El País*, 8 de enero de 1893, p. 3.

¹² José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, en *El País*, 15 de enero de 1893, p. 2.

apoyar en México la escuela del *Decadentismo*, la única en la que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hábito de educación moderna”. Aunque contradictoria, esta aseveración ponía en claro que dicha doctrina artística era resultado de la supuesta apropiación de un canon “moderno”, un tanto indefinido, que simbolizaba la única opción para revitalizar las letras mexicanas. Asimismo, consciente de la influencia del medio en la producción artística, Tablada justificaba su adhesión a esa estética mediante el examen de las condiciones espirituales de la época, cuando “la eterna gota de la duda” había cavado “la blanca lápida de nuestras creencias”. Sin referirse al positivismo, se declaraba preso “de un sistema filosófico”, el cual había provocado en sus contemporáneos un estado general de desaliento y hastío al que denominaba “decadentismo moral”.¹³ Además de esta “fisonomía” del alma producto de las circunstancias, el poeta refería la existencia de un decadentismo estrictamente literario, que: “[...] consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir, *lo suprasensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados”.

Bajo esta perspectiva, el decadentismo era entonces la manifestación textual de una manera diferente de concebir la escritura, de percibir la realidad e incluso de utilizar los sentidos, que no estaban al alcance de la gran mayoría, sino exclusivamente de un reducido número de espíritus refinados y en consonancia con las exigencias de la civilización moderna. Como se observa, para el escritor el término decadente no era un sinónimo de degeneración; por el contrario, encarnaba, al igual que para Verlaine, “[...] pensamientos refinados de extrema civilización, alta cultura literaria, alma capaz de voluptuosidades intensivas”,¹⁴ por lo que apoyar esa escuela estética en México significaba contribuir al progreso intelectual del país, como apuntaba al cuestionar las preferencias de la opinión pública: “Y hoy que

¹³ En su citado artículo de 1898, Valenzuela hizo una descripción pormenorizada de las causas que motivaron el decadentismo en México; al dirigirse a Tablada, afirmó: “La difusión de las ideas positivistas hecha más tarde por los discípulos de Barreda, la lectura de materiales pesimistas (Büchner, Schopenhauer), y otros desconsolidadores, y la de los poetas franceses Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, en una atmósfera saturada no sólo por la duda y el desencanto, sino por el desprestigio de nuestras inocentes creencias seculares entre el pueblo mismo, fijaron definitivamente la dirección poética; y en el año de 90, Balvino Dávalos y tú, rompieron por la senda en que cree van perdidos el Sr. Salado Álvarez” (J. E. Valenzuela, *op. cit.*, p. 3). En un artículo posterior, el autor volvería sobre esta idea al acotar que: “[...] después del derrumbe de 1867, inaugurada la escuela de don Gabino, la crisis intelectual nos llevó por una senda de investigación insaciable. Ya no había Dios en la Escuela. Había ciencia, reforma, libertad y viva la República” (J. E. Valenzuela, “Los modernistas mexicanos”, en *El Universal*, 4 de marzo de 1898, p. 4).

¹⁴ Verlaine citado por P. Carden, *op. cit.*, p. 545.

se fundan clubs para andar en bicicleta y para jugar *foot ball*, ¿qué tiene de reprochable que nosotros, en vez de desarrollarnos las pantorrillas y de adiestrarnos los pies, fundemos un cenáculo para procurar el adelanto del arte y nuestra propia cultura intelectual?”¹⁵

A pesar de la misión progresista conferida al decadentismo, Tablada evidencia que sus beneficios sólo le correspondían a una minoría ilustrada, ajena por completo no sólo a la gran masa indiferente y analfabeta, en la cual no encontrarían lectores, sino también a la “burguesía” porfiriana insensible ante casi cualquier manifestación artística; entonces ¿cómo cumpliría esta escuela literaria los objetivos que el autor le adjudicaba? Miembro de una generación producto de los cambios derivados de la República Restaurada, Tablada y la mayoría de sus cofrades crecieron bajo la sombra del “orden y progreso” proclamado por Porfirio Díaz, para quien, desde un principio, contaron más los hombres de armas y de negocios, que los de letras. En el proceso modernizador tan celebrado por el sistema porfiriano, visible sobre todo en las ciudades,¹⁶ los escritores ocupaban un papel secundario, puesto que de manera paulatina se les había desplazado del centro del poder político y social hacia otros espacios como el periodismo o la docencia, y aunque su voz no dejaba de ser importante, ya no era fundacional;¹⁷ en una sociedad en vías de desarrollo, el arte parecía un trabajo inútil y económicamente improductivo. En esta dirección, los argumentos de Tablada presentaban quizás una opción a ese nuevo posicionamiento de los creadores, pues aunque proponía la existencia de una aristocracia literaria que repudiaba al vulgo inculto, al mismo tiempo postulaba al decadentismo como la única escuela literaria para aquellos que habían recibido al menos un “ligero hálito de educación moderna”, de tal suerte

¹⁵ Un mes después de haber publicado este artículo, en una crónica suscitada por la muerte de Ignacio Manuel Altamirano, el poeta aprovechó la oportunidad para separarse de los nacionalistas y reafirmar su postura estética al reconocerse, significativamente en plural, como: “[...] partidarios à outrance de los refinamientos del arte actual, decadentistas convencidos [...]” (J. J. Tablada, “Altamirano muerto. [El decadentismo]”, en *El País*, 18 de febrero de 1893, p. 2).

¹⁶ Cf. Luis González, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, 3ª ed., El Colegio de México-Harla, México, 1988, t. 2, p. 978. A este respecto, vale la pena apuntar que, aunque debe haber muchos más, en los periódicos de 1893 sólo localicé un artículo donde se contradice esta visión optimista del gobierno y se discute el profundo decaimiento por el que atraviesa el país: “Vamos cruzando por un periodo de esterilidad y marasmo, en política, en literatura, como en ciencias [...] ¡Ah! Vivimos en plena decadencia [...] bajo un régimen oligárquico y burocrático ¿qué significan las grandezas morales y las excelencias del espíritu?” (Anónimo, “Decadencias”, en *El Tiempo*, 18 de febrero de 1893, p. 2). Pese a que no está firmado, es muy probable que este texto haya salido de la pluma de Victoriano Agüeros, quien también criticó fuertemente a los escritores adeptos al decadentismo.

¹⁷ Cf. Rafael Gutiérrez Girardot, “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”, en Luis Íñigo (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 496-499.

que, entonces, esta secta privilegiada podía descifrar y traducir los componentes de la modernidad, consiguiendo en el arte lo que Díaz “había hecho en política y administración”;¹⁸ así, aun cuando ya no cumpliría con una función didáctica, el escritor sería un visionario que trabajaría para el futuro, para el progreso de la cultura nacional, a través de la experimentación creativa y del “entrecruzamiento” con otras literaturas del orbe moderno.¹⁹ De este modo, a pesar de la marginación y el desprecio de sus coetáneos, los artistas decadentes plantarían sus “tiendas bohemias en cualquier sitio”, transportarían a su “ideal arrojado del Paraíso burgués”, a la “solitaria Pagoda”, y desde ahí seguirían “vertiendo en su arca venerada el incienso reverente de” sus ideas.

Sin embargo, la ambigüedad con la que Tablada caracterizó al movimiento decadentista, sobre todo en sus connotaciones morales, se convirtió muy pronto en uno de los argumentos más fuertes contra las manifestaciones nacionales identificadas con esta estética y contra los escritores ligados a ella; esto en gran medida gracias a la enorme repercusión que tuvieron en Hispanoamérica los trabajos mencionados de Max Nordau y sus seguidores, a partir de los cuales emergería “[...] el doble discurso del modernismo, en el cual *lo decadente* aparece a la vez como progreso y regresión, como regenerador y degenerador, como beneficioso e insalubre”.²⁰

El 23 de enero, Jesús Urueta respondió ampliamente la misiva de Tablada, con la que disentía en algunos puntos, en especial con la adopción del vocablo “decadentismo” para denominar a la escuela literaria de la que se le hacía partícipe. Según el escritor, “decaer” denotaba “un nivel infe-

¹⁸ José Luis Martínez, “México en busca de su expresión”, en *Historia general de México*, ed. cit., t. 2, p. 1066.

¹⁹ En 1896, Nervo entabló una fuerte polémica alrededor de las condiciones de la literatura nacional y de sus creadores, donde aseveró: “Nosotros [...] añadimos que, puesto que los literatos en México no escribían por obtener gloria y dineros, ya que no creían en la primera y los segundos no se obtenían en México escribiendo literatura, justo era que se les dejase escribir por y para el arte [...] En general, en México se escribe para los que escriben. El literato cuenta con un cenáculo de escogidos que lo leen y acaba de hacer de ellos su único público [...]” (Rip-Rip, “Nuestra literatura”, en *El Nacional*, 15 de junio de 1896, p. 1). Sobre esta misma reflexión volvió el poeta, dejando claro cuál era la posición del artista en México: “[...] de nada sirve escribir para el pueblo, ya que el pueblo no comprende sino canciones del género vulgar. Los que para el pueblo han escrito no han sido comprendidos por él [...] ¿Quién considera, quién comprende en México al literato? Nadie. Júzgasele aplicándole prejuicios de los tiempos de Maricastaña; cúrase de él la gente como de un animal raro, créese destituido de valor su trabajo y hay quien sostenga, sin temor de Dios, que es un holgazán, pues que la tarea intelectual, esa tarea ingrata, agotadora de mil energías y ¿por qué no decirlo? sublime y redentora, no es, según el común criterio, un trabajo propiamente dicho: es algo inútil y aun nocivo”. Empero, aunque nadie lo comprenda, la misión del escritor, sostiene Nervo al igual que Tablada, es crear para unos cuantos y con ello: “[...] poner mi levisimo grano de arena en la grande obra del progreso nacional [...]” (Rip-Rip, “Fuegos fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo”, en *El Nacional*, 27 de junio de 1896, p. 2).

²⁰ S. Molloy, *op. cit.*, pp. 19-20.

rior, [...] un estado menos perfecto”, definición que no correspondía con la que Tablada hiciera de la literatura decadente, que remitía en todas sus acepciones a una elevación de nivel; de ahí que le subrayara su inconsecuencia al trasplantar el término del terreno moral al artístico, luego de lo cual concluía: “Le da usted a la palabra un sentido que no tiene en el lenguaje, la hace usted significar lo contrario de lo que significa: falta usted a la lógica. En el fondo estamos de acuerdo [...] en el hecho, en la cosa; sólo disentimos en la cuestión secundaria: [...] lo que usted llama *Decadentismo* literario, le llamo *arte* literario”.²¹ A la luz de las ideas de Taine, Urueta ensayó su propia caracterización del decadentismo, al que identificó como una de las posibles representaciones textuales, otras eran el naturalismo y el intimismo, del “complejo espíritu moderno”.

Como su apelativo lo indicaba, para el escritor esta “notación” literaria reflejaba y sintetizaba el decaimiento moral, derivado de las grandes mudanzas de la civilización contemporánea, para lo cual el artista decadente había creado un estilo particular, que recurría “a los diccionarios viejos” y visitaba “las trasterías llenas de baratijas, cuyos colores ha desleído el polvoso tiempo”, con el fin de traducir las “sensaciones indefinibles, enfermas”, de todos aquellos espíritus “*enfermos de civilización* que se refugiaban en algún *Paraíso Artificial*”.

Para concluir su texto, Urueta defendía la libertad en el arte y negaba la existencia de cualquier dogma estético, pues la intolerancia artística sólo coartaría el genio del creador; asimismo, planteaba de manera implícita una de las críticas que más se esgrimieron en contra de los “decadentes” mexicanos: la idea de que la estética decadentista era un elemento ajeno y exótico en la cultura nacional, adquirido artificialmente a través del contacto con otras literaturas, en particular con la francesa; de tal suerte que, para el autor, proclamarse su adicto, al menos en México, implicaba contagiarse por voluntad propia de un “padecimiento” intelectual, como le había sucedido a Tablada:

Usted es decadentista, así tiene formado su espíritu [...] Respeto su templo mutilado. A esto agrega que los decadentistas lo han hipnotizado, amigo mío; es usted el sonámbulo de Richepín [...] Inyectarse versos de Paul Verlaine, es casi lo mismo que inyectarse morfina: a la larga se forma una manera de ser especial, un temperamento neurótico que invade el antiguo *yo*, lo penetra, lo transforma, sin que se encuentren fuerzas para resistir la invasión, débil como está por las luchas sin tregua de la selección intelectual.

Paradójicamente, pese a que en este artículo Urueta rechazó por completo el término y su participación en esta escuela, al mismo tiempo en el

²¹ Jesús Urueta, “Hostias. A José Juan Tablada”, en *El País*, 23 de enero de 1893, p. 1.

periódico *El Demócrata* se publicaron varias notas donde no sólo se condenaba su afición literaria por la decadencia, sino que incluso se parodiaba su estilo extravagante repleto de “cláusulas ininteligibles” y “palabras rebuscadas”. En estos artículos, el decadentismo aparece sólo como la manifestación vulgar y ridícula de una secta de literatos que “se hinchan como pavos, y se declaran por sí y ante sí los únicos... Al proceder de este modo, quieren singularizarse. Lo conseguirán con el ridículo...”²² La cita anterior esboza sin duda una de las preocupaciones más constantes de la crítica antidecadentista: el distanciamiento de estos escritores en relación con las representaciones tradicionales de la cultura mexicana, contra la que parecerían atentar. Para nulificar esta amenaza, se esgrimen primero los argumentos del mal gusto y el prosaísmo decadentes; más tarde, las connotaciones patológicas de esta literatura se convertirán en una herramienta para descalificar sus creaciones.

Sin duda, las cartas de Tablada y Urueta marcaron en gran medida las dos tendencias principales que siguieron los textos en los que se abordó el tema decadentista. Empero, las ideas de Urueta tuvieron mejor recepción²³ y suscitaron una mayor cantidad de comentarios, casi todos ellos firmados con algún seudónimo, donde se abocaron a criticar, en diversos tonos, no sólo la literatura decadente en general, sino también a la imitación mexicana de este canon artístico, que no sólo representaba una anomalía cultural en un país en pleno crecimiento, sino que, además, carecía de ideales patrios, pues se inspiraba en modelos estéticos extranjeros.²⁴ Así, por ejemplo, para Píldes, los decadentistas no encarnaban “[...] la manera de ser literaria de un pueblo, de una época o de un siglo. Son si se quiere [...] el acorde de un concierto, la frase que pronuncia un fragmento de la humanidad [...]” Al igual que Urueta, el autor recalcó el aspecto patológico de las obras decadentes, ideadas por una secta de “desequilibrados” que no representaban “las sensaciones de la gran mayoría de cuerpos sanos”,²⁵ ni las aspiraciones de progreso del hombre. Al referirse a la escuela en general, el articulista advirtió de manera implícita los riesgos que se correrían si todos los escritores nacionales se ciñesen al dogma estético, basado en la demencia, la suciedad y la lascivia, que Tablada defendía; asimismo, concluía ne-

²² Cf. Indolente, “Un decadente. Su estilo”, en *El Demócrata*, 7 de febrero de 1893, p. 3; Anónimo, “Psicologías literarias. Jesús Urueta. A propósito de unos disparates”, en *El Demócrata*, 18 de febrero de 1893, p. 1; *Good Night*, “Un Chucho decadente”, en *El Demócrata*, 19 de febrero de 1893, p. 3.

²³ Después de 1893, el artículo de Urueta se reprodujo, al menos, dos veces más en diferentes publicaciones periódicas: en *El Universal* sirvió de alegato en contra de los decadentes; en la *Revista Moderna*, como defensa de la nueva literatura.

²⁴ J. Olivares, *op. cit.*, p. 30.

²⁵ Píldes [José Primitivo Rivera Fuentes], “Borrones. I. Decadentismo”, en *Diario del Hogar*, 26 de enero de 1893, p. 1.

gando categóricamente la posibilidad de erigir una literatura refinada, “sana”, a partir de un ideal extraído “de la basura o de un lupanar”.

En un tono menos serio, para dos autores más, “Decadente” y Claudio Frollo, el decadentismo era la “patología de moda”, que consistía en el cultivo de una literatura extranjerizante y artificial; así, la insania, que en los autores europeos se leía como resultado del medio, en los mexicanos se veía como una impostura contraproducente tanto para las letras nacionales, como para la salud de la sociedad porfiriana.²⁶ En esta misma dirección, uno más de los críticos antidecadentistas apuntaba la presencia de unos “tres o cuatro jóvenes más o menos ilustrados, más o menos instruidos, que queriendo probablemente distinguirse, han dado por llamarse decadentistas, sin que hasta ahora hayan probado de un modo claro el motivo que los induce a formar un gremio aparte de nuestra Literatura”. Ante la indefinición del término, después de preguntarse en qué consistía esa escuela exclusivista que se había emancipado de las representaciones textuales de la nación, el articulista concluía que, en México, para escribir como decadentista sólo se necesitaba “[...] aglomerar un fárrago maltrecho y disparatado, una serie inacabable de palabras huecas y sin sentido [...] Muchos adjetivos, todos raros, todos extravagantes; infinidad de comparaciones y de figuras cursis; una sarta inmensa de disparates y una presunción sin límites [...]”²⁷

A la luz de estos ejemplos, resulta evidente que en muchos casos los autores “decadentes” mexicanos fueron criticados más por cuestiones extraliterarias que por sus convicciones estéticas, ya que resultaban peligrosos, según los antidecadentistas, por su sentido sectario y por su gusto por el cosmopolitismo, elementos que atentaban contra el proyecto nacional y literario que al menos desde la República Restaurada se había trazado para el país.

En abierto antagonismo con estas ideas, Alberto Leduc publicó una epístola donde defendió las propuestas artísticas de Tablada. Para el cuentista, este movimiento no emanaba ni de la imitación servil de ciertos procedimientos literarios, ni de la influencia de los literatos decadentes franceses; por el contrario, sostenía que: “[...] más que una forma literaria es un estado del espíritu [...] Yo no conocía a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Moreas ninguno otro de los llamados decadentes y me he creído decadentista”. Más aún que Tablada, Leduc planteó la existencia de un estado de degeneración universal, que inducía a los escritores a sumergirse en el arte como una forma de enfrentar la realidad moderna:

²⁶ Decadente, “Decadencias”, en *El Universal*, 29 de enero de 1893, p. 4; Claudio Frollo [Ignacio M. Luchichí], “Crónica de la semana”, en *El Universal*, 12 de febrero de 1893, p. 3.

²⁷ Racha, “El decadentismo. Escuela moderna de literatura”, en *El Demócrata*, 12 de febrero de 1893, p. 1.

No podré dar una definición clara, sintética y precisa del decadentismo; pero uno de los muy modernos anatomistas del alma habla así de ese grupo en general: “Hay un grupo de escritores, para quienes escribir es una manera de aceptar la vida y nada más; su objeto único es avivar con frases la llaga íntima de su sensibilidad. La vida real les hiere y les oprime, y la literatura es para ellos la venganza que toman de las humillaciones con que les ha oprimido la excitación; cuando escriben llegan a obtener un grado de existencia que borra instantáneamente la dolorosa cicatriz de la realidad [...]”²⁸

Asimismo, insinuaba que, más allá de las barreras territoriales, a estos creadores los hermanaba una misma hipersensibilidad, un mismo temperamento, que se expresaba a través de ciertas preferencias literarias; ser decadentista, entonces, equivalía, al menos retóricamente, a insertarse en un orden más amplio: el de la literatura universal, el del espíritu del mundo moderno. Al igual que Tablada, Leduc no definió con claridad su concepción del fenómeno decadente, quizás porque para él, más que una escuela estética, simbolizaba la apertura a todas las manifestaciones artísticas asociadas a la modernidad.

A pesar de las claras diferencias, ambos bandos coincidieron en que la literatura decadente en México aportaba una nueva variable, para algunos vivificadora, para otros patológica, a las letras nacionales. Lo cierto es que, “ante las constantes críticas, muy pronto los que acabaron aceptando el ser denominados decadentes se sintieron incómodos con semejante apelativo”,²⁹ sobre todo por sus connotaciones cada vez más negativas que, como he mencionado, se difundieron con mayor fuerza a partir de la lectura de los trabajos de Max Nordau, cuya influencia en la valoración de la literatura mexicana de fin de siglo, se constata en los comentarios relativos a la “nueva literatura” que algunos escritores, como Luis G. Urbina y Ángel de Campo, entre otros, publicaron en los periódicos de la época.³⁰ De modo tal que, después de la controversia de 1893, el término “decadentismo”, ya utilizado como un adjetivo despectivo sinónimo de “insania”, pervivió hasta principios del siglo xx sólo en el tintero de los críticos; también se debe destacar que, si bien al principio los antidecadentistas privilegiaron referirse a la perjudicial influencia de la escuela decadente europea en los autores mexicanos, ya para 1898 centraron sus esfuerzos en descalificar las obras de estos literatos, tal vez porque veían en ellas “[...] no ya la enfermedad

²⁸ Alberto Leduc, “Decadentismo. A los señores José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco de Olaguíbel y Luis Vera”, en *El País*, 29 de enero de 1893, p. 2.

²⁹ J. Olivares, *op. cit.*, p. 32.

³⁰ Luis G. Urbina afirmó sobre Nervo: “Su enfermedad puede encontrarse descrita en *La psicologie du mysticisme de Nordau*” (“Crónica dominical”, en *El Universal*, 5 de abril de 1896, p. 1); Micrós [Ángel de Campo], “Kinestoscopio. Apuntes literarios”, en *El Universal*, 5 de marzo de 1896, p. 1.

que viene de afuera, del texto europeo que hay que aseptizar, sino la enfermedad adentro, infinitamente más amenazadora”.³¹

Por su parte, los escritores que con posterioridad se congregaron alrededor de la *Revista Moderna* comenzaron a utilizar, ya sin definir un canon literario, el epíteto “modernista”, mucho más congruente con sus ideas de formar parte de las literaturas modernas. Empero, aunque desde 1896 casi omitieron de sus textos los vocablos “decadentista” o “decadentismo”,³² fue hasta principios de 1898 cuando José Juan Tablada, Amado Nervo y Jesús E. Valenzuela cancelaron el debate acerca de estos términos. En una carta en *El Nacional*, el primero le señaló al combativo Victoriano Salado Álvarez el error en que incurría al llamarlos todavía decadentes e insistía: “[...] modernistas es la verdadera palabra con que se nos debe designar”.³³ Mucho más contundente, en el periódico *El Mundo*, Nervo declaró la muerte del decadentismo y sostuvo: “Queda, como una palabra anodina, en los labios de quienes jamás entendieron [...] como una palabra que fue símbolo de revolución, bandera de rebeldes y espantajo de ingenios rectilíneos y normales”.³⁴ Inmerso en la polémica, el poeta definió al decadentismo no como una escuela literaria, sino más bien como una reacción contra otras tendencias artísticas anquilosadas, que impedían la evolución de este arte; de ahí que el grito decadente sólo constituyera un eslabón, un punto de partida, en el progreso de las letras universales y, por supuesto, nacionales. No obstante, esto había pasado desapercibido para la gran mayoría, que según Nervo: “No comprendían que la nueva falange era la avanzada de una formidable evolución artística; que sus iras y sus audacias, como las iras y las audacias del 93, serían el aleluya y la vida nueva de mañana [...]” Así, al recapitular sobre esta rebelión, el escritor avalaba su presente, cuando, ya sin cánones, a los escritores fortalecidos por los ataques del pasado los unía un solo ideal: el del arte.

³¹ S. Molloy, *op. cit.*, p. 26.

³² Hasta el momento, sólo he localizado un texto de 1896, en el cual Amado Nervo defiende todavía como tal a la escuela decadentista: “¿Creen que el decadentismo, ese decadentismo que muchos vulneran sin conocer, que ha traído a la literatura exquisitismos soberbios, y plétora de colorido, que tiende a despertar sensaciones y a hacer de cada verso un esmalte, una filigrana, un alicatado primoroso, es un disparate? Pues nosotros no” (Rip-Rip, “Fuegos fatuos”, en *El Nacional*, 22 de junio de 1896, p. 1).

³³ José Juan Tablada, “Los modernistas mexicanos y Monsieur Prudhomme”, en *El Nacional* [Sección literaria], 16 de enero de 1898, p. 3. Un año después, ya dentro de las páginas de la *Revista Moderna*, Tablada retomaría el tema del decadentismo, pero ahora arremetiendo contra los imitadores: “Los bastardos de la escuela decadente que de musa fresca se ha convertido en asquerosa barragana, son los que forman la primera fila. En un tiempo, ser decadente implicaba cierta aristocracia artística; ser decadente ahora, es llevar un ridículo sambenito y un vergonzoso estigma” (J. J. Tablada, “Literatura dominguera”, *Revista Moderna*, año II, núm. 12, diciembre de 1899, p. 374).

³⁴ Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en *El Mundo*, 30 de enero de 1898, p. 4.

A su vez, Valenzuela cerró la polémica con una revisión de las causas del surgimiento de esa literatura de transición que había sido el decadentismo mexicano; escuela de juventud e inexperiencia, que para florecer tuvo no sólo que nutrirse de otros procedimientos y otras sensibilidades artísticas, sino también que adaptar todo aquel material importado, para convertirlo en una expresión propia, en parte del acervo de las letras nacionales.³⁵ Como Nervo, el poeta consideraba a la literatura como una manifestación humana en constante evolución; de tal suerte que, en ese largo camino, la rebelión decadente había constituido, sin duda, un punto de ruptura, pero también de continuidad, de renovación, en la cultura mexicana.

¿Asonada, escuela literaria o expresión transitoria? Lo cierto es que la discusión sobre el decadentismo fue uno de los tantos factores que propiciaron la formación de un gremio (para otros una secta) de literatos cuyo objetivo principal fue el desarrollo y la difusión de las letras mexicanas en armonía con las de otras latitudes. Lo que comenzó como una afinidad de temperamentos, culminó con la consolidación de un grupo bastante definido, que para 1897 no sólo editó, según consignó el diario *El Universal*, cinco de los diez libros de creación que aparecieron en la capital en ese año,³⁶ sino que también consiguió que se escribiera acerca de ellos: Campos reseñó *Asfódelos* de Couto, Nervo reflexionó sobre *Claro-oscuro* de Ceballos; Couto, Tablada, Salado Álvarez y el argentino Lugones hablaron sobre *Oro y negro* de Olaguíbel.³⁷ Pero quizá algunos de los frutos más trascendentes de esta comunión de plumas fueron la antología de cuentos publicada un año después, con la que legitimaron su propuesta literaria³⁸ y, sobre todo, la concreción de uno de los mayores proyectos editoriales mexicanos decimonónicos, la fundación de la *Revista Moderna*, que tendería puentes entre países, autores, obras, y que se convirtió en una de las voceras más importantes del modernismo a finales del siglo XIX y principio de XX. Finalmente, la propuesta estética de los “decadentes” mexicanos de los años noventa se convirtió, casi en los albores de un nuevo milenio, en una de las principales directrices de la literatura mexicana; en cierto sentido, como

³⁵ Jesús E. Valenzuela, “El modernismo en México. Carta del Sr. D. Jesús E. Valenzuela”, en *El Universal*, 26 de enero de 1898, p. 3.

³⁶ Un Repórter, “Libros y autores. 1897”, en *El Universal*, 1 de enero de 1898, p. 3.

³⁷ Amado Nervo, “Claro-oscuro de Ciro B. Ceballos”, en *El Mundo*, 3 de enero de 1897, p. 3; Bernardo Couto Castillo, “Francisco de Olaguíbel: *Oro y negro*”, en *El Mundo Ilustrado*, 9 de mayo de 1897, p. 305; José Juan Tablada, “*Oro y negro*. Francisco de Olaguíbel”, en *El Mundo Ilustrado*, 16 de mayo de 1897, p. 325; Leopoldo Lugones, “Negro y oro [sic] por Francisco Olaguíbel”, en *El Nacional*, edición de los domingos, 3 de octubre de 1897, p. 2; V. Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. *Oro y negro*”, en *El Mundo*, 29 de diciembre de 1897, p. 3.

³⁸ José Juan Tablada, “Cuentos mexicanos”, en *El Nacional*, edición de los domingos, 24 de octubre de 1897, p. 1.

afirma Carlos Monsiváis sobre Salvador Novo,³⁹ los escritores antes considerados “marginales” tomaron por asalto algunos de los espacios centrales de la cultura nacional de su momento.

³⁹ Carlos Monsiváis, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, Era, México, 2000, pp. 11-12.

UNA CRÓNICA DE LAS POLÉMICAS MODERNISTAS

BELEM CLARK DE LARA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Al Maestro José Luis Martínez

Mucho se han mencionado las polémicas modernistas; sin embargo, es reducido el número de documentos que de ellas conocemos. Únicamente se han publicado pocas piezas —me refiero a algunas de Manuel Gutiérrez Nájera, Justo Sierra, Amado Nervo o Victoriano Salado Álvarez; y ello, por lo general, dentro de los proyectos de edición de sus obras. Algunas otras aparecen referidas en estudios preliminares a ediciones facsimilares, como el de Héctor Valdés a la *Revista Moderna* (1898-1903) y el de Fernando Curiel a *Tarda necrofilia, itinerario de la segunda "Revista Azul"*; o en ensayos específicos como el de *Ruptura y continuidad*, de Luis Mario Schneider, o *La novela decadentista en Venezuela*, de Jorge Olivares. Son pues estas líneas un avance del trabajo filológico de rescate y edición de textos hemerográficos sobre las polémicas del modernismo, reunidos en un volumen, de próxima aparición, que tendrá la intención de conformar la historia del modernismo mexicano a través de sus protagonistas.¹

ANTECEDENTES

En la década de 1870, Hispanoamérica comenzó su intento por entrar a la modernidad, es decir, inició el proceso de industrialización y con él la división de trabajo material, en el que a nuestros países se les impuso el papel de proveedores de materias primas y productos agropecuarios.

En México, el cambio hacia la modernidad lo encontramos primero en el campo de las ideas cuando, hacia 1867-1868, Gabino Barreda adaptó el positivismo comtiano al pensamiento mexicano. En literatura las primeras manifestaciones aparecieron entre 1875 y 1876, en la prosa, que no en la

¹ Hace un par de años, empecé a reunir parte de los textos que conforman las polémicas modernistas; en los últimos meses, esa labor se reactivó con la integración a ese viejo proyecto de Ana Laura Zavala Díaz; muy pronto, editaremos estos textos en un volumen de la Biblioteca del Estudiante Universitario que esperamos que sirva a los alumnos para acudir a los documentos originales antes que a la crítica.

poesía, de José Martí y de Manuel Gutiérrez Nájera.² En economía, aunque ya durante la República Restaurada se habían dado los primeros intentos de ingreso a la modernidad, el proceso modernizador arrancó propiamente en 1877, con el programa de Paz, Orden y Progreso de Porfirio Díaz, que se afirmó durante el cuatrienio de Manuel González (1880-1884). Con todos estos cambios, la ciudad empezó a vivir un mañana, aunque éste no fuera más que un espejismo.

LAS POLÉMICAS

1876-1890

El modernismo en México, es decir la modernidad en las letras, nació, se desarrolló, maduró y dejó de estar vigente entre 1876 y 1907; en cuanto a sus polémicas, registramos por lo menos ocho: 1876, 1882, 1884, 1885, 1892-1893, 1896, 1897-1898 y 1907, con una revisión en contra que data de 1902, realizada por Atenedoro Monroy, Victoriano Salado Álvarez y M. Romero Ibañez.

El inicio de la polémica data de 1876, cuando, para contestar a un escritor que firmaba P. T. [Pantaleón Tovar], Manuel Gutiérrez Nájera, el poeta-periodista, en su texto “El arte y el materialismo” defendió al amor y al espíritu frente al escepticismo y al materialismo del momento; y comenzó con ello la búsqueda hacia la modernidad literaria.³ A partir de este texto, el Duque Job se manifestó contra su tradición: la literatura nacionalista de la generación que le precedió, y contra la objetividad europea abanderada por “las desconsoladoras teorías del realismo” y el “asqueroso y repugnante positivismo”. Y entonces expresó: “en nuestra patria, aquí donde se rinde culto a todo lo bello y a todo lo grande, jamás podrá impe-

² Iván A. Schulman, “Introducción” a su libro *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*, El Colegio de México-Washington University Press, México, 1966, pp. 9-19.

³ Me refiero a los textos: Manuel Gutiérrez Nájera, “La poesía sentimental”, en *La Iberia*, 29 de junio de 1876, p. 3; respuesta al artículo “La poesía sentimental. Dedicado al señor don Manuel Gutiérrez Nájera”, por P. T. que apareció en *El Monitor Republicano* el 24 de junio de 1876, donde comentaba la serie de colaboraciones que Gutiérrez Nájera publicó en *La Iberia* los días 10, 11, 12, 13 y 14 de mayo de 1876 acerca del libro *Páginas sueltas* de Agapito Silva; texto que se convierte en antecedente de “El arte y el materialismo”, que Manuel Gutiérrez Nájera publicara en *El Correo Germánico*, año 1, núms. 3, 4, 8, 11, 12 y 16 (5, 8, 17, 24 y 26 de septiembre de 1876); estas piezas fueron recogidas en: Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*, 2ª. ed. aumentada, comp. Erwin K. Mapes, ed. y notas Ernesto Mejía Sánchez, introd. Porfirio Martínez Peñaloza, índices Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995 (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 4); las páginas de los artículos a los que me refiero son: 47-48 y 49-64, respectivamente. En adelante, para referirme a este tomo utilizaré la abreviatura OBRAS I.

rar la escuela realista, hija enfermiza de la prostituida Europa, nacida entre la embriaguez y locura de la orgía. La virgen América no dobla su cabeza al yugo de la carcomida Europa. Es bastante potente para levantarse muy alto por sí misma y crear una escuela propia”.⁴

Su propuesta, en ese año de 1876, fue:

- La libertad absoluta del arte en oposición a la servil imitación.
- Mantener el libre vuelo de la imaginación, el idealismo y el sentimiento como partes esenciales de la poesía, para evitar que ésta se esclavizara a la materia, al cauce estrecho de la realidad.
- La permanente búsqueda de la belleza. Esto hace de su texto un manifiesto modernista. Aquí, precisamente, creo que Gutiérrez Nájera dejó atrás la escuela romántica que iba no tras la belleza, sino en pos de la verdad; ya que los románticos unen lo bello a lo grotesco.⁵
- El cruzamiento en literatura —que en ese entonces sólo se manifiesta entre líneas—, posición que se refiere a la recepción de otras literaturas, que asimiladas, enriquecieran nuestra producción, en busca de la originalidad de la literatura mexicana.⁶

Años más tarde, Gutiérrez Nájera, ya inmerso en la modernidad literaria evidente en su galicismo, en una reunión el día 4 de enero de 1882, junto con otros “pollos casquivanos”, criticó el estilo “cansado” y “soso” de los “detestables artículos de Cero” —Vicente Riva Palacio—, razón por la cual enfrentó, los días 5 y 14 de enero de ese año, los ataques del general, quien lo tachó de afrancesado y lo acusó de plagiarlo, con lo cual hacía evidente su “cruzamiento en literatura”:

¡Qué! ¿no han conocido ustedes, lectores míos, a un jovencito de cabeza picuda como los pájaros azulejos, de andar grave, de nariz abultada, frente voluminosa y maneras estudiadas, que colabora en todos los periódicos, juzga todas las obras de autores grandes y chicos, describe todas las tertulias, le llama a la alta sociedad *high life*, a sus criadas *duquesas*, a sus tentaciones *esas señoras*, a sus cuadernos *mis libros*, al oyamel *palisandro*, a la manta *astrakan* y a cada uno de sus artículos *chef d'œuvre*?⁷

⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, OBRAS I, p. 63.

⁵ Al respecto, consúltese la polémica donde Schulman ve este texto como continuación del romanticismo, frente al planteamiento de Boyd G. Carter, quien lo consideró como un manifiesto modernista (I. A. Schulman, “José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: iniciadores del modernismo [1875-1877]”, en *op. cit.*, pp. 21-65; y B. G. Carter, “Gutiérrez Nájera y Martí como iniciadores del Modernismo”, *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre de 1962, núm. 28, pp. 295-310).

⁶ Ejemplos de ello son las menciones que hace Manuel Gutiérrez Nájera de artistas universales de diversas épocas (*Vid.* “El arte y el materialismo”, OBRAS I, pp. 57 y 61).

⁷ Cero, “Cero”, *La República*, 14 de enero de 1882, núm. 11, pp. 1-2. Ahí también, Riva Palacio acusó al Duque Job de plagiarlo: “Corrió el tiempo y nuestro niño necesitó hablar de

Gutiérrez Nájera, molesto más por la caricatura que Riva Palacio hizo de su vida privada⁸ que por la crítica a su estilo literario, respondió que aceptaba la crítica a su obra, pero lo que sí no estaba dispuesto a tolerar nunca eran los comentarios a su personalidad social; no permitiría, por lo tanto, que se entrometieran en sus actos privados “sacando detalles más o menos calumniosos” de su vida íntima; y señaló: “la educación del articulista que se ocupó de mí, me sigue pareciendo soberanamente mala [...] ¡Bienaventurados los pobres de espíritu!”⁹

Meses después, tal parecería que en el tono de esta controversia, Gutiérrez Nájera publicó su novela *Por donde se sube al cielo*, novela que hoy es considerada la primera del modernismo, y cuya acción transcurre entre París y un lugar imaginario llamado Aguas Claras, que el narrador ubicó cerca de Rouen. La defensa de su cruzamiento o “asimilabilidad” la hizo Justo Sierra, casi dos años después de la muerte del Duque Job, en el prólogo a la edición de sus *Poesías completas* (1896).

En 1884, a dos años del alegato con Riva Palacio, en su lucha por ser moderno, Gutiérrez Nájera dio el paso para romper con la generación que le precedió, acción que acometió en dos etapas. La primera en su ensayo “La Academia Mexicana”, publicado en cuatro entregas en el periódico *La Libertad*, entre julio y agosto de ese mismo año;¹⁰ en esta polémica intervinieron un escritor anónimo,¹¹ para defender la Academia, y Justo Sierra

las grandes obras y de las grandes figuras de la historia. ¿Qué hizo para esto? Le usurpó al invierno sus facultades destructoras y con helada mano arrancó las hojas de varios libros, de esos árboles del talento, fecundados con el estudio y las vigiliadas de extraños y conocidos hortelanos. ¡Pobre Castelar! ¡Infeliz Carlyle! ¡Mísero Selgas! ¡Desdichado Castro y Serrano! ¡Y mil veces infortunado Ramón Leal!”.

⁸ “Hay veces en que llega a las doce y media de la noche a su alcoba, enciende la bujía (de estearina), arroja el sombrero, se queda en pechos de camisa, se pone los zapatos de orillo, toma un cabo de pluma, corta algunas cuartillas de papel florete, prepara el tintero (una botellita de las que venden a medio real en la esquina de Palacio), enciende un puro de la marca «Los Orizaveños», tose, se sienta en amplia poltrona que tiene un pedazo de alfombra vieja por asiento y sin miedo a los ladrillos fríos y polvorientos alarga las piernas, apoya en la mano la frente, en la mesa el codo y comienza de la siguiente manera su décimo artículo (porque lleva hechos nueve en el día) fijando de vez en cuando su atención sobre un tomo de poesías de Caravantes que tiene allí cerca” (*Idem.*).

⁹ M. Gutiérrez Nájera, “Cuestión personal”, en *El Nacional*, 17 de enero de 1882, p. 1.

¹⁰ “La Academia Mexicana”, texto publicado en 1884 en cuatro entregas, las dos primeras con la firma M.G.N., las dos segundas con la firma M. Gutiérrez Nájera, en *La Libertad*, 29 de julio (p. 2), 1 de agosto (p. 2), 14 de agosto (pp. 2 y 3) y 15 de agosto (p. 2); recogido en OBRAS I, pp. 247-262.

¹¹ Según Ernesto Mejía Sánchez, el autor anónimo fue Victoriano Agüeros, director del periódico *El Tiempo*. Vid. la nota 1 a M. Gutiérrez Nájera, “La Academia Mexicana”, OBRAS I, p. 247. No sabemos por qué atribuyó Mejía Sánchez la autoría a Agüeros, puesto que los tres artículos que al respecto publicó *El Tiempo* carecen de firma (Cf. “La Academia y *La Libertad*”, en *El Tiempo*, 30 y 31 de julio de 1884, p. 2, y “El humorismo del Duque Job”, en *El Tiempo*, 17 de agosto de 1882, p. 3).

para rectificar los juicios najerianos, de ahí que la tercera y cuarta entregas del Duque estuvieran dedicadas a contestarle a su “querido Justo”.¹² En dicha pieza Gutiérrez Nájera enderezó sus baterías contra los escritores conservadores pertenecientes a la Academia, compuesta de:

personas adictas al trono y al altar; de hombres temerosos de Dios y de la gramática [...] hombres que sepan gramática y nada más que gramática; poetas que conozcan el uso legítimo de las comas, aunque no usen nunca la inspiración; escritores cuyos artículos tengan pechera muy blanca, el cuello muy limpio, la corbata en su lugar y el rostro rasurado, sin pedirles talento, ni vasta erudición, ni hermoso estilo [La Academia es] una corporación de literatos que cierra sus puertas a las ideas nuevas, y se enclaustra dentro de murallas infranqueables [por lo que] ha necesariamente, de corromperse como las aguas estancadas. Es una momia y nada más que una momia.¹³

Más adelante, Gutiérrez Nájera observará cómo la Academia excluyó de su recinto a los “verdaderos corifeos del movimiento literario”, es decir a los liberales, quienes llevaban la iniciativa, el entusiasmo y el impulso a nuestras letras. A lo que el autor anónimo respondió que precisamente eran los miembros de la Academia quienes representaban “el movimiento literario en nuestra patria”.

No obstante esa defensa que el Duque hizo de los escritores liberales, un año después, en 1885, al tenor de otra polémica sobre la existencia o no de la literatura mexicana, llevada al cabo en el Liceo Hidalgo, Gutiérrez Nájera ejecutó su segunda acción frente a la generación que lo antecedió: se deslindó de la otra facción, la de la generación de los liberales de la escuela nacionalista, encabezada por Ignacio Manuel Altamirano. En el texto que lleva el título de “Literatura propia y literatura nacional”, él consideró que la literatura nacional era solamente una parte de la literatura mexicana, que fue necesaria en un momento en el que México necesitaba “revivir, conservar o enaltecer en los ánimos los sentimientos patrios”. Y propuso el término literatura propia, en el que se reuniría a los literatos cuyas obras estuvieran dotadas de “poderosa individualidad”; puesto que consideró que en los tiempos modernos, cuando “el literato viaja, el literato está en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno” —cruzamiento en literatura—, ya no podía pedírsele que se limitara a describir los lugares de su patria y a cantar las hazañas de sus héroes.¹⁴

¹² J. S.[ierra], “La Academia Correspondiente. Rectificaciones”, en *La Libertad*, 2 de agosto de 1884, p. 1. *Vid.* Ernesto Mejía Sánchez, nota 1 a “La Academia Mexicana”, *OBRAS I*, p. 247.

¹³ M. Gutiérrez Nájera, “La Academia Mexicana”, en *OBRAS I*, pp. 248 y 250.

¹⁴ *Vid.* El Duque Job, “Crónica del domingo”, en *El Partido Liberal*, 2 de agosto de 1885, p. 1; recogido con el título de “Literatura propia y literatura nacional”, en *OBRAS I*, pp. 83-87.

Durante 1890, Gutiérrez Nájera expuso su idea del cruzamiento en literatura: “Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aísle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual [y tiene sobre el libre cambio mercantil la ventaja de que podemos establecerlo hasta con pueblos y naciones que no existen ya]”.¹⁵ Hasta aquí encontraríamos que Gutiérrez Nájera perteneció a la generación de transición que Fernando Tola de Habich menciona en su planteamiento generacional para el siglo XIX.¹⁶ Tal parece que, entre 1876 —año en que comienza a escribir— y 1890 —año del cruzamiento en literatura—, Gutiérrez Nájera fue un solitario ascencionista que, en combate periodístico, se empeñó en llegar a la modernidad literaria. No obstante, hubo otras figuras que aunque no participaron en polémicas literarias defendiendo el modernismo, en la práctica escrituraria lo acompañaron en la difusión de la nueva sensibilidad, y que junto a él y “acaso sin proponérselo” —como señala José Luis Martínez—, realizaron la “revolución” literaria; tal es el caso de Salvador Díaz Mirón (1853-1928), Jesús E. Valenzuela (1856-1911), Manuel José Othón (1858-1906), Manuel Puga y Acal (1860-1930), Carlos Díaz Dufío (1861-1941), Federico Gamboa (1864-1939) y Luis G. Urbina (1864-1934).¹⁷

1892-1893

Alrededor de 1891 empieza a aparecer la siguiente generación, la de los “decadentes” —Jesús Urueta (1867-1920), Amado Nervo (1870-1919), Balbino Dávalos (1871-1923), José Juan Tablada (1871-1945), Ciro B. Ceballos (1873-1938), Manuel de Olaguíbel (1874-1924), Bernardo Couto Castillo (1880-1901)—, que si bien pugnaron por los mismos cambios pro-

¹⁵ M. Gutiérrez Nájera, “*Ripios académicos*, de Valbuena”, en *El Partido Liberal*, 6 y 20 de julio de 1890; este texto fue reelaborado años más tarde, con añadidos (dos párrafos más, el primero y el último), cambios y supresiones (como la que transcribí entre corchetes), bajo el título “El cruzamiento en literatura”, en la *Revista Azul*, t. I, núm. 19, 9 de septiembre de 1894, pp. 289-292; recogido en OBRAS I, pp. 101-106; la versión definitiva dice: “entiendo que esta decadencia de la poesía lírica española, depende, por decirlo así, de falta de cruzamiento. La aversión a lo extranjero y a todo el que no sea cristiano rancio, siempre ha sido maléfica para España [...]. Conserve cada raza su carácter sustancial; pero no se aísle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir [...]. No quiero que imiten los poetas españoles; pero sí quiero que conozcan los modelos extranjeros; que adapten al castizo estilos ajenos; que revivan viejas bellezas, siempre jóvenes; en resumen, que su poesía se vigorice por el cruzamiento.” (OBRAS I, pp. 102 y 103-104).

¹⁶ Fernando Tola de Habich, “Altamirano y la teoría de las generaciones”, en *Sábado*, Suplemento de *Unomásuno*, 27 de noviembre de 1999, pp. 1-2; y “Rodríguez Galván y la Academia de Letrán”, en *La Jornada Semanal*, Suplemento Cultural, 11 de marzo de 2000, p. 3.

¹⁷ Cf. José Luis Martínez, *La expresión nacional*, Oasis, México, 1984 (*Biblioteca de las Decisiones*, 7), p. 58.

puestos años atrás por Gutiérrez Nájera (idealismo del arte, vuelo libre de la imaginación y rechazo rotundo a la imitación, búsqueda constante de la belleza, renovación verbal, transmisión de sensaciones e impresiones), constituyeron una generación que, como es sabido, representó el “hastío” y las “convulsiones angustiadas” de fin de siglo. A diferencia del individualismo de los poetas modernistas de la década anterior, encontramos que los “decadentes” tuvieron la resolución de conformarse como grupo, y como tal unieron filas “para luchar e impulsar lo más alto que [...les] fuera dado, un principio artístico, un dogma estético”; se consideraron unidos por un “parentesco fisiológico”, por una “idoneidad psíquica” de ciertas “idiosincrasias nerviosas”, de ciertos “temperamentos hiperestesiados”.

En esta polémica intervinieron José Juan Tablada, Jesús Urueta, Píldes (muy probablemente José Primitivo Rivera, 1869-1916), Claudio Frollo (Ignacio M. Luchichi López, 1859-1918), y cinco autores que firmaron con seudónimos que no he podido identificar: Decadente, Indolente, Racha, Good Night y Jeanbernat.

De esta discusión no incluyo mayor información, ya que el lector encontrará referencias sobre ella en la comunicación de Ana Laura Zavala, compilada en este volumen.¹⁸ No obstante, cabe señalar que después de tres lustros de lucha periodística en defensa del modernismo, curiosamente Gutiérrez Nájera no participó en esta polémica de 1892-1893, es decir, no intercedió por lo jóvenes. Sin embargo, año y medio más tarde parece ofrecerles la solución: aquella “revista moderna” tan esperada de la que Tablada habló en 1893, bien podría ser la *Revista Azul*, que sus editores —Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufóo— definieron como una revista dedicada a una generación sana, fresca, joven y valiente; cuyo programa se reducía a no tener ninguno; cuya pasión sería “lo bello”; y “su príncipe y señor”, el arte; su placer debía ser galantear la frase y repujar el estilo, “convertir el metal sonoro de la lengua en tréboles vibrantes y en sutiles hojas lanceoladas”; mantener la aristocracia evitando que entrara a su *Revista* la “gentuza”, “los que enlodan las alfombras”.¹⁹ Además, los editores extendieron una cordial invitación a los “amigos próceres”. La nómina estuvo constituida por: Manuel Flores, Juan de Dios Peza, Jesús E. Valenzuela, Jesús Urueta, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Federico Gamboa, Ángel de Campo, Rafael de Zayas, José Bustillos y Balbino Dávalos.²⁰

¹⁸ Sobre las ideas básicas de esta polémica, puede verse también *El modernismo en México a través de cinco revistas*, de Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000 (*Colección de Bolsillo*, 16).

¹⁹ El Duque Job, “Al pie de la escalera”, en *Revista Azul*, t. I, núm., 1, 6 de mayo de 1894, pp. 1-2; recogido en OBRAS I, pp. 533-535.

²⁰ Cf. El Duque Job, “El bautismo de la *Revista Azul*”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 1, 6 de mayo de 1894, pp. 1-2; recogido en OBRAS I, pp. 537-539.

1896

En junio de 1896, todavía circulando la *Revista Azul*, se desató una nueva y severa crítica contra el decadentismo en la que, a lo largo de diez textos, no sólo se precisó el término decadentista y la manera de hacer poesía del grupo, sino que además se habló del gusto literario del pueblo mexicano y de la actitud aristócrata de los decadentistas.

Todo comenzó cuando un periódico de la capital emitió una opinión reticente sobre la literatura moderna —pieza que aún no hemos podido localizar—, en la cual se le calificaba de “tísica”, “enferma” e “inútil”, ya que el pueblo no podía entenderla. El 15 de junio de 1896, Amado Nervo, con el seudónimo de *Rip-Rip*, salió a la defensa de los escritores que, al no buscar la gloria y la remuneración porque no creían en la primera y consideraban que el dinero no se obtenía en México por este medio, escribían por y para el arte. El pueblo, afirmaba Nervo, no era capaz de entender ni a Manuel Payno, ni a Facundo —José Tomás de Cuéllar—, ni a Guillermo Prieto, ni a Micrós —Ángel de Campo. Escribir, decía, “como se escribía hace cincuenta años, sería soporífero y necio”. Las aficiones de la gente ilustrada, afirmaba, han cambiado “en verso se busca la novedad, y ya que es tan difícil hallarla en el pensamiento, debe buscarse en la combinación de la frase, en el primor del metro, en la singularidad de la factura, en el colorido de la estrofa que despierta sensaciones extrañas”.²¹ Con lo que definió el movimiento literario moderno —modernista o decadente.

El *Doctor P. P. (Ch)*, seudónimo de José Monroy, contestó a Nervo, el 19 de junio, argumentando que en el pasado sí hubo escritores como José María Ramírez y Pedro Castera que con sus novelas alcanzaron la fama. Y en cuanto a los poetas, pidió se le hiciera justicia al original poeta ¡José Monroy!, “llamado en España el Bécquer mexicano”, así como a poetas que ofrecieron metros nuevos como José Vigil, Manuel Peredo, Francisco Pimentel e Ignacio Manuel Altamirano.²²

Al día siguiente, 20 de junio, Aurelio Horta, criticando a *Rip-Rip* su “olímpica aristocracia”, intervino en la polémica en defensa del gusto artístico del pueblo mexicano, el cual, según él, por instinto sabía escoger entre lo bueno y lo bello de la literatura, y comprendía la “Mamá Carlota” y “Los Cangrejos”, así como recitaba a los poetas que más le agradaban, “cosa que hoy [decía] no puede hacer con esos versos decadentistas que parecen escritos en casa de orates y que el pueblo, con su buen sentido, rechaza y ridiculiza, porque con *efebos* y *glaucos* y *azulinas* y demás palabrejas bombásticas, no puede expresar sus amores y sus quejas”. El pueblo, concluía,

²¹ *Rip-Rip*, “Fuegos fatuos. Nuestra literatura”, en *El Nacional*, 15 de junio de 1896, p. 1.

²² *Doctor P. P. (Ch)*, “A *Rip-Rip*”, en *El Nacional*, 19 de junio de 1896, p. 1.

efectivamente no es el de hace veinte años, “ya sabe leer y comprende lo que lee, por más que *El Nacional* lo crea embrutecido”; argumentaba que la prueba de ello era la circulación que tenían los periódicos de a centavo.²³

El 22 de junio, en una pieza dirigida al *Doctor P. P. (Ch.)*, *Rip-Rip* les contestó tanto a José Monroy como a Aurelio Horta. Al *Doctor P. P. (Ch.)*, le refutó su falta de coherencia al no contestar a los planteamientos hechos por él en su primer artículo. A Aurelio Horta, su optimismo de creer que el pueblo comprendía a los poetas, y señaló: “Nosotros no despreciamos al pueblo como cree, pero amor no quita conocimiento, colega. ¿Ha visto usarcé alguna vez que los cargadores, los carreteros, los albañiles, etcétera, lo que se llama pueblo, comprendan a Acuña. Pues nosotros no”. Y agregaba: “¿Cree que el decadentismo, ese decadentismo que muchos vulneran sin conocer, que ha traído a la literatura exquisitismos soberbios, y plétora de colorido; que tiende a despertar sensaciones y a hacer de cada verso un esmalte, una filigrana, un alicatado primoroso, sea un disparate? Pues nosotros no”. E insistía en que prefería el arte exquisito de los rimadores modernos a las “indigestas quejas de los malos románticos”.²⁴

Cuatro días después, el 26 de junio, el *Doctor P. P. (Ch.)* le escribió a *Rip-Rip*. En este texto, José Monroy volvió a autoalabarse al decir que existían tres obras en las que mejor podía estudiarse el carácter del *lied*, en el *Intermezzo* de Heine, en la de Gustavo Bécquer y en los *Ecos de amor* del mexicano José Monroy; y enseguida hizo justicia a los jóvenes poetas: al *Duque Juan* —el mismo Nervo—, a Luis G. Urbina, a Manuel Larrañaga Portugal, a José Peón del Valle, a Salvador Díaz Mirón, y al no tan joven Jesús E. Valenzuela; asimismo, recordó a José Negrete (+ 1883) y a Rodolfo Talavera (+ 1881). Finalmente defendió, una vez más, al pueblo que va a las bibliotecas Nacional y de Betlemitas a disipar su ignorancia, y a las escuelas de adultos, nocturnas, donde se instruía a la clase menesterosa.²⁵

Amado Nervo, en su artículo “Fuegos fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo”, al hablar de poetas antiguos y modernos, consideró que Monroy se había desviado del centro de la discusión —escribir por y para el arte y la inutilidad de crear para el pueblo—; aunque aparentemente Nervo aceptó cambiar de tema para dejar atrás las réplicas indigestas y volver, más que a una polémica, a un “parlamento ameno” o a un “palique sabroso”, insistió nuevamente en los temas que le importaban. Aquí partió del juicio que el

²³ Aurelio Horta, “Literatura para el pueblo”, en *El Partido Liberal*, 20 de junio de 1896, p. 1.

²⁴ *Rip-Rip*, “Fuegos fatuos. La literatura y el pueblo”, en *El Nacional*, 22 de junio de 1896, p. 1; también en Amado Nervo, *Obras completas*, 4a. ed., comp., pról. y notas Francisco González Guerrero (prosa) y Alfonso Méndez Plancarte (poesía), Aguilar, Madrid, 1967, t. I, p. 617.

²⁵ El *Doctor P. P. (Ch.)*, “A *Rip-Rip*”, p. 1.

Doctor P. P. (Ch.) hizo de su persona al calificarlo de pesimista; *Rip-Rip* le preguntó entonces: “¿se puede, acaso, en materia de literatura y en este México, ser optimista?”, a lo cual respondió con estos argumentos:

¿Quién considera, quién comprende en México al literato? Nadie. Júzgasele aplicándole prejuicios de los tiempos de Maricastañas; cúrase de él la gente como de un animal raro, créese destituido de valor su trabajo y hay quien sostenga, sin temor de Dios, que es un holgazán, pues que la tarea intelectual, esa tarea ingrata, agotadora de mil energías y ¿por qué no decirlo? sublime y redentora, no es, según el común criterio, un trabajo propiamente dicho: es algo inútil y aun nocivo. Y esto que digo lo refiero a la gente llamada ilustrada, que de tal suerte opina; que por lo que ve al pueblo, la cosa varía: el pueblo ni censura ni aplaude; simplemente no entiende [...] Nuestro pueblo no es más que *una masa de estupidez humana*.²⁶

En este mismo artículo, Nervo aprovechó la ocasión para contestarle a Horta sobre su propuesta de que los literatos instruyan al pueblo deleitándolo. Nervo consideró que la misión del escritor no era “amamantar inteligencias, sino enderezarlas, al buen camino, vigorizarlas, enseñarles el secreto de lo bello y de lo bueno”, lo que presupone cierta dosis de educación; afirmaba: “no es la misión del literato instruir, cantando o escribiendo, a las multitudes, desde el *a, b, c*, sino hacer libros que las lleven por el camino del progreso, libros que no puede, no digo comprender, ni leer, quien no haya pasado por la escuela”.²⁷ Después de haber expresado lo que verdaderamente le interesaba: la misión de la literatura, su dedicación al arte puro y la defensa de la aristocracia, *Rip-Rip* hizo también un reconocimiento a los poetas mencionados por el *Doctor P. P. (Ch.)* y habló de algunos otros más, como de José Juan Tablada y de Francisco M. de Olaguibel, insistiendo en que ninguno de ellos fue comprendido por el pueblo.

Ya con su nombre, José Monroy, enojado por una afirmación hecha por Nervo en el artículo arriba mencionado, acerca de que el gobierno debería proteger a los literatos, “tercia” el 3 de julio, y con ironía señala a su interlocutor: “Razón de sobra tiene usted para ver, sin anteojos azules, lo que valen en México las obras de los que se dedican a la improductiva tarea de una literatura tísica y decadente. Cuando sé que en las oficinas de la Secretaría de Hacienda almuerzan números para digerir consonantes Luis G. Urbina y *Micrós*, y palidecen al firmar la *nómina*”.²⁸

El 4 de julio, *Rip-Rip* descubrió irónicamente la personalidad del *Doctor P. P. (Ch.)*, y ratificó su opinión acerca de que si bien el Gobierno no

²⁶ *Rip-Rip*, “Fuegos Fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo”, en *El Nacional*, 27 de junio de 1896, p. 2.

²⁷ *Idem*.

²⁸ José Monroy, “*A Rip-Rip*”, en *El Nacional*, 3 de julio de 1896, p. 1.

estaba “obligado a prohijar a esa familia de desheredados que se llaman poetas”, si “debe ver las manifestaciones del arte y la literatura con buenos ojos, y dar al libro y a la obra artística las franquicias que les conceden en todos los gobiernos cultos”. Finalmente, Nervo, defendiendo enfáticamente las artes en general y la literatura en particular, así como el derecho del escritor a que su trabajo fuera remunerado, puso punto final a esta polémica al decirle a Monroy:

Como decía a usted, o más bien a nuestro común amigo el *Doctor*, hoy tenemos fiebre de filosofía positiva y de economía política y de acuerdo con ciertas teorías spencerianas, mal entendidas si no me equivoco, estamos resueltos a no dispensar nada a lo útil y agradable, en tanto que no poseamos todo lo necesario, lo que vale tanto como aplazar toda protección a las manifestaciones del arte hasta el día del Juicio [...] Y ¿quién dice que la literatura y el arte son sólo útiles y agradables? ¿Quién dice que no son necesarios para la vida de los pueblos? ¡Ah! quien tal afirmase desconocería por completo la Historia, que a cada paso nos muestra la influencia de aquellos elementos (considerados nocivos en esta buena México), en el engrandecimiento de las naciones.²⁹

Ni Monroy ni Horta contestaron. Sin embargo, días después, el 10 de julio, el periódico *El Nacional* reprodujo de *El Correo de Jalisco* un artículo con el título de “Los literatos mexicanos y su suerte”, en el cual su anónimo autor realizó un resumen de la polémica y citando un estudio de Emilio Zola sobre el dinero y la literatura, se manifestó a favor de las ideas de Nervo, afirmando que el “dinero no es prosaico, ni vil, ni inmundo como se le había llamado, sino glorioso, dignificador, precio de la emancipación del hombre de letras, que se veía obligado a ser el espolique de grandes señores o de reyes, y que ahora cobra su trabajo como cualquier obrero”.³⁰

Encontramos una pieza más de *Rip-Rip* dentro de esta polémica: “El decadentismo y el castellano”, publicada el 17 de julio, a pesar de haber anunciado su palabra final el día 4. Ahí el autor demostró cómo el decadentismo, el modernismo, en lugar de matar “nuestro excelso castellano”, le había traído infinitas ventajas, entre otras, afirmaba “ha exhumado la opulencia casi viciosa de sus vocablos olvidados, ha enriquecido sus giros, engalanado sus construcciones, armonizado su prosodia”. Y después ejerció rigurosa reprobación de los que sí destruían nuestro idioma: 1) Los imitadores del decadentismo, los que se autodenominan *rubendariacos*, “calumniando a Rubén Darío, que ha respetado la forma, enriqueciéndola, esos no son modernistas, no son decadentes, y cuando decadentes se confiesan, sien-

²⁹ *Rip-Rip*, “Fuegos fatuos. La última palabra”, en *El Nacional*, 4 de julio de 1896, p. 1.

³⁰ Anónimo, “Los literatos mexicanos y su suerte”, *El Nacional*, 10 de julio de 1896, p. 1.

te uno deseos de decirles lo que el Padre del cuento a la penitente que se acusaba de ser hereje: —No hija mía; tú no eres hereje: eres tonta”. 2) Los *reporters*; “analfabetas de la Prensa”, quienes consideraba que enriquecían “su vocabulario en la gali-parla de los folletines franceses mal traducidos”; y 3) El *réclame*, que, por su parte, “nos sofoca con sus anglicismos estúpidos, con sus *pequeñas píldoras para personas pálidas*, con sus regímenes y construcciones imposibles”. Y concluía señalando que “no es el talento el enemigo del idioma: es el aprendiz literario, el recluta, el novato... el necio”.³¹

Meses más tarde, en octubre, ante la presión del periodismo industrial, dejó de existir, junto con otros diarios, *El Partido Liberal*, y con él la *Revista Azul*, manifiesto y práctica de la modernidad en las letras. El periodismo literario iba muriendo a manos del *reporter*.

1897-1898

La polémica más larga, y tal vez la más dura que enfrentó el modernismo fue la de diciembre de 1897 y enero de 1898. Hasta ahora hemos recogido diecisiete textos.

En diciembre de 1897, un poco más de un año después de la polémica entre Nervo y Monroy, Victoriano Salado Álvarez publicó una carta dirigida a Francisco Modesto de Olaguíbel, en relación a su recién publicado libro *Oro y negro*.³² Ahí, nada lejos de las censuras que ya se habían hecho a los modernistas, Salado Álvarez acusó a los decadentes de artificiosos e imitadores, al encontrarlos fuera del medio apropiado para practicar la estética proveniente de Francia; le dijo a Olaguíbel: “pertenece usted a la escuela que bajo el calificativo de decadentista encierra en su seno a otra multitud de sectas y doctrinas brotadas de ese gran semillero de ideas que se llama París”. Líneas adelante, en relación al grupo de modernistas mexicanos, observó Salado Álvarez: “ustedes [...] sin tener en cuenta cosas tan sencillas, se dan a imitar frases, dicción, metro e ideas de los poetas franceses novísimos, y consiguen no sólo que el gran público no las entienda, sino que la pequeña minoría que lee, los moteje de no comprender su época”.³³

³¹ *Rip-Rip*, “Fuegos fatuos. El decadentismo y el castellano”, en *El Nacional*, 17 de julio de 1896, p. 1.

³² Reseñaron este libro sus amigos: Bernardo Couto Castillo, “Francisco M. de Olaguíbel. *Oro y negro*”, en *El Mundo*, 9 de mayo de 1897, p. 305; José Juan Tablada, “*Oro y negro*, Francisco M. de Olaguíbel”, en *El Mundo*, 16 de mayo de 1897, p. 325, y Leopoldo Lugones, “Negro y oro [sic], por Francisco de Olaguíbel”, en *El Nacional*, 3 de octubre de 1897, p. 2.

³³ *Vid.* Victoriano Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. *Oro y negro*”, carta a Francisco M. de Olaguíbel, fechada el 5 de diciembre y publicada en *El Mundo*, 29 de diciembre de 1897, p. 3; recogida con el título “Polémica modernista”, en *De mi cosecha. Estudios de crítica*, Imprenta de Ancira y Hnos. A. Ochoa, Guadalajara, 1899, pp. 1-11.

Para Salado Álvarez, no era posible desconocer los factores de Hipólito Taine: “raza, medio y momento”; así, se llegó a descubrir, afirmó que “*la obra literaria no es juego de imaginación, capricho aislado de cabeza calenturienta, sino copia fiel de las costumbres que rodean al autor y signo de un estado de ánimo*”.³⁴ Consideraba, pues, que la sociedad mexicana, en lugar de encontrarse gastada y falta de vigor, como los decadentistas suponían, estaba llena de vida y de fuerza. Por su confianza en las letras patrias, Salado Álvarez confesó que, lejos de los adversarios del modernismo, él creía que “la asonada (no revolución)” que estaban llevando al cabo, era benéfica y tenía que traer algunos excelentes resultados, siempre y cuando volvieran sobre sus pasos y dejaran atrás las imitaciones extrajeras.³⁵

Por su parte, desde las páginas de *El Universal*, Boca de Ganso (Manuel M. Panes, +1903), arremetió denunciando lo que consideraba los estragos del decadentismo en América Latina; “leyendo y releiendo las revistas azules, grises, pardas y negras que vomitan las prensas centro y sudamericanas se viene en conocimiento del notable deterioro en que, debido a las chifladuras de los supradichos jóvenes, se encuentra la literatura de estos países”. Boca de Ganso protestaba en contra de la utilización que hacían los decadentes de los artículos de primera necesidad para ponerlos en “versos endecasílabos con rios y todo”:

El maíz, la garbanza, y el frijol, ya sea *bayo* o *prieto*, no han escapado a la destructora perspicacia de los decadentes; se hace una rima “sobremotivos” del fideo delgado y en las quintillas suelen entrar todas las verduras que alfombran el piso de los mercados. Y por este camino, muy cerca estamos de que, a la vuelta de unos cuantos días, algún decadente de ocasión nos espete un soneto dedicado a las velas de sebo, diciéndonos que su color se asemeja al de las vírgenes cloróticas y que en su llama inquieta se adivinan los hálitos estertorosos de un moribundo famélico.

Porque los decadentistas están llegando a los límites del *delirium* y son capaces, antes de que concluya el siglo, de hacer cualquier atrocidad.³⁶

El 2 de enero de 1898, intervino enérgico Amado Nervo, quien escribió a Salado Álvarez una carta publicada en *El Mundo* con el título “Los modernistas mexicanos. Réplica”, en la que expuso tanto su idea de la literatura como los ideales de los modernistas:

¿Quién ha dicho a usted, amigo y señor, que la literatura es hija del medio y de él debe proceder como legítimo fruto? Muy al contrario, vive Dios. La literatura

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ Boca de Ganso, “Cohetes corredizos. Estragos literarios”, en *El Universal*, 30 de diciembre de 1897, p. 1.

podrá elevar la intelectualidad del medio, mas nunca el medio creará la literatura [...] si la literatura mexicana debiera responder a nuestro medio intelectual sería nula y anodina, ya que la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto [...] Usted reprocha principalmente al modernismo [...] que no es una escuela adecuada al país. En buena hora, más yo le pregunto simplemente:

—¿Es buena o es mala esta escuela?

El modernismo va [...] hacia dos grandes fines: el símbolo y la relación. El símbolo que, sutilizándose será el único verbo del porvenir [...] y la relación que ata a los mundos en un imponderable abrazo, ejemplo, el color y el aroma que siendo dos vibraciones tienen el uno del otro algo en sí mismos, de tal suerte, que en el aroma de la violeta hay color lila y en el matiz del lila hay aroma de violeta.³⁷

Las fuentes registran una carta más de los modernistas dirigida a Salado Álvarez, esta vez firmada por José Juan Tablada. Misiva publicada, en dos entregas, bajo el título de “Los modernistas y Monsieur Prudhomme”, en *El Nacional*, los días 9 y 16 de enero de 1898. En la primera entrega, Tablada se autotitula el primer modernista, pues afirma que en el año de 90 él había sido “el único que en México había francamente adoptado el procedimiento modernista hoy tan en boga”; relató que desde entonces había oído infinidad de críticas al movimiento literario que él mismo encabezó. [¿Cometió parricidio Tablada al desconocer que desde 1876 Manuel Gutiérrez Nájera había abogado por los mismos principios, o desconocía la labor que en defensa de la moderna literatura realizó el Duque Job durante casi quince años?; quede esta pregunta para estudios posteriores.]

El constituirse en autoridad, le permitió a Tablada atacar a un *filisteo*, como se confesó Salado Álvarez, que obraba “a tontas y a locas” —según opinión de Tablada— al creer que todos los modernistas mexicanos eran *decadentes*:

Todas esas suposiciones exóticas y ridículas con que se nos quiere abrumar a los que desdeñando los estériles escarceos críticos y las vanas ostentaciones de erudición inútil, nos consagramos a crear, a levantar árboles con nuestros propios gérmenes y nuestras propias savias y entre cuyas ramazones, la crítica —ese vientecillo— otoñal puede hacer lo que quiere, arrancar adverso las hojas amarillentas o llevar la corriente fecundante y propicia del polen que es la vida. Y el grupo activo a quien hoy se ataca y cuya virilidad le asegura el poder tener hijos del vientre favorables de la musa, debe no preocuparse de que los relegados a secundarias tareas se empeñan en hacer de esa musa a quien enamorada

³⁷ Vid. Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica”, en *El Mundo*, 2 de enero de 1898, p. 3; también en A. Nervo, *Obras completas*, ed. cit., t. II, pp. 341-342.

y palpitante estrechamos mientras en nuestros brazos! [...] Y entretanto ¡oh poetas! Ahuyentad a esos pajarracos, llámense grajos o cuervos, críticos o doctores que intentan devorar nuestros sembrados y amenguar a fuerza de negros picotazos y de aleteos sombríos la dorada cosecha del genio universal.³⁸

La segunda entrega, la del día 16, es muy interesante porque en ella Tablada reconsideró su posición sobre el término *decadentes* y afirmó que al llamarles así “se ha cometido el más vulgar de los errores”, y entonces advirtió que lo correcto era que se les designara con el nombre de *modernistas*. Tablada rechazó entonces la concepción tainiana, que Salado Álvarez quería imponer a la literatura: “Que la literatura no sea «sino uno de tantos resultados de la vida social», es una afirmación estrecha, es un calabozo, es un *impasse* dentro del cual se pretende emparedar al arte [...] es un concepto que transforma a quien lo emite en un *chawwinista* del arte”. Tablada cerró su carta considerando a Salado como un crítico de mala fe.³⁹

El 12 de enero, Jesús E. Valenzuela intervino en la discusión al escribir a Tablada una carta titulada “Los modernistas mexicanos”, que se publicó en *El Universal*; ahí abordó la cuestión del medio que tanto obsesionaba al antimodernista Salado Álvarez: “Cree el señor Salado Álvarez que los decadentistas (?) mexicanos están fuera de nuestro medio. ¿Qué entiende por medio el señor Salado Álvarez? ¿El medio físico únicamente? Debo comprender que no, porque de intelectualidad trata y principalmente debió referirse al medio intelectual. Pues bien; el medio intelectual nuestro, y de ello llevamos tiempo, es puramente francés”.⁴⁰

La argumentación de Valenzuela es larga, puesto que se remontó a la época de la República Restaurada y a los primeros años del modernismo; en su revisión histórica, sí mencionó que Gutiérrez Nájera ya “cultivaba la nueva cepa”. Valenzuela no dejó de lado casi ninguno de los asuntos que habían motivado las críticas que se le venían haciendo al modernismo: su relación con la ideología positivista, la secularización, el afrancesamiento, la renovación o destrucción del castellano y el asunto de los imitadores. Algunos días después, el del 12 de febrero, en uno de los fragmentos de sus “Notas de la semana”, Tablada comentó que después de Valenzuela nadie había conseguido añadir ninguna nota interesante al tema ampliamente discutido.⁴¹

³⁸ José Juan Tablada, “Los modernistas mexicanos y Monsieur Prudhomme”, I, en *El Nacional*, edición dominical, 9 de enero de 1898, p. 3.

³⁹ José Juan Tablada, “Los modernistas mexicanos y Monsieur Prudhomme”, II, en *El Nacional*, edición dominical, 16 de enero de 1898, p. 3.

⁴⁰ A reserva de recoger en el futuro la versión de *El Universal*, ofrecemos la reproducción de este texto que apareció en la *Revista Moderna*, año I, núm. 9, 1 de diciembre de 1898, pp. 139-143.

⁴¹ José Juan Tablada, “Notas de la semana”, en *El Nacional*, 12 de febrero de 1898, p. 1.

Salado Álvarez envió una carta más a Amado Nervo, fechada el 4 de enero, que se publicó en *El Mundo* el día 16. En ella don Victoriano corrigió la interpretación que Nervo hizo de su idea del medio ambiente —“conjunto de las costumbres, las tendencias, la educación, los hábitos y las inclinaciones que distinguen e individualizan a un determinado grupo humano de todos los demás en la lucha por la cultura”—; y que Nervo entendió como “nivel medio de la cultura general”. Salado Álvarez volvió entonces a manifestar sus argumentos que demostraban cómo para él no había escuelas buenas ni malas; sino escuelas que se adaptaban o no a la raza en que prosperaban, al medio en el que se desarrollaron y al momento en que aparecieron. Don Victoriano hizo una aclaración más a Nervo, referente a los grandes fines que el poeta nayarita veía en el símbolo y en la relación, y de los cuales Nervo dio cuenta en su carta del 2 de enero.

Salado Álvarez, confesó, al respecto, su ignorancia, su mal gusto o su rusticidad al no comprender las relaciones “arcanas y desconocidas” que hallaba Nervo entre los colores, los sonidos y los aromas, y consideró que si los símbolos y las relaciones eran, realmente, el fin último de la literatura, tal cosa no probaría que nuestra literatura debía seguir fatalmente ese camino.

Existe otra carta más, ésta en apoyo al movimiento modernista, firmada por un literato, Aurelio González Karrasko, joven de talento, al que se le criticaba el haber caído en la manía sudamericana de reformar la ortografía etimológica de nuestra lengua. Y es que Karrasko, comenzando por su apellido, acostumbraba sustituir todas las letras “c” por “k”.⁴²

Amado Nervo contestó el 30 de enero la carta de Salado Álvarez del día 16. En ella abordó el problema, ya planteado por Tablada, de los términos decadentismo y modernismo. Comenzó por declarar:

El Decadentismo ha muerto. Queda como una palabra anodina, en los labios de quienes jamás lo entendieron, como una palabra tan impenetrable cual la antigua Kábala, como una palabra que fue símbolo de revolución, bandera de rebeldes y espantajo de ingenios rectilíneos y normales [...] el Decadentismo no fue una escuela, fue un grito: grito de rebelión del Ideal, contra la lluvia monótona y desabrida del lloro romántico, contra la presión uniforme y desesperante de los parnasianos [...] contra el antiestético afán de un análisis naturalista que se recreó en la sedicente belleza de las llagas, e hizo de la novela y del poema un baratillo de objetos y virtualidades, clasificados.⁴³

⁴² Aurelio González Karrasko, “Polémica literaria. Una carta sobre el modernismo en literatura”, en *El Nacional*, edición dominical, 30 de enero de 1898, pp. 3-5.

⁴³ Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en *El Mundo*, 30 de enero de 1898, p. 4.

Después prosiguió Nervo con la disputa sobre la determinación de la raza, el medio ambiente y el momento en la literatura. Él recalcó nuevamente que “el símbolo es ajeno a medios e influencias, que sin él no puede haber obra genial”. También negó que los modernistas imitaran todo, pues si bien reconoció que habían imitado los procedimientos, no lo habían hecho con el servilismo con que la generación de Salado había copiado el lenguaje de los literatos españoles; por otra parte, aclaró que en cuanto a la idea, su principal propósito había sido dejarla volar sin trabas ni barreras, y es hija suya, “nacida de legítimo ayuntamiento”. Bajo estos conceptos, Nervo observó a cada uno de los miembros de su grupo:

[...] no constituimos escuela alguna; nuestro cenáculo es un cenáculo en que sólo nos cubre la tienda de un mismo ideal; mas en que cada cual bebe en su cáliz.

Tablada lleva a él sus satanismos dolorosos y Olaguíbel sus formas aristocráticas, Balbino sus excelsas sutilezas y Ciro su pujante verbo nuevo; Couto el conflicto moral de su alma refinada y yo mi hostia roja para officiar en el ara del ideal arcaico; mas todos amamos el Símbolo, lo creemos santo, divino, y esto nos hace hermanos. Detrás de nosotros vienen muchos, como Lescano, Rebolledo [...] Pérez Azcona, González Carrasco, que van hacia el mismo ideal, [... a] los grandes artistas que han sido apellidados Decadentes [...] se debe el actual triunfo de la Leyenda.⁴⁴

Desde Guadalajara, el 1 de febrero, Victoriano Salado Álvarez envió una misiva al diputado Jesús E. Valenzuela, en relación con la carta que este último mandó a Tablada el 12 de enero. Salado comenzó manifestando su agrado por la oportuna participación de Valenzuela en la polémica, ya que lejos de llamarle “ruin”, “necio”, “asno” o “mentecato”, permitió la contienda respetuosa; de esta manera procedió, una vez más, a hacer el recuento de sus ideas sobre el modernismo, y terminó enjuiciando a los imitadores serviles que “a cambio de haber inventado cuatro frasecitas y adaptado alguna combinacioncilla nueva a la índole del idioma, tendrán sobre sí el cargo formidable de haber condenado la literatura nacional”.⁴⁵

El 10 de febrero, Salado Álvarez mandó una carta más; ésta iba dirigida a Amado Nervo —al parecer, en la reproducción que hace de ella *El Mundo*, advirtió que era la “última réplica”.⁴⁶ En ella don Victoriano aclaró que estaba pronto a defender sus ideas, porque consideraba que la razón le

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ V. Salado Álvarez, “Carta al señor diputado don Jesús E. Valenzuela” [fecha del 1 de febrero de 1898], recogida en *De mi cosecha. Estudios de crítica*, ed. cit., pp. 21-30.

⁴⁶ El dato, que menciona que ésta es la última réplica de Salado Álvarez, proviene de Amado Nervo en su texto “Los modernistas mexicanos. Últimas palabras”, en *El Mundo*, 25 de febrero de 1898, p. 2.

asistía; sin embargo, advirtió que sólo contestaría a quien polemizara con armas leales y de la medida legal; “nunca contra quien blanda garrote traicionero o plebeya faca”. Por considerar a Nervo un caballero le respondió, reparando en que como literato y artista, encantaba, pero como pensador quedaba muy por abajo. Posteriormente, Salado le puso en claro que no había confundido las palabras decadentismo y modernismo, pero que prefería el primer término porque comprendía más los matices literarios que brotaban de la capital francesa: “arte exquisito, quintaesenciado, ultraelegante y lleno de refinamientos”. Por otra parte, al modernismo lo definió por lo que no es:

El modernismo, en sus infinitas ramificaciones y matices, no es una retórica como el romanticismo, que conservando el fondo del ideal artístico antiguo vino a sustituir el ágora o el foro por el torreón feudal o la selva druídica [...] tampoco es un método de investigación como el realismo, que teniendo por objeto la reproducción de la verdad a través de un temperamento [...] tampoco, en fin, es como el parnasianismo, arte frío y aristocrático que se emplea en fabricar “copas de rica y admirable hechura llenas de líquido insípido”; no, el modernismo [...] tiene un fondo psíquico de amargura, de desencanto, de hastío de la vida que no cuadran con el estado actual de los espíritus.⁴⁷

Manuel Larrañaga Portugal intervino en la polémica el 13 de febrero, preguntándose ¿en qué consiste el modernismo en literatura?, ¿es el renacimiento de todo lo muerto?, ¿es una borrachera permanente?, “¿consiste acaso en esa ansia de idealismos cristianos cortados al patrón de la época y que sólo recuerdan los fervorosos éxtasis de las antiguas almas religiosas?”, ¿es el modernismo la novísima escuela fundada en la novedad de la forma? En lo que estuvo de acuerdo con Nervo fue “en que cada uno de nosotros, bajo esa tienda del ideal de que hablas, bebe su cáliz y a su manera. Tanto mejor: esa es la libertad del arte”. Estas ideas no difieren de las que Gutiérrez Nájera planteó casi 20 años antes. Al final de su artículo, Larrañaga hizo un repaso de los poetas modernistas mencionados por Nervo en su texto del 30 de enero, y de hecho únicamente reconoció como modernistas a Bernardo Couto y a Tablada; reprochando el ridículo modernismo del señor Carrasco con K. K. Por último, advirtió que no terciaría en la cuestión, sino que desde su torre de marfil aplaudiría el triunfo del arte.

González Carrasco contestó a la semana, en una colaboración plagada de sus habituales faltas de ortografía, que publicó *El Nacional* del 20 de febrero; en ella consideró muy cómoda la posición de Larrañaga, diciendo que era semejante a la del rey que aconsejaba “en la batalla estar detrás,

⁴⁷ Victoriano Salado Álvarez, “Carta al señor don Amado Nervo” [fecha del 10 de febrero de 1898], recogida en *De mi cosecha. Estudios de crítica*, ed. cit., pp. 31-41.

mientras pelean los demás, en la victoria estar al frente”. Y más adelante rechazó la conclusión de Larrañaga: “Ke kosa es el modernismo: No sé, pero eso importa poko”. Para cerrar, y aunque lo consideraba un autor que, como “payaso de sirko”, se presenta ante un público para no “tersiar en la kuestión”, un escritor en decadencia, Carrasco le confesó que sentía haberlo disgustado con su ortografía, pero le explica “ke tal prosedimiento fue empleado[...] kon la sana idea entre otras, de faborecer a los ignorantes”.⁴⁸

Por su parte, el 25 de febrero Nervo puso punto final a la polémica en una carta dirigida a Salado Álvarez. Ahí Nervo admitió que, durante ésta, más que polémica, “grato departamento”, trató el asunto a la ligera, cuando merecía “hondo estudio y prolijas reflexiones”; sin embargo, aclaró que esto le había sido imposible debido a “la demanda de incesantes esfuerzos para la lucha por la vida”. Reconociendo, para dar por terminada la cuestión, que como jamás dos polemistas han logrado ponerse de acuerdo, había sido para él una satisfacción haber “yuxtado con caballero muy cumplido”, declaró que quedaba dedicado a su labor literaria y al cultivo del arte moderno, estimulado por su amor a la belleza y con el anhelo de acercarse al ideal eterno.⁴⁹

La intervención de Valenzuela finalizó con una carta más, del 26 de febrero, también publicada en las páginas de *El Universal* y dirigida a Salado Álvarez. En ella Valenzuela definió su concepción de la poesía y la relación de ésta con la ciencia: “Jamás podré comprender la poesía como fuera de la Naturaleza [...] Para mí no hay poesía sin conocimiento [...] Se empeña usted mucho en divorciar la poesía de la Ciencia. ¿Y qué es en el fondo lo que persigue la poesía? Algo desconocido, dice usted. ¿Y qué persigue la Ciencia? Lo desconocido”.

Además, Valenzuela relacionó la poesía, practicada por él y por sus amigos, con el positivismo introducido en México a partir de 1868 en la Escuela Nacional Preparatoria por Gabino Barreda:

Yo apelo a usted señor Salado Álvarez: ¿no se comprende en ese mi párrafo la intención mía de manifestar cómo el pensamiento transformado por las ideas positivistas (que nos hacían ver el misterio de la vida de manera muy distinta a la de los escolásticos) buscaba nuevos moldes en que vaciar las ideas líricas, y como esos no podían venirnos de España, sumida entonces en el krausismo, los buscaron Tablada, Urueta y Dávalos entre los franceses?⁵⁰

⁴⁸ A. González Karrasko, “Polémica literaria [Carta dirigida al señor Amado Nerbo]”, en *El Nacional*, edición dominical, 20 de febrero de 1898, p. 8.

⁴⁹ Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Últimas palabras”, en *El Mundo*, 25 de febrero de 1898, p. 2.

⁵⁰ Jesús E. Valenzuela, “Los modernistas mexicanos”, en *Revista Moderna*, año 1, núm 10, 15 de diciembre de 1898, pp. 152-157. Publicado originalmente en *El Universal* el 22 de febrero de 1898.

Dada por concluida la polémica, el 11 de junio de 1898, José Juan Tablada, en sus “Notas de la Semana”, que acostumbraba publicar en *El Nacional*, fue el heraldo de la “buena nueva”: el nacimiento de “un periódico exclusivamente literario, que aparecerá en breve, y cuya redacción estará formada por artistas como Jesús Valenzuela, Julio Ruelas, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto, Rafael Delgado, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel y Rubén M. Campos”.⁵¹

Con tales antecedentes, el 1o. de julio de ese mismo año, la propuesta epistolar de 1893 de José Juan Tablada se convirtió en una realidad; para llenar el vacío dejado por la *Revista Azul*, apareció el primer número de la *Revista Moderna*, subtitulada *Literaria y Artística* durante el primer año; subtítulo que cambió a partir del segundo año por el de *Arte y Ciencia*.⁵² La aparición de la *Revista Moderna* no significó, como hemos visto, que apenas se iniciara el movimiento moderno como tal en las letras mexicanas. Si hablamos de diferentes oleadas del modernismo en México, Gutiérrez Nájera, según Schulman, habría cubierto la primera de ellas: “Martí, Nájera, Silva y Casal pertenecen a la primera generación del modernismo [...] Precursores tuvo el modernismo [...] pero éstos no fueron los arriba mencionados poetas y prosistas, sino más bien figuras como Domingo Faustino Sarmiento, Ricardo Palma, Juan Montalvo, Rafael Pombo, Eugenio María Hostos y Antonio Pérez Bonalde”.⁵³

⁵¹ José Juan Tablada, “Notas de la semana”, en *El Nacional*, 11 de junio de 1898, p. 1.

⁵² Cabe recordar que antes de que saliera a la luz este primer número auspiciado por Jesús E. Valenzuela, la *Revista Moderna* contó con un número anterior; el mismo Valenzuela relató la historia: “Fue a verme a Tlalpan, donde yo vivía, un amigo mío que ya no lo es, diciéndome que Couto deseaba fundar un periódico de teatro, si yo le ayudaba, le contesté que no, pero si Couto quería hacer un periódico literario, yo le ayudaría. Pocos días después estuvo a decirme que estaba Couto de acuerdo. Posteriormente, llegó el licenciado Dávalos a verme y me sugirió que se llamara *Revista Moderna*. Dávalos recordaba la *Lucha*, periódico hebdomadario que publicaba un señor de la Vega, joven muy simpático y en el que habían escrito si no recuerdo mal, Tablada y Jesús Urueta, hablándose allí de la fundación de la *Revista Moderna*. Couto decía tener en el Banco Nacional el dinero necesario, depositado para llevar a cabo la empresa. Publicó Couto el número uno y no publicó el dos. Nos echamos el amigo y yo a buscar a Couto en todas las cantinas, pues era muy vicioso a pesar de no haber cumplido los veinte años. ¿Qué sucede con el periódico? Nada. ¿Y qué piensa usted?, nada. ¿Estoy autorizado para hacer lo que me parezca? Sí, me contestó. Y habiendo ido al día siguiente a ver al impresor Carranza, que vivía en el Callejón de Cincuenta y Siete, me dijo que éste no estaba resuelto a hacer el número dos, porque del número uno que había circulado, le debía Couto una parte todavía. Le pagué la parte que se debía y corrió de mi cuenta el periódico, y *Revista Moderna* fue” (Vid. Jesús E. Valenzuela, “Mis recuerdos. XVIII. Cómo nació la *Revista Moderna*. Urueta, el mejor orador de América. Manuel Puga y Acal y Juan de Dios Peza. El pintor Julio Ruelas. Mis opiniones sobre el movimiento literario modernista”, en *Excelsior*, 14 de enero de 1946, pp. 4-5).

⁵³ Iván A. Schulman, “Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto”, en *op. cit.*, p. 14.

La segunda etapa es, claramente, la denominada decadentista, la cual, como hemos podido apreciar, se recompone frente al término para verse como modernos.

1902

La discusión sobre el modernismo no terminó en México en el año de 1898. El 10 de febrero de 1903 se publicaron, con el título de *Los juegos florales de Puebla, organizados por los alumnos del Colegio del Estado*, los textos ganadores en dicho certamen. En el cuarto apartado, con el subtítulo “Valor estético de las obras de la escuela decadentista”, aparecieron tres ensayos interesantes. El de Atenedoro Monroy mereció el primer premio; este ensayo fue remitido con una carta que dice:

Al respetable Jurado de los “Juegos florales”. —Casa de ustedes en Puebla, a 10 de octubre de 1902. —Los propósitos del autor de estos apuntes se reducen a seleccionar las doctrinas de los más eminentes sabios de nuestra época, a efecto de deducir de ellas una conclusión acerca del decadentismo./ El Jurado se servirá ver con indulgencia dicho trabajo, que no aspira más que a la satisfacción de que no se le considere indigno del noble concurso que lo ha inspirado. —EDEM SUNT OMNIA SEMPER. N. del J.⁵⁴

El segundo ensayo, con dedicatoria para el señor don Rafael Ángel de la Peña, está firmado por Salado Álvarez. Este trabajo tuvo el *accesit*, es decir que se aproximó al ganador.⁵⁵ El tercer ensayo, de Manuel Romero Ibáñez, está dedicado “A los cultos estudiantes del Colegio del Estado, de Puebla” y fue al único que se otorgó mención honorífica en el tema respectivo.⁵⁶

1907

En marzo de 1907, Manuel Caballero quiso revivir la *Revista Azul*, cuyo primer número de esta nueva época salió el 7 de abril de ese año; sin dejar de reconocer que en las filas modernistas se hallaban “muchos y muy notables talentos”, por lo que su único objetivo era combatir las “locuras del talento”, entabla entonces la “¡guerra al decadentismo!”,⁵⁷ guerra contra

⁵⁴ *Vid. Los juegos florales de Puebla. Organizado por los alumnos del Estado* [31 de octubre de 1902], Talleres de la Imprenta Artística, Calle de Miradores, núm. 1, Puebla, 1903; el ensayo de Atenedoro Monroy, sin título, aparece en las pp. 213-278; la cita está en la p. 278.

⁵⁵ *Vid. V. Salado Álvarez*, sin título, en *ibid.*, pp. 279-300.

⁵⁶ *Vid. M. Romero Ibáñez*, sin título, en *ibid.*, pp. 301-328.

⁵⁷ Cf. Manuel Caballero, “¡Guerra al decadentismo! Resurrección de la *Revista Azul*. Dominical Literario. Fundado por los señores Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufío en

ese virus, dice, que vuelve turbio todo lo claro, incomprensible lo que es llano y falso lo que es verdadero.⁵⁸ Para alcanzar su misión, Caballero se propuso publicar materiales sanos y accesibles “prefiriendo a toda costa lo que de más bello” pudiera encontrar tanto en la literatura propia como en la extranjera, lejos del “ansia malsana” de los que prueban “goces exóticos y anormales”, de los que corriendo tras la originalidad caen en el vicio.

Hasta aquí, Caballero rescata, precisamente, ideas que en 1876 Gutiérrez Nájera dejó plasmadas en su ensayo “El arte y el materialismo”, donde, en efecto, concibió el arte, a la manera de Platón, como lo bueno, lo bello, lo verdadero. Sin embargo, en ese mismo texto hubo principios que Caballero olvidó y que sirvieron a los ateneístas para oponerse enfáticamente a la publicación de la segunda *Revista Azul*. Recordemos que el Duque Job, en aquel entonces, expresó su idea de total libertad, es decir, rechazó la tradicional imitación de modelos clásicos y dejó abierto el camino al vuelo de la imaginación, y durante toda su vida proclamó la búsqueda de la originalidad, la incorporación de nuestra literatura al ámbito universal, el eclecticismo, el cosmopolitismo. Caballero, en cambio, buscó mantener en su periódico, por ejemplo, una sección de modelos clásicos que permitiera a los jóvenes su “estudio e imitación”; también pensó en “concursos periódicos para la producción de obras literarias, dentro de los modelos clásicos”; y en nombre de la eterna belleza y de la verdad divina, quiso volver “resueltamente por los fueros de la poesía parnasiana”.⁵⁹

Contra el proyecto, que mutilaba el pensamiento najeriano, se levantaron los ateneístas:

Nosotros, los que firmamos al calce, *mayoría de hecho y por derecho del núcleo de la juventud intelectual*, y con toda la energía de que somos capaces, protestamos públicamente contra la obra de irreverencia y falsedad que en nombre del excelso poeta Manuel Gutiérrez Nájera, se está cometiendo con la publicación de un papel que se titula *Revista Azul* [...] protestamos porque el Duque Job fue justamente el primer revolucionario en arte, entre nosotros, quebrantador del yugo pseudo-clásico, el fundador de un arte más amplio; y el anciano reportero pretende hacer todo lo contrario, esto es, momificar nuestra literatura, lo que equivale a hacer retrogradar la tarea de Gutiérrez Nájera.⁶⁰

1894. Segunda época. Con autorización del fundador que sobrevive”, en *El Entreacto. Bimensual de Espectáculos, Literatura y Arte* [edición y dirección de Manuel Caballero], núm. 625, 21 de marzo de 1907, pp. 1-2.

⁵⁸ Cf. Manuel Caballero, “Prospecto”, en *Revista Azul* [Prospecto], segunda época, año vi, marzo de 1907, pp. 2-3.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 3-4; y “El título de la *Revista Azul*”, en *Revista Azul* [Prospecto], segunda época, año vi, marzo de 1907, pp. 3-4.

⁶⁰ Luis Castillo Ledón, Ricardo Gómez Robelo, Alfonso Cravioto, Jesús Acevedo, Rafael López, Manuel de la Parra, José Joaquín Gamboa, Alfonso Reyes, Emilio Valenzuela, Nemesio

Y declarando que su credo no era el modernismo, movimiento que ya ubican en el pasado, retomando cada una de las ideas najerianas, lo defendieron como “principio de libertad, de universalidad, de eclecticismo, de odio a la vulgaridad y a la rutina”, y con ello se asumieron modernistas en el sentido amplio de la palabra: “constantemente evolucionadores, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y de nuestro siglo”;⁶¹ con la frase “¡Momias a vuestros sepulcros!”, los ateneístas cancelaron el movimiento modernista en México.

García Naranjo, Jesús Villalpando, Max Enríquez (*sic*) Ureña, Rubén Valentí, Abel C. Salazar, Alfonso Teja Zabre, José Pomar, Roberto Argüelles Bringas, Francisco de la Torre, Álvaro Pruneda, José de J. Núñez y Domínguez, Miguel A. Velásquez (*sic*), Pedro Enríquez (*sic*) Ureña, Raúl A. Esteva, Carlos González Peña, Gonzalo de la Parra, Crisóforo Ibáñez, Álvaro Gamboa Ricalde, José Velasco, Salvador Escudero, José M. Sierra y Benigno Valenzuela, “Protesta literaria”, en “Notas de combate. Protesta de los decadentistas”, en *Revista Azul*, segunda época, año VI, núm. 2, 14 de abril de 1907, p. 2.

⁶¹ *Idem.*

POETAS

DÍAZ MIRÓN: ¿POETA DE FRONTERAS?

IVÁN A. SCHULMAN
University of Illinois

la humanidad... nunca
recibe bien a la nueva idea
Salvador Díaz Mirón¹

ACLARACIONES

En la pluralidad de los modernismos hispanoamericanos existen genealogías secretas que la crítica tradicional, con su ingénita resistencia al revisionismo, ha dejado de explorar.² Nos referimos en especial a las lagunas críticas en torno a la naturaleza del discurso de una literatura revolucionaria, si no de-volucionaria, de perfiles amplios, generada por la busca angustiada, persistente y prolongada de regiones desconocidas de la experiencia humana; a la pugna dilatada por rechazar moldes preestablecidos impuestos por religiones organizadas o por prácticas sociales jerárquicas y/o hegemónicas; y a la lucha por crear narraciones contrahegemónicas que marcan la modernización del discurso en su camino sinuoso desde el esencialismo hacia los existencialismos modernistas, un discurso que prefigura los textos socioculturales y literarios de la cultura fragmentada y caótica de las posmodernidades del siglo xx y las del xxi. Corolario de este concepto es la idea de los modernismos hispánicos visionados en forma de un proteico discurso de liberación; de textos producidos e identificados con el proceso de la modernización sociopolítica, económica y cultural iniciado en América a mediados del siglo diecinueve, y en cuyos intersticios se debe insertar la obra de Salvador Díaz Mirón.

¹ Salvador Díaz Mirón, *Prosa*, ed. Leonardo Pasquel, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1954, p. 114. En cuanto a la poesía del autor, cito por: *Poesías completas*, ed. Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1947, obra que en lo sucesivo se identificará con las siglas *CL*. Terminada la primera versión de este ensayo, pude adquirir la edición de la poesía completa preparada por Manuel Sol (*Poesía completa*, ed. Manuel Sol, Fondo de Cultura Económica, México, 1997), la cual ha proporcionado datos importantes; para las citas provenientes de esta edición, utilizo la sigla *S*. Además de estas dos ediciones de la poesía completa del autor, utilizo la versión original de *Lascas*, Tipografía del Gobierno del Estado, Xalapa, 1901, la cual identificaré entre paréntesis simplemente como *Lascas*.

² Véase mi ensayo "Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia", en *La prosa de vanguardia hispánica*, Orígenes, Madrid, 1986, pp. 29-41.

En años recientes, la crítica revisionista ha rescatado la idea del “modernismo visto por los modernistas”³ con el fin de re-configurar el mapa social y literario de su espacio creador. Ha reconsiderado los pronunciamientos de Juan Ramón Jiménez, quien, a mediados del siglo veinte, formuló la idea de la existencia de un siglo modernista; ha rectificado concepciones cronológicas inexactas, dándole la razón a Federico de Onís y su idea del modernismo como época de crisis, comparable en variedad, evolución y persistencia con las etapas y los diversos estilos del Renacimiento. También se ha revisionado el discurso del modernismo retomando la idea rubeniana del modernismo como “un movimiento de libertad”; y se ha replanteado el “fenómeno modernista” en términos de una organización textual generada en una época moderna cuyos signos pertenecen al flujo vacilante de narraciones estéticas, estilísticas, socioeconómicas, anticoloniales y antiimperialistas de la modernidad y la posmodernidad. Y cuanto más se exploran las dimensiones inéditas de la literatura y la cultura modernas, en especial los nexos entre la literatura y la política, tanto más se entiende que existen paralelismos y nexos entre las promesas del liberalismo económico del novecientos —las que están refractadas en textos rescatados de varios de los modernistas (Darío, Casal, Martí, Gutiérrez Nájera)— y la “globalización” económica y cultural que caracteriza el fin del siglo xx y el comienzo del xxi.

Suscribo el concepto de un discurso modernista dinámico y metamórfico. Fue José Martí uno de los primeros entre los modernos en plantear y definir el carácter del texto modernista/moderno en su “Prólogo a El Poema del Niágara”. Y, después de él, entre los creadores del modernismo fue José Enrique Rodó quien discernió la naturaleza esencialmente transformista de la vida moderna, o sea, sus evoluciones y modificaciones incesantes.

Este proceso metamórfico no está reñido con la idea de la presencia de una continuidad cultural —una vuelta diría Octavio Paz— hacia el pasado, pero una vuelta no con el fin de imitar sino de apropiarse en renovadas formas. En la evolución del discurso moderno, ¿no fue Darío quien en el poema inicial de los *Cantos de vida y esperanza* describió este proceso como signo de la cultura contemporánea al definir su persona como “...*muy siglo diez y ocho, y muy antiguo/ y muy moderno*; audaz, cosmopolita; con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo/ y una *sed de ilusiones infinita*” (las cursivas son mías)? ¿No se trata de una anticipación de las prácticas paratextuales de la posmodernidad en las cuales Hutcheon descubre que se formulan dos preguntas claves, análogas a las que descubrimos en la literatura modernista

³ Es la expresión que Ricardo Gullón utilizó en su indispensable antología de ensayos sobre la naturaleza de su arte de los prosistas y poetas modernistas (*El modernismo visto por los modernistas*, Labor, Barcelona, 1980).

de autorreflexión y exploración del mundo interior del sujeto?: “¿cómo llegamos a saber el pasado?, y “¿qué sabemos del pasado?”⁴

En pleno período modernista, Martí, el más perspicaz teórico entre los escritores de fines del XIX, contestó por adelantado estas interrogaciones recurriendo a la práctica evolutiva de la historia ideológica: “No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes”.⁵ La mayoría de los artistas finiseculares, frente a las aceleradas transformaciones de la modernización, pese a que percibieron —o intuyeron— la necesidad de un reajuste ontológico, intentaron construir universos alternativos, fundamentalmente esencialistas. Pero en el proceso revelaron su consternación ante los cambios sociopolíticos y la irritante reubicación del sujeto literario en el mercado económico del capitalismo incipiente. Todo lo cual se manifestó en expresiones de angustia existencial y de inseguridad ideológica entre los primeros creadores modernistas, como se quejó Silva: “Doctor, un desaliento de la vida/... en lo íntimo de mí se arraiga y nace,/ el mal del siglo...” (“El mal del siglo”); o Casal: “haz ioh Dios! que no vean mis ojos/ la horrible Realidad...” (“Tras una enfermedad”). Y lo que entre estos modernistas primigenios se traduce, siguiendo el esquema de McHale,⁶ en signo epistemológico (“¿qué podemos saber?”, “¿quién sabe?”, “¿cuáles son los límites del saber?”), va evolucionando, lo mismo que los estilos literarios y el imaginario social, hasta llegar en nuestros días a las preocupaciones posmodernas, o sea, ontológicas (“¿que es el mundo?”, “¿cómo está constituido?”). Sin embargo, las fronteras de lo ontológico y lo epistemológico (o, si se quiere, los límites del modernismo y del posmodernismo) son borrosas, pues si las forzamos, las cuestiones epistemológicas terminan en el territorio de lo ontológico —y viceversa.⁷

Obviamente, en estos planteamientos heterodoxos es forzoso liberarnos de las categorías y las nomenclaturas “tradicionales”, las que impiden la delimitación de las propiedades y corrientes de la cultura finisecular del novecientos y la de los siglos XX y XXI, cuyo universo opera con movimientos circulares y reversibles —los ya sugeridos—, con las resonancias, pervivencias, paralelismos o “irrupciones” reincidentes a través del tiempo/espacio del universo moderno. Se trata de la persistencia de un poder

⁴ Linda Hutcheon, “Postmodern Paratextuality and History”, *Texte*, 1986-1987, núms. 5-6, pp. 301-312.

⁵ José Martí, “El poema del Niágara”, en *Obras completas*, Editorial Nacional, La Habana, 1963-1965, vol. 7, p. 225. Todas las citas de Martí corresponden a esta edición, en veintiseis volúmenes.

⁶ Brian McHale, “Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing”, en *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Rodopi, Amsterdam, 1988, pp. 58-60.

⁷ *Ibid.*, p. 60.

generativo cuyo signo fundamental es la metamorfosis, frente a la cual el sujeto unitario y autónomo formula narraciones emancipatorias y revolucionarias. De ahí que, a partir del momento de la modernización burguesa —la que coincide con el desarrollo del estilo moderno/modernista—, las creaciones se producen sin patrón o norma fijos —“mi literatura es *mía* en mí,” insistió Darío (“Palabras liminares” de *Prosas profanas*)—; el imaginario es multifacético, dialógico; los textos, abiertos y con frecuencia inestables.

Se destacan dos narraciones generadas en los textos que se produjeron en América a partir de 1870, las que se perpetúan y perviven en formas evolucionadas hasta hoy: las de una sexualidad expresada en formas abiertas y atrevidas, y las anticolonialistas ligadas a una crítica de las prácticas de la modernización burguesa. Ambas narraciones modernistas confluyeron para expresar lo que Zavala tilda como un proyecto moderno que forma parte de la meta dominante de una labor liberada, concebida ésta como una forma de deseo y de satisfacción, como una metaforización de lo que trasciende la vida y es inalcanzable.⁸ Y ambas recalcan el discurso de crítica que constituye la piedra angular de la re-volución modernista. A la vez reflejan una busca por re/definir el papel del ser humano y del creador en un mundo de valores y estructuras fluctuantes, de explorar los intersticios de un nuevo y aterrador universo —la cárcel de la existencia. “Hijo: —exclamó Martí— Espantado de todo, me refugio en ti” (“Palabras preliminares” de *Ismaelillo*); y Darío: “Huele a podrido en todo el mundo” (“Agencia”). Los modernistas esperaban descifrar las incógnitas de la experiencia humana, a veces vía el reino de los signos eróticos —Darío: “En ella está la lira,/ en ella está la rosa,/ en ella está la ciencia armoniosa,/ en ella se respira/ el perfume vital de toda cosa” (“Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla...”). Otras veces, vía la apropiación y reorganización de mitologías clásicas. Al principio del proceso de la modernización, la noción de simulacros posmodernistas de la realidad no formó parte de las narraciones modernistas. Sin embargo, el concepto contemporáneo de la futilidad de las indagaciones ontológicas sí se evidenció: “La tierra, como siempre, displicente y callada,/ al gran poeta lírico no le contestó nada” (Silva, “La respuesta de la tierra”).

Si reversionamos el modernismo para incluir no sólo los textos más leídos —principalmente los verso— sino las crónicas, los ensayos, las cartas, los cuadernos de trabajo, y la novelística, ampliamos la óptica de esta literatura emancipatoria; de este modo entenderemos mejor que se trata de un proceso de leer el mundo moderno desde la perspectiva individual del sujeto, proceso iniciado en la segunda mitad del siglo diecinueve y que

⁸ Iris M. Zavala, *Colonialism and Culture: Hispanic Modernism and the Social Imaginary*, Indiana University Press, Bloomington, 1992, p. 89.

continúa hasta nuestros días con calas de ajustes y transformaciones culturales y literarias. Leemos los textos de los modernismos como textos que se caracterizan por el elemento experimental, lúdico, textos de estilística y léxico innovadores, textos que proyectan narraciones contrahegemónicas, anticapitalistas, y hasta antimodernas (es decir, contra los paradigmas económicos estadounidenses o europeos), textos que se apropian del almacén cultural del occidente y del oriente con el fin de afirmar la identidad en términos de una otredad. La literatura contemporánea “[...] tiene sus raíces literarias en el modernismo de Martí, de Darío, López Velarde, la Mistral, [que] mueve hoy a una redefinición de la literatura mundial, cuyo contenido no se agota con la hipotética delimitación de una nueva época, cuya autociencia sería Post”.⁹

RELECTURAS

Entre las lamentables tergiversaciones críticas en torno al modernismo, hay una que Fina García Marruz ha señalado y que nos parece particularmente apropiada para la relectura de la obra de Díaz Mirón: es decir, la preponderante tendencia a concebir el modernismo como “un cadáver exquisito más”.¹⁰ Es un concepto particularmente apto en el caso de Díaz Mirón por ser la suya una obra disecada en forma arbitraria, y asignada de modo igualmente arbitrario, a múltiples corrientes de la producción literaria del siglo XIX y principios del XX: romanticismo, parnasianismo, realismo, realismo poético, realismo idealista, naturalismo, pre-modernismo, modernismo (las etiquetas son múltiples y con frecuencia contradictorias). En lugar de estos encasillamientos esencialmente caprichosos, prefiero hablar de una “conurrencia poética”, “[...] lo cual no supone homogeneidad sino todo lo contrario” (*ibid.*, p. 9); una conurrencia que afirma la presencia de una sed incorporativa (*ibid.*, p. 10), de un discurso multiforme sin segmentos, el cual asociamos en sus múltiples y unidas manifestaciones con una modernidad de perpetuas paradojas, contradicciones, ambigüedades, desintegraciones, reconstrucciones, renovaciones, y, al mismo tiempo, por una lucha social dedicada al mejoramiento del mundo.¹¹

⁹ Carlos Rincón, “Entre nuevas propuestas teóricas y nuevos interrogantes: el modernismo en el momento de la discusión de lo postmoderno”, en *Recreaciones*, ed. I. A. Schulman, Eds. del Norte, Hanover, 1992, p. 141.

¹⁰ Fina García Marruz, *La familia de Orígenes*, Eds. Unión, La Habana, 1997, p. 8.

¹¹ Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air*, Simon and Schuster, Nueva York, 1982, pp. 13, 15 [Existe traducción al español: *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales Vidal, Siglo XXI, México, 1989.]

La “solución unitiva”¹² de los “ismos” es la que guía mi relectura, y a ella me refiero mediante los signos de interrogación del subtítulo de este ensayo. Lo que interrogo es el fraccionamiento —es decir, la periodización tradicional en tres etapas basada en una cronología veleidosa, división que distorsiona la raigal modernidad diazmironiana y desplaza su escritura a los márgenes de la modernidad, a una frontera imprecisa, si no pre-modernista. La fragmentación tripartita: (1) orígenes hasta 1892; (2) la producción de *Lascas*; (3) la escasa actividad literaria posterior a *Lascas*,¹³ tiende a identificar al creador con estilos literarios, o con figuras como Byron y Hugo que anteceden el proyecto modernista o lo alejan del híbrido discurso moderno, porque su obra, al decir de uno de sus críticos, revela un discurso de “vigor” excesivo en lugar de “la delicadeza” y la “suavidad” que se supone que debe caracterizar al modernismo arquetípico y monolítico.¹⁴

Igualmente inaceptable es el concepto trunco de referirse casi exclusivamente a los versos sin tomar en cuenta la producción en prosa¹⁵ que destaca en forma nítida aspectos de su creación ligados a la vida —íntima, febril, violenta en su caso—, dimensión vital que Martí, en sus asedios teóricos en torno a la poesía decimonónica, consideró el único asunto legítimo de la poesía moderna.¹⁶ Sin servirse de los vocablos *modernismo*, o *modernista*, Martí relacionó el nuevo estado social de la época moderna con la inseguridad de la “batalla por la existencia personal”, incertidumbre que creó incidentes y deberes que cambiaban de forma y vía a cada instante (*ibid.*, p. 225). Esta convicción de la inconstancia y permutabilidad de la vida se insertó en los textos de la época en la forma de enunciaciones metafóricas. En los *Versos sencillos* martianos: “Alas nacer vi en lo hombros/ De las mujeres hermosas;/ Y salir de los escombros/ Volando las mariposas”.¹⁷ De modo análogo, en los versos de Díaz Mirón, curiosamente en la llamada primera etapa, que Monterde, entre otros, identifica con la lírica romántica,¹⁸ encontramos el idéntico concepto transformista con una imagería semejante a la martiana: “Soy la larva que procura/ en su cárcel azarosa/ convertirse

¹² Utilizo el término de Jorge Luis Arcos citado por García Marruz (*op. cit.*, p. 17).

¹³ Sigo el esquema elaborado por Castro Leal en su edición de las *Poesías completas*. Él considera a Díaz Mirón, por su obra de primera época, entre los precursores del modernismo, pero, al mismo tiempo, observa que la poesía primigenia revela una sorprendente fuerza de expresión, una novedad imaginística y, por lo tanto, influyó en los “mejores poetas modernistas” (p. 75).

¹⁴ Francisco Monterde, *Díaz Mirón: el hombre, la obra*, Studium, México, 1956, p. 76.

¹⁵ En su citada edición, Pasquel se refiere a la prosa de Díaz Mirón en forma despectiva: “Su prosa es de un valor inconstante. Muy rara vez alcanza a moverse cerca de los planos de su poesía” (p. 21). Obviamente, Pasquel parte de un concepto crítico enraizado exclusivamente en los valores estéticos del discurso.

¹⁶ J. Martí, “El Poema del Niágara”, en *Obras completas*, t. 7, p. 229

¹⁷ J. Martí, en *Obras completas*, t. 16, p. 64.

¹⁸ F. Monterde, *op. cit.*, p. 23.

en mariposa/ y esmaltar el aura pura” (“Preludios”, *CL*, p. 27). La visión del poeta, aun en su poesía posterior, se eleva hacia las esferas empíreas de la realidad con el fin de alcanzar “la verdad [que] es la vida y la gloria” (“Epístola joco-seria”, en *Lascas*, pp. 16-17). En un ejercicio de interiorización protomodernista declara: “Prendas hay en mi espíritu y lo exploro,/ y de buzo trabajo por cogerlas,/ y logro al fin desentrañar las perlas/ y las engarzo en oro” (“Oda mínima”, *CL*, p. 321). *Transformarse, elevarse, luchar* son los signos del nuevo estado social descrito por Martí en su ensayo “El Poema del Niágara”, los cuales se transubstancian con un alcance ontológico amplio en versos de Díaz Mirón como: “Seres-faros que al lucir/ tenéis por fuerza que arder,/ cumplir con vuestro deber; alumbrar hasta morir” (“Preludios”, *CL*, p. 30).

Los “seres-faros” o los “seres de montaña” martianos son los visionarios, los seres capaces de pre-ver, seres dedicados a la lucha en un período que el poeta mexicano describió como una “época de derrumbamientos colosales y de advenimientos inmensos” (*Prosa*, pp. 112-113). En “A Gloria” alaba la lucha y alude a “...este valle de lágrimas que abate,/ tú como paloma, para el nido,/ y yo, como el león, para el combate” (*CL*, p. 53). El poeta evoca un mundo cuyas instituciones se desmoronan en un momento de vertiginosas y radicales metamorfosis socioculturales y en el cual no se avistan con claridad los “altares nuevos”¹⁹ capaces de orientar a los escritores. Modernistas como Díaz Mirón o Martí, conscientes de la injusticias sociales que la modernización socioeconómica creaba, se dedicaron en vida y obra a la lucha necesaria. Sufrían de una agonía espiritual que se refractó en textos en que el escritor expresó su deseo de reubicarse en este ambiente conturbador y perplejo. De José Asunción Silva es el pensamiento angustiado al respecto: “¿Que somos? ¿A do vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos?” (“La respuesta de la tierra”); o de Rubén Darío: “Ay, triste del que un día en su esfinge interior/ pone los ojos e interroga. Está perdido.” (“Ay, triste del que un día...”) De modo similar Díaz Mirón añora el ocaso de la fe y la esperanza:

Yo voy... ¿Dónde? No sé. Voy arrastrando
mi fe perdida y mi esperanza trunca,
sombra de una alma entre la luz temblando
Y sin poder iluminarse nunca!
 (“El arroyo”, *CL*, p. 33).

La duda existencial acosaba a los creadores modernos; los aterraba el proyecto de reinventar el universo y los desesperaba la voz muda de la ciencia coeval:

¹⁹ Utilizo el término de José Martí para representar la ausencia de nuevos principios éticos en el mundo decimonónico de disolución social y política.

¡Nacer, pensar, morir! ¡Y en la existencia
divinizada la impotente duda,
y en el labio entreabierto de la ciencia
una palabra muda!
(“El arroyo”, *CL*, p. 35).

Las contradicciones de un mundo en transición, sin caminos ciertos, se inscribieron en el discurso de los modernistas, y en el de Díaz Mirón se evidencian en construcciones léxicas bipartitas y antagónicas, con el acento sobre un movimiento metafórico ascensional, el cual traduce el anhelo de reorganizar el universo y de situar al sujeto en él mediante re-elaboraciones cosmológicas de filón idealista. Abundan en su discurso, por lo tanto, imágenes empíreas como “visiones de oro” (“El arroyo”, *CL*, p. 34), o enunciaciones metafóricas como: “Nadie reprocha a la rastrea oruga/ que se convierta en mariposa y vuela!” (“Víctor Hugo”, *CL*, p. 41); u oposiciones como “charca x cisnes”, “guija x montaña”, “oruga x pluma” (“Voces interiores”, *CL*, pp. 69-71). El dualismo a veces se concretiza a través de la visión del bardo/veedor:

Sé de un reptil que persigue
la sombra rauda y aérea
que un ave del paraíso
proyecta sobre la tierra,
desde el azul en que flota,
iris vivo de orlas negras
(“Asonancias”, *CL*, p. 71).

Otras veces lo empíreo se une al concepto de la transfiguración y el dinamismo orientado hacia el idealismo con el deseo de justicia social: “nadie tendrá derecho a lo superfluo/ mientras alguien carezca de lo estricto” (“Asonancias”, *CL*, p. 57), o “...a la ley del embudo, que hoy impera./ sucederá la ley del equilibrio”²⁰ (“Asonancias”, *CL*, p. 57). Y en “Espuelas”:

El hombre de corazón
nunca cede a la malicia.
¡No hay más Dios que la justicia,
ni más ley que la razón!
¡yo no acepto a los tiranos
ni aquí abajo ni allá arriba! (*CL*, p. 142).

²⁰ García Marruz señala que lo americano era un “raro equilibrio”. Y anota que Martí habla del equilibrio como “ley matriz”, “ley estética esencial”, y que, más tarde, Vallejo aludió a “un equilibrio dinámico” (*op. cit.*, p. 24).

La idea de la justicia se eleva del plano individual al nacional, textualización que se evidencia en muchas de las producciones primigenias del modernismo, proceso que en otro trabajo designo con el término “el discurso del deseo”, referido éste al concepto de una comunidad nacional sin realizar, de un país del futuro, de una impaciencia por la re-elaboración sociopolítica, o el replanteamiento y retextualización de códigos pertenecientes a la historia cultural americana desde la Colonia hasta la Independencia.²¹ En la obra de Díaz Mirón se inserta este deseo de mejora nacional dentro de un contexto universal y, por lo tanto, aparecen las figuras de César, Cromwell, Mirabeau y Bolívar junto con la de Hidalgo; y tras visionar “...tierras que han sufrido convulsiones/ de cráteres y vómitos de lavas”, el poeta percibe la voz de un concierto: “el porvenir que nuestro afán aguarda” (“Voces interiores”, *CL*, pp. 67-70), o sea, la armonía pitagórica del discurso modernista martiano o rubeniano.

El espacio nacional, terreno perpetuamente renegociado o reimaginado entre los modernistas, a veces se representa por medio de la evocación de la naturaleza, y con un estilo fundamentalmente descriptivo, compatible, sin embargo, con las aspiraciones y ensoñaciones que tradicionalmente se adscriben al “estilismo” modernista. En “Umbra” (*CL*, pp. 135-137), por ejemplo, se lee:

Como un cohete de fulgentes rastros
súbita exhalación arranca y brilla,
y el numen —mariposa de los astros—
despierta y bulle en su prisión de arcilla.

A veces el discurso se interioriza y se manifiesta con efusión romántica:

Mi vida todo júbilos y encantos,
mi pecho rebosando de pureza,
mi carmen pleno de perfume y cantos
y muy lejos, muy lejos la tristeza
 (“Mudanza”, *CL*, p. 163).

La presencia de aspectos del discurso romántico replantea la cuestión de su significado en la obra de Díaz Mirón y, por extensión, en la de otros creadores modernos de América, sobre todo en los poetas y prosistas de las primeras etapas de la modernidad. Me pregunto si el estilo romántico no constituye una parte íntegra del movimiento de libertad —el que señaló Darío— más que un arte imitado —el de Byron o de Hugo en el caso de

²¹ I. A. Schulman, “Modernismo/Modernidad y el proyecto de alzar la nación”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 1998, núm. 2, pp. 121-131.

Díaz Mirón. ¿No es la efusión discursiva algo que los creadores americanos necesitaban para ser?²² Es decir, ¿no es menos algo de escuela y más una esencia? Y como esencia, ¿no se podría afirmar que los rasgos románticos se funden con la busca modernista de nuevos códigos lingüísticos y con la resemantización del orbe moderno? En “Engarce”, por ejemplo, el poeta aúna la nota sentimental y la labor de creación con un pensamiento autorreflexivo, prefigurando las metaficciones de los posmodernistas: “[...] y en un soneto/ monto un suspiro como perla en oro” (*Lascas*, p. 93). Y en “Oda mínima” medita sobre la naturaleza de dos dimensiones claves de su arte —la estética y el ética: “Sirvo a deidad que avilantez inmuta,/ que sólo a genio y a virtud convida/ al esplendor de mejorar la vida/ y embellecer la ruta” (*CL*, p. 321). Estos procesos de interiorización, de autorreflexión y de hibridación discursiva subrayan, a mi juicio, la idoneidad de abandonar definitivamente la idea de las fronteras²³ en la valoración del arte diazmiro-niano, pues su aplicación no sólo confunde sino que desentona con el revisionado concepto del arte de los modernistas.

Para ellos, prevalecía, por encima de las inquietudes ideológicas, la “[...] toma de conciencia de que el verdadero campo de acción de la poesía estaba, más que en la efusión romántica de los sentimientos, en el trabajo creador con la palabra”.²⁴ Para Díaz Mirón, como para José Asunción Silva, la palabra era santa; el verbo debía reconfortar a los desamparados del mundo: “Santa la poesía/ que a los parias anuncia el nuevo día/ y es tan consoladora!” (“La poesía es santa”, *CL*, p. 357). La busca de la expresión adecuada, precisa, asediaba a Díaz Mirón:

Cuando pugno en las bregas del arte
por verter en trasunto una parte
del caudal que atesoro por dentro,
y en las voces hurañas encuentro
la precisa expresión y el buen giro
¡qué alborozo y qué orgullo respiro!
¡Cual me alegra y ufana el acierto!
¡un oasis hallado al desierto!
 (“Epístola joco-seria”, *Lascas*, p. 17).

²² Glosa el pensamiento de F. García Marruz (*op. cit.*, p. 29).

²³ Adolfo Castañón es uno de los pocos críticos que maneja el término “frontera” en su análisis de la obra de Díaz Mirón. Habla de su “[...] condición excepcional fronteriza en más de un sentido pues en él se rompe la regla según la cual nadie es profeta en su tierra [...] Romántico en la frontera de lo clásico, idealista en el límite del crimen y del cinismo, místico al borde de la disipación, sublime y deleznable, sentimental e impasible, rebelde y cautivo de sus invenciones, egoísta, ascético y sujeto a una servidumbre voluntaria a la más férrea retórica, y generoso y magnánimo liberador de formas, divertido, perverso, irresistible” (“Las tres palabras de Salvador Díaz Mirón”, *Vuelta*, noviembre de 1997, núm. 252, p. 11).

²⁴ F. García Marruz, *op. cit.*, p. 30.

El arte lo identificaba también con el texto social, con el de la patria, ligando de ese modo modernismo/modernidad y el proyecto de “alzar la nación”. En su “Réplica a Puga y Acal” declara que su Musa “[...] es el siglo, es el pueblo, es la patria. Más aún es la humanidad con sus virtudes y sus vicios, con sus regocijos y sus dolores, con sus energías y sus flaquezas, con sus heroísmos y sus crímenes, con sus ideales y con sus pasiones, con sus pies de monstruo, y sus alas de ángel” (*Prosa*, p.109). Se pronuncia, como Martí, en contra de la poesía de afeites —“flores de trapo rociadas con esencia de jazmines de China” (*Prosa*, p. 196)— y experimenta con un lenguaje estilizado y con un discurso eminentemente conciso,²⁵ sobre todo en *Lascas*, creando así el ideal de los modernistas de ampliar los límites del discurso decimonónico, sin seguir modelos, para alcanzar lo que Darío llamó la “estética acrática” (“Palabras liminares” de *Prosas profanas*): un arte sin códigos, sin moldes preestablecidos, en fin un arte antiprescriptivo. En *Lascas* logra refinar un discurso que algunos críticos han querido identificar con un realismo poético o con el naturalismo porque en los versos de este tomo desacraliza el lenguaje. En su “Epístola joco-seria” maneja un lenguaje provocador, con palabras que seguramente irritaron en su época: *gallineros, lúbricos tratos, perros, gatos* (*Lascas*, p. 15). Manuel José Othón llamó los versos de *Lascas* “naturalistas”.²⁶ Otros, confrontados con el ambiente de horror y de fealdad de poemas como “Idilio” o la “Epístola joco-seria”, prefirieron caracterizar esta modalidad discursiva como “realismo poético” o “realismo idealista”.²⁷ Aceptaron, sin cuestionar su función, la idea que expresa Díaz Mirón sobre el lenguaje fétido:

*¿Que la nota poluta y la torva
vibran mucho en el son de mi tiorba?
En el mundo lo dulce y lo claro
son, por ley de la suerte, lo raro.
¿Cómo hacerlos aquí lo frecuente?
No: la cámara obscura no miente
(“Epístola joco-seria”, *Lascas*, p, 17; las cursivas son mías).*

Y tomaron demasiado en serio las palabras “la cámara obscura no miente”. Pero, sin duda alguna, sus alusiones deben haber mortificado a los tradicionalistas y académicos de la época:

²⁵ La mayoría de los críticos subraya la concisión del arte diazmironiano. Y el poeta mismo se refiere a su “instinto de concisión” (*Prosa*, p. 111).

²⁶ M. J. Othón citado por José Pascual Buxó, “Díaz Mirón o los artificios de la realidad”, *Texto Crítico*, 1987, núms. 36-37, p. 6.

²⁷ *Idem*.

¿Y Sodoma con fieros priapismos
 anegando a los ángeles mismos,
 que se libran merced a un encanto?
 ¿Y las hijas de Lot? ¿Y el Rey Santo,
 Betsabé y el cadáver de Urías?
 ¿Y Tamar con Amnón? —¡Fruslerías!
 (“Epístola joco-seria”, *Lascas*, p. 15).

Monterde observa que “la ruta que lleva a Díaz Mirón al «realismo poético» arranca de las dos poesías luctuosas —«Duelo», «El muerto»— de 1895, y a través de poemas descriptivos y narrativos”, y parte “de lo anecdótico dolorosamente vivido y sentido”. Pero agrega sagazmente, como nota final a esta cuestión, que no se trata tanto del influjo de la escuela de Médan, o del contagio, como de una reacción contra “lo ñoño, insustancial, en la poesía —romántica aún— de la época”.²⁸ Es decir, como poeta moderno, enfrentado con las de-construcciones socioeconómicas del capitalismo incipiente y con sus consecuencias culturales, apropió mediante los tabúes lingüísticos los perturbadores desajustes de la sociedad decimonónica. Con una visión parecida a la de Martí, Casal y Silva, insertó tanto los submundos como los espacios idealistas en su prosa y verso. Como Silva en sus *Gotas amargas*, incorporó temas “antipoéticos”, un lenguaje desacralizado, palabras consideradas inapropiadas: fétido, hosco, poluto (“Idilio”, *Lascas*, p. 101), y un léxico a menudo agresivo. Pero en la experimentación lingüística, en el cultivo de una imaginería culta, y en la elaboración de una expresión que se aproxima por momentos a la densidad discursiva del barroco, alcanza Díaz Mirón la originalidad de un creador eminentemente moderno y original. En la “Réplica a Puga y Acal” confesó que “[...] el estro, en forma de calofrío” le culebreaba por la espina dorsal, y que con un automatismo y el fulgor del rayo descargaba sus versos “sin escribirlos” (*Prosa*, p. 108). Con todos estos elementos, el poeta de cráteres y lavas (utilizo el lenguaje de Darío en su “medallón” de 1889 dedicado a Díaz Mirón y su arte), de montes y de llanos, produjo versos que centellean, que nos recuerdan otros de Leopoldo Lugones o de Julio Herrera y Reissig, y que son de marca inconfundiblemente moderna:

Cabe un lago de múnice, —como radial corona,
 o escudo excelso y nítido, el Sol occiduo esplende;
 y por el claro piélagos inflada y sesga lona
 resbala, con un ósculo del astro que desciende
 (“Claudia”, *Lascas*, p. 126).

²⁸ F. Monterde, *op. cit.*, p. 35.

RESONANCIAS Y PERVIVENCIAS

En su comentario sobre la segunda de las poesías intitulasdas “Asonancias”, cuyas estrofas narran la experiencia personal del poeta, Monterde percibe una relación con los versos de Martí: “La forma en que se inicia cada una de las dos primeras partes del romance es la que adoptó Martí —¿cosmosis?—, en alguno de sus *Versos sencillos*: «Sé de...», «Conozco un...»”.²⁹ Los versos de Martí y de Díaz Mirón a que se refiere Monterde son:

Díaz Mirón

Sé de un reptil que persigue
la sombra rauda y aérea
que un ave del paraíso
proyecta sobre la tierra,
desde el azul en que flota,
iris vivo de orlas negras.

Conozco un voraz gusano
que, perdido en una ciénaga,
acecha una mariposa
que, flora matizada y suelta,
ostenta en un aire de oro
dos pétalos que aletean (*CL*, p. 71).

José Martí

Yo sé del canto del viento
En las ramas vocingleras,
Nadie me diga que miento,
Que lo prefiero de veras (t. 16, p. 66).

Yo he visto al águila herida
Volar al azul sereno,
Y morir en su guarida
La víbora del veneno (t. 16, p. 65).

Los parentescos con la creación martiana se extienden a una imaginiería compartida; en especial el uso de las antítesis como águilas/serpientes (*CL*, p. 68), oruga/mariposa (*CL*, p. 41), charca/cisnes (*CL*, p. 69), guija/montaña (*CL*, p. 70), o las imágenes como “diamantes sin mancha” (*CL*, p. 69), “espada ardiente”, “copo de nieve”, “zarza encendida”, “nube de oro”, “águi-

²⁹ *Ibid.*, p. 27.

la activa” (*CL*, pp. 147-148), metaforizaciones que abundan en la obra martiana como en la de Díaz Mirón. La coincidencia metafórica entre Martí y Díaz Mirón, el empleo de los contrastes antitéticos en la obra de ambos, se debe, a mi juicio, al alto sentido ético que comparten, y al concepto de lucha que privilegiaron en su discurso. Por lo tanto no planteo esta conexión para sugerir un caso de imitación, sino para señalar la existencia de un vocabulario común entre los modernistas, de una consanguinidad ontológica referida a la percepción y la reconstrucción del universo. Sin embargo, es un hecho innegable que Díaz Mirón admiró la obra del cubano. Entre las crónicas escritas para el *Diario Comercial* de Veracruz (24 de mayo de 1887), hay un comentario suyo en torno a la correspondencia publicada por Martí en *El Partido Liberal* sobre la poesía de Walt Whitman. La breve nota del *Diario Comercial* es un elogio lírico del ensayo martiano, al cual el modernista mexicano considera, sirviéndose de un metaforismo canónico y martiano, “un juicio hímnico y resplandeciente sobre la poesía de Walt Whitman [...]”. La identificación de Díaz Mirón con la obra whitmaniana y con el discurso martiano produce una prosa cuyo apasionamiento se evidencia en la imaginería arrebatada característica del estilo fervoroso del cubano. Bastarán dos citas breves. En la primera, al comienzo de la nota, se refiere Díaz Mirón a Whitman como el “profeta ardoroso y sobrehumano, que *en versículos ígneos y radiosos propaga, como un incendio por un bosque*, el amor a la Naturaleza” (las cursivas son mías). En la segunda, el tono se eleva todavía más y engendra un metaforismo empíreo de raíz martiana: “La poesía de Whitman [...] es la suprema razón desleída en maravillosas ternuras, en una fantasía ilimitada e impetuosa; es la luz del sol espléndidamente descompuesta en arcos de las cataratas del Niágara” (*S*, p. 562).

La relación Díaz Mirón-Martí no fue exclusivamente “libresca”. Recluido el mexicano en la cárcel de Veracruz por el asesinato de Wólter, los dos escritores se conocieron y conversaron en circunstancias penosas para Díaz Mirón. Su encuentro en 1894 lo relata el coronel Florencio Simancas, jefe acreditado del Ejército Libertador de Cuba, en su diario. Lo que relata Simancas revela que los dos modernistas estaban familiarizados con la obra de cada uno y que entre los dos había lazos de amistad y de confianza personal:

Al encontrarse [...] se dieron un prolongado abrazo [...] Martí le ofreció a Díaz Mirón recabar su indulto para que viniera a tomar parte en la justa de libertar a Cuba [...] Salvador oyó las elucubraciones de Martí, pero declinó la oferta confiado, decía él, en un recurso de revisión de su causa, que esperaba prosperara.

Después la conversación giró por las últimas producciones poéticas de ambos. *Salvador recitó sus últimos poemas, y Martí recitó también algunas de sus poe-*

sías inéditas. Era aquel, en el reducido recinto de la alcaldía, un torneo digno del más elevado congreso literario [...]

Salvador acababa de celebrar un contrato con la casa Appleton de Nueva York para la impresión de sus últimos tomos de poesías, *cuyo contrato mostró a Martí, en el cual le autorizaba al mismo tiempo, para que fuera él quien se encargara en Nueva York de corregir las pruebas de imprenta [...]* él [Díaz Mirón] sabía que después de corregidas por Martí, podían pasar el escalpelo de la más severa crítica, de los Gutiérrez Nájera y otros (citado por Manuel Sol, S, p. 66; las cursivas son mías).

Además de las resonancias martianas y de los lazos ya señalados con Darío, Casal y Silva,³⁰ afinidades que confirman el carácter moderno y modernista de la obra diazmironiana, se descubren en ella pervivencias “futuras”, o sea, una futuridad moderna que se comunica con los posmodernismos literarios. Castañón, por ejemplo, tras llamar a Díaz Mirón un “precursor y maestro del modernismo” (p. 13), reconoce “su estirpe perfeccionista y provocadora” (p. 11) en Jorge Cuesta, Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño y Gerardo Deniz. Reconocer lazos con poetas y prosistas posteriores, a la manera de García Marruz, respecto de la irrupción y presencia de Martí en la obra de José Lezama Lima, constituye una confirmación de que al revalorar la literatura mexicana, y al reconstruir la historia literaria del siglo XIX, no se puede olvidar la figura de Díaz Mirón, ni ponerla en un segundo término,³¹ y no se debe insistir sobre su condición fronteriza, aplicando a su obra en verso y prosa criterios anquilosados y/o calificaciones múltiples y conflictivas. Díaz Mirón no es un poeta de fronteras; es un escritor de la cofradía modernista cuya obra pertenece al inacabado proyecto de la modernidad hispanoamericana.

³⁰ A. Castañón (art. cit., p. 11) afirma que el poeta es el “último hijo de la estirpe romántica [y] es pariente en el color del patético Julián del Casal y en la música del armónico José Asunción Silva”.

³¹ Salvador Reyes Nevares, “Díaz Mirón”, Suplemento de *El Nacional*, 13 de diciembre de 1953, p. 11.

SENTIMENTALIDAD Y GÉNERO: NOTAS PARA UNA LECTURA DE NERVO

SYLVIA MOLLOY
New York University

Sólo hay dos cosas malas: el exceso y la mentira.
Amado Nervo, en carta a Luis Quintanilla
(*OC*, t. II, p. 1147)¹

Hasta hace unos meses, yo me creía casi inmune a la obra poética de Nervo. Nunca enseñé su poesía; sí, en cambio, muchas veces su poco frecuentada y particularmente interesante prosa. Mi experiencia de su obra poética se limitaba, creía yo, a muy borrosos recuerdos de la biblioteca familiar, posiblemente materna aunque no estoy del todo segura (volveré a la cuestión del género), y, dentro de esa biblioteca, *Elevación* y *El estancue de los lotos* en la edición de las *Obras completas* de la Biblioteca Nueva de Madrid, al cuidado de Alfonso Reyes. Pero estos recuerdos eran incompletos, como descubrí al releer a Nervo y al encontrarme con versos que había aprendido de memoria en mis lejanos días de colegio, tanto primario como secundario. De la primaria me volvieron recuerdos al releer, por ejemplo, “Amor filial” de los *Cantos escolares*, al toparme con ese infeliz retintín de “Yo adoro a mi madre querida, / yo adoro a mi padre también; / Ninguno me quiere en la vida / como ellos me saben querer” del que no logré desprenderme por horas luego de haberlo releído. El olvido, en este caso, había sido piadoso. Y también me encontré, en el curso de esa reciente relectura de Nervo, con otro poema que yo había aprendido de memoria, esta vez en la secundaria, “En paz” de *Serenidad*, cuyas postreras, grandilocuentes interpelaciones (“Amé, fui amado, el sol acarició mi faz. ¡Vida, nada me debes! ¡Vida, estamos en paz!”) resultaban, para las adolescentes inexperimentadas que éramos, extrañamente satisfactorias cuando las recitábamos con voz ahuecada, creyéndonos de vuelta de todo.² Nervo era, evidentemente, un poeta de verdades

¹ La abreviatura *OC* remitirá a: Amado Nervo, *Obras completas*, 2. vols., comp., pról. y notas Francisco González Guerrero (prosa) y Alfonso Méndez Plancarte (poesía), 4ª. ed., Aguilar, Madrid, 1967.

² Semejante reacción, creo recordar, provocaba la rima IVI de Bécquer, cuyo *taedium vitae* (“Hoy como ayer, mañana como hoy, / ¡y siempre igual!”) resultaba sumamente atractivo, por ende memorizable.

universales, de lecciones de vida que se aprendían de memoria en las escuelas argentinas: proponía una “propedéutica espiritual”, como la había llamado (positivamente, cabe añadir) Cansinos Assens.³ Pero en este ejercicio de memoria vino a mí un tercer recuerdo de Nervo, éste muy posterior y harto más fecundo para el tema que me interesa: el exceso sentimental en Nervo. Y es el recuerdo de Alejandra Pizarnik, también víctima de la didáctica memorización de Nervo, recitando el consabido “Cobardía” pero, en un raptó de perversa inspiración, reemplazando sistemáticamente ciertos sustantivos del poema —digamos el *madre* de “Pasó con su madre”, o el *alma* de “¡Síguela! gritaron cuerpo y alma al par”, o el *locura* de “Pero tuve miedo de amar con locura”— con la palabra *culo*, logrando efectos que no dejaré de calificar de sorprendentes y hasta de extrañamente eficaces.

El gesto transgresivo de Pizarnik, no por fácil menos productivo, junto al Nervo monumentalizado, o quizás mejor, popularizado a través de la recitación de sus lugares comunes, sostienen mi esfuerzo de proponer otra lectura de Nervo. Es decir, a partir de ese *fervor* que creo detectar en los ejemplos citados —tanto el fervor de la adolescente que, habiendo vivido apenas, se deleita con la fúnebre autosatisfacción de “Muy cerca de mi ocaso, yo te bendigo, Vida”, como el fervor de la poeta subversiva que fuerza hasta el límite escatológico la delicuescencia de Nervo—, a partir de ese fervor, digo, quiero examinar los mecanismos de lo que llamaré el exceso sentimental en Nervo.

I. QUIÉN LEE A NERVO

Deliberadamente he hablado de *la* adolescente, de *la* poeta: no creo casual que el fervor, ya mimético, ya transgresivo, esté marcado por el género. Nervo escribe para las mujeres, o mejor dicho para (y, he de proponer, *desde*) cierta figuración de lo femenino. Mujer y femineidad no son sinónimos: volveré sobre esta diferencia. Ya la crítica de sus contemporáneos confirmaba esa marca de género. Escribe Luis Berisso en la muerte de Nervo: “Ningún trovador americano la mimó más [a la mujer], ninguno la elevó tan alto, ni se inclinó a sus plantas más rendido, gentil y caballeresco; pocos penetraron tan hondo en los abismos de su corazón. De ahí el llanto que empaña los ojos de las bellas y deja a su paso una estela de azucenas y un temblor de angustia”.⁴ Fernández Moreno es aún más excesivo: “Estáis de luto todas las

³ Rafael Cansinos Assens, *Poetas y prosistas del Novecientos (España y América)*, Ed. América, Madrid, 1919, p. 34.

⁴ Luis Berisso, “Amado Nervo”, *Nosotros*, número extraordinario dedicado a Nervo, junio-julio de 1919, p. 306. La omnipresencia femenina reaparece en este texto cuando Berisso evoca el entierro apoteósico de Nervo: “Su féretro, bañado con las lágrimas de las mujeres

mujeres”.⁵ Años más tarde, en su edición de la *Obras completas*, Francisco González Guerrero retoma la idea: “Por su emotividad profunda y por los aciertos de interpretación del sentimiento amoroso ante el misterio mismo de la muerte, este libro [*La amada inmóvil*] es el más amado por el público femenino. Tiene ya la consagración de un devocionario sentimental que obliga a la repetición de su lectura” (*OC*, t. I, p. 28).

El mismo Nervo prepara el terreno para esa recepción signada por lo femenino, cortejando a sus lectoras mediante la interpelación directa, explícitamente textual. La primera versión, luego corregida, del poema liminar de su primer poemario, *Mañana del poeta*, rezaba: “He aquí, mujer, de mi arpa / los cánticos dispersos”.⁶ El poema liminar de su último poemario, *El arquero divino*, retoma el llamado: “¡Me clavó con sus flechas el Arquero divino, / y aquí traigo, lectora (trovador vespertino), / más estrofas de amores, con su amargo y su miel!” (*OC*, t. II, p. 1821).

Nervo (como más de un escritor finisecular) calculadamente construye una pose de enunciación, y esa pose está marcada por el género, más precisamente, por la *dis-función* del género. Tanto en representaciones literarias como públicas recurre a la autofiguración histórica, o mejor neurasténica (atendiendo al prejuicio cultural vigente que sólo reserva el primer término para las mujeres),⁷ y la ofrece como confidencia. Anuncia: “Yo soy un alma pensativa. ¿Sabes / lo que es un alma pensativa? —Triste. / Pero con esa fría / melancolía / de las süaves / diafanidades” (*OC*, t. II, p. 1520). Nervo se autofigura como el débil, el enfermo, el enclenque. Es “ave doliente de la espesura, / postrer latido de un corazón” (*OC*, t. II, p. 1272). Nos dice que “perpetua sombra anida en [su] cerebro” (*OC*, t. II, p. 1300), que su numen es “pájaro enfermo” (*OC*, t. II, p. 1302), mientras que su espíritu está “yermo / muy enfermo..., muy enfermo..., / casi muerto..., casi muerto...” (*OC*, t. II, p. 1311). Pero a diferencia de otras autofiguras basadas en la enfermedad que se tornan instrumento de denuncia o de indagación crítica dentro del texto mismo, sirviendo para cuestionar subjetividades masculinas estereotipadas (pienso por ejemplo en *De sobremesa* de José Asunción Silva), la autofiguración neurasténica de Nervo es menos crítica que emotiva. Quiere que se lo compadezca, que se sienta con él: “te lo diré al oído” (*OC*, t. II, p. 1679); quiere, además, que se lllore con él, con esa simpaa-

—cuyo imperio conquistó de manera avasalladora, por sobrenatural designio—, fue cubierto materialmente de coronas y de rosas” (p. 307).

⁵ Baldomero Fernández Moreno, “Amado Nervo”, *Nosotros*, número extraordinario dedicado a Nervo, junio-julio de 1919, p. 308.

⁶ Ver Ernesto Mejía Sánchez, “Estudio preliminar” a Amado Nervo, *Plenitud. Perlas negras. Místicas. Los jardines interiores. El estanque de los lotos*, Porrúa, México, 1971, p. xv.

⁷ Ver Elaine Showalter, “Hysteria, Feminism and Gender”, en *Hysteria Beyond Freud*, eds. Sander Gilman et al., University of California Press, Berkeley, 1993, pp. 286-344.

tía lacrimógena que pedían Bernardín de Saint Pierre para su *Pablo* y *Virginia* y Jorge Isaacs para su *María*.

Esta confidencia *en voz baja*, para citar el título de uno de sus poemarios, tiene sin embargo sus ceremonias públicas, se brinda en espectáculo. Abundan descripciones físicas de Nervo, como si su cuerpo fuera otro texto expuesto al *pathos* de sus simpáticos y sensibles lectores y sobre todo lectoras:

Aparentaba edad mayor de la real por la flacura del cuerpo, que parecía extenuado, por la curvatura de la espalda, que se diría cansado, por la parsimonia en el andar, que se antojaba fatigado, y por las arrugas de la frente, de contiguo plegada por el enorme abrir de los ojos curiosos; todo ello agravado por la barba en punta, que algunos han comparado con la de Cristo, y que más bien hacía pensar en las que encuadran los rostros macilentos de los taciturnos caballeros que hay en los lienzos del Greco.⁸

Abundan también las descripciones de su gestualidad, aquellas “manos gesticulantes, expresivas, que se contraían en rígidas crispaduras o se abandonaban a languideces y desmayos elocuentísimos, siguiendo la fulgurante e inagotable verbosidad del poeta”.⁹ Sus recitales (para Nervo, era signo de excelencia de un poema el que fuera “recitable”)¹⁰ son verdaderas *performances*, como aquel último recital en el Ateneo de Montevideo que registra Víctor Belaunde: “Nervo, emocionadísimo, agradeció el homenaje. Se definió, en ese momento, diciendo que él no era sino un corazón que se había buscado órganos para caminar por el mundo. Declamó insuperablemente, como si fuera por última vez, las poesías que todos sus admiradores saben de memoria. El público quería más; y el poeta, sonriente, con aquella su inagotable complacencia, recitaba las composiciones que le indicaba el auditorio, doblando así el programa que había pensado desarrollar con asombro de los que conocíamos su extenuación”.¹¹

Para dar mejor idea de ese patetismo, mejor dicho, de esa *performance* del patetismo que apela a la participación del público, brevemente remito a dos poemas, “De invierno” de Darío y el poema XXII de *Perlas negras*. Los dos textos, se recordará, contrastan un interior opulento, signado por lo femenino, con un afuera inclemente: en Darío, un lujoso *boudoir* parisino

⁸ Francisco de Olaguíbel citado en Mejía Sánchez, *op. cit.*, p. xix.

⁹ Bernardo Ortiz de Montellano, *Figura, amor y muerte de Amado Nervo*, Ed. Xóchitl, México, 1943, pp. 26-27. Más sobre las manos de Nervo: “Las manos se movían en la sombra como largas hojas marchitas [...] y al abrirse en cansados gestos, tenían el ademán de bendecir” (Manuel Horta, citado por Manuel Durán, *Genio y figura de Amado Nervo*, Eudeba, Buenos Aires, 1968, 104).

¹⁰ “Te acompaño mis últimos endecasílabos. Creo que son muy recitables”, “Carta a Luis Quintanilla”, 7 de julio de 1900 (*OC*, t. II, p. 1138).

¹¹ Víctor Andrés Belaunde, “De la vida de Nervo”, *Nosotros*, número extraordinario dedicado a Nervo, junio-julio de 1919, p. 211.

en el que duerme una mujer, en Nervo, una “rica estancia de aristocrática / mansión” donde duerme (la diferencia es significativa) no una mujer sino, sinecdóticamente, su perrito, “el falderillo de la condesa”. Desde el afuera inhóspito, un sujeto masculino pasa (o intenta pasar) al adentro. Pero mientras que el sujeto de Darío, claramente el amante de la mujer a quien espía, entra triunfal (“entro, sin hacer ruido; deajo mi abrigo gris, / voy a besar su rostro”)¹² y posee, en todos los sentidos del término, ese interior femenino, el sujeto de Nervo, un niño encenque que busca limosna, desfallece literalmente *ante portas* mientras el perrito sigue durmiendo en el cálido interior. Cito:

Un rapazuelo de cuerpo escuálido,
de tristes ojos, de rostro pálido,
rasca las cuerdas de su violín
frente a los muros de aquella casa;
imúsica inútil, la gente pasa
sin dar socorros al serafín.

En tanto el cierzo silba y se queja,
el pobre niño de tocar deja;
llora y a nadie su llanto mueve;
en vano empuja con mano incierta
de la morada condal la puerta,
iy se desploma sobre la nieve!
(OC, t. II, p. 1301).

Como decía Óscar Wilde, al concluir su lectura de *The Old Curiosity Shop* de Dickens, “Hay que tener el corazón de piedra para no reírse a carcajadas de la muerte de Little Nell”. Ése es el patetismo de Nervo, el patetismo de lo empequeñecido (abundan los diminutivos en su poesía) y remilgado, de lo insignificante sentimentalizado: de aquello que el francés dice tan bien con la palabra *mièvre* y el español algo menos bien con la palabra *cursi*. La proyección de ese patetismo es tanto confesional (las confidencias del yo lírico) como situacional (los poemas anecdóticos, como el que acabo de citar): en los dos casos culmina en melodrama.¹³

Si bien en principio este patetismo puede tocar tanto a hombres como a mujeres, es indudable que en la práctica, en el momento en que escribe

¹² Rubén Darío, “De invierno”, en *Obras completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Aguilar, Madrid, 1968, p. 536.

¹³ Acertadamente escribe Brooks de la literatura de fin de siglo que “necesita esa teatralidad [...] para hacer patente su significado, para revestir las representaciones de la vida que propone con un sentido de memorabilidad y de importancia” (Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* [1976], Columbia University Press, Nueva York, 1984, p. 13; la traducción es mía).

Nervo, se lo asocia con lo femenino; es decir, con cierta construcción de lo femenino, con base en la emoción, la sensibilidad y cierta delicadeza amenazada por el desorden. Se trata de una construcción de algún modo ya caduca, dotada de cierta aura nostálgica, como escribe John Mullan, “una versión particular de lo femenino —lacrimoso, palpitante, que encarna la virtud a la vez que es susceptible a todas las vicisitudes del «sentimiento»”.¹⁴ Y esta construcción es tanto más resistente en una época en que nuevas subjetividades y formulaciones de género —la mujer nueva, el homosexual—, al cuestionar binarismos o heteronormatividades reduccionistas, hacen entrar en crisis el concepto de lo femenino como categoría estanca.

II. LO FEMENINO COMO CATEGORÍA DESHABITADA

Postulo que lo femenino se da, en la obra de Nervo, como categoría deshabitada, disponible. La mujer es, ante todo, carencia de mujer, y la condición para amarla está en relación directa con su ausencia, su alejamiento, su silencio o su muerte. “Sirena que no cantaba / te podía seducir”, escribe Reyes de Nervo (*OC*, t. II, p. 1232). Mejor sería decir: *sólo* sirena que no cantaba te podía seducir. Si *La amada inmóvil* es el mejor exponente de esta carencia —versos escritos a una muerta a quien, en vida, mantuvo escondida hasta de sus amigos—, la construcción de la mujer como vacío (*La amada inmóvil* debería llamarse *La amada ausente*) es gesto constante en Nervo; si en Darío *Ella* es anhelo —“No la anuncian. No llega aún”—, en Nervo, podría decirse, que *Ella* (si alguna vez estuvo) se ha ido para no volver. O para volver afantasmada. Ve Reyes esta construcción como necesaria: “Él necesitaba querer así. Su amor era una fabricación secreta [...] Ella, después de la muerte, continúa radiando fulgores”.¹⁵ Presente/ausente, la mujer se prolonga en el fetiche: “¡La trenza que le corté / y que, piadoso, guardé / (*impregnada todavía / del sudor de su agonía*) / la tarde en que se me fue!” (*OC*, t. II, p. 1676).¹⁶ La fetichización asegura la no clausura del duelo, la perenne melancolía: “Sus pieles y su blusa negra, pendientes de la percha en que

¹⁴ John Mullan, *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, Clarendon Press, Oxford, 1988, p. 218 (la traducción es mía).

¹⁵ Citado por M. Durán, *op. cit.*, p. 75.

¹⁶ En el prólogo a *La amada inmóvil*, Nervo describe “la trenza de su cabello castaño, impregnado del sudor de su agonía” como “lo sólo material que me queda de la compañera única de mi vida” (*OC*, t. II, p. 1123). Pero esta obsesión por el fetiche aparece ya en su poesía juvenil en casi los mismos términos: “Quiero poseer un rizo desprendido / de esas trenzas que besan en sus giros / las auras cuando llevan a tu nido / el lloroso rumor de mis suspiros”, dice un poema que concluye: “¡Oh!, dame esos cabellos, que doquiera / a mi fiel corazón irán opresos; / y ya los tomarás cuando me muera / mojados con mi llanto y con mis besos” (“Un rizo de tu pelo”, *OC*, t. II, p. 1287).

sus manos las colocaron con esa meticulosidad que le era propia y que hacía de ella la *menagère* por excelencia, tienen aún su olor, su tibio olor de mujer limpia, su olor que respiré más de diez años” (*OC*, t. II, pp. 1122-3).

La mujer es amada en la muerte pero, en vida, se la escamotea. Recuérdese el prólogo a *La amada inmóvil*, donde Nervo da detalles sobre su relación con aquella a quien llama “la dulce y adorable compañerita de mi vida” (*OC*, t. II, p. 1116), insistiendo en el carácter clandestino de su relación con una mujer con quien, curiosamente, no se casó:

Como aquel nuestro cariño inmenso no estaba sancionado por ninguna ley [...] no teníamos el derecho de amarnos a la luz del día, y nos habíamos amado en la penumbra de un sigilo y de una intimidad tales, que casi nadie en el mundo sabía nuestro secreto. Aparentemente yo vivía solo, y muy raro debió de ser el amigo cuya perspicacia adivinara, al visitarme, que allí, a dos pasos de él, latía por mí, por mí solo, el corazón más noble, más desinteresado y más afectuoso de la tierra.

Pocas veces, muy pocas, salíamos juntos, evitando las arterias febriles de las metrópolis, donde mi relativa popularidad podía prepararme sorpresas. En cambio, en ciertos viajes nos desquitábamos ampliamente, y, brazo con brazo, enredadas las diestras con una ternura que tenía mucho de fraternal, nos dedicábamos a ese *flaneo* deleitable de París, de Londres, de Bruselas [...] Pero tal persistente secreto fue mi tortura persistente también (*OC*, t. II, p. 1116).

Si no me equivoco, en torno a esta “adorable compañerita de mi vida” (*OC*, t. II, p. 1117), esta “lamparita sana y dulce de mis tinieblas” (*OC*, t. II, p. 1116), se articulan actitudes y conductas no habitualmente conectadas con el amor heterosexual. La relación que describe Nervo es secreta; hay que mantenerla escondida (y ese disimulo es fuente de placer: se tiene algo que el otro no sospecha); se la vive con culpa (“en la penumbra” porque no se tiene “derecho” a sacarla a la luz); no se la puede mostrar en el espacio público habitual (“las metrópolis”) por temor a ser reconocido; sólo se la puede desplazar hacia la periferia de lo extranjero, donde se la goza doblemente, como venganza: “nos desquitábamos ampliamente”. Más que buscar explicaciones normalizadoras para la curiosa relación de Nervo con Ana Dailliez, como lo ha hecho la crítica,¹⁷ cabe preguntarse por qué recurre Nervo a la retórica del “amor que no osa decir su nombre” para hablar de la mujer a quien, por propia confesión, más amó en la vida; cabe admirarse, sobre todo, de la precisión con la que Nervo construye este espacio emblemático de la prohibición, una suerte de *closet* en que se efectúan curiosas operaciones de género. De pronto, un comentario de Manuel Durán adquiere nue-

¹⁷ Ver Durán, *op. cit.*, p. 74.

vo sentido: Nervo, observa Durán, convierte a la mujer “en puente para llegar a todo lo demás”.¹⁸

III. EL ESPACIO CLAUSTRAL

En Nervo el necesario escamoteo de la mujer se resuelve de dos maneras. La muerte, como en *La amada inmóvil*, es la solución privilegiada ya que permite, a la vez, la pérdida o represión de la mujer y el patetismo de esa pérdida. Pero hay otra solución que me parece más fecunda por las posibilidades que abre, y porque provee un contexto, en la obra de Nervo, para esa retórica del *closet* que he señalado. Me refiero al espacio claustral, como lugar de represión a la vez que deseo.

Hay una verdadera obsesión por el claustro en Nervo. Más allá del detalle biográfico —la experiencia en el seminario, la unción gestual que lleva a que se lo tome por seminarista, el sobrenombre que le pone Darío de “fraile de los suspiros”, la profesión de fe de su hermana—, la vocación religiosa y el consiguiente encierro aparecen abundantemente, en un nivel temático, desde el comienzo de su obra. Lo claustral irrumpe, de manera llamativa, en *El bachiller*, primera novela de Nervo, con la ambigüedad de género que lo caracteriza. Antes de castrarse por amor a Dios, el protagonista, debatiéndose entre Dios y el mundo, se pregunta: “¿Qué vas a hacer a un convento? ¿Qué hallarás ahí?” (*OC*, t. II, p. 198). Es una buena pregunta. El término *convento*, espacio de reclusión de mujeres, sorprende en boca de un hombre; sorprende menos si se lo contextualiza dentro de la obra de Nervo, donde lo claustral es siempre espacio signado por lo femenino, diré más, por lo *monjil*. Los poemas iniciales de *Místicas* lo subrayan. A través de la identificación con lo femenino, el sujeto de “Obsesión” hace suyo el imperativo de Hamlet: “Hay un fantasma que siempre viste / luctuosos paños, y con acento / crüel de Hamlet a Ofelia triste / me dice: ¡Mira, vete a un convento! (*OC*, t. II, p. 1311). (En inglés, se recordará, el término es inconfundiblemente femenino: *a nunnery*). A través de una asociación semejante, el sujeto de “Gótica” convoca a las monjas muertas de una abadía —“Heme aquí con vosotras, las abadesas / de cruces pectorales y de áureo báculo...” —para luego confundirse con esas “amadas inmóviles”, asumiendo su misión: “¡Oh claustro silencioso, cuántas pavesas / de amores que ascen-

¹⁸ El contexto en que se encuentra la frase de Durán es por cierto poco feliz: “Todavía hoy, si se hiciera [...] un análisis de los lectores de Nervo, lo mas probable es que encontraríamos que una fuerte mayoría de los lectores de Nervo han sido y son del sexo femenino. Las mujeres comprenden instintivamente que hay ciertos hombres, ciertos escritores, que aman a la mujer sin reservas, la convierten en puente para llegar a todo lo demás, en puerta abierta a lo absoluto. Y saben agradecerlo” (p. 57).

dieron hasta el pináculo / donde mora el Cordero, guardan tus huesas...! / Oraré mientras duermen las abadesas / de cruces pectorales y de áureo báculo...” (OC, t. II, p. 1312). En el espacio claustral que describen estos dos poemas (a los que podrían añadirse sin duda muchos otros: “La hermana melancolía”, “Les oiseaux s’envolent et les fleurs tombent”, para citar tan solo dos), se opera, si no me equivoco, una transacción de género significativa: un sujeto masculino entra en un espacio religioso femenino, no para poseer a la mujer (no hay profanación en Nervo), sino para asociarse a ella, para de algún modo entrar en la sororidad, afeminándose. Del Nervo biográfico se dice que “se complacía especialmente en la compañía de las mujeres y en los salones le gustaba rodearse de su pequeña corte de admiradoras. Pero por un sentimiento que puede haber sido muestra de timidez o de desgano para entrar en la lucha por la admiración femenina, no le agradaba que otros hombre se mezclaran a los grupos ocasionalmente formados a su alrededor; y en los casos en que esto ocurría, Nervo sabía buscar un pretexto para retirarse discretamente”.¹⁹ Para ser fecunda, la sororidad no tolera la mezcla.

IV. SENTIMENTAL POR ASOCIACIÓN: LO FRATERNO

Cuando digo que al entrar en el espacio monjil el sujeto de Nervo busca afeminarse, aclaro que no digo busca ser mujer. Vuelvo aquí a esa construcción de lo femenino que es marca de época, ese *trop plein* sentimental que es motivo de atracción y de envidia para el sujeto masculino,²⁰ permitiendo a un tiempo la identificación y la desidentificación, porque es, como escribe Hugo von Hofmannsthal, “aquello que nosotros los hombres amamos llamar «lo femenino» (*das Frauenhafte*) y que suele faltar a las mujeres”.²¹ A ese femenino sentimentalizado recurre Nervo para entablar relaciones otras a las que, para terminar, me referiré brevemente. Para ser precisos: es desde y a través de ese femenino expropiado como Nervo postula otra comunidad, la apasionada, sentimental fraternidad entre hombres que marca tantas de sus páginas.

Las notables cartas de Nervo a su amigo Luis Quintanilla constituyen uno de los documentos biográficos más elocuentes de esta fraternidad intensa. Escritas desde París y Madrid, dedicadas sin excepción al “hermano”

¹⁹ P. Morgan citado por M. Durán, *op. cit.*, p. 212.

²⁰ Para construcciones masculinas de lo femenino en el fin de siglo, ver S. Molloy, “Voice Snatching: *De sobremesa*, Hysteria, and the Impersonation of Marie Bashkirtseff”, *Latin American Literary Review*, 50 (1997), pp. 11-29.

²¹ Citado por Molloy, *op. cit.*, p. 20.

—ya “hermano querido”, ya “hermano muy amado”—, permiten trazar el itinerario de una apasionada amistad masculina a la que pocos críticos han prestado debida atención. Sin duda merecen detenido estudio; sólo señalo aquí la sentimental relación simbiótica que revelan, con sus entusiasmos —“Hermano muy amado: Gracias por tu tarjeta. La nube ésa es adorable en su *nonchalance*. La he besado” (OC, t. II, p. 1138)— y sus desengaños: “Muy querido hermano: Tú eres el único de quien no esperaba un abandono absoluto, tú has sido el único juguete que no se me rompía, y si te dijese que tu olvido no me sorprende mentiría. [...] ¡Qué quieres! Yo me imaginaba que estando tú en México y yo en París, los dos estaríamos en las dos partes, que tú serías allá una prolongación de mí mismo. En fin [...] pasemos a otra cosa” (OC, t. II, p. 1152).²² Pero me interesa menos considerar esta sentimentalidad entre hombres a nivel biográfico que indagar en sus manifestaciones textuales, seguir en Nervo esa pista según la cual, como anota Sedgwick, “la instancia ejemplar de lo sentimental deja de ser la mujer *per se* y en cambio se vuelve cuerpo de hombre que [...] ante un público que a la vez lo desea y catárticamente se identifica con él, dramatiza de modo físico —*encarna*— la búsqueda de una identidad masculina signada por emociones o marcas físicas estereotipadas como femeninas”.²³ Porque si la relación con lo femenino se predica sobre la ausencia (muerta, dormida, enclaustrada), la relación con lo masculino parecería suponer en Nervo presencia, plenitud, un *cuerpo* masculino en cuyo materialidad sensual se pierde el sujeto: “Ven, abad incurable, gran asceta; yo quiero / anegar mis pupilas en las tuyas de acero, / aspirar el efluvio misterioso que escapa / de tus miembros exangües, de tu rostro severo, / y sufrir el contagio de la paz de la Trapa” (OC, t. II, p. 1315). La religiosidad y el misticismo —“elaciones immaculadas e infinitas, este aroma santo de lo Absoluto”, al decir de Eduardo Colín citado por Méndez Plancarte (OC, t. II, p. 1252)— que encauzan esta sentimentalidad masculina en Nervo, este perderse en el otro, no deben oscurecer su carácter notablemente íntimo, físico: “Yo soñé con un beso, con un beso postrero / en la lívida boca del Señor solitario / que desgarrar sus carnes sobre tosco madero / en el nicho más íntimo del vetusto santuario” (OC, t. II, p. 1320).

²² Más diluidos, hay ecos de esa fraternidad amorosa en ciertas reacciones ante la muerte de Nervo. Al trazar la trayectoria poética del mexicano, Frugoni reconoce una primera lectura femenina (“Salieron a su encuentro ondulantes doncellas”) pero por último privilegia la lectura masculina (“Así se abrió camino entre los corazones; / así llegó a nosotros, preocupados varones, / y nos metió en la límpida onda de sus canciones”). Esos “preocupados varones” escuchan y lloran la voz de Nervo porque “palpitaba lo mismo que un humano / corazón, y cantaba muy quedamente: «Hermano»” (Emilio Frugoni, “Al viajero que se va”, *Nosotros*, número extraordinario dedicado a Nervo, junio-julio de 1919, pp. 230-231).

²³ Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1990, p. 146.

La escritura de Nervo debuta con un acto simbólico de notable importancia: la castración del protagonista de *El bachiller*. Propongo que su obra es una elaboración de ese gesto brutal y que la escisión de una masculinidad genitalizada, vuelta intolerable, se traduce en una sentimentalidad que, al no respetar adjudicaciones tradicionales de género, es por fin un gesto liberador. Que su forma predilecta haya sido un patetismo que hoy se lee, según la complicidad de lectura que se escoja, como *kitsch* o como *camp*, no disminuye, creo, la eficacia del gesto.

MAZATLÁN 1892-1894, UN CAPÍTULO OLVIDADO EN LA OBRA DE NERVO

GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

I. LIMINAR

Siguiendo el impulso del resurgimiento de Amado Nervo a principios de los años noventa, en 1996 —poco después de iniciar la edición crítica de la obra poética nerviana que preparo en el Instituto de Investigaciones Filológicas— me propuse localizar los poemas y las prosas de la estancia periodística de Nervo en *El Correo de la Tarde*, un vespertino fundado en Mazatlán el 14 de junio de 1885.¹ Siete años después, ese periódico del editor tepiqueño Pablo Retes le brindó al escritor en ciernes una de las mejores oportunidades de su vida: sustituir en la redacción al narrador y periodista sonoreense José Ferrel. La extraordinaria fortuna de ingresar al único diario que circulaba por entonces en el puerto del Pacífico mexicano colmó todas las expectativas de quien, a finales de 1891, sólo esperaba destinarse en algún escritorio prestigiado de su Tepic natal.²

Aunque la prosa nerviana es rica en remembranzas tepiquenses y michoacanas, correspondientes a los primeros trece años de vida y a la sólida formación escolar en Jacona y Zamora (1884-1891), las escasas referencias de Nervo sobre sus inicios periodísticos en Mazatlán resultan insuficientes para llenar el vacío entre las primeras letras recogidas por Alfonso Méndez Plancarte en *Mañana del poeta* y su ascenso meteórico en la prensa y la vida literaria capitalinas a partir de la publicación de *El bachiller* (1895).

¹ El historiador sinaloense Jorge Briones Franco ha realizado los mejores estudios sobre este diario: *La prensa en Sinaloa durante el cañedismo (1877-1911)*, Universidad Autónoma de Sinaloa-Dirección de Investigación y Fomento de la Cultura Regional, Culiacán, 1999; así como el artículo “Mazatlán y su tradición periodística: *El Correo de la Tarde*, 1885-1911”, en *Historia de Mazatlán*, coords. Arturo Carrillo Rojas y Guillermo Ibarra Escobar, Universidad Autónoma de Sinaloa-Ayuntamiento de Mazatlán, Culiacán, 1998, pp. 243-285.

² En el terruño natal de Nervo era imposible vivir del periodismo. Pese a los avances del entonces Territorio de Tepic a partir de la fundación de la Escuela de Tipografía en 1880, Tepic no contaba en 1892 con un diario. *Lucifer*, el decano local de la prensa decimonónica, circulaba semanalmente. Sigo el indispensable trabajo de Pedro López González, “El arte tipográfico en Nayarit”, *Estudios Jaliscienses*, noviembre de 1992, núm. 10, pp. 50-61.

Lo peculiar del arribo a Mazatlán fue que Nervo llegó en calidad de náufrago. Me explico: luego de abandonar en Zamora su esporádica vocación sacerdotal, el desconcertado bachiller regresa a Tepic a finales de 1891, donde pronto se convence de que por su condición estigmatizada de ex seminarista siempre sería un desertor con “chaqueta volteada”.³ “¿Qué sucedió después?”, se preguntará reiterada e infructuosamente Méndez Plancarte, movido desde 1938 por el celo profesional de entregar a los lectores “todo el Nervo lírico”. Enfrentado a la carencia de esos textos, el riguroso editor arriesga un afantasmado boceto: “Pronto, en busca de mejores empleos y de un ambiente más vasto, marchóse a Mazatlán. Y la literatura fue cada día con más vehemencia empujándolo hacia la Metrópoli”.⁴ Desconcertante atajo para un investigador que anduvo el camino accidentado de la crítica textual en sus ediciones de 1938, 1943 y 1952, las cuales dejan ver el mismo escollo: las inasibles colaboraciones de Nervo en *El Correo de la Tarde*. Fieles a su origen marítimo, las crónicas y cuentos porteños de Nervo también escaparon de las redes de Francisco González Guerrero, tendidas para la edición más completa de la prosa nerviana, de 1952.

Impregnadas de leyendas, aún no es posible documentar con precisión las circunstancias del arribo ni los primeros días del poeta en Mazatlán. En cambio puede afirmarse ya, sin ningún asomo de duda, que el 13 de septiembre de 1892, Nervo hizo una confusa presentación en *El Correo de la Tarde* con “Una estatua”, firmado por A. Zervo, desconcertante errata o juego de palabras deliberado que signó el futuro enmascaramiento de sus primeros poemas y prosas plenamente modernistas, así como el de los seudónimos Román y El Conde Juan, cuya confusa historia y paternidad he aclarado en publicaciones previas.⁵ Como en aquéllas me he ocupado tangencialmente de la poesía nerviana, dedicaré estas páginas al comentario y difusión de un material indispensable para conocer la génesis del primer poemario de Nervo, *Perlas negras* (1898). Además de explorar con suficientes argumentos filológicos y poéticos un material hasta ahora no recogido en las obras nervianas —al que el autor impregnó posteriormente de su combativa decadencia metropolitana para dotar al benjamín de su

³ Juan Rogelio López Ordaz recoge este testimonio oral en la obra en dos volúmenes *Amado Nervo. Mosaico biográfico*, Gobierno del Estado de Nayarit, Tepic, 1992, vol. I., p. 42.

⁴ Alfonso Méndez Plancarte, “Notas preliminares”, en A. Nervo, *Obras completas*, xxx. *Mañana del poeta*, ed., pról. y notas A. Méndez Plancarte, Botas, México, 1938, p. 64.

⁵ “En tanto yo forjo mi revista semanal. Cuatro crónicas no recopiladas de Amado Nervo”, presentación, ed. y notas de Gustavo Jiménez, *Literatura Mexicana*, 1999, núm. 2, pp. 523-541; “Vislumbres de un gran sonoro”, *Tierra Adentro*, junio-julio de 1999, núm. 98, pp. 74-76; “Amado Nervo, un conde modernista en Mazatlán”, *Biblioteca de México*, nov-dic. de 1997, núm. 42, pp. 23-25. El estudio del corpus nerviano rescatado de *El Correo de la Tarde* se encuentra en mi tesis doctoral “La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)”, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

poesía de cierta precocidad prestigiosa—, una vez más conviene regresar a las páginas de *El Correo de la Tarde* con la finalidad de conocer el tránsito de la poesía académica y religiosa del bachiller Nervo —rayada de becquerianos atisbos eróticos— a la poética ascendente de su iniciación modernista de 1892 a 1894. Debido a esta elección del *corpus* rescatado, sólo abordaré aquí un inciso de aquel capítulo olvidado en la obra de Amado Nervo.

II. EL SUSTRATO DE LA INICIACIÓN MODERNISTA EN *PERLAS NEGRAS*

Cuatro años después de su arribo a la Ciudad de México en julio de 1894, Amado Nervo publicó —con escasos meses de diferencia— sus primeros libros de poemas: *Perlas negras* y *Místicas*.⁶ Aquel 1898 fue el remate de la enconada polémica por el modernismo mexicano. En ella Nervo participó de manera sobresaliente al lado de los cofrades de la inminente *Revista Moderna*, enfrentados a Victoriano Salado Álvarez y Rafael Ángel de la Peña, quienes habían metido en el mismo saco de la “escuela decadentista” a los escritores modernistas.⁷ Además de batirse con ellos desde las páginas de *El Mundo*, en 1898 Nervo también advirtió al frente de *Perlas negras*: “Éste es el libro de mi adolescencia. / Tiene muchos defectos, pero también muchas sinceridades. Si algo vale la sinceridad en el arte, que ella me escude”.⁸ ¿Por qué, a pesar de la explicación no pedida, el autor se resguardó en una acusación ingenuamente “romántica” que contradice la poética decadente de la mayor parte de su libro? En una primera lectura de ese aviso, encontramos a un Nervo muy interesado en advertirles a cuantos lo identificaban como el autor de su novela “escandalosa” de 1895, *El bachiller*: “Yo, el narrador y cronista de éxito, también soy el poeta mozo que cometió este

⁶ *Perlas negras*, con “Portada” [en verso] de Francisco M. de Olaguibel, Imprenta de Ignacio Escalante, México, 1898; *Místicas*, Imprenta de Ignacio Escalante, México, 1898.

⁷ Véase la minuciosa documentación de Héctor Valdés en el “Estudio introductorio” de la edición facsimilar de la *Revista Moderna*, 5 ts., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987. La polémica, iniciada en 1897, fue revisada por Luis Mario Schneider en *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica* (Fondo de Cultura Económica, México, 1975). Como dicha discusión por el modernismo está trabada con la evolución del decadentismo en la literatura en lengua española, consúltense también los ensayos de José Olivio Jiménez, “La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)”, en *El simbolismo*, Taurus, Madrid, 1970, pp. 45-62; Allen W. Phillips, “A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1 (primavera de 1977), pp. 229-254; asimismo, Max Henríquez Ureña, “Historia de un nombre”, en *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pp. 158-172.

⁸ Amado Nervo, *Obras completas*, comp., pról. y notas Francisco González Guerrero (prosa) y Alfonso Méndez Plancarte (poesía), Aguilar, México, 1991, vol. II, p. 1295 [1ª. ed. española, 1952]. En lo sucesivo, citaré a Nervo por esta edición en dos volúmenes, a la cual identificaré con la abreviatura *OC*, indicando dentro del texto el volumen y páginas de la cita.

desliz perdonable”. La “adolescencia” a la que se alude no queda demasiado explícita a lo largo del poemario, pues —en función de la estructura circular que pretendía una lectura de conjunto acorde con el engarce de cada una de sus partes— el autor suprimió casi todas las marcas paratextuales de los cuarenta y cinco poemas: tanto los nombres de las primitivas versiones hemerográficas como la mayor parte de sus dedicatorias, fechas y lugares de escritura, con la excepción notable de los versos leídos “Ante la tumba de M. Gutiérrez Nájera”. Este poema también perdió el título original, “*In memoriam*”, y la breve prosa de su dedicatoria en la *Revista Azul* del 9 de febrero de 1896. Más radical fue la poda de los “Ritmos”, del 4 de agosto de 1894, dedicados en la misma revista a Luis G. Urbina, pero con la precisión de un sitio y fecha inusitados para el público capitalino que se iba allegando Nervo: “Mazatlán, 1893”, datos que en la versión definitiva de 1898 se perdieron junto con todas las otras marcas paratextuales del poema.⁹

Acaso algunos lectores del semanario ilustrado de Rafael Reyes Spíndola, *El Mundo*, recordarían en 1898 varias de las treinta “Perlas negras” que Nervo publicó —con ese título genérico y numeradas en romanos—, desde el 28 de julio hasta el 29 de septiembre de 1895. El rescate del *corpus* poético de Nervo en *El Correo de la Tarde* permite precisar que no fueron aquellos poemas de *El Mundo* las primeras “Perlas” refundidas en la edición definitiva de 1898. En realidad, la génesis del poemario se remonta a Mazatlán, donde se leyeron por primera vez veintiuna de las futuras *Perlas negras*. (Véase el “Anexo”, donde se relacionan dichos poemas con otras versiones hemerográficas.)

El primer poema de Nervo en *El Correo de la Tarde*, “Una estatua” (13 de septiembre de 1892),¹⁰ fue absolutamente complaciente con uno de los cánones de belleza predominantes en el puerto: la idealización de la cultura clásica griega pasada por el tamiz de Théophile Gautier, Leconte de Lisle y José-María de Heredia, entre otros poetas leídos por los primeros modernistas en la revista *Le Parnase Contemporain* (1866-1876). Los parnasianos —afirma José Emilio Pacheco— “a la agonía romántica enfrentan la serenidad de la

⁹ Otra pieza paratextual que ha desaparecido de las ediciones modernas de *Perlas negras* —ignorada incluso por Alfonso Méndez Plancarte en las “Notas bibliográficas y textuales” de las *Obras completas* de 1943 y 1952— es la “Portada” en verso de Francisco M. de Olaguibel. Escrito en diciembre de 1895 para las mismas prensas de *El Mundo*, el poema pasó al frente del libro inaugural de la poesía nerviana, lo mismo en su edición príncipe de 1898 que en las sucesivas de la Librería de la Vda. de Ch. Bouret desde 1904 hasta 1916, que pueden considerarse las de “última mano” autorizadas por el poeta. Más allá de las “afinidades electivas” con Olaguibel, para quien Nervo escribió en 1897 el “Propileo” de *Oro y negro* que desató —desde finales de aquel año— la polémica ya referida entre los futuros cofrades de la *Revista Moderna* y sus detractores, el autor de *Perlas negras* debió considerar que dicha “Portada” cumplía la función de adentrar al público medio a una poética de inicios: la de sus cofrades.

¹⁰ A partir de aquí, citaré dentro del texto el nombre abreviado de *El Correo de la Tarde* como *CT*, más la fecha respectiva de publicación de los poemas y prosas de Nervo en ese diario.

escultura helénica; se niegan al histrionismo confesional, a vender sueños y penas, a desnudarse en público. Fundan un exotismo esteticista que trata de hallar en la poesía la plenitud bárbara negada por la mezquindad del mundo industrial”.¹¹ Ecos de esta estética se aprecian con nitidez en algunos ensayos de Francisco Gómez Flores, el patriarca de los autores del *Mazatlán literario*,¹² quien, en su *Humorismo y crítica* de 1887, deslindó entre el romanticismo tardío de los poetas inspirados, a quienes —afirmaba— “se les atribuyen conversaciones íntimas con la divinidad”, y el oficio de los orfebres de la palabra: “Y así como el escultor, verbigracia, cincela, compone y pule el mármol de una estatua o de otra figura plástica, hasta conseguir la corrección estricta de los perfiles y contornos, así también el poeta, si desea que la excelencia de la forma (lo primero que hiere los sentidos y predispone el ánimo del lector) corresponda a la excelencia de la concepción, debe cincelar, componer y pulir las palabras”.¹³ Por momentos acertadamente actual (“La palabra es una materia artística como otra cualquiera”), el artículo de Gómez Flores era consecuente con los cánones metropolitanos de la poesía modernista en 1887, la cual asimilaba —en los talleres de Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón y Luis G. Urbina— uno de sus primeros procesos sincréticos: el *art robuste* de Gautier en los *Emaux et camées* (1852):

Todo pasa — Robusto
 el arte siempre vive.
 el busto
 al pueblo sobrevive

 y la medalla austera
 que un labrador ha hallado,
 entera
 de un César ignorado.

 Los dioses mismos mueren,
 pero los versos gonces
 adquieren
 más fuertes que los bronce.¹⁴

¹¹ José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*, selec., introd. y notas J. E. P., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, vol. I, p. xxv.

¹² Esta antología fue patrocinada por la Junta de Exposición del Distrito de Mazatlán para mostrar, en la Exposición de París celebrada en 1889, el estado de las letras porteñas. Véase *Mazatlán literario. Album. Prosa y verso de los escritores de Mazatlán*, comps. Luis G. Álvarez León, Ladislao Gaona y David Ramos, Imprenta Casa Editorial de Miguel Retes, Mazatlán, 1889.

¹³ Francisco Gómez Flores, “La lira sinaloense”, en *Sinaloa, lengua de tierra. Crónica, ensayo, narrativa, poesía y teatro (1539-1992)*, ed. Leo Eduardo Mendoza, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p. 155.

¹⁴ Théophile Gautier, “El arte”, trad. Balbino Dávalos, *Revista Moderna*, vol. I, núm. 1, 1 de julio de 1898, p. 1.

Cuando Nervo arriba a Mazatlán en 1892, la estética que había promovido Gómez Flores era moneda corriente en las gacetillas y reseñas sociales del periodismo. Ávida de cosmopolitismo, la burguesía local se apropió de cuantas escenografías prestigiosas tuvo a su alcance. En las reseñas de desfiles alegóricos, bailes públicos y privados, los complacientes cronistas saciaron esas apetencias de “actualidad” con escasa imaginación y largueza de halagos. Antes de que Nervo, por intermediación de su seudónimo Román, impusiera el estilo cromático y exotista de sus crónicas en diversos “Ecos de sociedad”, las bellezas porteñas de distintas nacionalidades ya giraban en el monótono carrusel de la vida social que reseñaba *El Correo de la Tarde*:

Adorables rubias tal cual se ven allá a orillas del Támesis, morenas de negro cabello y ojos de brillantísimo y profundo mirar aparecían por doquier [...] es fama que en Atenas hubo un escultor llamado Cleónenes; para hacer la inmortal estatua, necesitó copiar los hechizos y las gracias de las más renombradas bellezas de la Grecia; si hubiera visto a Soledad [Escovar] no hubiera necesitado tanto, bastaría con haberla trasladado al mármol.¹⁵

En contra de la primera impresión, los endecasílabos de “Una estatua” no son tan insólitos en la poética temprana de Nervo. En realidad, tienden un puente hacia la primera orilla de su poesía en Zamora: la adolescencia real del autor de *Perlas negras*, de la que sólo llegaron a este libro contados versos sueltos refundidos desde Mazatlán (*OC*, t. II, p. 1868). Gracias a la formación humanística de los colegios de Jacona y Zamora, así como a sus propias lecturas arcádicas en tierras michoacanas, Nervo pasó por la aduana de la poesía de Joaquín Arcadio Pagaza e Ipanandro Acaico, cuyo clasicismo y rigor formal fueron fundamentales para la cimentación del modernismo de quienes surgieron a las letras luego de pasar por el seminario. Entre ellos, Ramón López Velarde supo leer con nitidez los “contagios” aparentemente involuntarios de Manuel José Othón: “Literariamente considerado, se apoya con un pie en la isla clásica de los centauros y de las ninfas y con el otro en la isla flor modernista exhibe sus frutos de lozano exterior. Comprendió el pasado y el presente y tomó de ellos, con singular prudencia, lo verdaderamente estético”.¹⁶

Sin la distancia suficiente para lograr a sus veintidós años la medida conciliatoria del “Idilio salvaje” de Othón, en septiembre de 1892, Nervo fundió las lecciones escolares de sus Hermosilla y Campillo con el erotismo

¹⁵ A. I. “En el carnaval. Recuerdo de tres reuniones”, *El Correo de la Tarde*, 3 de marzo de 1892, p. 1.

¹⁶ Ramón López Velarde, *Obras*, ed. José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 459.

y la sensualidad de su recién estrenada estancia porteña. El concepto de la amada hierática y desdeñosa, que Nervo había dejado en algunos párrafos de sus páginas autobiográficas zamoranas (*OC*, t. I, p. 50), reaparece en “Una estatua”. El acierto de este poema es el salto hacia lo mundano y la desacralización del objeto deseado en un ambiente cosmopolita. En contraste con la estética prerrafaelita de Nervo en Zamora, quien escribió en su precoz autobiografía: “Algunas veces pienso que no tiene corazón; que aquella obra maestra del Eterno se halla incompleta; que aquella flor bellísima de los jardines del cielo no tiene aroma” (*OC*, t. I, p. 43), en Mazatlán Nervo retoca el concepto de sus primeras “amadas frágiles” para hacerlas pasar por efigies paganas:

Una estatua

Rubia melena, que detrás se anuda
con rosado listón formando trenza,
faz ovalada y de expresiones muda,
donde lucen más negros que la duda
dos grandes ojos de mirada intensa.

Recta nariz cuyos contornos raros
jamás pudo crear el arte Heleno,
pequeña boca de corales caros,
¡Un rostro en fin que ni esculpido en Paros
por la mano admirable de Cleomeno!
(*CT*, 13-09-1892)

Lejos de la poética reconcentrada de Heredia, de su trabajo paciente y silencioso para forjar los *Trofeos*, ese libro paradigmático, “único y precioso” que “la vida” (*OC*, t. II, p. 1065) y las prensas periódicas no les dejaron escribir a los modernistas hispanoamericanos, en Mazatlán, Nervo siguió el camino opuesto de Heredia: versificó demasiado, tal vez más de lo que requería el aprendizaje de la nueva poesía. “Era preciso —escribirá en 1907— vivir en un país donde casi nadie leía libros, y la única forma de difusión estaba constituida por el periódico” (*OC*, t. II, p. 1065). Lo paradójico de esa realidad cultural fue que la publicación de poemas en la prensa solía no pagarse, y pedir autorización a los autores para reproducir sus versos era un deferencia casi desconocida. En repetidas ocasiones, Gutiérrez Nájera lamentó el abuso de los diarios que seguían publicando sus poemas de juventud, circunstancia que lo obligaba a afrontar la pena de ver firmados versos totalmente irreconocibles.

Nervo no pasó mayores apuros por esa experiencia de juventud, pues tuvo la enorme ventaja de hacer su noviciado periodístico en un diario

regional que ocasionalmente llegaba a la metrópoli.¹⁷ Por lo menos casi toda la prosa y más de la mitad de sus poemas, que de haber seguido la lección ideal de Heredia no hubiera escrito, quedaron sepultados por más de cien años entre las páginas de *El Correo de la Tarde*. Significativamente, “Una estatua”, fiel a la inmortalidad del arte que propugnaba Gautier, fue el primero de aquéllos en arribar a las recopilaciones póstumas de la poesía de Nervo,¹⁸ quien —por cierto— advirtió alguna vez sobre las embarazosas “obras completas, odiosamente completas!” (*OC*, t. II, p. 389).

Entre el medio centenar de poemas que Nervo publicó en *El Correo de la Tarde*, lo desconcertante de “Una estatua” es la falta de continuidad de su línea poética por más de un año; de ahí mi sospecha sobre el oportunismo de su publicación. Tal vez su jefe periodístico y anciano preceptor, Carlos Fernández Galán, le haya sugerido a su pupilo esa carta de presentación, que era tanto como cumplir con la cortesía de entregar una tarjeta de visita decorada al gusto de la “refinada” sociedad porteña. Después de esta demostración de buena crianza, el poeta se metió a su propio taller y no volvió a publicar versos de corte parnasiano hasta el último año de su estancia en el puerto. Abruptamente, el 12 de febrero de 1894 un colaborador desconocido, El Conde Juan, empezó a publicar una serie de “Semblanzas” versificadas en la sección “Variedades” de *El Correo de la Tarde*. Desde la inicial, dedicada a Laura Careaga, hasta la última —una seguidilla en honor de Lupe Rivas publicada el 28 de mayo de 1894—, las catorce composiciones llevaron como subtítulo nombres femeninos de linajudos apellidos, la mayoría extranjeros. Estas musas no desentonaban con los parámetros de la belleza urbana y cosmopolita que reafirmó Gutiérrez Nájera con “La Duquesa Job” en 1884. Cuando diez años después Nervo publica sus “Semblanzas”, las “obreras modestas” y “alegres chinas” de los “Cantares” nacionalistas de Guillermo Prieto podían considerarse ya venerables reliquias para ambientar “versos nacionales”, como los que andando el tiempo Nervo escribiría en “Guadalupe, la Chinaca”.

Desde la perspectiva de la rigurosa puesta al día que ensaya Nervo en Mazatlán, las catorce “Semblanzas” son algo más que meras galanterías de

¹⁷ ¿Cuál hubiera sido la reacción de Efrén Rebolledo, por ejemplo, al conocer la etapa parnasiana de Nervo en Mazatlán? En abril de 1902, Nervo llamó al autor de *Cuarzos* “más bien alto artífice que alto poeta [...] un modernista de alma parnasiana” (*OC*, t. II, p. 351).

¹⁸ La historia textual de “Una estatua” es peculiarísima. Perteneció a la sección “Varia” de las últimas *Poesías completas* editadas por Alfonso Méndez Plancarte (*OC*, t. II, p. 1471), aunque en principio Alfonso Reyes la colocó en el tomo XXVII de las *Obras completas. El arquero divino* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1927, pp. 121-122). Méndez Plancarte consideró que dicho poema era posterior a la etapa zamorana, por encontrarlo fechado en 1894, pero entre los manuscritos de *Mañana del poeta*, que —como sabemos— van de 1886 a 1892. Supongo que todo esto se originó con otra versión hemerográfica de 1894 que desconocemos; o bien, porque Nervo transcribiera el poema para enviárselo a la musa zamorana de sus primeras letras.

un poeta capaz de alternar más de un registro en su escritura. Por la constante experimentación métrica, que va de los más usuales octosílabos al solitario hexadecasílabo de “Inés Rocha”, pasando por medidas de diez, once y doce versos en diversas combinaciones estróficas, estos poemas pueden considerarse un cuaderno de ejercicios resueltos con aceptable pulcritud rítmica. Entre los de factura más lograda, superiores a la banalidad del retrato complaciente, se encuentran “Inés Rocha”, “Rosalba Lavín” y “Catalina Koerdell”. En otros de clara ascendencia najeriana —“Eloísa Vargas Delgado”, “Zelmira Valdés” y “Rosa Urrea”—, son evidentes los desajustes estróficos, las precipitaciones y caídas rítmicas, como ocurre con las dos últimas estrofas de “Rosaura Schober”.

La mayoría de las “Semblanzas” tienden a describir rasgos arquetípicos, velados por el pudor y las convenciones de un erotismo atenuado por el desgaste de la retórica parnasiana al uso:

Manuela O’Ryan

Hay en su rostro sereno
la perfección ideal
de la Venus inmortal
esculpida por Cleomeno:
albo cutis, busto heleno,
gallardo talle, mirar
de potente fulgurar...
(*CT*, 3-03-1894).

Sin embargo, “Catalina Koerdell”, “Inés Rocha” y “Lupe Rivas” matizan el fetichismo del sujeto lírico nerviano porque, en última instancia, El Conde Juan es un trovador. Todo el ambiente medievalista del relato “La última semblanza” y la actitud desinteresada del cantor frente al objeto imposible de sus trovas confirman esta lectura: “cuando el último acento de aquella canción postrera fue a perderse en la amplitud del espacio, sin esperar una sonrisa de la castellana que despierta ya, acaso saldría en breve al ajimez para que la besase el primer rayo del alba, El Conde Juan colocóse el laúd a la espalda: subió el embozo de su blanco jaique granadino y lentamente tornó a su castillo” (*CT*, 26-05-1894).¹⁹ La definición del trovador que Gabriel Zaid ha establecido en “Un amor imposible de López Velarde”, coincide notablemente con la condición de Nervo como poeta en Mazatlán, mucho más que con su calidad de periodista: “Es un desarraigado de su medio, un trepador que, por sus méritos literarios, puede alternar con los

¹⁹ Reproduje “La última semblanza” en “Amado Nervo, un conde modernista en Mazatlán”, art. cit.

señores y hasta enamorarse de las señoras, con un amor permitido como galanteo, pero prohibido como consumación”.²⁰

Una manera complementaria de conocer la conciencia del escritor novel sobre su ambigua situación social en el puerto es la de seguir el desarrollo vertiginoso de su poesía más personal e innovadora, aquella que siempre firmó un Amado Nervo seguro de sus dones y de la condición del poeta en las sociedades modernas, como se advierte precisamente en “Al Cristo”. Esta otra vertiente formativa, en la que confluyen la voluntad de estilo aprendida en el taller de los parnasianos, los mejores aciertos de la prosa de Román y los leves rasgos simbolistas y decadentes con los que matiza el sedimento de su formación romántica y sus “lecturas azules”, desemboca en *Perlas negras*, con todo y el borrado de las huellas (para)textuales que habrá de realizar el autor en función de la unidad de su primer libro de “adolescencia”.

Después de “Una estatua”, entre “Aurora” (23 de septiembre de 1892) y “A bordo del Excañonero México” (29 de enero de 1893), Nervo aún publicó una serie breve de “Viejos romanticismos”, en la línea de la poesía melodramática, anecdótica y dialogada de las *Doloras* campoamorinas (“Una historia”) y el esteticismo paisajista de Altamirano en “Las amapolas” y “Los naranjos”. Con cierta ambigüedad respecto de los cánones persistentes de la segunda generación romántica, a principios de 1893 Nervo empieza a combatir del lado de sus nuevos maestros. En una especie de manifiesto versificado que aspira a prestigiarse con el epígrafe de unas líneas de Gaspar Núñez de Arce a Rubén Darío, Nervo se dirige “A los poetas americanos” para pedirles que dejen atrás los tópicos románticos y canten ya —como sugería el poeta español— el espíritu de la “tierra libérrima” del Nuevo Mundo:

Lo que habéis de cantar

Basta ya del pasado y de sus ruinas,
dejad al viejo muro en cuya grieta
el jaramago pálido vegeta
y forman su mansión las golondrinas;
olvidad las consejas peregrinas
que el pueblo rudo conservó y respeta;
¡hay notas en el arpa más divinas!

Cantad a la mujer de nuestro suelo,
cantad a la rugiente catarata,
al monte altivo que cobija el hielo,
al mar, al huracán que se desata...
Eternizando así con lira ufana,

²⁰ Gabriel Zaid, *Ensayos sobre poesía*, El Colegio Nacional, México, 1993, p. 387.

la pompa de la tierra americana...
(CT, 24-02-1893).

La beligerancia estética que impregna el poema está cargada por igual de signos negativos y positivos. Los primeros cuestionan una poética acentuadamente popular como la de Prieto; paradójicamente, los segundos reclaman el aristocratismo de una expresión exotista de (casi) los mismos temas románticos.

La disonancia que se advierte entre la renovación de principios estéticos y la continuidad temática del romanticismo paisajista en el poema citado, se explica por un rasgo esencial de la estética omnívora del modernismo (“acrática” la llamó Darío en las “Palabras preliminares” de *Prosas profanas*): el carácter sincrético y aglutinante que propició la incorporación ética y estética de rasgos parnasianos, simbolistas y decadentes, de recursos provenientes del realismo, el naturalismo, el impresionismo y “para completar el cuadro —concluye Max Henríquez Ureña— también el romanticismo, cuyos excesos combatía, pues los modernistas no repudiaron el influjo de los grandes románticos en cuanto tenían de honda emoción lírica y de sonoridad verbal”.²¹ La veintena de *Perlas negras* porteñas confirma la productividad del sincretismo modernista que Nervo intuye al conjuntar la sensibilidad romántica y nocturnal, en la que se debate aún el sujeto lírico de “La balada del día” (27 de marzo de 1893), con los atisbos simbolistas de las postreras “Rimas azules” (7 de septiembre de 1894), aún publicadas en *El Correo de la Tarde*, pero escritas —tal vez— en la Ciudad de México.

Sin considerar las “Semblanzas” —excluidas en su totalidad—, los poemas posteriores a “La balada del día” prácticamente no tuvieron desperdicio en *Perlas negras*. Los títulos de los cinco marginados —“Al amor que se fue”, “Pasión”, “Para una artista”, “Morena y rubia” y “Lo que nos queda”— se encuentran aún bastante cerca de los “Viejos romanticismos” anecdóticos y demasiado lejos de la indeterminación referencial y los procedimientos sugerentes que habrán de culminar en el primer libro, donde el simbolismo apenas es visible por el lastre de la exaltación sentimental que, en menor medida, se extiende hasta *Místicas*. Con todo y el ropaje novedoso que Nervo le irá sumando a sus primeras versiones porteñas, tanto en la recopilación hemerográfica de *El Mundo* en 1895, como en las variantes y poemas finales de la edición príncipe de 1898, el sedimento de *Perlas negras* es una poética romántica de la ensoñación que ignora las potencialidades del sueño en los románticos alemanes y en los simbolistas franceses. En consonancia con la levedad de los acordes becquerianos de la “Noche invernal” zamorana (*OC*, t. II, p. 1281), refundida en “Pálida nox”

²¹ M. Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, p.123.

el 13 de abril de 1894, durante su estancia porteña Nervo toma de Paul Verlaine “la musique avant toute chose” y las imágenes que matizan la poesía etérea que proponía el autor de *Jadis* en su “Arte poética”, contrapuesta a la rotundidad marmórea de Gautier.

Después de “La balada del día”, señaladamente en “El solitario” (6 de septiembre de 1893), el procedimiento que Nervo ensaya para individualizar las relaciones intraliterarias de su poesía con sus predecesores románticos y sus maestros modernistas es un juego de espejos. La primera imagen se origina en la conciencia “angustiada y enferma” del sujeto lírico, quien —en un segundo momento— refracta su estado de ánimo a un paisaje sombrío; por último, éste se funde en la desesperanza del hablante. Siguiendo esta técnica, en “Ritmos” el poeta se despreocupa de los decorados nocturnos porque el mundo exterior termina descomponiéndose en el páramo de su vida:

Ritmos

¿Eres ave? Mi espíritu es un árbol
desnudo y macilento,
cuyas hojas pusieron muy pálidas
cuando llegó el invierno,
y volaron más tarde, desprendidas
por el soplo del viento.

¡Ya no dora la luz la escueta copa
ni parlotea entre el ramaje el céfiro,
ni puedes reposar en ese árbol.
Prosigue, pues, tu vuelo....

[...]

¿Eres sombra? Pues ven, perpetua sombra
anida en mi cerebro,
protectora de lívidos fantasmas,
privada de luceros.
Un astro solo luce: mi imposible
mi divinal ensueño,
que temeroso de opacar sus galas
se emboza en el misterio....

Ven a fundirte sombra con mi sombra
y un caos formaremos,
de donde acaso Dios compadecido,
de su *fiat* al eco,
haga surgir un mundo de esperanzas,
de ventura y consuelo.
(CT, 24-10-1893).

Por momentos, parecería que Nervo está siguiendo al Óscar Wilde de “La decadencia de la mentira”, ensayo en el que Cyril y Vivian discuten la modernidad de un arte que no debería copiar a la naturaleza ni a la vida sino establecer sus propios estatutos o “mentiras”. En última instancia —como ocurre en “Ritmos”— Nervo logra que la naturaleza termine copiando al arte gracias a que, cada vez más, se desinteresa por la representación romántica de aquélla y empieza a representarla simbólicamente como un estado de su conciencia que ya se advierte “hiperextasiada”, para decirlo con un término caro a la sensibilidad decadente.

En “Ritmos”, uno de los momentos formales más arriesgados y consistentes de las “Perlas” publicadas en *El Correo de la Tarde*, encontramos a un Nervo con mucho olfato para airear su taller con los nuevos rumbos de la poesía metropolitana que, vía el diabolismo de José Juan Tablada, empieza a fragmentar el canon de la primera promoción modernista en aquel 1893 de la censura a los redactores de *El País* por la publicación de “Misa negra”: Tablada, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguibel y José Peón del Valle.²² “Misa negra” contenía la suficiente carga de provocación a los códigos religiosos y morales de la sociedad como para irritar a Carmen Romero Rubio de Díaz, la primera dama del México porfirico.²³ Verso a verso, el diabólico oficiante hilvana una letanía de blasfemias eróticas hasta “celebrar ferviente y mudo, / sobre tu cuerpo seductor / ¡Lleno de esencias y desnudo, / la Misa Negra de mi amor!”.²⁴ Productos muy logrados del noviciado parnasiano de Tablada, el planteamiento escenográfico y la plasticidad de las imágenes debieron llamar la atención aún más que el sentimiento de decadencia del poeta: “El corazón desangra herido / por el cilicio de las penas / y corre el plomo derretido / de la neurosis en mi venas”.²⁵

El Correo de la Tarde —es decir Carlos Fernández Galán y Nervo desde la redacción— dejó pasar la censura al grupo germinal de la segunda generación modernista. No fue una pifia sino una postura periodística consecuen-

²² Héctor Valdés, “Estudio introductorio”, pp. xv-xxxviii.

²³ El linchamiento moral sancionado por la esposa de Porfirio Díaz fue promovido por Rosendo Pineda, el “Maquiavelo del partido científico”, según la expresión airada de Pedro Henríquez Ureña (cfr. Alfredo A. Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, p. 84). Pineda enfatizó las “pasiones bastardas”, reflejo de la actitud decadente del poeta, por encima de su poética simbolista; en realidad, el blanco de la censura fue la infracción de las reglas sociales implícitas en la fugaz rebelión tabladiana. Para la narcisista actitud del grupo en *El País*, nada mejor que la recepción escandalosa de “Misa negra”, así no hubiera aún polemistas a la altura del decadentismo metropolitano, ni público que siguiera el escándalo más allá de la capital.

²⁴ José Juan Tablada, *Obras. I. Poesía*, ed., pról. y notas Héctor Valdés, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971, p. 270.

²⁵ *Idem*.

te con el horizonte cultural del puerto. Complacida con el esteticismo parnasiano de los cronistas y poetas locales que fijaban los encantos reales y las virtudes de sus matronas y doncellas (cuando éstas no tenían mayores atributos físicos), la burguesía porteña tuvo que ver con desconfianza los avances de los sentimientos de ruina y decadencia que en la Europa central y occidental habían empezado a florecer en la segunda mitad del siglo. Con el tiempo —escribió el vienés Hugo von Hofmannsthal— sólo “unos pocos de miles de hombres diseminados en las grandes ciudades europeas” transformaron la sensibilidad decadente en la “avanzada moral y artística de la modernidad contra la burguesía”.²⁶ En tanto Paul Bourget, autor de los influyentes *Ensayos de psicología contemporánea*, había afirmado en 1881: “nosotros aceptamos con humildad como con orgullo el terrible calificativo de decadentes”.²⁷ En Mazatlán, Nervo no estuvo dispuesto a llevar ese sambenito, y tomó sus precauciones condenando en la columna de Román “la lectura de esos libros, elucubraciones de neuróticos noveladores”, de esas “tendencias torcidas, generadoras de los males” de los que debería resguardarse el puerto progresista (*CT*, 6-11-1893).

El doble discurso de Nervo en *El Correo de la Tarde* sobre la decadencia puede explicarse a partir de los espacios respectivos de enunciación en los que se ubican el cronista y el poeta. El primero no deja nunca de “deberse a su público”, de monitorear sus intereses sociales, gustos literarios y apertencias de actualidad. El cronista pide, incluso, que sus lectores le marquen la pauta, le reserven energías para sus poemas, le proporcionen asuntos. “Dénmelo ustedes —advierte Nervo en 1896— mediano, grande o pequeño, que el artículo saldrá, aunque su importancia, es claro, estará en proporción del tópico” (*OC*, t. I, p. 564). Por su parte, el poeta —cuando no se pliega a la función utilitaria de loar a su público con versos de ocasión o de instruirlo en asuntos civiles, patrióticos y religiosos— es un Bautista “que clama en el desierto”. Ese hallazgo intuitivo del 6 de septiembre de 1893 en “El solitario” confirma la aguda conciencia de Nervo sobre la situación del poeta en las sociedades modernas. La suya en Mazatlán se volvió angustiante en 1894.²⁸

²⁶ Citado en Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 10-11.

²⁷ Citado en *ibid.*, p. 11.

²⁸ Si las hubo, me ha sido imposible documentar con certeza las causas pasionales que lo alejaron de Mazatlán. Ernesto Mejía Sánchez recoge la siguiente versión de Francisco Ramírez Villarreal, “diputado constituyente del 17 y luego director de dicho diario durante dos años [...] el amor de Nervo en aquel puerto fue Francisca Castellanos, célebre entonces por su belleza y después famosa celestina, igualmente célebre en la capital por sus amistades y favoritos. El poeta sufrió mucho por su causa, como se ve en esas *Perlas negras* que le consagró sin nombrarla” (“Estudio preliminar” a A. Nervo, *Plenitud, Perlas negras, Místicas, Los jardines interiores, El estanque de los lotos*, Porrúa, México, 1971, pp. xvii-xviii).

En su creciente soledad del primer semestre de 1894, lo menos que Nervo podía permitirse era tener “el corazón triste y enfermo”, aun cuando el poeta novel todavía no se asumiera, abiertamente, como un neurótico, rasgo decadente que aceptó al escribir la primera de sus “Perlas” metropolitanas:

¡Mentira! Yo no busco las grandezas!
 Me deslumbra la luz del apoteosis
 y prefiero seguir entre malezas
 con mis fieles amigas: las Tristezas
 y mi pálida novia: la neurosis.²⁹

Menos a la moda de los escándalos metropolitanos, pero más eficaz para medir la hondura del abismo social en el que se debate Nervo durante los últimos meses de su estancia porteña, “Al Cristo”, publicado en medio de las galantes “Semblanzas”, es —junto con la prosa poética de “Words, words, words”— la expresión más lúcida de la modernidad ética y estética del poeta en Mazatlán. Superior a todas las “Perlas” iniciales, este poema excéntrico no elude, como la “Misa negra” y el “Ónix” de Tablada, el *gouffre* baudelaireano,³⁰ por lo que puede considerarse uno de los primeros y más logrados poemas simbolistas de la poesía mexicana, escrito año y medio antes de su presentación capitalina:

Maestro, entre la sombra voy sin tino.
 La fe de mis mayores, ya no vierte
 su apacible fulgor en mi camino:
 “¡mi espíritu está triste hasta la muerte!”

La lira que me diste, entre las mofas
 de los mundanos vibra sin concierto,
 se pierden en la nada mis estrofas
 cual gritos de Agar en el desierto....

Proscrito de la dicha, solitario,
 siento hastío de todo cuanto existe.

²⁹ “Perlas negras” I, EN *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 28 de julio de 1895, p. 18.

³⁰ Es desconcertante la resistencia de Nervo para incluir “Al Cristo” en alguno de sus libros; en realidad, sólo lo hizo hasta la segunda edición de *Místicas* (1904). En un comentario que refleja la incompreensión de Alfonso Méndez Plancarte sobre el origen simbolista de “Al Cristo”, el editor afirma: “Lo añadió Nervo en 1904, reemplazando a «Raffinement», en cuya supresión pudo influir, más que algún percance métrico de su francés [...] lo propasado de su «donjuanismo diabólico», sin duda, que por «pose» bodeleriana [*sic*], pero ciertamente más grave que otros retozos erótico-sacros del propio libro” (*OC*, t. II, pp. 1873-1874).

¡Yo, maestro, cual Tú subo al Calvario
y no tuve Tabor cual lo tuviste!
(CT, 19-03-1894).

Con la publicación de “Al Cristo”, dio por terminado su aprendizaje modernista en Mazatlán. Tal vez en esa determinación haya influido el acicate de tener la *Revista Azul* en sus manos, pues además de reseñar su aparición en una de las gacetas del 14 de mayo de 1894, Nervo publicará de inmediato en ella la segunda versión de sus “Ritmos”, el 5 de agosto de 1894, a escasos días de su arribo a la metrópoli modernista. Éste fue el itinerario de su salida del puerto. El 28 de mayo El Conde Juan se despide de sus “agraciadas lectoras”; el 5 de junio, en su última “Prosa ligera”, Román reconoce que debería tener suficientes razones para estar contento, pero no puede evitar un sentimiento de tristeza y nostalgia. Un día antes, negando su bien ganada fama de orador oficial, declaró en su última pieza oratoria en el Teatro Rubio: “Señores: no intento convertirme en el tribuno popular” (CT, 4-06-1894). Después de ese acto público, Nervo permaneció en Mazatlán el tiempo suficiente para preparar su salida furtiva, escribir el *farewell* de “Cuando me vaya” y despedirse el 27 de junio de su mentor periodístico, a quien le entregó la siguiente gaceta: “Amado Nervo. Salió ayer para el interior de la República a asuntos particulares. La violencia de su viaje le impidió despedirse de sus numerosos amigos y lo hace por estas líneas. Regresará pronto a esta ciudad” (CT, 28-06-1894). Cuando descendió cuatro días después en la Plaza Principal de Tepic, Amado Nervo observó con serenidad la morosa, inconclusa aún, construcción de las torres catedralicias. Después se echó a caminar con la seguridad de que nadie podía tacharlo de “chaqueta volteada”. En su edición del 8 de julio de 1894, el *Lucifer* saludaba al “periodista tan estimado” que en breve partiría hacia la capital.

ANEXO
Poemas de Amado Nervo publicados en El Correo de la tarde*

<i>Nombre del poema</i>	<i>Fecha de publicación</i>	<i>Otras versiones hemerográficas</i>
• Una estatua	A. Zervo [<i>sic</i>], 13 de septiembre de 1892	
• Aurora	23 de septiembre de 1892	
• Una historia	29 de noviembre de 1892	
• Serenata	14 de enero de 1893	
• Luchando	27 de enero de 1893	
• A bordo del excañonero México	29 de enero de 1893	
• Lo que habéis de cantar	24 de febrero de 1893	
• La balada del día	27 de marzo de 1893	<i>El Mundo, Semanario Ilustrado,</i> 29 de septiembre de 1895
• Al amor que se fue	7 de abril de 1893	
• Un astro	14 de abril de 1893	<i>El Mundo, S. I.,</i> 8 de septiembre de 1895
• Música alemana	6 de mayo de 1893	
• Excelsitudes	24 de mayo de 1893	<i>El Mundo, S. I.,</i> 22 de septiembre de 1895
• Sollozos	7 de junio de 1893	<i>El Mundo, S. I.,</i> 4 de agosto de 1895
• Pasión	20 de junio de 1893	
• Efímera	23 de junio de 1893	<i>El Mundo, S. I.,</i> 18 de agosto de 1895
• Fulgores	30 de junio de 1893	<i>El Mundo, S. I.,</i> 8 de septiembre de 1895
• Para una artista	22 de julio de 1893	
• Notas	18 de agosto de 1893	<i>El Mundo, S. I.,</i> 18 de agosto de 1895
• El solitario	6 de septiembre de 1893	<i>El Mundo, S. I.,</i> 22 de septiembre de 1895
• Ritmos	24 de octubre de 1893	<i>Revista Azul,</i> 5 de agosto de 1894, con el título “Eres ave” y en <i>El Mundo, S. I.,</i> 29 de septiembre de 1895

- Íntima (para un álbum) 14 de noviembre de 1893 *El Mundo, S. I.*, 29 de septiembre de 1895
- La gata muerta 20 de noviembre de 1893
- Toque 6 de diciembre de 1893 *El Mundo, S. I.*, 8 de septiembre de 1895
- El falderillo de la condesa 3 de enero de 1894
- Nuestro amor 22 de enero de 1894
- Semblanzas. Laura Careaga 12 de febrero de 1894. El Conde Juan
- Semblanzas. Inés Rocha 19 de febrero de 1894. El Conde Juan
- Semblanzas. Rosaura Schober 26 de febrero de 1894. El Conde Juan
- Semblanzas. Manuela O’Ryan 5 de marzo de 1894. El Conde Juan
- Contrastes 12 de marzo de 1894 *El Mundo, S. I.*, 21 de julio de 1895
- Semblanzas. Eloísa Vargas Delgado 12 de marzo de 1894. El Conde Juan
- Semblanzas. Rosalba Lavín 19 de marzo de 1894. El Conde Juan
- Al Cristo 19 de marzo de 1894
- Semblanzas. Catalina Koerdell 26 de marzo de 1894. El Conde Juan
- Semblanzas. Zelmira Valdés 9 de abril de 1894. El Conde Juan
- Pálida nox 13 de abril de 1894 *El Mundo, S. I.*, 22 de septiembre de 1895
- Semblanzas. Cleotilde Acosta 16 de abril de 1894. El Conde Juan
- Semblanzas. Carmen Menchaca 23 de abril de 1894. El Conde Juan
- Semblanzas. Rosa Urrea 30 de abril de 1894. El Conde Juan
- Morena y rubia. Fragmento 7 de mayo de 1894, p. 1
- Semblanzas. Elena Hidalgo 14 de mayo de 1894. El Conde Juan
- Semblanzas. Romana de la Peña 21 de mayo de 1894. El Conde Juan
- Semblanzas. Lupe Rivas 28 de mayo de 1894. El Conde Juan
- Lo que nos queda 5 de junio de 1894
- Nox 18 de junio de 1894
- Cuando me vaya 20 de julio de 1894
- Rimas azules 7 de septiembre de 1894

* En los casos que se señalan, los poemas fueron firmados bajo el seudónimo de El Conde Juan; salvo indicación precisa, todos se publicaron en la Sección Variedades, p. 2.

NARRATIVA BREVE

LA ESCRITURA Y EL MAL EN “LA HIJA DEL AIRE” DE MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

ANÍBAL GONZÁLEZ

The Pennsylvania State University

Una tarde de 1882, el poeta, periodista y fundador del modernismo hispanoamericano, Manuel Gutiérrez Nájera, salió a ver el circo. Esto sucedió en la Ciudad de México, en plena *belle époque* mexicana. El Circo Orrin estaba de vuelta en la ciudad, y a pesar de su profunda aversión a tales espectáculos, Gutiérrez Nájera asistió a una de las funciones. Lo movía el propósito de encontrar a una niña acróbata a quien había visto allí el año anterior y cuyo aspecto triste e indefenso lo había impresionado profundamente. Pero no la encontró por ninguna parte. En su lugar había otra acróbata infantil cuya situación era igualmente penosa, lo cual dejó al escritor muy perturbado y preguntándose qué le habría pasado a la primera niña.

Algún tiempo después, escribió una de sus crónicas engañosamente ligeras acerca de esta experiencia, cerrando el texto con un llamado a sus conciudadanos para que ayudasen a abolir la explotación laboral de los niños. El artículo, con su levisima anécdota, tenía un narrador en primera persona que se asemejaba mucho a Gutiérrez Nájera y quien le hablaba directamente a sus lectores. Con el título de “La hija del aire” apareció en *El Nacional* el 6 de abril de 1882.¹

Al parecer, no habría mucho más que decir sobre este breve texto, salvo por el hecho de que al año siguiente, cuando el autor recogió los relatos para su primer libro, *Cuentos frágiles* (1883), este artículo se encontraba entre ellos. De hecho, a medida que se reflexiona en torno a “La hija del aire” y sus implicaciones, se hace evidente que así como la figura de la niña acróbata significa más de lo que aparenta, este cuento también tiene profundidades ocultas. Como crónica periodística, el propósito ostensible de este texto era simplemente el de denunciar un problema social, por lo cual sólo requería de una lectura puramente referencial y “realista”. Sin embargo, al sacarlo de su contexto periodístico y colocarlo en un libro de cuentos, Gutiérrez Nájera claramente invita a sus lectores a leerlo de forma acaso

¹ Utilizaré la versión del cuento reproducida en: Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos y otras narraciones*, ed. E. K. Mapes, Fondo de Cultura Económica, México, 1983. La fecha de publicación original la proporciona Mapes (p. 199, nota 1).

menos inocente. Como espero demostrar aquí, “La hija del aire” es un texto clave para entender la naturaleza de la modernidad literaria del autor, la cual se debe en parte a su exploración de lo que podríamos llamar “la ética de la escritura”.

Antes de comentar este cuento, creo necesario explicar cómo enfoco la relación entre los modernistas, la ética y la escritura. Esa relación está en parte mediatizada por un fenómeno que yo he dado en llamar la “grafofobia”, es decir, una actitud de temor reverencial ante la palabra escrita, que a veces puede manifestarse de manera mucho más negativa como miedo, desprecio e incluso asco ante la letra. Los orígenes de esta actitud se remontan a la antigüedad clásica (en los diálogos de Platón, por ejemplo) y aun más allá, hasta los albores de la escritura misma.² Pero la grafofobia —palabra tan fea como lo que describe— también se manifiesta en las abundantes reflexiones de los modernistas en torno a las implicaciones éticas del arte y la literatura. Recordemos que, en su intento de definir y justificar la literatura en sus propios términos (y no en los de los otros discursos dominantes de la época, como los del derecho, la ciencia o la religión), los modernistas indagaron hondamente en los misterios de la escritura y, como sus colegas del simbolismo europeo, se hicieron preguntas penetrantes acerca de cómo se hacía la literatura, cuál era su relación con el individuo y con la sociedad, y cuál era el poder de las palabras para transformar al mundo.

² He desarrollado más por extenso estas ideas en mi libro *Abusos y admoniciones; ética y escritura en la narrativa hispanoamericana moderna*, Siglo XXI, México (en prensa). El número de enero de 1999 de la revista *PMLA* (órgano oficial de la “Modern Languages Association of America”) se dedicó íntegramente al tema “Ethics and Literary Study” (Ética y estudios literarios), lo cual evidencia el reconocimiento cada vez mayor que está recibiendo el estudio de la interacción entre ética y escritura como una nueva modalidad, si no un campo enteramente nuevo, de la crítica y la teoría literarias; en la introducción, Lawrence Buell, ofrece una útil visión de conjunto de las varias direcciones en las cuales se ha ramificado el estudio crítico de la ética y la literatura (“Introduction: In Pursuit of Ethics”, en *Ethics and Literary Study*, ed. L. Buell, núm. esp. de *PMLA*, 1999, núm. 114, pp. 7-19); él identifica y comenta seis variedades en particular: la primera es la más tradicional, y se ocupa de “la temática moral y los compromisos subyacentes de valor en los textos literarios y en sus autores implícitos” (p. 7); la segunda es “la teoría y crítica de orientación ética enfocada sobre la retórica de los géneros” (p. 8); la tercera es “el interés que recíprocamente han mostrado ciertos filósofos” como Martha Nussbaum y Richard Rorty, hacia la literatura (p. 8); la cuarta es el giro ético que tomó la deconstrucción a raíz del escándalo producido por la revelación del periodismo antisemita de Paul de Man, pero también como resultado del largo debate (que abarcó varias décadas) entre Jacques Derrida y Emmanuel Levinas (pp. 8-9); la quinta es el retorno a nociones de la identidad personal y a la exploración del vínculo entre ética y política en los escritos tardíos de Michel Foucault y sus seguidores (pp. 9-10), y la sexta es la “autoconciencia cada vez mayor de la ética profesional” entre los académicos y profesores de literatura (pp. 10-11). Si me viera forzado a clasificar mi propia labor, diría que comparto muchas de las preocupaciones de la segunda variedad —la teoría y crítica de orientación ética enfocada sobre la retórica de los géneros—, aunque mi trasfondo teórico ha sido influenciado más fuertemente por la cuarta variedad, el giro ético de la deconstrucción.

No obstante, a través de sus contactos con la filología decimonónica (ejemplificada en las obras de Renan, Taine y Menéndez Pelayo, entre muchos otros), los modernistas arribaron a un concepto de la literatura que contradecía las profundas convicciones esteticistas de su movimiento. Desde el principio, los modernistas, emulando a Flaubert y a los parnasianos franceses, habían aceptado y proclamado a voces la idea de que la escritura (sobre todo en su forma "artística", es decir, como literatura) era el fruto de una ardua labor, de una experiencia semejante a la agonía.³ La filología y el periodismo reforzaron esta visión del escribir como algo trabajoso y presentaron a los modernistas una concepción aún menos mistificada del lenguaje y la escritura. En primer lugar, tanto la filología como el periodismo veían el lenguaje como un objeto, como un artificio humano repleto de conexiones con la sociedad y con la historia. Pero el periodismo fue aún más allá, subordinando el valor estético al valor mercantil, al socavar la noción decimonónica del autor como el emisor privilegiado de su obra y al convertir los textos en mercancía. Mientras que la filología aún concebía la escritura como un vehículo trascendente que le permitía a los lectores conectarse con el mundo de las ideas, con el *logos*, el periodismo, como la *Celestina* de Rojas siglos antes, constantemente desplegabla la burda materialidad de la escritura y sus vínculos con lo mundano, lo criminal e incluso lo excrementicio. Así pues, los modernistas vacilaban —a veces violentamente— entre dos visiones extremas de la escritura. En palabras de Rubén Darío, la escritura revelaba o bien "el ritmo de la inmensa mecánica celeste" o "el horror de la literatura".⁴

Este vaivén modernista, que a menudo se manifestaba como una visión "positiva", para consumo público, de la palabra escrita, y otra visión "negativa", grafofóbica, en sus textos íntimos, marcó en Hispanoamérica el principio de una verdadera ética de la escritura, es decir, de una tendencia a preguntarse no sólo cómo utilizar la escritura como instrumento crítico o herramienta del poder, sino también por qué y para qué se escribe. Si la escritura no es un vehículo neutro, etéreo, dócil y maleable, que puede usarse tanto para el bien como para el mal, sino que es por el contrario un ente material, pesado, resistente y "manchado" por su complicidad con el Estado y la violencia que lo acompaña, como insiste la tradición grafofóbica, ¿para qué tendría una persona moral que asociarse con ella? La vertiente platónica de la tradición grafofóbica insiste además en que la escritura, como ente y como actividad, carece de principios morales, o más bien que

³ Para un análisis detallado del tópico de la escritura como agonía en un poema clave de Rubén Darío, "El coloquio de los centauros", véase Arturo Echavarría, "Estructura y sentido poético del «Coloquio de los centauros»", *La Torre*, 1969, núm. 65, pp. 95-130.

⁴ Citado por José Olivio Jiménez, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Hiperión, Madrid, 1985, pp. 196 y 208.

sus principios rectores son la anarquía y el desenfreno. Ya sea que se conciba la escritura como la sierva de un Estado opresivo y militarista o, en el decir de Platón, como “caracteres mudos que no pueden hablar por sí mismos y no pueden expresar adecuadamente la verdad”,⁵ la interrogante subsiste: ¿puede justificarse éticamente la escritura?

Desde este ángulo, la preocupación constante de Gutiérrez Nájera por los niños y la infancia puede verse como una pieza importante de su reflexión ética sobre la escritura, particularmente si recordamos que la raíz latina *infans* significa “que no sabe o no puede hablar; mudo”. ¿Quién es, después de todo, “la hija del aire”? Ostensiblemente, se trata de una niña trapecista del Circo Orrin, la cual, huérfana o abandonada por sus padres, se gana la vida como puede haciendo peligrosas acrobacias, luego de las cuales pide limosnas entre el público. Sin embargo, a medida que avanzamos en la lectura de este texto, nos percatamos de que el poderoso don metafórico del escritor va convirtiendo a esta pobre criatura en un complejo símbolo en el cual se entrelazan ética y escritura.

Para empezar, el lenguaje y las imágenes que Gutiérrez Nájera utiliza para referirse a la niña acróbata son virtualmente idénticas a las que usa para referirse a su proceso de creación poética en uno de sus poemas más conocidos, “Mis enlutadas”. En dicho poema, él arguye que sus tristezas son la fuente de su poesía, y personificándolas, se refiere a ellas como “pobres hijas mías [...] criaturas blancas, abandonadas por la madre impía”. Significativamente, el poeta se presenta aquí como un ser pasivo y victimizado, comparándose incluso a sí mismo con “la niña desvalida y mártir/ [que] muerde a la harpía/ que la maltrata”,⁶ con lo cual sugiere que “las enlutadas” y él son la misma cosa.

En “La hija del aire”, Nájera caracteriza a la niña acróbata como una huérfana, “hija del dolor y de la tristeza” (p. 175), y la describe como un “ser débil, pequeño y enfermizo” (p. 174), prematuramente envejecido, maltratado por la vida del circo, donde el público “que patalea, que aúlla” la convierte en “su bestia, su cosa” (p. 173). Pese a su aparente especificidad, sin embargo, este personaje no necesariamente se basa en una persona “real”. Como lo demuestra Carolyn Steedman, esta imagen de la niña huérfana, asociada con el circo y con la acrobacia, reaparece como un *leitmotif* a lo largo de la cultura y la literatura occidentales de los siglos XIX y XX. Steedman localiza el origen específico de esta imagen en el personaje de Mignon en la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96) de Goethe, y argumenta que la larga trayectoria cultural de esta figura de la niña acróbata

⁵ Platón, *Diálogos*. Porrúa, México, 1978, p. 445.

⁶ Este poema de Gutiérrez Nájera se incluye en la antología de J. Olivio Jiménez, *op. cit.*, pp. 109-110.

deforme y desvalida, se asocia al desarrollo del concepto moderno de la interioridad y de la autoconciencia psíquica.⁷

Ciertamente, la figura de la niña acróbata podría verse como autorretrato del "Yo interior" de Gutiérrez Nájera, en el cual éste se presenta, a la manera de los poetas decadentes, como el artista incomprendido y maltratado por la masa, por su sociedad. Pero hay otro nivel metafórico de este texto que tiene implicaciones de más largo alcance. Aunque la figura de la niña acróbata se derive del *Wilhelm Meister*, el epíteto "la hija del aire" suscita una doble evocación: desde el punto de vista de los hispanistas y de los lectores cultos: recuerda inmediatamente el drama homónimo de Calderón de la Barca, escrito alrededor de 1653 —sobre el cual diré más en breve. Pero también, desde una perspectiva cultural más generalizada, el epíteto evoca, metafóricamente, al lenguaje mismo. ¿Qué son las palabras, sino "hijas del aire", imagen que tiene una venerable tradición que data por lo menos desde los diálogos platónicos (y que está presente también en la Mignon de Goethe)?⁸

Si aceptamos esta identificación alegórica de la niña acróbata con la palabra escrita, y del circo con el proceso de escritura, la imagen que nos presenta Gutiérrez Nájera de la escritura es de una brutalidad estremecedora. La norma del circo, su ética, parece basarse, como dice el propio narrador,

⁷ Carolyn Steedman, *Strange Dislocations: Childhood and the Idea of Human Interiority, 1780-1930*. Virago Press, Londres, 1995, pp. 3-5.

⁸ En el *Fedro*, por ejemplo, Platón reitera su teoría de la inspiración poética (articulada también en el *Ion*) como un "soplo" divino: "Inspirados nosotros por el soplo del dios del amor, tan pronto aproximándonos como alejándonos de la verdad y formando un discurso plausible, yo no sé cómo hemos llegado a componer, como por vía de diversión, un himno, decoroso sí, pero mitológico, al amor, mi dueño, como es el tuyo, Fedro, que es el dios que preside la belleza" (p. 651). Por cierto, la disquisición sobre el amor y el lenguaje que se articula en el *Fedro* se inicia con unas insistentes alusiones al mito de Bóreas. Según la versión tradicional del mito a la que alude el personaje de Fedro, Bóreas, el viento del Norte, raptó y violó a la ninfa Oritya a orillas del río Iliso. Sócrates discrepa de esta versión y propone la suya, según la cual el viento Bóreas hizo caer a Oritya "de las rocas vecinas donde ella se solazaba con Farmakeia, y que esta muerte dio ocasión a que se dijera que había sido robada por Bóreas" (pp. 624-625). Las semejanzas del mito de Bóreas y Oritya con la leyenda de la reina Semíramis, sobre la cual basa Calderón su drama *La hija del aire*, son considerables; véase el recuento de las fuentes de este drama calderoniano que hace Edwards en su edición crítica del mismo (Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, ed. crítica Gwynne Edwards, Tamesis Books, Londres, 1970, pp. xxiii-xxvii). Resulta particularmente llamativa la semejanza entre la reinterpretación platónica del mito de Bóreas y la muerte de Semíramis en el drama calderoniano: Semíramis, como Oritya, cae despeñada de un precipicio (Calderón, p. 264). Mi lectura alegórica de la figura de "la hija del aire" se nutre, además, de las observaciones de Derrida sobre el *Fedro* en su conocido ensayo "La pharmacie de Platon" (Jacques Derrida, *Dissemination*, trad. Barbara Johnson, The University of Chicago Press, Chicago, 1981). Por otro lado, la figura de Mignon en el *Wilhelm Meister* de Goethe puede interpretarse como una versión romántica de la misma metáfora platónica del *Fedro* que presenta la escritura como un ser andrógino, infantil, e incapaz de explicarse (Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meister's Years of Apprenticeship*, trad. H. M. Waidson, Calder, Londres, 1977, vol. III, pp. 134-140).

sobre la “abyección”: “Pocas veces concurre al Circo. Todo espectáculo en que miro la abyección humana, ya sea moral o física, me repugna grandemente” (p. 173). Como desvalidos huérfanos en el circo de la escritura, las palabras son sometidas a “la recia mano de un gimnasta desalmado [que] quiebra los huesos, rompe los tendones y disloca las piernas y los brazos, hasta convertirlos en morillos elásticos de trapo” y sienten “cómo se encaja en carne viva el látigo del adiestrador” (p. 175). La violencia de estas imágenes es inusitada en el autor; la misma intensifica el tono confesional del narrador y le brinda al texto un carácter de agónica introspección sumado a un abrumador sentimiento de culpa: “¡Cómo debes odiarnos, pobre niña!” (p. 175) exclama el narrador.

Desde el principio, al aludir a la abyección, el narrador ha establecido la tónica ética del relato. Esa postura moral se proyecta, no ya únicamente hacia el Otro como persona, sino hacia ese Otro con el cual Gutiérrez Nájera guarda tan estrecha relación: el lenguaje. De entrada, equiparar las palabras con los niños implica una intuición vitalista, biologicista del lenguaje.⁹ De allí a atribuirle al lenguaje cualidades e iniciativa de persona hay un corto paso que muy pocos escritores —o filósofos— vacilan en dar (recordemos el célebre dictamen de Heidegger: “*El lenguaje habla*”).¹⁰ De manera semejante, Gutiérrez Nájera personifica al lenguaje, pero entonces intenta ir un poco más allá, para representar el momento cuando el habla viva se rompe y se disloca, tornándose en escritura. La débil y enfermiza “hija del aire” existe en el ambiente abyecto del circo, en el cual sus vuelos son dolorosa y rigurosamente controlados para beneficio de otros. ¿Cuál es mi deber, mi responsabilidad, ante el lenguaje?, parece preguntarse Nájera. Si recordamos la gracia proteica, el derroche de ingenio, que caracterizan su estilo, el autor mexicano parece estar preguntando si no habrá algo fundamentalmente inmoral en semejante manipulación artística de las palabras, en la violencia que debe ejercer, para configurar su texto, hacia esos residuos de humanidad que son las palabras.

“La hija del aire” prefigura una ética de la escritura, pues se trata de una interrogación moral de la ontología de la literatura. Y esa interrogación atenta contra el corazón mismo de la empresa najeriana, pues, como he sugerido en otra parte, el autor pretende fundar su autoridad literaria sobre una escritura acariciante.¹¹ “Estás enferma:” dice el narrador en su apóstrofe a “la hija del aire”, “nadie te cura ni te acaricia blandamente” (p. 175). Acari-

⁹ J. Derrida, *op. cit.*, pp. 79-84.

¹⁰ Martin Heidegger, “Language”, en *Poetry, Language, Thought*, Harper and Row, Nueva York, 1971, p. 190.

¹¹ Véase al respecto mi ensayo “Manuel Gutiérrez Nájera: La escritura como caricia”, en *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su Tiempo*, eds. Y. Bache Cortés, A. Bustos Trejo, B. Clark de Lara *et al.*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, pp. 99-107.

ciar el lenguaje, y más aún, curarlo, liberarlo de su fundamental carencia y orfandad, de la violencia que es inherente a su modo de ser, es su ambición final: producir una escritura tersa, sin quiebras, defectos ni caídas, con la que Gutiérrez Nájera pueda identificarse, pues su ética como escritor implica, como en los demás modernistas, la transformación del escritor en el lenguaje para alcanzar la unidad y la coherencia armónicas. Sin embargo, la realidad es que, como escritor, no puede identificarse plenamente con el lenguaje, ni evitar el suplicio de éste, ya que el lenguaje es la materia con la cual trabaja, es "su bestia, su cosa". La ética del escritor, como vemos, tiene mucho de mistificación y autoengaño, pues es contraria a una visión de la escritura como entidad autónoma, como un agente con sus propias reglas y principios. Lo que Gutiérrez Nájera descubre en esa fatídica visita al circo, es que la ética de la escritura —a diferencia de la ética del escritor— tiene como principio la diferencia, la disyunción, la negación, el vacío, y toda una gama de términos que connotan la resistencia de la escritura ante la tradición logocéntrica a la que él todavía está afiliado.¹² El Otro se resiste a perder su otredad, a ser asimilado, y la ética de la escritura oscila por lo tanto, igual que en un espectáculo circense, entre la autoridad y la anarquía.

La posición de Nájera en la alegoría que propone su crónica es, cuando menos, equívoca, pues no es la del observador desinteresado, sino que oscila entre la identificación con la niña como víctima y la identificación con los victimarios de la niña, y cuando ésta se pregunta (según lo imagina el narrador) "¿Por qué pagan a mis verdugos y entretienen sus ocios con mis penas?" (p. 175), uno de esos "verdugos" bien podría ser el propio autor. Como nos recuerda Bauman, la frontera entre la caricia y el abuso, entre el amor y la opresión, es difusa.¹³ El autor, que se presenta inicialmente como un enamorado, puede terminar como un tirano paternalista, así como el espectáculo que ofrece deleite al principio puede causar vergüenza y repugnancia al final. A esta cadena de inversiones yo añadiría otra: el ser que aparenta mayor desamparo, mayor inocencia, puede tornarse en un monstruo de ambición y un dador de muerte.

Aquí se halla el sentido de la alusión al drama calderoniano en el título de esta crónica de Gutiérrez Nájera. De primera instancia, llamar a la niña trapezista "hija del aire" parecería simplemente la producción de una metáfora natural, incluso enaltecedora, para sublimar la dura realidad de una infancia explotada. Pero la alusión calderoniana es demasiado explícita y demasiado fuerte, y se torna en una especie de suplemento derrideano que monstruosamente amenaza con usurpar el lugar del delicado texto de Gutié-

¹² Geoffrey Galt Harpham, *Getting It Right: Language, Literature, and Ethics*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, pp. 80-82.

¹³ Zygmunt Bauman, *Postmodern Ethics*, Oxford, Blackwell, 1993, pp. 93-94.

rez Nájera, el cual apenas tiene el mínimo andamiaje de una trama. De hecho, de usurpaciones hemos venido hablando desde hace un rato, y ésta es una de las acciones principales que ocurren en *La hija del aire*, el drama de Calderón, el cual presenta una versión de la leyenda de Semíramis. En este drama erizado de símbolos fálicos (espadas, flechas, torres, cetros), la futura reina de Babilonia es engendrada por la violación de una ninfa de Diana. La madre muere al dar a luz a la niña, quien es socorrida primero por las aves, de donde le viene su epíteto, y luego rescatada por Tiresias, un sacerdote de Venus. Al crecer, la niña Semíramis, fruto de la violenta discordia entre Venus y Diana, se torna en una mujer de seductora belleza pero destructiva y ambiciosa pasión. En la segunda parte de *La hija del aire*, hecha ya reina de Babilonia, Semíramis es rechazada por el pueblo, el cual pide un “rey varón” y pone en su lugar al hijo de Semíramis, el débil Ninias. La significativa estratagema de Semíramis para mantenerse en el poder es secuestrar a Ninias y disfrazarse de él, aprovechándose de su gran parecido. Al final de la segunda parte del drama, Semíramis muere con el cuerpo atravesado de flechas y despeñada de un alto precipicio: “Hija fui del aire yo,” —son sus últimas palabras— “hoy en él me desvanezco”.¹⁴

No es éste el momento de hacer una comparación pormenorizada entre el texto de Gutiérrez Nájera y la pieza de Calderón, pero tal vez la alusión calderoniana podría ser el modo en que el primero deja constancia también del potencial subversivo de la escritura: como la niña acróbata, la Semíramis de Calderón es huérfana, y este rasgo, junto con sus habilidades miméticas, su muerte por una caída y su falta de “principios” (en todos los sentidos) la asocian a la visión platónica de la palabra escrita. Pero Semíramis es también un prototipo barroco de la *femme fatale* finisecular; ella es lo que la niña acróbata puede llegar a ser cuando crezca. De hecho, aunque es una simple niña, el poder de fascinación de la niña acróbata es tal que ha inducido al narrador a volver al circo que tanto detesta. ¿En qué se convertiría, si llegara a crecer y madurar? ¿Sería esto lo que en realidad estaba tratando de averiguar el narrador en su regreso al circo?

¿Quién es, entonces, “la hija del aire” a la que el texto se refiere? ¿Es la niña desamparada, o la tirana “devoradora de hombres”? Y por extensión, ¿quién es Manuel Gutiérrez Nájera: el bondadoso Proteo, que se amolda y somete a todo lo que le rodea, o un sádico explotador de la infancia? Es chocante notar cuántos niños mueren en sus relatos, desde “La balada del Año Nuevo” y “La familia Estrada” hasta “La mañana de San Juan” y “La pasión de Pasionaria”.¹⁵ Uno de los muchos y extraños efectos producidos

¹⁴ P. Calderón de la Barca, *La hija del aire*, ed. cit., p. 264.

¹⁵ Son pertinentes los comentarios sobre la infancia que vierte el escritor en otro relato en el que muere un niño, “La familia Estrada” (1881): “La infancia, cuya felicidad envidia-

por el choque de valores en este relato es su sugerencia —en la cual Gutiérrez Nájera prefigura a Borges— de que en la figura del autor siempre hay algo de siniestro. Los autores son “siniestros”, sin embargo, no porque sean figuras demoníacas aunque heroicas (como en la tradición romántica), sino porque viven y florecen en el estado de la abyección: implícitamente, los autores caen dentro de la misma categoría que los mentirosos, los ladrones, los impostores, los traidores, e incluso los pervertidos sexuales y los asesinos.¹⁶ Lo que nos da la medida de la modernidad de Gutiérrez Nájera es el vínculo que se postula en este cuento entre la escritura y la abyección.

En su conciencia de la relación entre la escritura y el mal, “La hija del aire” resulta un texto inaugural en la tradición hispanoamericana de reflexión literario-filosófica acerca de la ética y la escritura. Este breve y sugestivo relato suscita una serie de interrogantes éticas acerca de la relación del escritor con el lenguaje y del vínculo entre la escritura y la violencia: si la escritura es inherentemente violenta, ¿no es el escritor un cómplice de esa violencia, tan dudoso y abyecto como la escritura misma? ¿Más aún: puede existir la justicia en el contexto de la escritura, o está gobernada la escritura, como el circo, por una mezcla de anarquía y fuerza?

Por otro lado, si la justicia se identifica con la medida y la equidad, escribir sería entonces una cuestión de balance, de equilibrio verbal y equilibrio ético. El gran problema ético de la escritura sería el de cómo hacer el bien sin representar (sin repetir) el mal. De ahí tal vez la parquedad de este cuento, su escasez de trama, de anécdota. Después de todo, si el

mos, es con harta frecuencia en extremo desgraciada. [...] ¡Pobres niños! Delicadas sensitivas, la más ligera impresión de dolor les hiere y martiriza; por eso lloran con tanta amargura; por eso es su llanto tan triste y melancólico. ¡Pobres niños! En su corazón llevan el germen también de todas las pasiones, y el germen también de todas las virtudes; su educación es el problema más arduo y de más elevada trascendencia que puede presentarse al estudio del hombre... ¡Pobres niños! Si los padres pensarán en toda la trascendencia de la primera educación, pondrían en ella un cuidado más escrupuloso, sería su constante ocupación el estudiar los diversos caracteres de sus hijos, para educarlos así de la manera más adecuada a su índole y naturaleza. Los celos y la envidia son las crueles serpientes que rodean a la infancia...” (*Cuentos completos*, pp. 120-121). En “La odisea de Madame Théo” (1883), el siguiente comentario burlesco adquiere nuevas resonancias en el contexto de nuestra lectura de “La hija del aire”: “Es un error creer que las niñas que mueren sin bautismo van al limbo: las niñas jamás mueren inocentes” (p. 233).

¹⁶ Sobre este “lado oscuro” de la obra najeriana, resultan indispensables las sagaces observaciones en torno a la noción de “plagio” en el escritor que hace Rodolfo Mata Sandoval: “La modernidad de las observaciones de Gutiérrez Nájera [en torno al plagio y la literatura] es asombrosa. La integración del plagio como un elemento indispensable para el movimiento de la literatura remite a reflexiones muy posteriores, como aquellas que incluye Borges en sus *Ficciones* (1944) acerca de la inexistencia del plagio por la concepción de la literatura como un solo escrito de un solo autor anónimo [...] La importancia de la figura del ladrón y del usurpador en la obra de Gutiérrez Nájera se hace aún más patente cuando constatamos que no sólo aparece en sus artículos de corte ensayístico sino también en sus cuentos” (“Autoría y plagio en Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera*

encuentro con “la hija del aire” es también un encuentro con la violencia y el mal de la escritura, es lógico que Gutiérrez Nájera busque limitar al máximo su contacto con ésta, para que el encuentro con el mal sea tan corto y fugaz como le sea posible.

y la *Cultura de su Tiempo*, ed. cit., pp. 134-135). Véase también Ariel Ruiz, “Reparos a la bondad de las crónicas periodísticas de don Manuel Gutiérrez Nájera”, *Revista Iberoamericana*, octubre-diciembre de 1986, núm. 137, pp. 931-936.

CUENTOS DEL GENERAL Y NOCHE AL RASO.
LA FUNDACIÓN DE UNA POÉTICA
DEL CUENTO MEXICANO

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
Universidad de Sonora

El estudio del cuento en México y en Hispanoamérica sigue siendo una tarea pendiente, tanto desde el punto de vista de la crítica, como desde la historiografía y, sin duda, para tener una comprensión más amplia de la vida de los diferentes géneros, debemos volver la atención al siglo XIX pues, como observa Gomes, “el período más revolucionario de las letras hispanoamericanas, aunque sorprenda semejante afirmación, no es la segunda mitad del siglo XX, sino todo el siglo XIX”.¹ Por esta razón, quiero ahora presentar algunos aspectos que permiten considerar *Noche al raso* de José María Roa Bárcena y *Cuentos del General* de Vicente Riva Palacio como textos fundadores de una vertiente poética por la que ha discurrido el cuento mexicano.² Pero antes deseo señalar algunos puntos conflictivos en los que se han trabado los estudios acerca de nuestra literatura nacional y en particular de estos cuentos.

Si ya hay una tendencia más o menos generalizada a historiografiar la literatura a partir de la vida de los autores, en el caso de Riva Palacio esto ha sido más agudo, pues su atractiva personalidad y su novelesco paso por la historia nacional lo han hecho objeto de frecuentes repastos biográficos, pero su obra se relega a segundo plano. El caso de Roa Bárcena tiene otro matiz: ha sido antologado, integrado a las historias y los manuales por “Lanchitas”, su cuento más conocido, pero rara vez se habla del resto de su obra; por lo demás, su sola mención provoca el ambiguo sentimiento de que necesita ser justificado por su militancia conservadora, e incluso monárquica,³ para hacer legítimo el derecho a reconocer sus méritos como escritor y como uno de los hombres más cultos de la época.

¹ Miguel Gomes, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, EUNSA, Pamplona, 1999, p. 39.

² Por fortuna, en la actualidad hay varias ediciones disponibles de estos textos. En este ensayo se usarán las siguientes ediciones: José María Roa Bárcena, *Noche al raso*, en *Relatos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993; Vicente Riva Palacio, *Cuentos del General*, CONACULTA-UNAM-IMC-Instituto Mora, México, 1997.

³ Véase cómo lo presenta Julio Jiménez Rueda: “tuvo el valor de sostener siempre sus convicciones y enfrentarse con la pobreza sin abdicar, nunca, de la actitud que había adopta-

¿Será verdad que Roa Bárcena habrá de figurar en nuestras historias literarias por su tino al haber escrito uno de los más importantes cuentos fantásticos de Hispanoamérica, bajo el modelo de Poe? ¿Y cuál habrá de ser el papel de Riva Palacio? ¿El de un ingenioso liberal que, además de defender la patria con las armas, escribió novelones históricos con el infaltable toque romántico? ¿O como el que escribió cuentitos más o menos humorísticos en los que adaptó la tradición de Palma al ambiente mexicano?⁴ Tal vez en una historia literaria sin pretensiones de exhaustividad apenas figuren sus nombres, pero creo que en otro tipo de historizaciones habrán de aparecer referencias concretas a estas dos colecciones de cuento porque en ellas podemos encontrar los pilares fundacionales del género en nuestra tradición.

Sin embargo, para aceptar este planteamiento es necesario cambiar de punto de vista, y encontrar perspectivas que destraben los intentos de comprensión; empezaré por lo más obvio: hay que poner en duda la automática homologación de romanticismo artístico y liberalismo político,⁵ por más frecuente que haya sido la militancia liberal y romántica entre nuestros intelectuales y combatientes políticos del siglo XIX; pero unido a ello, me parece necesario criticar la adopción sin más de la noción de romanticismo para clasificar la diversa obra que se escribió en esta época: decir de estos textos que eran románticos es sólo un poco más que decir que son literatura y ya; a ese grado hemos vaciado la noción de romanticismo. Por lo demás, acaso también sea necesario renunciar, momentáneamente, a la pulsión clasificatoria que tenemos, porque si algunos de estos textos se ordenan bajo el rótulo de “fantásticos”, resulta que no todos caben, y aunque se apele a un nombre más vago y general, como el de “cuento anecdótico”, dentro del nacionalismo, propuesto por Luis Leal —el secreto de estos cuen-

do honestamente y con absoluta limpieza de intenciones y de propósitos” (“Prólogo” a José María Roa Bárcena, *Relatos*, ed. cit., p. vi).

⁴ Uno de los estudiosos de la literatura mexicana, Héctor Perea, reconociendo la importancia de los cuentos de Riva Palacio, llega, sin embargo, a disminuirlos de este modo: “En mi opinión, la principal virtud de *Cuentos del General* es que fue el primer ejemplo de una serie de visiones personales, interiorizadas, sobre una España muy distinta de aquella que, envuelta en prejuicios e idealizaciones, los autores mexicanos habían visto desde su tierra” (“Los cuentos de Vicente Riva Palacio”, en Vicente Riva Palacio, *Cuentos del General*, ed. cit., pp. 32-33).

⁵ Si no lo hacemos, resultaría difícil aceptar la clasificación de Roa Bárcena como romántico, porque, como se ha repetido hasta el cansancio, no compartía la ideología liberal; en cuanto a Riva Palacio, no sé cómo se podría explicar su militancia política en las filas del liberalismo y en las del romanticismo, mientras se burlaba del código romántico en su conocida hazaña de firmar poemas con el *sui generis* heterónimo de Rosa Espino (la posibilidad de que este pasaje de su vida literaria haya sido en realidad burlesco la plantea Clementina Díaz y de Ovando en su “Introducción” a Vicente Riva Palacio, *Antología*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976, p. xxxv).

tos, afirma, “consiste en saber contar y en sugerir una emoción”⁶—, creo que tampoco avanzamos mucho.

Nuestros problemas se agravan profundamente si para estudiar estos textos queremos entrar por la puerta del género literario: hay, de principio, la actitud titubeante con la que se encara el análisis del cuento. No nos sentimos muy cómodos, muy seguros de hablar sin más de cuento, dudamos de la pulcritud, de la plena decisión de los textos decimonónicos para ser cuentos. Aludo aquí al viejo y conocido problema del debate de los géneros híbridos, entre el cuento y el cuadro de costumbres, la tradición, la crónica histórica y aun el ensayo.⁷ Y a este *mare magnum* se puede sumar un elemento perturbador más: el reconocimiento del roce de algunos cuentos decimonónicos con la leyenda; así, por ejemplo, lo anota Juana Martínez: “También es necesario registrar el contagio que se produce entre el cuento y algunos géneros adyacentes que se inscriben a veces bajo su denominación sin serlo propiamente. En este sentido hay que subrayar la importancia de las leyendas y las tradiciones que otorga un carácter peculiar a la narrativa breve romántica”.⁸ Pero, más aún, otros críticos han señalado estos contactos como un verdadero problema: “El espectro de la leyenda es uno de los peligros que acechan al cuento literario del siglo XIX”,⁹ afirma Óscar Hahn, desde la prescriptiva teoría de Todorov para estudiar el cuento fantástico.

En estas circunstancias, me parece más provechoso intentar cambiar el punto de vista, reformular las preguntas que nos hemos hecho; considero pertinente hacer este replanteamiento desde la historia, desde los orígenes de nuestra tradición literaria, desde la propia concepción de géneros que importamos de Europa. Esta tarea ya la inició, por cierto, Miguel Gomes, quien observa, en relación con el problema de los géneros en Hispanoamérica:

Si en líneas generales el marasmo creador del siglo XVIII, desde la perspectiva de la valoración y cultivo de los géneros, no delatará demasiadas divergencias

⁶ Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, México, 1990, p. 51.

⁷ María Teresa Solórzano reconoce este fenómeno en los *Cuentos del General* y no lo presenta precisamente como un problema: “En los *Cuentos del General* conviven plácidamente la crónica, el cuadro de costumbres, el retrato social, la tradición, la leyenda, la fábula, la farsa, el relato de tipo oral y escrito, la ironía, la sátira, la parodia, la narración dramática o fantástica y desde luego la historia” (“Prólogo” a Vicente Riva Palacio, *Cuentos del General*, Factoría, México, 1998, p. xxvi). Por mi parte, no me parece que esta convivencia sea tan plácida como lo anota Solórzano, pues, como describiré más adelante, Riva Palacio trabaja precisamente con materiales en tensión para construir su poética del cuento.

⁸ “El cuento hispanoamericano del siglo XIX”, en *A propósito del cuento hispanoamericano siglo XIX*, Ed. Norma, Bogotá, 1997, p. 35.

⁹ *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, 2ª ed., Premiá, México, 1982, p. 62.

entre Hispanoamérica y España, al menos los doscientos años precedentes resultan suficientes para afirmar que los escritores criollos jamás entendieron el panorama literario siguiendo totalmente lineamientos peninsulares [...] La literatura rara vez fue vista con los mismos ojos de un lado y otro del Atlántico; quizá ese detalle nos ayude a comprender por qué la “invención” o “reinención” de nuevos géneros fue una iniciativa inmediata a la independencia política y por qué, incluso, se intentará reinventar la escritura misma para emanciparla de la exmetrópoli.¹⁰

La anterior cita debe funcionar como un llamado de atención, una especie de foco rojo para no perder de vista la innegable violencia que ejercemos sobre los textos literarios cuando intentamos forzarlos a caber en los marcos de los géneros desarrollados y consolidados en Europa. Es relativamente fácil reconocer que en nuestro ámbito tuvieron más desarrollo otros géneros, que aquí se buscaron otras formas expresivas, que no heredamos pasivamente los géneros de la Colonia, sino que se les imprimieron otros acentos, se les atribuyeron nuevas y distintas referencias y funcionalidades; y todo ello implicó procesos distintos de configuración de nuestra tradición literaria.

No voy a intentar entonces celebrar aquí el descubrimiento de la modernidad en los textos de Riva Palacio y Roa Bárcena, ni pienso que debamos volver a ellos simplemente porque plasmarían un supuesto arribo a lo propiamente cuentístico tal y como lo concebimos ahora. Los debemos releer para descubrir en ellos los rastros de cómo fue configurándose el género cuento, no sólo por la influencia benéfica de las lecturas de Poe, Hoffman o Dickens, sino también, y sobre todo, por la forma en que nuestros escritores integraron y fundieron artísticamente en lo literario las formas orales de la enunciación, géneros populares como la leyenda o la fábula, pero también los escritos, como la crónica histórica y el cuadro de costumbres. En los múltiples cruces y diálogos con estas y otras formas expresivas, el cuento se fue haciendo lo que es hoy; fue buscando sus tonos y delineando sus contornos. En otras palabras, el cuento no se trasplantó simplemente de Europa y creció tal cual lo concebimos en nuestros días.

Por ahora quisiera ocuparme del trabajo que hicieron Roa Bárcena y Riva Palacio con algunos elementos tomados de la tradición oral, popular, para así tratar de entender en qué dirección orientaron su escritura y qué

¹⁰ M. Gomes, *op. cit.*, p. 33.

¹¹ Abona mi propuesta la explícita vindicación que hace Riva Palacio de lo oral: “Lo que es en algunos cuerpos la propiedad de reflejar la luz, y en otros la de repercutir el sonido, es en la humanidad la tendencia de las generaciones para repetir a las posteriores lo que oyeron de sus antepasados, no valiéndose del libro ni de la escritura, sino del recuerdo y de la palabra. Viven así las tradiciones, y tienen por eso frescura que encanta e interés que subyuga; y

cauce poético fundaron en sus cuentos.¹¹ Pero en principio debe quedar claro que la adopción de lo oral no funciona en sus textos como un mero ingrediente de lo popular para asentar una dudosa nacionalidad literaria, y eso es obvio en el rechazo deliberado a incorporar distintos registros dialectales. Los personajes no se caracterizan por su diferenciación de hablas, ni por su “mexicanismo” expresivo; es más, frecuentemente se elige una forma castiza de expresión, en los linderos del academicismo. Entonces, para encontrar la presencia de una perspectiva popular en la configuración textual hay que atender más al “tono” en el que hablan estos cuentos; un tono que se revela en la mirada familiar, juguetona, a veces burlesca, desde la que se abarca la historia referida, el mundo aludido.

Desde la primera lectura de los textos que componen *Noche al raso* queda claro que no contiene la pretensión de relatar historias elevadas, trascendentales; casi podría decirse que los cuentos no son más que la expresión de múltiples formas de picardía; no hay aquí relatado ni un solo acto digno y ejemplar. Pero esto no puede provocar extrañeza, porque desde el momento en que el narrador presenta a sus personajes, quienes a su vez se convertirán en narradores de historias que protagonizaron, lo hace en retratos humorísticos y burlescos, y este humor, por supuesto, no está del todo exento de crítica; por ejemplo, al presentar a uno de ellos como procurador o agente de negocios —disyuntiva ya extraña de por sí y sumamente burlesca pues un procurador no tendría por qué confundirse con un agente de negocios— dice: “Un procurador o agente de negocios, de enjuto y avinagrado rostro, de traje negro y algo mugriento, y cuyo desaliño, se sintetizaba, digámoslo así, en las enlutadas y largas uñas, parte integrante de los utensilios de su profesión [...]”¹²

Roa Bárcena construye su texto adoptando la antiquísima tradición del pretexto coyuntural para reunir, en circunstancias excepcionales, a diferentes personajes para que se relaten historias; en este caso, se recurre al viaje accidentado. Sin embargo, *Noche al raso* no acepta ni adapta pasivamente el modelo de los relatos enmarcados, pues se burla constantemente de uno de los supuestos básicos en los que se sustentaba esta forma: la complacencia del auditorio hacia las historias relatadas, la cual se solía manifestar en las frecuentes y enfáticas expresiones de admiración y reconocimiento a la habilidad relatora del narrador en turno. Aquí estamos ante personajes casi patibularios que prestan poca atención a los relatos, e incluso se duermen —así lo dice explícitamente, en un momento, el narrador del relato marco:

estudiadas luego a la luz de la historia, se empañan con el polvo de los archivos, se amaneran con el buen decir de los literatos, y pierden su hechizo bajo el peso de los reflexivos estudios de los eruditos” (“Leyenda de un santo”, en *Cuentos del General*, ed. cit., p. 76).

¹² J. M. Roa Bárcena, *Noche al raso*, ed. cit., p. 3.

“Cuando el antiguo ayudante del general Victoria acabó de hablar, rayaban las primeras luces del alba. Las personas que constituían el auditorio del último narrador, profundamente dormidas, sólo despertaron al cesar el monótono rumor de la voz del viejo”.¹³ También encontramos severas críticas al relato que cada personaje va haciendo, lo que revela la falta de complicidad y de armonía entre los receptores y el enunciador, con lo cual se pone constantemente en duda la eficacia narrativa de los personajes.

Justamente en esta falta de solidaridad y compromiso entre los personajes, se funda la posibilidad más real y fehaciente de complicidad entre narrador y oyente-lector, la cual nace del desenfado y de la libertad para reírse de y con los relatos ofrecidos. Entonces, es necesario observar cómo, en esta vertiente literaria, se opera un desplazamiento de los supuestos y las convenciones genéricas; este desplazamiento se orienta hacia la búsqueda de un encuentro vital y gozoso entre narrador y receptor: la literatura sale de los marcos de lo ficcional para hacerse una con la vida. En esta misma dirección apunta el llamado inicial que el militar hace a sus compañeros de viaje y de desgracia para “perder el encogimiento y la reserva”¹⁴ y pasar la noche contando cuentos o anécdotas, pacto que trasciende las fronteras del universo ficticio y se extiende hasta el lector. Esta proposición del militar constituye, sin duda, un significativo guiño al lector y una declaración de propósitos del acto de contar historias: el encuentro con los otros en los caminos del relato.

Hay un rasgo frecuente en la narrativa decimonónica que se ha visto como un inconveniente porque solía provocar un desliz de lo artístico hacia lo moralizante: el exagerado peso de la voz narradora, clara proyección del autor, quien aprovechaba su autoridad para lanzar, desde fuera del relato, juicios éticos, para enseñar o de plano para hacer proselitismo político. Sin embargo, considero que es necesario tener más paciencia para analizar la forma en la que se da esta presencia en los cuentos. No puede ponerse en duda que solía producirse una confusión entre narrador y autor, pero esa voz autoral no es ajena, exotópica, al mundo del relato; estos textos están contruidos por una voz fronteriza entre la ficción y la realidad, entre lo verosímil y lo veraz, y parte de la tensión del cuento se forja en esta pugna entre la historia que se relata y la mirada distante y frecuentemente burlona de una voz que se entrecruza para darle perspectiva a lo contado. Obsérvese este fragmento de un cuento de Riva Palacio: “El alcalde era el único que ni sudaba ni se acongojaba; porque hombre era de mundo y, por su fortuna, bien conocía el pie de que cojeaba el señor gobernador, no porque don Matías fuera cojo, sino porque todos los hombres cojean, pero de un pie,

¹³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

con el que nada tienen que ver los zapateros, sino los prójimos en general, y algunas veces la justicia en lo particular”.¹⁵

Con cierta razón podría argumentarse que la intercalación de observaciones burlescas en el pasaje anterior; es el producto de esa mano poderosa, ajena por completo al relato, que se introduce para criticar el mal social de la corrupción que históricamente nos ha aquejado; pero quiero hacer notar que esa voz no es para nada ajena al cuento, sino parte de él, ya que todo el espíritu del relato ha sido construido con ese mismo tono entre burlesco, complaciente y crítico. Por lo demás, las huellas de la presencia autoral marcan el modo de ser del cuento en la elección del léxico y la sintaxis; sin embargo, también su presencia dominante se va diluyendo en sus constantes “no lo sé”, “lo digo porque me lo contaron”, o en el final del relato “Yo cuento lo que dicen los cronistas de aquellos tiempos”.¹⁶

En general, el relato mexicano decimonónico no es abandonado del todo por la mano poderosa del autor; éste siempre está ahí para apuntar algún detalle aledaño, para evaluar, para conocer lo que el narrador no puede aprehender. Y su presencia se justifica porque sólo el autor es capaz de tener la visión completa de lo que se relata. No se piense este rasgo como una incapacidad para hacer un cuento autónomo: es una forma particular de composición artística. La presencia de una voz aparentemente ajena al meollo de la historia contada es una manera de fundar la tensión entre historia y enunciación, y así nos percatamos de que esa voz no se ha articulado verdaderamente desde fuera, desde lo ajeno; es una voz que porta una visión crítica y por ello entra en pugna con el núcleo de la acción referida; sin esta voz no existiría cuento, es por obra de su voluntad que lo hay, es la condición *sine qua non* para que se dé el relato, y esto no merma la autonomía del cuento, ni lo simplifica; por el contrario, hace de él un género complejo que, al menos, tiene dos facetas que se encaran, la del narrador y la del autor, y una ilumina a la otra.¹⁷

Entonces, sugiero que la presencia de un enunciador más o menos identificable con la voz autoral es recurrente en el cuento hispanoamericano decimonónico, y que el género se va forjando justamente en ese diálogo difícil y tenso entre narrador y autor, tal y como se hilvanan los relatos orales, donde el transmisor nunca abandona su autoridad sobre la historia

¹⁵ V. Riva Palacio, “Consultar con la almohada (tradición mexicana)”, en *Cuentos del General*, ed. cit., p. 191.

¹⁶ *Ibid.*, p. 193.

¹⁷ La riqueza de esta forma compositiva puede hacerse evidente en los años posteriores al siglo XIX, cuando otros autores reputados por modernos y contemporáneos nuestros, maestros en el ejercicio del cuento, han incluso tematizado este fenómeno en sus propios relatos o lo han incorporado en sus composiciones no sólo como un recurso técnico de escritura, sino como una forma significativa (recuérdense las frecuentes intervenciones de Borges como Borges en muchos de sus memorables cuentos).

y siempre hace sentir a sus oyentes que ahí está él, que a él le consta, que él opina, etcétera.

A propósito de lo apuntado, me interesa comentar las implicaciones que tiene la intervención de esta voz, aparentemente ajena a la historia que se relata; para ello, véase el siguiente ejemplo: “En ese pueblo había una escuela, y debe haberla todavía; pero entonces la gobernaba don Lucas Forcida, personaje muy bien querido por todos los vecinos. Jamás faltaba a las horas de costumbre al cumplimiento de su pesada obligación. ¡Qué vocaciones de mártires necesitan los maestros de escuela de los pueblos!”¹⁸ La anterior exclamación irrumpe en el seno de lo narrado y sin duda se trata de una observación admirativa nacida más de la conciencia autoral que de la del narrador, y esa exclamación es ajena a lo contado, por lo que podría eliminarse sin que se alterara el núcleo del cuento; pero en última instancia lo que importa es que es una presencia deliberada, que está cumpliendo una función absolutamente artística en el seno del cuento: es el puente de comunicación personal entre historia y receptor. En este caso, esa exclamación apela a la comprensión, a la complicidad con el lector para que participe de la apreciación hacia los maestros rurales y se involucre de lleno en lo que va a relatar enseguida.

Así, se puede decir que estos relatos apelan a la atención, a la credulidad o aun a la desconfianza de su auditorio; por ello tiene que haber una voz en los márgenes del relato que se identifique con el receptor, que le hable, que apele a él en su mismo nivel de ente no ficticio. Por lo tanto esta voz está funcionando como un elemento fundamental para que el pacto entre receptor y narrador sea operativo, y este intercambio comunicativo es parte de la historia.

Ahora veamos otro aspecto: cuando se habla de la presencia de la leyenda en el cuento hispanoamericano decimonónico, no podemos pensar únicamente en la forma ya fija, llevada a la escritura por los románticos europeos, sino en ese inmenso flujo activo de creación y recreación oral, popular. La leyenda trabajada por algunos de nuestros escritores aparece despojada de su acento grave, trascendental, que solía caracterizar el género; por ello surgen estos productos ambiguos, sorprendentes, donde habla un enunciador burlesco, en constante tono de chanza o, de plano, instalado en el escepticismo juguetón, nada trágico. Los cuentistas de esta vertiente supieron acortar la distancia que establece la leyenda entre el asunto elevado, casi lírico, y su auditorio; acercaron unos a otros. Diluyeron el espesor trascendentalista y lo bajaron a lo ordinario, a lo cotidiano.

La presencia de la leyenda en el cuento decimonónico, entonces, no fue nociva, como se pretende, para la conformación del género; al contrario,

¹⁸ V. Riva Palacio, “El buen ejemplo”, en *Cuentos del General*, ed. cit., pp. 71-72.

fue un abono que ayudó a la fertilidad de la ficción al darle asuntos atractivos, al ofrecerle modos de enunciar que le imprimieron un tono peculiar a nuestro cuento. Pero esta influencia fue benéfica gracias a la perspicacia de estos escritores para tomar distancia de la gravedad y hacer familiar, burlesco, lo que en una genuina leyenda sería serio; por ejemplo, en el caso de “La horma de su zapato” de Riva Palacio, la vieja historia del diablo que busca almas para el infierno es transformada radicalmente: el diablo resulta una pobre víctima engañada por las maquinaciones “políticas” de otro diablo envidioso.

La crítica ha observado que si, en general, el romanticismo hispanoamericano trabajó poco en el afán de contar la historia nacional desde perspectivas populares, esta hazaña sí fue lograda por el tradicionalista Ricardo Palma, quien pudo hacerlo gracias a:

[...] la reducción de los grandes pasajes históricos, que los prosistas de la época idealizaban como algo vago y misterioso, a pequeños fragmentos anecdóticos que él podía contemplar con ironía, precisión, inmediatez y doméstica familiaridad. Esta reducción de escala supone un desplazamiento del foco histórico, que ignora lo central (aunque se aprovecha de sus figuras y escenas) y se desvía hacia lo marginal [...] Palma le quita toda gravedad a la historia y así la hace realmente nuestra [...] ¹⁹

Esta lección, enseñada magistralmente por Palma, la aprendieron tanto Riva Palacio como Roa Bárcena, pues si bien muchos de sus cuentos abrevan de la crónica histórica, van mucho más allá gracias a su vocación popular de centrar la atención en los pequeños hechos marginales que no tuvieron cabida en la elevada tradición historiográfica; pero sobre todo, ensayaron otra mirada a los hechos, al mundo referenciado: optaron justamente por la mirada doméstica, familiar, juguetona, y con ello su escritura quedó desprovista de la gravedad que caracterizaba la historia positivista.

Para ver más claramente la forma en la que trabajaron estas alusiones a la historia, puede ser útil asomarnos al último relato de *Noche al raso*, “A dos dedos del abismo”, cuento decididamente humorístico, compuesto por las peripecias de un soltero empedernido que lucha por eludir un matrimonio al que se le estaba forzando. Sin embargo, en esta historia insignificante pueden apreciarse muy nítidamente las coordenadas de un tiempo y un espacio históricos reales que dejan huella en los personajes. A continuación cito, a manera de ejemplo, un fragmento donde se perciben las marcas del tiempo histórico en el comportamiento de las doncellas casaderas, perte-

¹⁹ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del romanticismo al modernismo*, Alianza Universidad, Madrid, 1997, p. 121.

necientes a la aristocracia, aunque se trata, a la vez, de una huella tamizada por la mirada burlesca del narrador:

Era ésa la época de la bachillería en las mujeres, y si Molière hubiese vivido y venido entonces a México, habríase convencido de que gastó inútilmente tinta y tiempo en sus *femmes savantes*, al menos por lo que respecta a las nuestras. Así se hablaba en el círculo femenino de la tertulia, de política y de historia natural, como de las últimas composiciones poéticas de Arriaza y de los discursos del doctor don Servando Teresa de Mier en el Congreso y no era raro oír a las más eruditas, tan pronto recitando el *Pater Noster* en inglés, como respondiendo con versos latinos a las galanterías de sus adoradores.²⁰

Sin embargo, la burla se hace más evidente cuando acude a sucesos históricos consignados con toda la seriedad y heroicidad por la historia patria; esos mismos hechos son aludidos aquí y rebajados paródicamente por el propio personaje de Guadalupe Victoria, cuando iguala su lucha por la independencia de México con la del protagonista, un marqués que no desea casarse:

Existe, y debo creer que sin moradores, la cueva en que yo permanecí oculto y fuera del alcance de las garras de la tiranía en los primeros tiempos de nuestra guerra de independencia. De igual género es la lucha que tú vas a emprender con don Raimundo y su familia. Vas a pelear por tu independencia y libertad propias [...] ¡Pues a la cueva contigo y que te saquen de ella, si pueden, para casarte! Por penosa que sea la vida del anacoreta, es peor la del casado contra su voluntad. Con que, si te resuelves, te daré una carta para Zenobio, a fin de que te ponga en posesión de la cueva. Estoy casi seguro de que, a los ocho o diez años de habitarla [...] Mas, para entonces, la regeneración social y política de la república será un hecho práctico y tú nada tendrás que temer de la tiranía de tu presunto suegro.²¹

En estas enunciaciones irónicas que tienen que ver con el restablecimiento de nexos con una perspectiva popular, se puede apreciar un sesgo distintivo de esta literatura: si gran parte del ejercicio literario decimonónico se había caracterizado por su pretensión ejemplarizante, o informativa, o por la crítica de los males sociales, el cuento, en manos de Roa Bárcena y en buena medida de Riva Palacio, asume lo lúdico como centro para articular el discurso e hilvanar historias. En ellos se recupera esta fuerza tan importante de nuestras culturas; de ahí que pueden ser llamados cuentos, sin más: estos escritores lograron cuajar en esta forma genérica el aliento de lo lúdico.

²⁰ J. M. Roa Bárcena, "A dos dedos del abismo", en *Noche al raso*, ed. cit., p. 54.

²¹ *Ibid.*, p. 66.

Hay, por supuesto, un elemento que no he considerado en mis comentarios, dado que es algo ya analizado y tomado en cuenta por la crítica y la historiografía: la importancia del periodismo para el desarrollo del género cuento. Lo acepto y lo asumo, pero sólo quiero hacer notar que en particular fue importante para esta vertiente la tradición periodística de carácter crítico y satírico practicada en México desde los tiempos de la Colonia. Ahí se fue forjando el nexo, la posibilidad de que entrara a la lengua escrita el acento y el tono de la lengua popular. Ese periodismo hizo posible una escritura cruzada por el aliento de lo oral popular, que no es sólo un asunto de recurso literario, sino de perspectiva. Y al respecto no hay que olvidar el constante ejercicio humorístico que practicó Riva Palacio en múltiples periódicos en los que colaboró o hasta fundó. Tengamos también presente la escritura de versos satíricos de Roa Bárcena. Que quede claro, pues, que no afirmo que el trabajo artístico con lo oral, popular, necesariamente lo hicieron estos escritores en una relación directa, que en todo caso se trata de corrientes de percepción; la cercanía con lo popular está dada a través de diversas mediaciones y una de las más importantes ha sido, sin duda, el periodismo.

Por último, quisiera aclarar que no pretendo concluir cómodamente diciendo que todo el cuento mexicano posterior haya transitado por este cauce poético explorado por Roa Bárcena y Riva Palacio; hay que reconocer en ellos una veta, hay que ver sus cuentos como la fundación de una poética del género cuento que recogía y retrabajaba en un nuevo marco los elementos de la vieja tradición popular que ya había hecho su aparición en otros géneros, en otros contextos expresivos. Pero el cuento en nuestra nación también discurriría por otras sendas, intentando negar sus nexos con lo oral tradicional. Sin embargo, tengo la intuición de que fue la vertiente fundada por Roa Bárcena y Riva Palacio la más fructífera y la que a la larga dio mayores logros en la consolidación de este género literario; y tal vez mi intuición se relacione con las palabras con que Pedro Henríquez Ureña resumía los propósitos del trabajo cultural practicado por los intelectuales en el México del siglo xx: “No debe haber alta cultura, porque será falsa y efímera, donde no haya cultura popular”.²²

²² Pedro Henríquez Ureña, “La utopía de América”, en *Ensayos*, ed. coordinada por José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998 (*Archivos*, 35), p. 268.

TIENTAS A LA NARRATIVA BREVE DE RAFAEL DELGADO

LOURDES FRANCO BAGNOULS

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Estas líneas son apenas un esbozo de las posibilidades de estudio que ofrece la narrativa breve de Rafael Delgado. La figura de Delgado como novelista ha opacado, sin duda, la imagen del cuentista; sin embargo, una revisión despaciosa de ese material arroja interesantes reflexiones acerca no sólo de las particularidades de la obra y el autor, sino también de los pormenores del género de narrativa breve en la literatura mexicana del XIX.

La recepción de Delgado, estudiada por Adriana Sandoval,¹ muestra los efectos de una crítica impresionista y subjetiva, por una parte, y, por otra, la existencia de una honda preocupación por autenticar el valor literario del escritor veracruzano; este fenómeno no es, ciertamente, privativo del caso de Delgado, sino común a todos los escritores del siglo XIX, sujetos a una crítica justificadora y no valorativa; de manera tal que afirmar el valor de una obra o de un escritor resulta un impulso natural de reivindicación que impide ver los árboles en el seno del copioso bosque. Adjetivos a propósito de su obra como “elegante y fácil” o “suelta y flexible”² nada dicen de sus cualidades reales.

Monterde, quien en algunos momentos de su ensayo sobre la narrativa breve de Delgado incide en la naturaleza intrínseca de estos textos haciendo apuntalamientos certeros sobre la estructura misma de las piezas, o sobre su intertextualidad, tiene, sin duda, el gran acierto de orientar su valoración hacia el carácter criollo de la literatura de Delgado; una literatura que identifica cercana por el fondo a López Portillo, y por la sensibilidad, próxima alguna vez a Ángel de Campo.³

¹ Adriana Sandoval, *A cien años de “La Calandria”*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1999.

² Juicio de Antonio Castro Leal citado por A. Sandoval (p. 255). En cuanto al estilo “fácil” de Delgado, véase también el comentario de Mariano Azuela; Salado Álvarez lo califica de “brioso” mientras que Allemand lo juzga como “liso” (todos estos ejemplos están en el libro de A. Sandoval).

³ Francisco Monterde, “Prólogo” a Rafael Delgado, *Cuentos*, pról. y selec. F. Monterde, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1942 (*Biblioteca del Estudiante Universitario*), p. xii. Todas las citas de la obra de Delgado, cuya identificación se realizará entre paréntesis, corresponden a esta edición.

Desde la perspectiva de una vanguardia teñida de inteligencia, Ortiz de Montellano designa a Delgado como “el más completo de nuestros novelistas” y lo considera como autor de relatos tan bien “escritos” como “descritos”. Si entendemos que la escritura atañe a la estructura íntima del relato, mientras que la descripción se inscribe en el terreno del estilo, veremos que el juicio del hombre que dirigió la revista *Contemporáneos* abarca los dos ejes fundamentales del texto, que sin duda avalan para él la inclusión y permanencia de Rafael Delgado en la República de las letras mexicanas. La antología preparada por Ortiz de Montellano es, como se puede leer en las primeras líneas de la introducción, el reflejo de una cultura preeminentemente criolla, entendiendo por criollismo la forma específica de adaptación americana de la civilización española. En Delgado, específicamente, destaca la cercanía emotiva entre Veracruz y Andalucía, así como el carácter “castizo” de su estilo.⁴

De los pocos juicios específicos que se han vertido sobre sus cuentos, destaca por su negatividad el de Paul Allemand,⁵ quien califica su narrativa breve de “subjetiva” y de carácter autobiográfico. Las páginas siguientes demostrarán que, tanto discurso como situaciones y personajes, se inscriben absolutamente en el plano del intelecto dirigido y no en el de la emoción inmediata. Si bien algunos de sus cuadros costumbristas y uno que otro de sus relatos tienen carácter autobiográfico, los más intensos y mejor contruidos se inscriben plenamente en el terreno de la ficción.

Para María del Carmen Ruiz Castañeda, Delgado tiene el acierto de plasmar la “inmovilidad budística” de las pequeñas poblaciones provincianas, su religiosidad hermanada a la maledicencia, así como la petrificación, en muchos sentidos, de una sociedad instalada en el quietismo inscrito bajo los cánones de toda dictadura.⁶

Con el título de *Cuentos y notas* —impreso en 1902 en la Biblioteca de Autores Mexicanos de Agüeros—, Delgado publicó un volumen de textos breves; de ellos no todos son relatos. Bajo el rubro general de “Cuentos”, Monterde reúne, en la citada antología publicada en la colección Biblioteca del Estudiante Universitario, un total de veintidós textos, ya expurgados de la edición de Agüeros; sin embargo, la naturaleza de los mismos sigue siendo disímbola y, en ocasiones, genéricamente difícil de precisar puesto que las fronteras entre crónica, relato y cuadro de costumbres se diluyen hasta convertirse apenas en un matiz preponderante, pero nunca excluyente, para la preeminencia de un género sobre otro. Delgado utiliza el cuadro de cos-

⁴ Véase Bernardo Ortiz de Montellano, “Antología de cuentos mexicanos”, en *Obras en prosa*, ed., notas e índices Lourdes Franco, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988 (*Nueva Biblioteca Mexicana*), pp. 384-385.

⁵ A. Sandoval, *op. cit.*, pp. 196-203.

⁶ *Ibid.*, pp. 305-307.

tumbres con el mismo fin que llevó a los costumbristas españoles a la proliferación del género: fijar lo perecedero, describir la realidad circundante con el propósito de exaltar los valores tradicionales de marcado resabio romántico, como respuesta a una sociedad en ejercicio de cambio y transformación. Los cuadros de costumbres de Rafael Delgado se inscriben a plenitud en la definición que Mesonero Romanos hizo de sus propios cuadros: “ligeros bosquejos o cuadros de caballete en que, ayudado de una acción dramática y sencilla, caracteres verosímiles y variados, y diálogo animado y castizo, procurase reunir en lo posible el interés y las condiciones principales de la novela y del drama”.⁷

Por lo que respecta a los relatos propiamente dichos, éstos responden a esta necesidad de verdad y precisión de la que habla Poe y que tan caras deben ser a la narrativa breve.⁸

Para determinar la naturaleza de los textos breves de Delgado, seguiré los planteamientos de Luz Aurora Pimentel sobre teoría narrativa.⁹ De acuerdo con ella, relato es aquel texto que contiene acciones con carácter humano desarrolladas en el tiempo y puestas en boca de un narrador, cuya naturaleza habrá de definirse de acuerdo con diversas consideraciones: en todo relato debe haber una transformación implícita, y es en el campo de esta transformación de la situación inicial al desenlace, donde ocurre la verdadera configuración, tanto del autor como del personaje. En este transcurrir entre el tiempo inicial del cual parte el relato al tiempo en el cual concluye, existe una relación lógica de causalidad. En Delgado hay relatos perfectamente estructurados dentro de estos parámetros, frente a otros que no cumplen con este último requisito de causalidad y transformación de los personajes presentados, tal es el caso de “¡To...rooo!”, “Mi vecina” y “La noche triste”, que se mantienen en el rubro de meros cuadros de costumbres. En cambio, textos como “La chachalaca”; “Amor de niño”; “¿A dónde vas?”, “Así” y “Margarita” responden perfectamente a esa especificidad del relato.

Un epígrafe de Paul Ricoeur incluido en el ensayo de Pimentel signa nuestra siguiente reflexión sobre los relatos de Delgado: “Veo en las intrigas que inventamos un medio privilegiado por medio del cual reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en última instancia muda”. Es decir, aquí entenderé el relato como una forma de reconfiguración de una experiencia, en este caso la de Delgado.

⁷ Mesonero Romanos citado por José F. Montesinos, en “Mesonero Romanos: los límites del costumbrismo”, en *Historia y crítica de la literatura española. V. Romanticismo y realismo*, eds. Francisco Rico e Iris M. Zavala, Crítica, Barcelona, 1982, p. 363.

⁸ Edgar Allan Poe, “Hawtorne”, en *Ensayos y críticas*, trad. e introd. Julio Cortázar, Alianza, Madrid, 1956 (*El Libro de Bolsillo*), pp. 125-141.

⁹ Luz Aurora Pimentel, “Teoría narrativa”, en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, ed. Esther Cohen, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

La Historia Nacional tiene un lugar en esta reconfiguración estética del escritor. Los relatos “La misa de madrugada”, “La noche triste” y “Pancho el tuerto” tocan temas históricos. El primero de ellos narra un hecho en la Orizaba de los virreyes; el segundo es una evocación de la partida de la emperatriz Carlota con rumbo a Europa en 1866.¹⁰ “Pancho el tuerto” se sitúa en los tiempos de “Su Alteza Serenísima”, Antonio López de Santa Anna; en este relato aparecen los nombres de Guillermo Prieto, Lucas Alamán y Francisco Zarco. El contexto en el que se dan los relatos de Delgado es el de un México provinciano en el que la misma capital no difiere significativamente de las ciudades del interior. El mundo en el que se mueven sus personajes es muy distinto de la ciudad cosmopolita de El Duque Job porque sus personajes se mueven en ámbitos muy diferentes: la casa humilde, la cantina, el paisaje campirano y el pequeño poblado; aquí se inscriben las coincidencias con Micrós. Delgado observa un mundo degradado y corrupto donde, sin embargo, existen destellos de honor, bondad, generosidad y valor capaces de reivindicar una primera impresión negativa y avasalladora. Su mundo cuentístico ofrece, sin equilibrarlos, los dos platillos de una balanza donde una realidad multicolor se muestra bajo distintos y homólogos maquillajes estilísticos.

Inútil sería tratar de encasillar la narrativa breve de Delgado bajo los rubros de las distintas escuelas literarias; en este sentido, la suya es una posición ecléctica en la que se descubren aquí y allá elementos de distintas escuelas; por otro lado, esta situación no es privativa de Delgado, pues como dice Brushwood: “A partir de la lectura de las novelas de Delgado, podría suponerse que su mayor desviación de lo que pudiera llamarse la norma del realismo-naturalismo fue su insistencia en un delicado sentimentalismo y en el funcionamiento de un tipo de justicia que surge de las relaciones decentes entre los hombres”.¹¹ Por su parte, Correa Calderón opina que “el embrión de la novela realista está en el costumbrismo que continuaba la tradición de la gran novela española atomizándola, disgregándola en artículos sueltos como un espejo que se rompe”.¹² Efectivamente, tanto quienes inscriben la narrativa de Delgado dentro de los cánones del realismo-naturalismo, como aquéllos que distinguen rasgos románticos o

¹⁰ En su libro *Maximiliano y Carlota en México. Historia del Segundo Imperio* (Diana, México, 1977), José C. Valadez especifica que la emperatriz Carlota arribó el 11 de julio a Orizaba, donde se le rindió el último homenaje que recibiría a su investidura real en México. Maximiliano viajó con ella en el mismo carruaje solamente hasta Río Frío, donde la esperaba la comitiva que la acompañaría a Europa. Después de despedirla, Maximiliano se fue a Cuernavaca, en donde permaneció de diez a doce días.

¹¹ John S. Brushwood, “Lo que los mexicanos entienden por realismo y naturalismo”, en *Una especial elegancia. Narrativa mexicana del Porfiriato*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, p. 59.

¹² Evaristo Correa Calderón, “El costumbrismo, germen de la novela realista”, est. preliminar a *Costumbristas españoles*, Aguilar, Madrid, 1964, p. xlvii.

los más que lo hermanan con los cuadros costumbristas de Pereda, tienen un poco de razón; Delgado es la suma de todo ello.

Con intención puramente nominativa, destacaré algunos de los relatos de Delgado como pertenecientes preferentemente a cada una de las distintas escuelas, aunque con la salvedad de que esta clasificación no es ni exclusiva ni mucho menos excluyente: Como románticos, podemos clasificar los relatos: “Amistad”, “Amor de niño”, “Adolfo” y “Amparo”. Románticos porque en ellos existen varias de las características propias del romanticismo, como por ejemplo, la muy significativa condición del pesimismo vital, que en “Amistad” se revela de manera patente en la siguiente reflexión: “Pasarán los días, los años y los meses; dará vueltas el mundo, y acaso esa alma generosa, que hoy salvó de la deshonra a un amigo; que a fuerza de ruegos y de cariñosa energía, le apartó del crimen, no tenga en caso semejante, ni quien la ame, ni quien le consuele y le aleje de los abismos en que diariamente perecen tantas almas nobles, dignas de mejor destino” (p. 22).

La visión pesimista de la vida que acompaña la literatura romántica está sin duda presente en los relatos de Delgado; “Adolfo” y “Amparo” son dos muy buenos ejemplos de esta visión trágica de la existencia. El primero de ellos narra la triste historia de amor de un joven que tiene que sacrificar su felicidad en aras de la lealtad y la gratitud; la disyuntiva entre el querer y el deber que plantea muchas veces la reflexión romántica es evidente en este relato. Adolfo recibe como compensación a su nobleza el terminar sumido en el vicio y la abyección.

“Amparo” posee dos rasgos románticos importantes; por una parte, se trata de un relato donde la tragedia se ensaña con un ser inocente: Amparo es una niña que pierde a su madre y a su padre y queda a la deriva, en manos crueles que propician su muerte. Aquí la predestinación trágica se une con lo que será uno de los factores distintivos y más importantes de la literatura romántica: el sueño, el sistema de vasos comunicantes entre este mundo y el otro, entre la realidad y la fantasía, entre el mundo terreno y el divino. Al morir, Amparo delira con un mundo de ángeles del que su madre muerta le hablaba: ¿verdad o ficción?, ¿producto de la fiebre intensa o contacto real con el cielo? El poeta romántico ha sido definido como “explorador clarividente”. En este cuento Delgado toca precisamente ese espacio sutil entre la vida y la muerte, la realidad y el sueño, lo fantástico y lo extraño.

Se ha reiterado en incontables ocasiones la presencia de lo fantástico y fantasmagórico, así como de los espacios crepusculares en torno a la literatura romántica. Definido lo fantástico, de acuerdo con Todorov, como una percepción particular de acontecimientos extraños,¹³ podremos abordar un

¹³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Premiá, México, 1980, esp. pp. 23-35.

relato de Delgado que responde perfectamente a los lineamientos de una búsqueda de la temática fantástica pergeñada por ese crítico. El relato en cuestión se titula: “Amor de niño”; en él se suscitan efectos de curiosidad en el lector característicos de lo fantástico, la intriga se mantiene en tensión a lo largo de todo el relato, constituyendo así lo que Todorov llama “La experiencia de los límites”. Un niño enamorado de un grabado colgado en la biblioteca de su padre, la tenue luz de la luna, un estado especial de exaltación febril y el milagro de unas formas que separándose del cuadro adquieren dimensión humana, la irrupción del mundo real en la corporización de un criado con una vela, la desaparición de la visión y finalmente la duda, hacen de este relato una pieza indispensable en una consideración crítica de lo fantástico en la literatura mexicana.

Relatos inscritos en la corriente del realismo-naturalismo, sin deslindes entre los límites de uno y de otro, serían en la obra de Rafael Delgado: “Amistad”, “La chachalaca” y “¡Así!”. En “Amistad” abunda la descripción de mundos sórdidos y depravados, característicos de esta incisión en los bajos mundos que practica la novela naturalista: “Daba náuseas el aire viciado de la cantina, la fetidez que lastimaba los más fuertes estómagos y en la cual se mezclaban hedores de gástricos despojos, alientos de borracho, olor de tabaco malo, aromas de ajeno, de cognac y de bitter, tufo de salazones, y agradable perfume de fresas recién cortadas y de naranjas tempraneras” (pp. 17-18).

“La chachalaca” patentiza la insana crueldad del ser humano, aun cuando es niño; narra cómo el hombre es capaz de matar a un animal indefenso sólo por placer y la manera igualmente brutal y violenta con la que el padre de ese niño castiga el hecho.

“¡Así!” es un relato de conductas encontradas; un joven noble, trabajador y buen hijo, se convierte de pronto en el asesino de su mejor amigo y en enemigo de su madre. ¿La razón?: el amigo y la madre eran amantes. La mirada de Delgado irrumpe de puertas adentro en la intimidad de una casa y en la intimidad de unas almas signadas por la tragedia.

Hay en Delgado un grupo representativo de relatos en los que la intención fundamental radica en poner en evidencia un problema de carácter moral, tal como lo apunta Brushwood en su juicio sobre el escritor; en títulos como “Amistad”, “El desierto”, “¿A dónde vas?”, “Para testar” y “Margarita” no existe un correlato entre las acciones y sus resultados; en Delgado, a una buena acción corresponde muchas veces un resultado negativo.

“Margarita” es la historia de una muchacha leal y cariñosa que recibe como pago a su devoción el ser arrojada a las garras de un viejo libidinoso.

Si introdujéramos una cala psicológica a los relatos de Rafael Delgado, encontraríamos un vasto campo de estudio que sistematizaría convenientemente los apuntalamientos que sobre la naturaleza social y moral de sus

personajes ha vertido la crítica a través de los tiempos. La preeminencia del interés de la narrativa decimonónica de la segunda mitad del siglo por la plasmación de realidades antes que de fantasías, hace más viables las interpretaciones de carácter psicoanalítico. Por ejemplo, “Margarita” es un texto de gran riqueza para seguir los derroteros del comportamiento de los personajes y de las interrelaciones que guardan entre ellos, asunto central de la disciplina psicológica.

Si analizamos lo que en psicología se denomina “motivaciones intelectuales”,¹⁴ veremos que los seres humanos reaccionan positiva o negativamente frente a ciertos estímulos de carácter emocional. Los intereses que el individuo desarrolla pueden estar relacionados con ideales, con la necesidad de aprobación social o con la autoexpresión. La respuesta de un individuo, en este caso Margarita, frente a la presión de la opinión pública, genera implicaciones morales o religiosas que actúan sobre su personalidad transformándola de una chica cariñosa, ingenua, obediente y sumisa, en una gran retadora social con una fuerte carga de amargura pero con una capacidad mayor para entender la naturaleza humana, lejos de la idealidad que ella suponía. A partir de la experiencia brutal a la que fue sometida, Margarita adquiere una fuerza de carácter que antes no tenía.

Este cuento se distingue además por el tono profundamente irónico en el que está narrado. Si entendemos la ironía como un discurso ambiguo en el que lo dicho evidencia lo contrario de su significado literal, nos percatamos de que en Delgado hay más de un plano narrativo y que el empleo de la ironía es un importante elemento de crítica, el cual se esgrime contra una sociedad hipócrita y prejuiciosa. El autor-narrador se deslinda de toda responsabilidad en cuanto a elevar a juicio moral la conducta de los personajes: “No me atrevo a decir que ella fue causa de todo. Acaso la buena señora tuvo razón. Era madre y debía alejar a sus hijos de todo peligro”. Vista la naturaleza irónica del discurso en este relato, la lectura más lineal contraría el sentido profundo de reproche social que este texto implica.

En el cuento “El desertor”, un fugitivo de la justicia, culpable de matar al jefe de una familia, es ayudado a escapar por la esposa y los hijos de ese hombre, hecho con el cual se rompe la ley inexorable del “ojo por ojo y diente por diente”. Más allá del determinismo, Delgado se sitúa en la línea de Zola cuando éste afirma que la literatura no es sino “la realidad vista por un temperamento particular”.

Si sus cuadros de costumbres ponen de manifiesto una actitud idealista, sus relatos, en cambio, muestran a un espíritu mucho más comprometido con la realidad circundante. Tanto en los cuadros costumbristas como

¹⁴ Véase Werner Wolff, *Introducción a la psicología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961 (*Breviarios*, 82), pp. 252-254.

en los relatos, la prosa de Delgado tiene una honda raigambre clásica, proveniente de su formación en el contexto de una preceptiva estricta. En varios relatos, él mismo alude a sus lecturas de infancia, donde al lado de los clásicos latinos como Horacio y Virgilio, ocupan un lugar de honor Cervantes y Shakespeare o sus predecesores inmediatos: Pereda y Juan Eugenio Hartzenbusch.

Hay una ausencia significativa en Delgado por lo que concierne a las corrientes literarias: el decadentismo. Feroz es su crítica contra esta derivación del arte finisecular del XIX; en su relato “Amistad” se patentiza este rechazo en boca del propio narrador: “Vino el criado [...] y nos sirvió. A mí una copa de manzanilla, el vino regocijado de las comarcas andaluzas; a mi amigo un vaso de ajenjo, la pernicioso bebida, en la cual busca una generación decadente el sentido estético, la inspiración epiléptica y neurótica, esa que hoy goza de fueros de soberanía, talento... genio” (p. 19).

La figura del narrador entendido como “mediador indispensable entre el mundo narrado y el lector” tiene, como bien sabemos, distintas posibilidades de expresión, referentes al sujeto de la enunciación, su posición temporal y espacial, su grado de participación, su relación con otras fuentes de información narrativa y su grado de confiabilidad. En el texto titulado “¡To...rooo!” se da un fenómeno bastante común en el discurso de Delgado: la consideración inmediata del narrador de estar frente a un virtual lector con el que establece una relación estrecha: “Imagínate, lector amable, a Mío Cid, cercado de agarenos y reducido a limitado espacio, sin que Babiaca le ayude ni Colada le valga, y comprenderás la ira del orgulloso rey de la pradera” (p. 37). ¿Quién es, para Delgado, este lector virtual? Un hombre culto, capaz, sin duda, de una participación activa en el juego de la obra de arte. La esencia del juego, dice Gadamer, es el reconocimiento: “lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo”.¹⁵ El lector que pretende Delgado es, como él, un criollo inmerso en el mundo de la cultura española, con un alto poder imaginativo y una honda voluntad de afinidad con el autor-narrador. Si hablamos de Delgado como de un autor criollo, es en gran medida por esta simpatía que destila hacia las formas y estructura de la narrativa española. Si hablamos de criollismo, hablamos también de una ausencia del mundo indígena, tanto en los espacios como en el lenguaje.

Sin embargo, en la narrativa breve de Delgado también hay otros narradores: El relato: “La chachalaca” es un buen ejemplo de narración en

¹⁵ Hans-Georg Gadamer, “El juego como hilo conductor de la explicación ontológica”, en *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Eds. Sígueme, Salamanca, 1977, p. 158.

primera persona; aquí, la posición temporal del narrador es retrospectiva, pues un adulto cuenta sus experiencias de niño; la mirada del menor alterna con la mirada del adulto, en una búsqueda incesante que va tras el recuerdo, pero también tras la expiación de una culpa y la explicitación de un principio moral.

En el relato “Para toros del jaral”, el autor-narrador tiene un papel protagónico que se evidencia en cortes hechos sobre el plano de lo narrado para insertar reflexiones de índole personal que no sólo implican intrusión de disquisiciones personales, sino también, como queda claro en el siguiente ejemplo, una construcción moral del propio narrador que en nada modifica o enriquece la historia narrada: “¡quién me ordena juzgar a las personas! yo tengo mi propia particular psicología, la cual me sirve para explicarme muchas cosas, para darme cuenta de otras, y, por ende, para conceder a cada individuo justa y merecida estimación” (p. 165). ¿A qué obedece esta voz dentro del relato? Un párrafo como el anterior tiene la función de marcar una sana distancia entre las convicciones morales del autor y el comportamiento de sus personajes, entre el mundo moral del primero y el ser y el existir de los segundos. De acuerdo con los ejemplos anteriores, podemos afirmar que en Delgado estamos en presencia de un discurso mixto; por una parte existe el discurso propiamente ficcional (discurso narrativo) y por el otro un discurso doxal (de opinión) que surge aquí y allá a lo largo de todos los relatos.

Como también sucede en el caso de Manuel Gutiérrez Nájera en relación con Daudet en el cuento “Las misas de Navidad”, en Delgado hay dos relatos que son en realidad palimpsestos, es decir, textos que conservan las huellas de una escritura anterior; tal es el caso de “Rigel”, incluido en la antología preparada por Ortiz de Montellano, y “Pancho el tuerto”. En ambos casos, las referencias al texto original están dadas por el propio autor. “Rigel”, tomado del *Gil Blas* de Santillana, y “Pancho el tuerto” de Tirso. “Para testar” evidencia la cercanía con *El abuelo*, de Benito Pérez Galdós, por lo que se refiere al cuestionamiento del honor como un valor a ultranza. Toda la narrativa contiene, aquí y allá, rasgos de intertextualidad explícita que ofrecen vetas interesantes de investigación. La explicitación de estos rasgos por parte del propio autor habla de una suerte de manierismo absolutamente consciente, es decir, que forma parte de una estética preconcebida.

Imposible resumir lo que sólo han sido apuntes y directrices por las que podría orientarse una nueva lectura de la narrativa breve de Rafael Delgado; queden pues estas notas como simples incidencias críticas para futuras reflexiones en los campos de la historiografía literaria, la teoría de los géneros, la estilística o el estudio comparativo de corrientes.

UN ACERCAMIENTO A LA CUENTÍSTICA DE ALBERTO LEDUC

BLANCA ESTELA TREVIÑO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

A Patricia Leduc y Silvia Ávila

EN BUSCA DE UN ESCRITOR

A la vuelta de otro fin de siglo, la obra de los prosistas de *la Revista Moderna* se observa aún como un territorio inexplorado. El prestigio de la poesía y el interés de la crítica literaria en los poetas sobresalientes del modernismo mexicano desplazaron, paulatinamente, el estudio de los narradores de esa expresión artística. A propósito de un ensayo dedicado a Bernardo Couto Castillo en 1982, Allen W. Phillips asentaba:

No se ha hecho nunca, que yo sepa, una tipología del cuento modernista. Menuda tarea, que no intentamos ahora, por la enorme variedad de temas y estilos que coinciden y se funden al plasmarse el género. Quizá sea precisamente la pluralidad y la heterogeneidad uno de los rasgos principales de estos relatos. Además si el carácter primordial de la narración modernista es su lirismo y si los autores se empeñaron en la expresión individual no podrían ser uniformes los resultados. Pienso, sin embargo, que pueden asentarse unas premisas generales para caracterizar el cuento finisecular, con tal que se acepte un hecho incontrovertible: la confluencia de varias tendencias literarias, que se cruzan y entrecruzan en la obra de los principales narradores del período.¹

Trasladando la reflexión de Phillips al ámbito de nuestra literatura y pese a que en 1898 apareció la colección *Cuentos mexicanos*² editada por *El*

¹ Allen W. Phillips, "Bernardo Couto Castillo y la revista moderna", *Texto Crítico*, enero-diciembre de 1982, núms. 24-25, p. 75.

² En esta valiosa antología hay narraciones de Rubén M. Campos, José Juan Tablada, Ciro B. Ceballos, Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo, además de las de autores como Rafael Delgado y José Ferrel. Refiere Rubén M. Campos que la publicación "fue hecha por los cuentistas a prorrato, contribuyendo cada uno con la parte de dinero que le correspondía, una vez dividido el costo de impresión en partes iguales". *Vid.* Rubén M. Campos, *El bar: La vida literaria de México en 1900*, pról. Serge I. Zaitzeff, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996 (*Ida y Regreso al Siglo XIX*), p. 163.

Nacional donde se reunía a varios narradores modernistas, carecemos de una antología de los cuentistas de aquel periodo equiparable a ese gran clásico que sobre poesía publicó José Emilio Pacheco en el año de 1970.³ Un material así posibilitaría la lectura y el conocimiento de aquellos narradores, a la vez que permitiría el estudio de las cuestiones que apunta Phillips en la cita anterior. Asimismo, podrían establecerse las aportaciones de los modernistas mexicanos al campo de la ficción breve.

Del grupo de cuentistas que formaban el cenáculo de la *Revista Moderna* —José Juan Tablada, Amado Nervo, Jesús Valenzuela, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo, Rubén M. Campos—, la obra de Alberto Leduc ha sido la más olvidada, pues sólo se le recuerda por la inclusión de “Fragatita”, su cuento más famoso, en las antologías. Este hecho se debió en parte al entusiasmo que suscitó el relato entre sus contemporáneos, pero también a la autoidad que le confirió el prestigiado Bernardo Ortiz de Montellano al incluirlo en su antología de *Cuentos mexicanos* destinando a su autor a la fama de unas cuantas páginas. Afortunadamente para Leduc, en 1984 Margo Glantz y Fernando Tola de Habich publicaron “Fragatita” y otros cuentos, volumen que contiene una acertada selección de textos en su mayoría desconocidos y que contribuyen a la vindicación del escritor.⁴

Alberto Leduc nació en la ciudad de Querétaro en el año venturoso para la nación mexicana de 1867. Respecto de su padre dice Renato Leduc: “era hijo de un zuavo invasor de los del mariscal Bezaine. Era muy aficionado a intercalar galicismos en sus escritos. Se le trataba de afrancesado y hasta se le atribuía —parece que por José Juan Tablada, que era hombre de muy mala leche— haber leído *El Quijote* en su versión francesa”.⁵ Más allá de las evocaciones de su hijo, Alberto Leduc fue un escritor infatigable. Su nombre comienza a aparecer en los periódicos y revistas de la capital desde 1890, luego de trocar la carrera de marino por el oficio de las letras, como también lo hiciera Heriberto Frías, su coterráneo, al dejar la milicia. En 1893 participó en la ruidosa polémica que suscitó la publicación de “Misa Negra” de José Juan Tablada en *El País*,⁶ y desde el momento de la fundación de la *Revista Moderna* en 1898, se desempeñó en ella como redactor, traductor y cuentista. Entre su producción destacan dos novelas cortas: *María*

³ Me refiero a los dos tomos de la *Antología del modernismo 1884-1921*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970 (*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 90-91). Recientemente la UNAM reeditó, junto con Era, esta antología.

⁴ Alberto Leduc, “Fragatita” y otros cuentos, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1994. Todas las citas que transcribiré en mi análisis corresponden a esta edición.

⁵ Renato Leduc, *Cuando éramos menos*, Cal y Arena, México, 1989, pp. 24-25.

⁶ El texto con el que Leduc contribuyó a la polémica suscitada por el poema de Tablada se titula “El decadentismo” y fue recogido por Héctor Valdés en el Estudio introductorio de la edición facsimilar de la *Revista Moderna*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.

del Consuelo y *Un calvario*, ambas publicadas en 1894, que merecieron una larga reseña de Hilarión Frías y Soto en *El Siglo Diez y Nueve*. Además de estas novelas, escribió numerosos cuentos que han permanecido, como él mismo lo dijera, “en el convento de lo inédito, ipolvoso monasterio en el que reposamos inertes los autores nacionales!”⁷

Como sucede con la mayoría de los autores del siglo XIX, la biografía literaria de Alberto Leduc está aún por descubrirse. Rescatar de los periódicos y de las revistas la obra de un autor es algo más que arqueología hemerográfica, pues la experiencia se vive como una secreta victoria contra el olvido.⁸

Además de escribir un seductor *Manual de quiromancia*, Alberto Leduc publicó una sugerente columna —que aún no se le ha atribuido— titulada “Cartas pasionales a una espiritista”, la cual aparecía firmada con el seudónimo *Spiritus* en *El Universal*. En este mismo diario y durante muchos domingos aparecieron, a tono con las inquietudes de los modernistas, diversas columnas con los nombres de “Perfiles de almas”, “Siluetas de miseria”, “Cuentos nocturnos” y “Cuentos blancos”. Asimismo, por más de tres años Leduc fue director de *La Gaceta*, publicación literaria donde aparecieron varios de sus cuentos, gran parte de ellos desconocidos hasta nuestros días. Por largo tiempo desempeñó labores de traductor para la librería de la Vda. de Bouret, oficio que debió proporcionarle inmensas alegrías, pues amaba la lengua francesa de sus antepasados, afición que le permitió disfrutar sobremanera la lectura de Guy de Maupassant, a quien profesaba manifiesta devoción y con quien guarda ciertas afinidades.

Páginas luminosas sobre la vida y la ideología de Alberto Leduc se encuentran en el citado *El bar* de Rubén M. Campos, libro imprescindible para la comprensión de nuestro modernismo que llegó a la colección “Ida y Regreso al Siglo XIX” gracias a los empeños de Serge I. Zaitzeff. Si las “apologías” de Ciro B. Ceballos iniciaron en la *Revista Moderna* una clase de escritos donde los autores del momento emprendían el camino hacia la fama, las semblanzas de Rubén M. Campos llamadas “máscaras” fomentaron entre sus colaboradores el gusto por el retrato literario. De la misma manera que Julio Ruelas se encargó de retratar con lápiz los rostros hechos con palabras de algunos poetas y narradores, Benamor Cumps —anagrama de Rubén M. Campos— dedicó varios capítulos de *El bar* a dejar la semblanza de Raúl Clebodot, anagrama en el que se escondió Alberto Leduc. En esos pasajes, Campos retrata a su amigo y nos brinda la personalidad

⁷ Esta afirmación aparece en la dedicatoria que Alberto Leduc escribió para Rosendo Pineda en su libro *Un calvario (memorias de una exlastrada)* [Tipografía de El Nacional, México, 1894].

⁸ Agradezco la generosidad de Patricia Leduc, nieta del escritor, quien puso en mis manos documentos valiosos para la restitución de la vida de su abuelo.

polifacética y entrañable de un autor que ha de revelársenos también en la vastedad de su obra narrativa.

LAS HISTORIAS SECRETAS DE ALBERTO LEDUC

El tema que da unidad al volumen "*Fragalita*" y *otros cuentos* es la muerte: asesinato o suicidio, la muerte permea todos estos relatos. El autor recurre también a un repertorio de asuntos que fustigó la sensibilidad de los decaedentes: el placer, el horror, la necrofilia, el tedio, la locura. Por ahora me interesa destacar dos cuestiones. La primera es el hecho de que Leduc es el único autor del grupo que utiliza el mar en sus narraciones —prestándose como un espejo narrativo de lo que serán, por esos mismos años, las obras de Jack London o Joseph Conrad—, por lo que el Golfo y los puertos mexicanos se convierten en un escenario dotado de gran fuerza en las narraciones del autor. La segunda y central cuestión se refiere a la manera de urdir las historias (lo que preceptivamente se da en llamar "su estructura"), y a ella dedicaré las siguientes reflexiones.

Según Ricardo Piglia, toda historia cuenta siempre dos historias, una visible y otra secreta que es la clave de la forma del cuento y sus variantes.⁹ Él demuestra cómo en las diferentes maneras de contar la historia secreta está el origen de los modos de contar modernos (desde Poe y Quiroga hasta Hemingway y Borges), los cuales se pueden resumir así:

- a) La historia visible (o historia 1) se cuenta en primer plano y la historia secreta (o historia 2), de manera elíptica y fragmentaria (Poe y Quiroga).
- b) La historia secreta es cada vez más elusiva. Se cuentan las dos historias como si fueran una. Y aquí existen variantes:
 - 1) Se cuenta la historia visible y hay una elipsis total de la historia secreta (Hemingway).
 - 2) Se narra la historia secreta como si fuera lo más natural y se da la elipsis de la historia visible (Kafka).
 - 3) Se hace de la historia secreta el tema de la historia visible. Se narran las maniobras de alguien que construye una historia secreta con los materiales de la historia visible (Borges).

Ahora bien, Piglia no menciona otra posible relación entre la historia secreta y la historia visible. Existen relatos que cuentan la historia visible, anuncian la historia secreta, comienzan con la elipsis pero no pueden o no

⁹ Ricardo Piglia, "Tesis sobre el cuento", en *Teorías de los cuentistas*, comp. Lauro Zavala, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, pp. 55-59.

quieren mantenerla, y terminan contando también (alejándose completamente de lo fragmentario) la historia secreta; es decir, cuentan dos historias visibles. Es de llamar la atención que, de hecho, se pueda encontrar este tipo de relación entre la historia 1 y la historia 2. Varios de estos ejemplos los tenemos en los cuentos modernistas de Alberto Leduc.

En "*Fragatita*" y *otros cuentos* podemos encontrar historias cuya estructura responde rigurosamente al esquema del cuento propuesto por Ricardo Piglia, específicamente al que he designado con el inciso A (se narra en primer plano la historia 1 y, de manera fragmentaria, la historia 2). Es decir, existen cuentos de Leduc ante los que la crítica contemporánea más estricta no podría poner reparos. Tales historias son "Elena", "Fragatita" y "En el litoral pacífico".

Sin duda, "Elena" es el texto que más cabalmente cumple la tesis descrita por Piglia. La historia visible es el relato del duelo de una mujer (Elena) que al quedar viuda jura no volver a amar. Leduc narra en primer plano el duelo de Elena y la acción consoladora de su confidente y amiga Luisa, quien solícita la visita todas las tardes, costumbre que no se interrumpe aun cuando Luisa inicia una relación amorosa. Cuando por motivos de trabajo Luisa tiene que salir repentinamente de la ciudad, su preocupación por Elena llega a tal grado que pide a Ernesto, su novio, que cuide de ella. Naturalmente, Elena y Ernesto terminan casándose. Los remordimientos de la pareja contrastan fuertemente con la conclusión de la historia, donde la repentina afirmación de Luisa revela el final sorpresivo de un cuento con estructura cerrada: "Elena es muy ingrata; ni siquiera me agradece que yo le haya buscado novio" (p. 47).

Este final descubre la historia secreta que Leduc narra elíptica y fragmentariamente. Al iniciar Elena su duelo, Luisa le había dicho: "—No llores, Elena, te pones fea [...] Voy a buscarte novio, ¿quieres?" (p. 43); y más adelante, sobre el carácter de Luisa, el narrador había anotado: "la lucha práctica y el continuo trato con las gentes le habían hecho comprender que los dolores de amor, si son muy profundos, felizmente no son muy durables" (p. 44). Luisa expone en todo momento su confianza y seguridad en ese credo, por lo que la construcción del personaje resulta de una gran coherencia y consistencia: "—Olvidé a mi madre— se decía Luisa; no había Elenita de olvidar a su marido!" (p. 44). La historia personal de Luisa y de su desencanto amoroso es otro fragmento narrativo fundamental de la historia secreta: "Del corazón de Luisa se retiró también la fe en los hombres [...] pasada la primera crisis de llanto a solas, y de melancolías ahogadas, Luisa supo llevar siempre su máscara de contento [...] tuvo adoradores [...] pero a ninguno dio esperanzas" (p. 44). En realidad, Luisa nunca pensó en tener un nuevo amor. Otra pista que nos da Leduc es la del primer encuentro. Luisa no lleva directamente a Ernesto con Elena; antes tiene la delicada

deza de mostrárselo desde lejos para ver si lo aprobaba: “¡Mira, ven a verlo, debe estar frente a tu balcón [...] —De veras es guapo— dijo Elena. Y las dos callaron” (p. 46). Finalmente, el detalle de pedir a Ernesto y a Luisa que se cuidaran mutuamente cuando ella estuviera fuera, es la última estrategia en la historia secreta que protagoniza Luisa. En “Elena”, y de conformidad con la segunda tesis de Piglia, la historia secreta es la clave de la forma del cuento.

Como hemos visto, Leduc supo cifrar la historia 2 entre los intersticios de la historia 1, con tal maestría que su técnica no sólo cumple cabalmente con el esquema del cuento clásico (Poe y Quiroga, según Piglia), sino que llega incluso a recordar el esquema del cuento borgiano del que habla Piglia y que he clasificado como b.3. (En el cuento “El muerto” de Borges, también Otálora desconocía las intenciones de Bandeira; al final descubrimos que ya todo lo había decidido Bandeira desde el principio).

La estructura del cuento más famoso de Leduc también responde al esquema A. En “Fragatita” la historia visible es la de la prostituta de puerto que mata al agresor de su amante en turno. Pero es la historia secreta la que imprime complejidad y profundidad a este texto, cuya anécdota es en apariencia simple y trillada, a pesar de su violencia. Ahora bien, ¿cuál es esta historia secreta? En “Fragatita” la historia 2 se narra de manera más elíptica y fragmentaria. Por este motivo las preguntas que surgen ante la historia 1 y que debieran ser inmediatas, muchas veces no se formulan, a causa del grado de elipsis e integración a la historia 1 que alcanza la historia 2. Y es que precisamente la historia secreta es la que responde a estas interrogantes: ¿por qué una prostituta de puerto, acostumbrada a la variedad de amantes y a la fugacidad de sus amores, vengaría no ya la muerte de su amante en turno, sino unos simples golpes en los brazos y la espalda, golpes a los que seguramente un marino estaría acostumbrado y que no serían para él más que una molestia circunstancial?, ¿cuál fue el verdadero móvil de Fragatita?, ¿por qué abandona el mar conjurando así su propia muerte?

Descubramos pues el modo enigmático en el que aparece la historia secreta. Es de llamar la atención la relación sutil pero reiterada que Leduc establece entre Fragatita y el mar: ella tenía el “perfume extraño de las mujeres de color, que parece formado con las emanaciones de las playas de África y con las brisas de los mares tropicales” (p. 11), y más adelante hace una comparación muy significativa: “le adormeció con su voz de sirena tropical” (p. 13). En efecto, Fragatita era una sirena, una mujer de mar, y como éste, apasionada y terrible, a tal grado que el mismo océano la temía: “la mar inquieta arrojábala en la arena como si temiera su peligrosa seducción” (p. 12); una sirena con todas las connotaciones de estas figuras legendarias. Con el asesinato de Juan Sánchez, Fragatita demuestra su mitológico origen y su antigua pertenencia al mar.

Los ojos de Fragatita condensan otra parte importante de la historia secreta: “sus pupilas negras que cintilaban de pasión” eran la causa de la perdición amorosa en la que caían sus amantes, entre ellos Pierre Douairé; pero también la manifestación de sus pensamientos y su alma. Cuando ella se entera de los golpes que Sánchez había prodigado a Douairé, el narrador cuenta que: “cintilaron sus pupilas negras, y echando hacia atrás su cabellera crespa, gimió roncamente, lúgubrementemente, como gimen las perras cuando les arrebatan sus hijuelos [...] y el gemido escapado de su pecho donde muchas generaciones de color habían acumulado el odio al látigo, su sollozo de africana degenerada, de perra herida en su corazón de amante [...]” (p. 12). Y más adelante, cuando asesina a Sánchez, otra vez: “cintilaron sus pupilas negras como cintilan siempre las de la gente de color, cuando ven sufrir a un blanco; y satisfecha y contenta, aspiró con delicia la vivificadora brisa que agitaba su cabellera crespa” (p. 13).

En estos dos fragmentos está cifrada la historia secreta (que se presenta siempre en relación con la mirada de Fragatita). En efecto, descubrimos que los motivos de Fragatita no estuvieron tan relacionados con la pasión amorosa como con la pasión racial. Con el dolor y la humillación ancestral de la esclavitud. Los rebenques sufridos por Douairé fueron dados, por la maravilla de la transmutación amorosa, no al francés sino a las espaldas de Fragatita. Que así lo sintió lo demuestra su gemido, un gemido ancestral que nuevamente la vuelve a relacionar con el canto de las sirenas, sólo que ésta vez su sonido fue lúgubre y ronco. Y como las sirenas no sintió piedad. Absorbió el dolor de Sánchez con toda la felicidad de una sirena, y como ellas recobró vida en la muerte: *satisfecha y contenta, aspiró con delicia la vivificadora brisa que agitaba su cabellera crespa*. Este último otro elemento recuerda también a las sirenas.

El mar citadino al que huyó Fragatita fue bien distinto del que ella había abandonado, más traicionero, más mortal. Su abandono pareciera ser una advertencia de Leduc, tan desencantado de las urbes.

“En el litoral pacífico” se estructura nuevamente de acuerdo con el esquema A. La historia visible narra la muerte de un hombre en alta mar y su entierro. El capitán Arainza muere durante una travesía en la Bahía de San Bartolomé. Leduc relata detalladamente el lugar, el día, la hora, el carácter del capitán, el entierro en la isla y las lamentaciones; es decir, se explaya en la historia I. Sólo fragmentariamente nos da la historia secreta: durante la travesía siempre escucharon, provenientes de la isla, los aullidos de chacales y presenciaron el vuelo de los cuervos. Éste es un motivo que se repite a lo largo del relato. Después de haber enterrado a Arainza, “se escuchaban desde el puente los gritos aterradores de los chacales, cuyo eco se perdía en la desolación inmensa del Pacífico” (p. 24); y, más adelante, “sólo animan aquella playa [...] los graznidos de los cuervos en consorcio con la plañidera melopea de los chacales” (p. 24).

El fragmento que cifra la historia secreta se presenta sin aparente conexión con la historia 1, pues de pronto, después de hablar de la muerte de Arainza, se introduce el siguiente párrafo: “Las ratas de los barcos son enormes, audaces, de finísima piel gris y de larga cola áspera y delgada [...] Tienen los ojos muy brillantes y muy aguzados los dientes; y cuando los víveres escasean, sucede con frecuencia que los marineros dormidos sobre cubierta se despiertan al sentir cómo les roen los callosos pies las enormes ratas de los barcos” (p. 23).

Y continúa hablando del entierro. Pero el móvil que Leduc pone en la historia 1 para descubrir la historia 2 es el regreso a la isla, catorce años después, de una embarcación en la que se encontraba un antiguo amigo de Arainza, quien decide llevar el cuerpo a su lugar de origen. Otra vez los cuervos y los chacales están presentes en la exhumación que pone al descubierto la muerte desesperada de Arainza: “Adherido a la momificada faz del muerto, se hallaba el esqueleto de la rata, y Arainza con los puños crispados y apoyado en los codos, parecía con la desesperada curvatura de su cuerpo, pedir socorro, auxilio, amparo” (p. 24). La tranquilidad con que el oficial amigo de Arainza hace su lacónico comentario es quizá aún más terrible que la imagen anterior: “—Lo enterraron vivo [...] era cataléptico [...] ahora lo recuerdo” (p. 24). La historia secreta es el terror de la muerte que padeció un hombre enfermo. El final sorpresivo revela, una vez más, la estructura cerrada del cuento, que termina con “los prolongados gritos de los chacales que rondaban la fosa vacía”.

Otros cuentos que cumplen con el esquema A y que no analizo por medida son “Divina”, “La Bachillera”, “Un cerebral” y “El asesinato”.

Ahora bien, anteriormente hablé de otra posible relación entre la historia 1 y la historia 2: aquella en la que ambas se cuentan sin elipsis o fragmentariamente, es decir, donde las dos historias son visibles. Este tipo de relación lo denominaré aquí con la letra C. Pues bien, en los relatos de Leduc encontramos algunas historias que se apegan a este esquema. “Nupcias fúnebres” es un ejemplo.

En “Nupcias fúnebres” la historia 1 es la narración que hace un hombre de las costumbres de uno de sus amigos, Luis: “Desequilibrado, alcohólico, sensitivo, espíritu enfermizo cuyos desfallecimientos y cuyas intensísimas fiebres me aterran” (p. 85). La característica más notable de Luis es su condición de fumador de opio y bebedor de éter. El autor relata detalladamente el carácter, las costumbres, la enfermedad de Luis. La transición a la historia 2 es una confesión que Luis hace a su amigo: pronto se casará. Afirmación rodeada de misterio tanto por las condiciones del novio como por las de la novia: “irreal, intangible, opalina y visible sólo para mí” (p. 86). La historia 2 es una descripción fantástica de estas bodas; lo que llama la atención es que el narrador de las bodas es el amigo que, al entrar en un

estado de trance, simplemente escribió “lo que me dictó esa voz interior, sin preocuparme por lo que digan algunos lectores” (p. 86).

Este fragmento es particularmente interesante porque el lector del cuento no percibe que el amigo de Luis está redactando las bodas de éste; esto sólo sucede hasta el final, cuando anota que al leer el periódico leyó la siguiente nota: “Los camposanteros del Cementerio General encontraron sobre un sepulcro [...] el cadáver de un hombre congestionado por el alcohol” (p. 88). El contraste entre la atmósfera mágica que logra pintar Leduc (llena de invitados de ultratumba, estrellas, constelaciones) y esta afirmación final comprueba que la relación de las dos historias no fue para nada sencilla. Es decir, no pega simplemente una historia visible con otra historia visible, sino que las relaciona inteligentemente. Veamos algunos ejemplos.

Los epígrafes con que se inicia el cuento anuncian el final de Luis: “Mis miradas se hunden en ese duelo profundo que se oscurece y que se funde” (p. 84). El primer párrafo también alude a la segunda historia: “Se perdió el astro amarillo debajo del ocaso; desapareció la luz y sobre el cielo inmenso quedó prendido un fragmento de círculo plateado que alumbraba débilmente los cipreses del Cementerio General” (p. 84). Este párrafo aparece entrecomillado en el original, de la misma manera en que está entrecomillada toda la historia 2. Esto lo hace Leduc para señalar que dicha historia va a tocar el mundo de la fantasía y lo mágico, va a ser producto de la visión de un hombre a quien le fue dictada por una extraña voz interior. Llama la atención que sea precisamente el amigo, que tanto ha criticado a Luis por sus incursiones en el éter y el opio, y que tanto desconfía del alcohol porque hace “abdicar de la voluntad”, quien tenga esta visión: durante una noche en el cementerio, hay una fiesta de bodas a la que la novia tarda en llegar. Por otra parte, la luna, que ya está presente, será un motivo fundamental de la segunda historia. No sólo por ser el elemento que señala el paso del tiempo en ese mundo imaginado, sino también por anunciar el final de Luis.

“¿Quién era aquella novia intangible? ¿La Muerte o el Amor?” (p. 88). Era la muerte, como sabemos después por la historia 1. Sin embargo, Leduc deja las cosas de tal forma que al final no sabemos si la real fue la historia 1 o la historia 2. Nos deja elegir. La historia 2 está encerrada dentro de la historia 1 y no simplemente pegada.

Obviamente, la posibilidad de combinar las historias resulta infinita y, por lo tanto, es inabarcable para cualquier escritor. Sin embargo, los ejemplos de los cuentos analizados aquí prueban que Alberto Leduc eligió los instrumentos narrativos acordes con sus particulares necesidades de expresión; en esta elección está vertida su necesidad de comunicar las verdades y los pensamientos que inundaban su apasionado corazón. Como las claves de sus enigmáticas narraciones, Alberto Leduc ha permanecido en la penumbra del tiempo. Pero no le permitiremos hundirse en el olvido.

ENTRE DOS SIGLOS: LA ANTOLOGÍA DE BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

JAIME ERASTO CORTÉS
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El prólogo, el ensayo, la antología, han sido principalmente las formas de la crítica literaria ejercida en México; a ellas se han sumado, con la aparición creciente de suplementos y páginas culturales de publicaciones periódicas, la reseña y la entrevista. En contraste, el manual de historia de nuestras letras no ha tenido una bibliografía dilatada con el paso de los años. Los estudios panorámicos dedicados a la novela, el cuento, la poesía, no han constituido una labor permanente y prolongada. Así, por ejemplo, nos hemos contentado con celebrar, en 1996, en la Universidad de California, Santa Bárbara, el cuadragésimo aniversario de la publicación de la *Breve historia del cuento mexicano*, de Luis Leal. En esa oportunidad, expresé que “Su sola mención debe hacer palidecer o enrojecer, según el caso, a quienes, (incluido yo) después de 40 años no han sido capaces de extender su contenido [...]”¹ Don Luis parece haber atendido las palabras de Alfonso Reyes:

Y como toda historia literaria presupone una antología inminente, de aquí se cae automáticamente en las colecciones de textos. Además de que toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria; de suerte que antologías y manuales se enlazan por relaciones de mutua causación, se ajustan, y machihembran como el cóncavo y el convexo, como el molde hueco y la medalla en relieve. Al punto que, a veces, las antologías marcan hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparezcan como su consecuencia.²

Efectivamente, don Luis nos regaló no sólo un manual, sino también una antología y una bibliografía.³ Su ejemplo ha sido seguido en estos dos últi-

¹ Jaime Erasto Cortés, “Adeudos cuentísticos con Luis Leal”, en *Homenaje a Luis Leal*, ed. Sara Poot Herrera, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p. 61.

² Alfonso Reyes, “Teoría de la antología”, en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, t. 14, pp. 137-138.

³ Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, De Andrea, México, 1956 (*Manuales Studium*, 2); 2a ed., Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1990 (*Destino Arbitrario*, 2). *Antología del cuento mexicano*, De Andrea, México, 1957 (*Antologías Studium*, 3). *Bibliografía del cuento mexicano*, De Andrea, México, 1958 (*Studium*, 21).

mos rubros. El cuento mexicano del siglo xx ha sido atendido por antologadores como José Mancisidor, Emmanuel Carballo, Margo Glantz, María del Carmen Millán y Carlos Monsiváis.⁴ El registro de autores y títulos ha correspondido a Emmanuel Carballo, Francisco Guzmán Burgos y Russell M. Cluff.⁵ La historia genérica ha encontrado, en los doce encuentros de investigadores del cuento mexicano celebrados en la Universidad Autónoma de Tlaxcala, una vía importante, pero el conjunto de trabajos no ha de ser mirado como un panorama debidamente delineado que haya pretendido surgir como tal, si bien son significativas sus aportaciones, las que, plasmadas en las respectivas memorias, constituyen el único cuerpo crítico al que puede acudir para conocer los caminos por los que transita la narración breve en nuestro país. En su mayoría, los participantes han acudido gustosamente, e interesadamente han puesto su mirada en la materia convocada; empero, sólo unos cuantos mantienen tal inclinación o la ratifican en otras oportunidades.

Claro que hemos sido conscientes de que el binomio historia-antología no se ha producido, a tal punto que Leonardo Martínez Carrizales ha enfrentado su juicio al de Christopher Domínguez Michael. Martínez Carrizales cita y discute esta afirmación de Domínguez: “Dada la inexistencia de una cartografía crítica definida, la antología suplantó, primero involuntaria y luego deliberadamente, funciones que competían a una verdadera historia de la narrativa en México”, respecto de la cual él replica: “Lo que a Christopher Domínguez le parece una suplantación, es, en rigor, una nueva, contemporánea identidad [...] El antólogo, antes que diseñar una historia, adelanta una esquema de coordenadas para la próxima, inminente navegación”.⁶

Tal inminente navegación no ha principiado, aunque muchas rutas han sido trazadas, si no cuéntense las antologías publicadas posteriormente a la de Leal y agréguese las anteriores. Al respecto, Lauro Zavala, al referirse a una ponencia mía presentada en el primer encuentro tlaxcalteca, señala: “En ese trabajo son mencionadas 37 antologías publicadas en los 62 años transcurridos entre 1926 y 1987. Sin embargo, en la bibliografía compilada por Daniel Balderston se registran 117 títulos de antologías de cuento mexicano publicadas durante ese periodo”.⁷ En sus propias consideraciones,

⁴ Véase mi estudio “Antologías de cuento mexicano”, en *Paquete: cuento. (La ficción en México)*, ed. Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1990 (*Destino Arbitrario*, 1), pp. 199-213.

⁵ Emmanuel Carballo y Francisco Guzmán Burgos, *Bibliografía del cuento mexicano del siglo xx*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988 (*Serie Textos*, 3). Russell M. Cluff, *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1997 (*Destino Arbitrario*, 15).

⁶ Leonardo Martínez Carrizales, “Literatura mexicana: historias y antologías”, en *Excelsior*, 13 de marzo de 1992, sección C, p. 4.

⁷ Lauro Zavala, “Antologías de cuento mexicano: 1988-1994”, *Literatura Mexicana*, 1996, núm. 1, p. 144.

Lauro añade 35 para los años que corren entre 1988 y 1994. Y yo, ahora, al menos cinco hasta llegar al año 2000.

Dada la importante cantidad de antologías, podría suponerse que, a lo largo de los años, los criterios para su elaboración, así como sus secciones, habrían quedado ya como un método, como una guía. Sin embargo, los antologadores no se han beneficiado de las propuestas que han considerado que la selección de los textos no es suficiente y que debe ser acompañada, arropada por una introducción que no se vuelque y no se extralimite, que sea aleccionadora acerca de la materia reunida, que ofrezca objetivos y parámetros precisos y claros; además, que juzgan indispensables notas críticas antes de cada cuento, las cuales no deben ser únicamente de carácter biobibliográfico; y que el lector sepa de dónde provienen las piezas para que se sienta invitado a prolongar la experiencia. Pero, sobre todo, que el conjunto corresponda al particular devenir del género breve y no se le juzgue con los parámetros empleados para la novela. Esto no ha ocurrido porque no se ha reflexionado lo suficiente sobre la antología, porque cuando se reseña tal o cual muestrario, se atiende más a lo que se reunió y no a cómo se reunió, porque el cuerpo antológico de nuestra literatura no ha atraído a suficientes investigadores, con excepción de Susana González Aktories y Alberto Vital,⁸ para el caso de la poesía, y Alfredo Pavón, el ya citado Lauro Zavala y el autor de estas páginas para lo referente al cuento. A estos nombres habría que agregar el de Alberto Paredes, quien al reseñar en diversos diarios las antologías de reciente cuño se ha preocupado por abordar los asuntos formales inherentes. Tampoco se ha seguido el ejemplo brindado por la segunda edición de la antología de Jorge Cuesta, que incluye un estudio revalorativo de Guillermo Sheridan, o el correspondiente a *Veinte cuentos de literatos jaliscienses*, del año de 1895, complementado, en 1990, por una introducción de Juan José Doñán, o la presentación de Porfirio Martínez Peñaloza para la *Antología del Centenario*. Consecuentemente, las dos antologías de Mancisidor, o bien la de Lorenzo Turrent Rozas, *Hacia una literatura proletaria* (1932), no han vuelto a ver la luz, como tampoco algunas otras.

Inclusive, el trabajo del antologador ha mostrado variantes: puede pedir a los autores que seleccionen ellos mismos sus narraciones, o que redacten sus fichas biobibliográficas; mediante una convocatoria, solicita que quien cumpla con ciertas condiciones envíe lo que será compilado; es decir,

⁸ Susana González Aktories, *Antologías poéticas en México*, Praxis, México, 1996. Alberto Vital, *La cama de Procasto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México, 1910-1980*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996. También véanse de mi autoría: "La crítica del cuento mexicano contemporáneo", *Revista de la Universidad de México*, oct.-nov. 1987, núms. 2-3, pp. 28-30; "Había una vez. El cuento mexicano en busca de su crítica", *Memoria de Papel*, 1993, núm. 7, pp. 76-81.

el antologador establece un asunto, y no lo ejemplifica, sino que a petición suya los o las cuentistas deben satisfacer el encargo.

Si los riesgos del antologador son varios, éste anticipadamente debería, en la medida de lo posible, evitarlos, y también, de antemano, admitir; tal como lo deberían hacer críticos y lectores, lo expresado en la advertencia de la supracitada *Antología del Centenario*: “Ninguna selección puede ser definitiva, ni completa, ni acomodarse a todo gusto ni ser de impecable justicia”.⁹

Entonces, ¿cómo se condujo Bernardo Ortiz de Montellano al llevar a cabo su *Antología de cuentos mexicanos*? Primeramente declara sin empacho que “es la primera selección que de cuentos mexicanos se hace”,¹⁰ ante lo cual Lourdes Franco replica: “[...] esto no es absolutamente cierto; con el título de *Cuentos mexicanos* apareció en 1898 una antología [...]”¹¹ Alfredo Pavón interviene e informa: “Olvida así [Franco] *20 cuentos de literatos jaliscienses*, de 1895. A cambio, señala otro antecedente de la de Ortiz de Montellano: *Antología de cuentos mexicanos e hispanoamericanos*, de 1923, obviando entonces la de 1925, *Cuentos mejicanos*”.¹² Intervengo yo para ajustar y matizar: la de literatos jaliscienses es de carácter regional; la de 1923, firmada por Salvador Novo, de intención continental; la de 1925, cuyo autor es John Hubert Cornyn,¹³ fue concebida como instrumento para la enseñanza del español como segunda lengua; por consideraciones históricas más que literarias, además de los limitados dictámenes críticos, puedo concluir que, casi sin proponérselo, Cornyn ofreció una muy representativa muestra, en la cual sobresale la presencia de Reyes, Torri y Vasconcelos, casi ausentes de colecciones posteriores. Pavón también se refiere a la de 1898, titulada *Cuentos mexicanos*, salida de la tipografía de *El Nacional*, y aunque señala que carece de todo dato antolométrico, reconoce en ella algunos atributos, como el de ofrecer “un importante grupo de los cuentistas finiseculares”. Y si el criterio principal es el cronológico, hay que consi-

⁹ Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel, *Antología del Centenario* (1910), 2ª. ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, p. vii.

¹⁰ Bernardo Ortiz de Montellano, *Antología de cuentos mexicanos*, Saturnino Calleja, Madrid, 1926, p. 12. Todas las citas provienen de esta edición.

¹¹ María de Lourdes Franco Bagnouls, “Criterios para una antología”, en Bernardo Ortiz de Montellano, *Obras en prosa*, ed. y notas M. L. Franco, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, p. 54. En lo sucesivo, citaré este ensayo por el número de página.

¹² Alfredo Pavón, Manuscrito de Tesis Doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana. Como se trata de una investigación en proceso, sus páginas no tienen una foliación definitiva, por lo que citaré de este documento sin precisar la página exacta.

¹³ *Cuentos mexicanos*, Ed. El Nacional, México, 1898. *Viente cuentos de literatos jaliscienses* (1895), 2ª. ed. [con el prólogo original de los redactores de *El Heraldo*], intr. Juan José Doñán, Hexágono, Guadalajara, 1990 [1ª. ed.: Imp. de José Cabrera, Guadalajara, 1895]. Salvador Novo, *Antología de cuentos mexicanos e hispanoamericanos*, Cvltvra, México, 1923 (*Biblioteca Universo*, 2). J. H. Cornyn, *Cuentos mejicanos*, Johnson Publishing Company, Richmond, 1925.

derar que si bien la edición del libro de Ortiz de Montellano corresponde a 1926, el prólogo de éste está fechado en junio de 1924, lo que indica que quizás la empresa había principiado al mismo tiempo que la de Cornyn. A todo lo anterior hay que agregar que son claras las líneas conceptuales trazadas en el prólogo, que los textos están acompañados por las respectivas notas, que el divulgar constituye el objeto perseguido y que, según apunta Franco: “el acto de pensar, en el año de 1926, en una antología de cuentos mexicanos dotados de un espíritu netamente nacional es sorprendente porque implica la madurez del compilador; su poder de síntesis y, sobre todo, su capacidad de perspectiva al recoger, en un periodo aún incipiente, los frutos de un género que años después se colocaría a la cabeza de la producción literaria de México” (pp. 56-57). Por todo ello yo afirmo que Ortiz de Montellano sabía qué quería y tenía las herramientas para llevarlo a cabo.

Tal vez si hubiera leído el prólogo de los redactores de *El Herald* que aparece en *Veinte cuentos de literatos jaliscienses*, se habría tropezado con una definición genérica que, por ser de aquella época, resultaba de avanzada: “El relato breve de un sucedido, el estudio a grandes rasgos de un carácter, el apunte instantáneo de una escena, la historia diminuta, el cuento en fin [...]” Asimismo, habría coincidido con la decisión de ellos de conjuntar también escritores vivos. Y, por otra parte, habría sido de utilidad en su propia selección lo que tales redactores consideraron: “Pocos, entre nosotros, se han ocupado de la narración breve. Si casi todos nuestros hombres de letras produjeron alguna que otra leyendita, alguna que otra novelita de pocas páginas y la insertaron en periódicos y folletos; la verdad es que, los más, no pueden llamarse propia y realmente cuentistas”.¹⁴ Dicha observación pudo haberlo ayudado a considerar la pertinencia, por ejemplo, de la inclusión del texto de Artemio de Valle-Arizpe; o a resolver la siguiente confusión genérica: “El mejor cuento de López Portillo es «El billete de lotería», que no podemos incluir en esta colección, por lo extenso de su relato” (p. 35).

González Aktories sostiene que las antologías actúan como reflejo o por reacción a otras, y ello obviamente no es aplicable a la obra de Ortiz de Montellano por lo explicado párrafos arriba; pero un atenuante puede ser su edad al escribir el prólogo: veinticinco años, la misma que tenía Cuesta cuando apareció la *Antología de la poesía mexicana moderna*; en cambio, Leal tenía el doble de esta edad y Mancisidor todavía dos años más que éste. Emmanuel Carballo es otro joven antologador, pues a los veintisiete años publica su primera obra. Así que el paso del tiempo literario y el personal

¹⁴ “Prólogo” de los redactores de *El Herald* a *Veinte cuentos de literatos jaliscienses*, 2ª. ed., pp. 33-36.

coadyuvan a una más amplia y rica visión, a tal punto que algunos cuentos escogidos por Ortiz de Montellano han sido reproducidos en otras antologías; por ejemplo, el famoso “Lanchitas” fue tomado por Joaquín Ramírez Cabañas y Mancisidor; así como por Abreu Gómez y Henestrosa en *Cuatro siglos de literatura mexicana*,¹⁵ similar situación es compartida por “El buen ejemplo”, de Riva Palacio, “La horma de su zapato”, de López Portillo y Rojas, “Ordalías”, de Salado Álvarez, “El Pinto”, de Micrós. Pero lo sobresaliente es que de las veinticinco historias acopiadas por Ortiz de Montellano, trece de ellas insospechadamente resurgen en la mencionada obra *Cuatro siglos de literatura mexicana*, lo que hace presumir que Abreu Gómez, Henestrosa *et al.* se apoyaron en la selección del miembro del grupo de los Contemporáneos.¹⁶ Por otro lado, su propuesta valorativa acerca de Guillermo Jiménez sólo tuvo eco en Abreu y compañía, pues ellos incluyeron un segundo texto del escritor. Cabe hacer notar que únicamente “Los dos compadres”, de Rubén M. Campos, ya había figurado en la compilación de 1898.¹⁷

Al poner atención en la nómina autoral del siglo XIX, se advertirá que son varias las ausencias, pero significativas y ejemplificadoras las presencias, y que la fecha de nacimiento de los escritores se dilata desde 1827 hasta 1897. Así, de Roa Bárcena a María Enriqueta y de José Vasconcelos a Manuel Horta, se acomodan las cuentísticas de los siglos XIX y XX, con trece y once escritores, respectivamente. Equilibrada es la distribución y de ella se deduce que Ortiz de Montellano no deseó privilegiar a los decimonónicos, ya que, como lo señala Franco, muy bien pudo haber acudido a la producción de Payno, Altamirano, Rosas Moreno, Urbina, Couto, Nervo, a los que podrían añadirse Rodríguez Galván, Castera, Díaz Dufo y algunos más, si bien, acerca de Payno, Rodríguez Galván y Altamirano, Ortiz de Montellano explica que “cultivaron [el cuento] con éxito, pero con demasiada amplitud para que tengan cabida en esta Antología” (p. 7). No aclara, sin embargo,

¹⁵ *Antología de cuentos mexicanos, 1875-1910*, selec. y notas Joaquín Ramírez Cabañas, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1943; *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, selec. y pról., José Mancisidor, Ed. Nueva España, México, 1946; *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*, selec. José Mancisidor, Ed. Nueva España, México, 1946; *Cuatro siglos de literatura mexicana*, selec. Ermilo Abreu Gómez, Andrés Henestrosa *et al.*, Ed. Leyenda, México, 1946.

¹⁶ Las trece historias son: “Lanchitas” de Roa Bárcena, “El buen ejemplo” de Riva Palacio, “La horma de su zapato” de López Portillo y Rojas, “Rigel” de Delgado, “Abigeo” de Rodríguez Beltrán, “Ordalías” de Salado Álvarez, “El niño de los ojos azules” de De Campo, “Los dos compadres” de Campos, “El fusilado” de Vasconcelos, “El Príncipe Azul” de González Peña, “Las rosas de Juan Diego” de Silva y Aceves, “El puñado de rubíes” de De Godoy, y “Cuento de primavera” de Horta.

¹⁷ Merlin H. Foster señala sobre la antología de Ortiz de Montellano: “Este tomo de casi trescientas páginas incluye, después de un breve prólogo del antólogo, cuentos de veinticinco autores mexicanos (a razón de un texto por autor) [...]” (“La prosa de Bernardo Ortiz de Montellano”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, eds. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, El Colegio de México, México, 1994, p. 191). Corrección: veinticuatro autores y veinticinco textos, ya que aparecen dos de Ángel de Campo.

cómo la extensión gobernó su discernimiento genérico. Prefirió tender un puente hacia su contemporaneidad, hacia escritores nacidos entre 1881 y 1897, mayores que él por dieciocho o sólo dos años, según se trate, pero todos, junto con él, de la misma época. Dicha intención no es explicada en el prólogo, por lo que Franco indica que “Esta antología carece de una presentación mínima que justifique el criterio empleado [...]” (p. 54), y en otra parte de su estudio apunta que “el signo distintivo de la antología preparada por Ortiz de Montellano fue, como él mismo lo hizo notar, su carácter criollo” (pp. 52, 53). A partir de estas primeras líneas, en el estudio preliminar del volumen de Ortiz de Montellano titulado *Obras en prosa*, la investigadora examina detalladamente el prólogo de la *Antología*. De sus comentarios recojo las siguientes notas: que el criollismo queda ejemplificado debidamente con “el más acendrado españolismo” de Valle-Arizpe, constatable en “La virgen de Monterroso” (el título correcto es “Nuestra Señora de Monterroso”) y que “las más hondas raíces del alma popular” resultan perceptibles en “El abigeo” de Cayetano Rodríguez Beltrán; que “el lirismo ocupa un lugar preponderante” con “La canción de la lluvia” de Guillermo Jiménez y “Taracea” de Julio Jiménez Rueda. A tales notas añado las del propio antologador: Lizardi inicia el criollismo con *El Periquillo Sarmiento*; el Pensador Mexicano “no escribió cuentos”, afirmación que parece refutar Luis Leal en su *Breve historia*; Roa Bárcena y Riva Palacio “inician el cuento moderno, sustantivo y corto [...]”; López Portillo y Rojas y Delgado “introducen en el cuento mexicano la sustancia y la proporción, producto de una mayor conciencia artística [...]” Dichas aseveraciones fijan, sin duda, rasgos distintivos y certifican las nociones literarias de Ortiz de Montellano.

Con un afán de ampliación, he de ocuparme ahora de las notas que preceden a los textos. Ellas varían en extensión entre los seis renglones dedicados a Salado Álvarez, hasta una página entera ofrendada a Gutiérrez Nájera; no son de carácter ampliamente biográfico, ni específicamente analíticas, y sí valorativas de la obra general de cada autor, para lo que sirven bien los adjetivos: los cuentos de Riva Palacio son “sentimentales o risueños”; los de Delgado, “siempre retratos hábilmente dibujados”; “robustos” los de Rubén M. Campos; “deliciosos” los de Torri; de delicado estilo los de Reyes; la prosa pulcra y bella sostiene los de Jiménez Rueda. Supongo que por ser *Micrós* “un valor primario de la literatura mexicana”, le concede doble presencia, y de Delgado dice que ocupa “un lugar muy distinguido en esta Antología”. Aunque no identifica sus fuentes, al escribir sobre Roa Bárcena se apoya en Manuel G. Revilla, de cuyo trabajo incluido en las *Memorias de la Academia* (1911), rescata lo relativo a los retratos de “los tipos de nuestro medio social”; del prólogo de Sierra para las *Poesías de Manuel Gutiérrez Nájera* (1896), cita lo referente al don de la gracia del modernista; sobre Cayetano Rodríguez Beltrán, aunque en el prólogo asevera que el

veracruzano “exageró el costumbrismo, logrando, en sus cuentos, más que sugerir pintando, placas fotográficas de la región en que naciera”, en la nota deja entrar contradictoriamente a Manuel Carpio, el que, en *Crónica* (Guadalajara, 1907), con gran énfasis: “Respira en atmósferas frescas y se inspira en los torrentes libres que dan sol y savia a su terruño. ¿Qué mejor satisfacción para él que la de mojar su pluma en aquellas lujosas tintas de auroras y crepúsculos [...]”

Si hay un mayor número de nombres pertenecientes al siglo xix, ello obedece a que el antologador toma temprano el xx, por lo que registra de inmediato lo que sus lecturas le indican. Asimismo, sin dilación, en el primer número de *Contemporáneos* (junio de 1928), reseña la antología de Cuesta, que había visto la luz en mayo del mismo año.

Indudablemente, la *Antología de cuentos mexicanos* es una obra pionera en el proceso seleccionador de la narración breve en México, y Ortiz de Montellano deja establecidos ciertos principios: puedo valorar mi presente porque ya he juzgado mi pasado; apuesto por mis contemporáneos, ya que yo mismo deseo trascender; divulgo, pues la vida de los escritores y los libros requiere ser iluminada a fin de que su brillo alcance más amplios territorios.

Al haberme ocupado de su trabajo, una vez más he invocado el imperativo crítico y de investigación, que debe ser la guía en la planeación y elaboración de antologías de cuento mexicano.

NOVELISTAS

EL HABLA EN *ASTUCIA*, DE LUIS INCLÁN

MANUEL SOL

Universidad Veracruzana

Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama,¹ de Luis G. Inclán (1816-1875), novela publicada en dos volúmenes durante 1865 y 1866, gozó de una general aceptación y fue una de las obras más leídas durante la segunda mitad del siglo XIX, incluso, según testimonio de don Francisco Pimentel, vino a sustituir en el gusto del pueblo la lectura del *Periquillo* de Fernández de Lizardi.² Esta afirmación es sumamente significativa, porque, en primer lugar, procede de un crítico de marcado criterio conservador en lo que respecta a cuestiones literarias, y en particular, del lenguaje, y, en segundo, porque está hecha por un gran conocedor de la literatura mexicana, en especial del siglo XIX. Llama la atención que haga *tabula rasa* de toda la narrativa del siglo XIX y fije su atención en dos novelas que no se caracterizan precisamente por su lenguaje y estilo académicos, ni tampoco como modelos del “bien hablar” en sus respectivas épocas.

A riesgo de ser demasiado simplista, creo que el éxito de *Astucia* se explica por dos razones. La primera, porque es una novela cuyo autor, aunque no poseía una cultura libresca, tenía el don nato de la narración y supo construir una fábula con las buenas cualidades de la novela de aventuras; es decir, dibujar con unos cuantos rasgos a sus personajes y entretener al lector, sobre todo por medio de la acción. La segunda, porque las aventuras de los charros contrabandistas de la rama están narradas con el lenguaje mexicano del siglo XIX tal como se hablaba, no como se escribía, particularmente en el campo, y, por lo tanto, el lector se sentía identificado con esa manera de hablar.

Los biógrafos de Inclán han insistido en su estancia en el seminario y han supuesto que ahí debió haber obtenido algunos conocimientos de gramática latina e incluso de cultura humanística. José de Jesús Núñez y Domínguez, por ejemplo, en su “Introducción” a una selección de capítulos de *Astucia*, dice: “don Luis Gonzaga Inclán estudió hasta tercero de

¹ Cito las frases de la novela por esta próxima publicación: Luis Inclán, *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama*, 2 vols., ed., introd. y notas Manuel Sol.

² Francisco García Pimentel, *Obras completas*, Tipografía Económica, México, 1904, t. 5, p. 338.

filosofía. Esto prueba que el novelista citado no fue un hombre ignaro, como se podría desprender del desaliño de sus escritos y de algunas faltas enormes con que en ellos se tropieza a cada paso”.³ En contra de lo afirmado por Núñez y Domínguez, habrá que decir que Inclán poco aprendió en la escuela, pues cuando ingresó al seminario apenas tenía doce años y, por otra parte, para nada le interesaban los estudios. En sus dos años en el seminario, debió haberle ocurrido lo que a su personaje *Tacho Reniego*, quien dice que cuando lo llevaron a esa institución sólo fue “a perder el tiempo, pues a mi torpeza para los estudios se unía la poca o ninguna voluntad que yo tenía a la carrera literaria” (Parte Primera, cap. XIII). Y en el estudio del latín debió haberle ocurrido lo que a *Chepe Botas*, el cual afirma que sólo pudo aprender “algunos versos del Iriarte”, pero que en el aprendizaje de las declinaciones se le “atoró el camote”. Y así parece haber sido, pues la mayoría de las veces que incluye expresiones en latín, lo hace equivocadamente.

Inclán nunca presumió de poseer una amplia cultura. En los *Recuerdos del Chamberín*, al terminar su “Prólogo”, dice que en la relación de las hazañas de su caballo siente “sobremanera de carecer de los tamaños propios de un buen escritor para haberla adornado con las elocuentes voces en que abunda la poesía; todo lo contrario hay en ella, pues he tratado de compendiarla y escribirla con palabras del dialecto ranchero que es el único que conozco, pues jamás he estudiado y por lo mismo creo que tiene muchos defectos; pero la bondad de mis amigos los disimulará, recibiendo gustosos este obsequio”.⁴ Y en “Prólogo” a *Astucia*, para evitar de antemano cualquier reproche sobre su lenguaje y estilo, adelanta que no hará más que transcribir las aventuras que le ha relatado Lorenzo Cabello, el charro Astucia, valiéndose “de su propio dialecto para no desfigurar los hechos, omitiendo preludios, pinturas poéticas, elevados pensamientos y demás disertaciones”. Por ello, Luis Inclán, amigo del protagonista, a quien no veía desde que fueron compañeros de trabajo en la hacienda de Púcuaro, va a hacer su relato “en términos sencillos”, destacando la “naturalidad de nuestras costumbres” y utilizando los “propios raciocinios” de su personaje, que son los que “justifican la verdad”.

Astucia narra las aventuras de seis rancheros que en busca de mejores ingresos se dedican al contrabando del tabaco, precisamente en la época en que el gobierno de la República, después de haber administrado por varias décadas el Estanco del Tabaco —disposición heredada de los gobiernos virreinales—, había cedido el monopolio a comerciantes particulares. Los “hermanos de la hoja” o los charros contrabandistas de la rama, recorrían

³ José de J. Núñez y Domínguez, «Introducción» a *Astucia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1945 (*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 57), pp. xii-xiii.

⁴ Luis G. Inclán, *Recuerdos del Chamberín* (1860), incluido en *El libro de las charrerías*, ed. y pról. Manuel Toussaint, Porrúa, México, 1940, p. 73.

una gran parte del centro del país, desde la parte oriental de Michoacán hasta la región de Orizaba, pasando por los actuales estados de México, Morelos, Puebla y Tlaxcala. Ellos eran sumamente apreciados en todos los lugares en donde se encontraban, pues aparte de vender a muy bajo precio la rama del tabaco, eran, contra lo que pudiera pensarse, acérrimos enemigos de los ladrones y asaltantes en despoblado.

Pero el contrabando del tabaco es un motivo completamente secundario en la trama de la novela. Lo que constituye lo central de la narración son las vidas de cada uno de los personajes, en las que destaca todo tipo de aventuras, particularmente las amorosas, las del amor a la mujer y las del amor al padre, y las de la lucha por los desvalidos y menesterosos.

A cada uno de los “hermanos de la hoja” les llega su turno de contar su vida, relato que se hace a lo largo del camino para entretener el viaje, después de haber burlado a los “sabuesos” del Resguardo del Tabaco, o al final de cualquier victoria en su lucha contra los bandidos. Y como se trata de una historia contada en primera persona, pues el primer narrador casi siempre les cede la palabra, el relato se encuentra más próximo a la lengua hablada que a la lengua escrita. Esto crea en el lector la ilusión de ser un oyente más, siempre deseoso de conocer más pormenores de sus vidas o del desenlace de sus aventuras, pues en ellas se maneja hábilmente el suspenso.

El habla de cada personaje no se diferencia mucho de las de los demás, y a veces podríamos decir que se confunde con la del primer narrador, pues éste es un trasunto fiel de Luis Inclán, quien, como ellos, es ranchero, charro, arrendador de caballos, aficionado a los toros, a las peleas de gallos, y probablemente, si no contrabandista, por lo menos acompañante de los “hermanos de la hoja” en algunos de sus viajes. Hay ciertamente algunos datos contradictorios en la biografía de Inclán. Me refiero concretamente al año de 1838, en el que se establece en México (calle de la Cadena, núm. 4), junto con su esposa, doña María Dolores Rivas y López, con la que se había casado en la hacienda de Tepetongo, a escasos kilómetros de donde se encontraba el rancho de otro de los “hermanos de la hoja”, Alejo Delgado, conocido como el “Charro Acambareño”; sin embargo, el autor continúa al mismo tiempo arraigado en Michoacán, a donde había llegado en 1834, pues en los *Recuerdos del Chamberín* afirma en dos ocasiones haber permanecido allí durante siete años; en Michoacán había conocido a su amigo Lorenzo Cabello, el jefe de los “hermanos de la hoja”, de quien habla con tanto entusiasmo en el “Prólogo” de *Astucia*, atribuyéndole en gran parte la paternidad de la novela.⁵ Pero éste es asunto de otro trabajo.

⁵ Véase también lo que dice al respecto Hugo Aranda Pamplona, el mejor biógrafo de Luis Inclán, en su libro *Luis Inclán, “El desconocido”*, Cuernavaca, Ed. Manuel Quesada Brandi, 1969, pp. 11-12.

Si examinamos el habla de Inclán o el estilo de *Astucia*, observaremos, como en Santa Teresa o como en las novelas de Pío Baroja, algunas características de la lengua hablada: faltas de concordancia entre el sujeto y el verbo; ambigüedades en los antecedentes de los pronombres relativos; expresiones dialectales; innumerables refranes, algunos modificados con propósitos humorísticos; locuciones típicas del campo mexicano; y un léxico tan variado y rico, que no sin razón don Joaquín García Icazbalceta utilizó la novela de Inclán como la principal fuente para su *Diccionario de mexicanismos* que, como es sabido, por desgracia quedó incompleto.⁶ Carlos González Peña decía en el primer estudio sobre el habla de Inclán:

Nunca, y por manera tan espontánea se ha reunido un repertorio tan vasto de palabras, locuciones y giros peculiarísimos del pueblo mexicano. Jamás novelista alguno nacional supo hacer hablar a sus personajes con la fidelidad y abundancia con que él lo hace; ni describió con tan nimio apego y vario colorido, mediante las peculiaridades del lenguaje, nuestros tipos y costumbres, nuestros paisajes, nuestras cosas nacionales y tradicionales.⁷

Los refranes son innumerables, y lo de menos sería hacer una recopilación de ellos. Sin embargo, éstos sólo adquieren su sentido profundo en el texto, pues es ahí donde desempeñan su verdadera función. Citaré sólo tres ejemplos.

En el primer viaje que “Pepe el Diablo” hace con *Astucia*, en calidad de adelantados para facilitar el viaje de sus compañeros, se muestra sumamente sorprendido de no encontrar a los “macutenos” de los rumbos de Ameca, las Calaveras, Cuautla, Jantetelco, Jonacatepec, etcétera, quienes se han dado cita en el pueblo de Tochimilco en donde se celebran las fiestas titulares. Pepe le va nombrando y describiendo a cada uno de estos bandidos: “Paco el Curro”, “Manflora” o la “Barragana Vieja”, el “Eclipse”, el “Garabato”, el “Cuachichil”, el “Atepocate”, el “Barrillero”, el “Cedacero”, “Polvolilla”, el “Quebrantahuesos”, el “Chagollero”, “Gata Mansa”, etcétera. Entre ellos se encuentra el jefe de los “plateados” de Tierra Caliente, don Polo, que “tiene la vanidad de creerse un Hércules y es afectísimo a demostrar su pujanza dando soberbios apretones de manos, con lo que tiene acoquinados a todos sus conocidos; por eso le alzan pelo y lo respetan”. Pepe le dice a *Astucia*: “—Prevente, que yo haré la cosa de manera que toda esta canalla vea que para cada perro ha criado Dios un palo” (Parte Primera, cap. XII). En *Astucia*, como he dicho, abundan los episodios amorosos, y las mujeres protagonistas de ellos son heroínas o antiheroínas.

⁶ Joaquín García Icazbalceta, *Diccionario de mexicanismos*, La Europea, México, 1899.

⁷ Carlos González Peña, “Luis G. Inclán en la novela mexicana”, en *Claridad en la lejanía*, Stylo, México, 1947, pp. 100-101.

Cuando éstas causan desgracias, desmanes y toda clase de estropicios, no falta algún hombre que diga: “Ya se ve «no hay mal que de mujer no venga»”. Un ejemplo todavía más significativo en lo que respecta al uso de refranes es aquel en que don Juan Cabello, padre de Lorenzo, echando mano de la sabiduría popular condensada en estas expresiones, trata de disuadirlo para que no emprenda el oficio de aguardientero; pero Lorenzo, que antes que nada quiere hacer su voluntad, va contrargumentando con agudeza cada una de las razones de don Juan. La réplica es todavía más ingeniosa, ya que sus argumentos tienen como punto de partida los mismos refranes utilizados por su padre. Transcribo el final de este largo pasaje, que da una idea de todo lo dicho:

—Vamos a ver qué sucede [concluye don Juan], Dios quiera que te convenzas que esa manera de hacer dinero no es para tí; que es más satisfactorio buscarlo rociando los terrones con el sudor de la frente.

—También se suda en el camino, padre mío; los riesgos y dificultades que se venzan también deben ser satisfactorios, y ahora le devuelvo sus sentencias, a dónde ha de ir el buey que no are, no hay hatajo sin trabajo, y le agreggo, que el que no se arriesga no pasa la mar (Primera Parte, cap. II).

Cito otros refranes y locuciones populares, algunos muy conocidos y otros con ligeras variantes: “obras son amores y no buenas razones”; “caerse el gozo al pozo”; “ciertos son los toros”; “estar como agüita para chocolate”; “armarse con el santo y la limosna”; “la mujer vale por la honra, el buey por el asta y el hombre por la palabra”; “nadie sabe para quién trabaja”; “no se ha hecho la miel para la boca del asno”; “nadie diga de esta agua no beberé, porque en ella se ha de ahogar”; “para los toros del Tecuán, los caballos de allí mismo”; “el que por su mano se lastima, que no gima”; “tiempo perdido, lo lloran los santos”; “a rey muerto, príncipe coronado”; “quien te quiere te hace llorar”; “los golpes hacen jinetes”; “carbón que ha sido lumbre, con facilidad se prende”; “dar el alón por comerse la pechuga”; “más vale una de león que cien de ratón”; “tentar el vado para reconocer el fondo”, etcétera.

Algunas otras locuciones se encuentran entre lo popular y lo culto, o bien se pueden considerar ya como adagios: “mentir como un villano”; “mentir como un sastre”; “la conversación es pasto del alma”; “en el seno de la amistad se alivian los pesares”; “todos para uno, uno para todos”; “paciencia y barajar”; “no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague”; y “audaces fortuna iuvat”.

Astucia, como he dicho, es una novela rural. De aquí que una gran parte de su léxico esté referido a los caballos, a los toros, a los gallos, a la labor de la tierra y, en general, a la vida en el campo. Pero, de nuevo,

insisto, lo de menos es enlistar las palabras; lo realmente trascendente para apreciar la voluntad artística de Inclán radica en la variedad, riqueza y dinamismo de este vocabulario en el relato. Estar callado es “estar en muda”; aceptar el regaño por haber cometido una falta es “dejarse pisar la cola”; salir a caminar es “estirar las cuerdas”; tenerle miedo a alguien es “alzar el pelo” o “alzar la escobeta”; morirse es “estacar la zalea” o “liarse”; no tener familia es “estar sin ariente ni pariente”; descubrirse lo que trae uno entre manos es “chillarle a uno el cochino”; robar es “sanjuanear”; añorar el hogar o extrañar a la familia es “apestarle a uno las costillas a leña”; o bien, del que por sus delitos puede ser ahorcado se dice que “le apesta el pescuezo a palo seco”; hacer fuchi o cualquier expresión de repugnancia es “hacer el fo” [*sic*]; tener fuerza es “tener canilla”; aceptar una propuesta que otro hace bajo el entendido de que no será admitida es “cogerle a alguien el falso”; “títtere” es preocupación en las expresiones “tener títtere” o “hacerle títtere”; echarse a perder un asunto es “enfrijolarse”; dejar correr a un caballo es “soltarle el hilo al pixtle”; “despenar” es matar; “hacer lado”, aparte de correr paralelamente a un animal para que no se desvíe, también es proteger; creer en cuentos o pasarse de ingenuo es “creer en el tecolote”; estar próximo el amanecer es “no dilatar en reventar la aurora”; yo te contaré con quién quiere casarse esa buena moza es “yo te cantaritos, con quién querubines casaca, esa tepistoca”,⁸ etcétera.

Hay nombres como “caracas”, en lugar de chocolate, o “chocolate” en lugar de sangre; “juilón” por correlón; “potrillito” por niño; “fieritas”, en lugar de feítas; “potinaria” en lugar de ingrata; “freganderas” en lugar de fregonas; la “concedida” como razón en la expresión “darle la concedida”; o “hacerse una”, por ponerse de acuerdo. Adjetivos o participios como “verdioso”, “entelerido”, “inonfensible”, “bisbirindo”, “alabancioso”, “claridoso”, “paquetudo”, “hoyoso” (de viruelas), “enhechizado”; “arrancado” (pobre), “ojos enchilados” (ojos enojados o coléricos). Verbos como “bullir” en el sentido de mover el caballo para todos lados, pero también retorcerse de dolor como, por ejemplo, cuando Astucia le da un apretón de manos al “Bulldog”; “chonguear” con el sentido de bromear; “entompear”, con el significado de engañar; “destaparse” con el significado de correr precipitadamente; de una mujer con experiencia en las lides amorosas se dice que “era liebre corrida con más agallas que un ciprés”. Enrique, el hijo de “Pepe el Diablo”, le cuenta a Lorenzo que su tía Ana, cuando rezaban por ellos, si alguno se dormía “le plantificaba unos pellizcos de cajeta”; de una mujer, notable por su fealdad y ridiculez, que para darle “picones” a su supuesto pretendiente se pone a bailar con el secretario, se dice que “se arranchó con el tinterillo del juzgado”. Formas verbales como “voltié”, “me apié”,

⁸ Hugo Aranda Pamplona (*op. cit.*, p. 314) es quien aclara el significado de esta frase.

“se cai”, “quíeramos”, “venistes”, “trailo”, “despdiendo”, “amiren”, “oui” (oí); o bien, expresiones típicamente dialectales como “Quése”, expresión elíptica que equivale a ¿qué ha pasado con...?, ¿qué ha ocurrido con...?, como cuando un personaje pregunta “¿Quése Diego Corrientes?”, o el “Bulldog” dice “¿Quése los avances?”, o Amparo “¿Quése mi pañuelo?” Peter Boyd-Bowman documenta esta expresión todavía como actual en el estado de Guanajuato y la explica como una reducción de la frase “¿Qué es de...?”⁹

Abundan también palabras como “conventuala”, “precisión” (prisa), “parasismos”, “meope”, “porraciar”, “desorrajar”, “huépede”, “boje”, “acompañantas”, “camapé”, “dende queaque”, “ahí”, “asigunes”, “reguilete”, “nubuloso”, “barbiar”, “princhar”, “ensaye”, “quizajas”, “sordamuda”, “medialamidita”, “muarra”, “pintao”, etcétera.

Como la acción de *Astucia* transcurre en el centro del país y sus personajes han nacido en algunos pueblos o haciendas de Michoacán o del estado de México, o viven en ellos (Jungapeo, Zitácuaro, Tepuxtepec, Tuxpan, Irimbo, Tlapujahua, San Felipe del Obraje, Toluca, Ciudad de México, Yautepec, Cuautla, Puebla, Tlaxcala, Huamantla, Cuapiaxtla, etcétera), encontramos —sin considerar los topónimos— nahuatlismos y palabras procedentes del idioma tarasco. Entre otros nahuatlismos: “tescal”, “ixtle”, “itacate”, “tlecuil”, “tecuán”, “pepextle”, “xuasclito”, “ximotlacualo”, “tlalpiloya”, “xocoyote”, “clacualeras”, “chachacuate”, “chiquihuite”, “cocolmeca”, “tlalyacanquis”, “tlancualillo”, “copinar”, “cuxila”, “zencolote”, “ocoxal”, “topil”, “tlazole”, “nejayote”, “apantle”, “malacatonche”. Las del tarasco no son tan abundantes, pero no por eso resultan menos significativas: “chinapo”, “tarecua”, “ziranda”, “huembas”, “guangochuda”, “charape”, “turicata”.

Basten estas notas, un tanto deshilvanadas, para formarse una idea del habla en *Astucia*. Don Francisco Pimentel decía al respecto: “Una de las circunstancias que más llaman la atención en *Los charros contrabandistas* es que en esa novela puede estudiarse en todo su desarrollo lo que hemos llamado alguna vez dialecto mexicano, es decir, el idioma español según se habla en México, entre la gente mal educada, corrompido, adulterado”.¹⁰ Ciertamente, no podía ser otra su opinión, ya que juzgaba desde las doctrinas neoclásicas y desde la gramática y el Diccionario de la Academia Española. Pero honesto como crítico de arte, no pudo dejar de reconocer que *Astucia* era una de las novelas más leídas en su tiempo, porque su principal objetivo era entretener y halagar el espíritu, que en última instancia es el principal objetivo de la obra de arte.

⁹ Peter Boyd-Bowman, *El habla de Guanajuato*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1960, pp. 56 y 72.

¹⁰ F. García Pimentel, *op. cit.*, p. 338.

LA GRAN CIENCIA: EMILIO RABASA Y EL CREDO POSITIVISTA

MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL y COLUMBA C. GALVÁN GAYTÁN
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

¿Le parece a usted prudente meterse a quijotear a estas horas? ¡Qué diantre!, sobre más triste caballería se lanzó Don Quijote en busca de más peligrosas aventuras.

Emilio Rabasa, *La gran ciencia*

INTRODUCCIÓN

Habiendo llegado a la cima de su carrera de abogado, y sabiéndose el más reconocido jurista de su época, Emilio Rabasa se reía despectivamente de sus afanes literarios. Dijo a Carlos González Peña que sus cuatro *Novelas mexicanas* eran simples humoradas de juventud. No obstante, objeta Alí Chumacero, su lectura “lo hace crecer a nuestros ojos y hallar el reconocimiento de quienes saben que la literatura, además de una humorada de juventud, es un largo proceso”.¹

Su tetralogía novelesca, formada por *La bola*, *La gran ciencia* (ambas publicadas en 1887, a sus treinta y un años), *El cuarto poder* y *Moneda falsa* (de 1888 estas dos), propone una sucesión temporal, personajes comunes y un desenlace global: finalmente, el licenciado y tinterillo protagonista regresa a su natal San Martín de la Piedra tras de haberse incorporado como editorialista en el farsante cuarto poder financiado por el gobierno, al que los periodistas alababan o atacaban, dependiendo de las subvenciones oficiales y de los premios en efectivo que cada uno recibía. Magaña Esquivel asoció esta forma serial de composición con *La comedia humana* de Balzac.² Además, los soportes comunes, los puntos de encuentro temáticos de las novelas de Rabasa son una anhelada “condición progresista”,³ una moder-

¹ Alí Chumacero, “Las novelas de Emilio Rabasa”, en *Los momentos críticos*, selec., pról. y bibliografía Miguel Ángel Flores, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 218.

² Antonio Magaña Esquivel, “Comienzos del realismo”, en *La novela de la Revolución*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1964, t. I, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 28.

nización opuesta a los favoritismos, las alianzas y, en general, a la sórdida corrupción que estaba fermentando en el “suelo patrio”. Los principales actores y destinatarios de esta lección dividida en cuatro fueron las clases medias o los de “medio pelo”.⁴

Centraremos nuestras páginas en la segunda novela,⁵ quizá la más significativa ideológicamente, reservándonos el derecho de escaparnos ocasionalmente a *La bola*, y a *La evolución histórica de México*,⁶ que resume su perspectiva de la historia nacional y, en lugar de apartarse de sus “humoradas” literarias, refuerza varios de los mensajes esbozados en sus relatos ficticios, aunque ya sin el dejo nihilista de su producción juvenil.

No creemos, pues, que el autor empírico, Rabasa en concreto, sea el testigo más confiable de su producción o de su obrar; ni el mejor intérprete de su producto u obra. Y con este párrafo anunciamos que hemos trabajado desde algunas indicaciones de Paul Ricoeur. A su juicio, los escritores, en su fase de autolectores, recaen constantemente en la *intentional fallacy*: insisten en explicar o criticar las técnicas reconocibles en su texto y que lo hacen comunicable mediante un supuesto plan, esto es, atribuyen las interpretaciones de las técnicas retóricas, la “panoplia” de “disfraces y máscaras”, o sea el efecto, como causa de la causa.⁷ Por lo tanto, no concedemos que su narrativa haya sido una despreciable humorada, porque el humor nunca es despreciable ni se trabaja sólo conscientemente. Sus novelas tampoco se hallan demasiado alejadas de su posterior idiosincrasia.

El acto de leer como hermenéutica es correcto, pertinente o una estrategia económica, en calificativo de Eco, si se verifica en el texto.⁸ Éste es interpretado como un *holon o sistema*: cada unidad de sentido está determinada por el todo de que forma parte, canon de compatibilidad sistémica que implica una lectura que “anticipa la perfección” de lo digno de confianza. Esto es, existe en la obra un equilibrio sistémico o una totalidad bien lograda. Ahora bien, cada texto, en tanto *holon* o sistema, ha de entenderse en un contexto más amplio (lo extrasistémico). No es necesario especular qué pasó por la cabeza del escritor; observa Eco: la interpretación sólo

⁴ Carmen Ramos, “Prólogo” a *Las novelas mexicanas. La bola, La gran ciencia, El cuarto poder, Moneda falsa* de Emilio Rabasa, Promexa, México, 1980, p. xix.

⁵ Firmada bajo el seudónimo de Sancho Polo, *La gran ciencia* apareció por primera vez en 1887, en la editorial de Alfonso E. López y Compañía. La citas de esta novela y de *La bola* que se transcribirán en nuestro trabajo corresponden a la mencionada edición moderna de Promexa.

⁶ E. Rabasa, *La evolución histórica de México*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, París, 1921 [reeditada con un estudio introductorio de Diego Valadés: UNAM-Miguel Ángel Porrúa, México, 1986].

⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, trad. Agustín Neira, Siglo XXI Eds., México, 1995, p. 869.

⁸ Véase Humberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler *et al.*, *Interpretación y sobreinterpretación*, comp. e introd. Stefan Collin, trad. Juan Gabriel López Guix, Cambridge University Press, Massachussets, 1995.

ha de tener en cuenta la enciclopedia de actuaciones del emisor y de las otras hablas, o los discursos contemporáneos que se habían puesto en boga, las convenciones vigentes, siempre históricas. Esto significa que ha de trabajarse el texto *qua* texto, como un lector virtual que sigue las técnicas reconocibles, lo que dice el escrito. Pero este procedimiento resulta insuficiente: rebasando los estrechos márgenes del texto, la hermenéutica ha de llegar a la manera de “estar en el mundo” que ofrece, es decir, *de qué habla*: cuáles son sus mensajes que, adicionalmente, se atrapan y van adaptándose a las sucesivas perspectivas de sus lectores u horizontes diferidos. Tampoco creemos que el texto se explique recurriendo a la biografía de su autor empírico, aunque no es impropio ayudarse de tales datos, si, y sólo si, se detectan en la misma letra escrita.

QUÉ DICE *LA GRAN CIENCIA*

Es una novela corta, escrita en primera persona, como las autobiografías que reseñan hechos memorables, aunque en realidad mantiene algunos resquicios de parecido con la picaresca en su versión mexicana.

Pepe Rojo, la voz onnisapiente y confiable, predice este giro cuando se asienta que era un “devorador” de periódicos, de los cuentos de Dickens y de *El Periquillo Sarniento* (p. 97). Continuando el planteamiento de Fernández de Lizardi, los personajes de *La gran ciencia* llevan nombres simbólicos: el protagonista es Juanito Quiñones, o sea, un quiñonero o dueño de parcela en San Martín de la Piedra: un “rancho sobradísimo” para la “subsistencia” (p. 94) donde pastaban medio centenar de vacas y otros animales domésticos, y donde se cultivaba el maíz. Como este “pedazo de tierra caliente” (*idem*) llevaba a cuestras el gravamen de una capilla, Juanito terminó siendo víctima de la “ciencia de Papiniano”, es decir, de juristas duchos en traicionar a su misma familia, que lo obligaron al arrendamiento de sus propiedades. Helo, pues, venido a menos, a una clase media citadina que paulatinamente iba urbanizándose.

Como abogado metido a burócrata escribiente en una capital de estado, pone la mira en su encumbramiento, habiendo de soportar las fantochadas clasistas de las fuerzas vivas, las “pollas almibaradas” y los pisaverdes, herederos de la nobleza de pacotilla virreinal, de que se mofó Lizardi en *El Periquillo* y notoria y magistralmente en la *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*. Por su orgullo de clase, las lamentables fuerzas rectoras de la vida política despreciaban a los pueblerinos con olor a ganado. Y se divertían en ágapes, pagados por los burócratas menores o empleados de mostrador que hablaban de sí en plural, representando un papel que no correspondía a su cargo (p. 102), aunque sí a sus pretensiones. En aquella

inicial etapa del “panoptismo”, o sociedad rigurosamente punitiva y vigilada,⁹ creció un sutil y múltiple entramado de poder que permeó los distintos niveles económicos, estimulados todos por la esperanza de ganar un ascenso o reacomodo que los favoreciera. Entregados a este contubernio que les despertaba un enorme placer; aunque no debieran nada, los empleadillos anotaban “pagué” en la lista de contribuciones “voluntarias” para los festejos en Palacio (p. 103).

Los banquetes ocurrían en las alfombradas salas palaciegas, en las mansiones o en los casinitos lugareños. Allí corría el champagne, se escuchaban salvas de artillería y la música con “bombo y redoblante” de la banda militar. Departían banqueros, hacendados, burócratas, militares, jueces y catedráticos, en su mayoría oradores expertos en las redundantes letanías de elogios (p. 108) dedicadas al “patricio” gobernador, que aderezaban con promesas de lealtad a tan egregia nave del Estado. Y claro, si estos lugares comunes eran improcedentes, aducían que el silencio era elocuente y “usted sabe cuánto quiero decirle” (p. 116). Tampoco podía faltar la lira desafiada o cacofónica de los poetas.

Quiñones, se lee, era un “muchacho lleno de esperanzas” (p. 102) que llevaba a cuestas su “candidez *pedreña*” (p. 103), y en el alma, los lemas de fraternidad, sinceridad y libertad (p. 116), porque era todavía muy niño y bisoño (p. 122). Pese a la insistencia en esta autoimagen, Juanito, de hecho, es timorato, dependiente y títere de las circunstancias. Para tender el hilo con su anterior novela, Rabasa hace memoria de que Quiñones, obedeciendo a la, para él, incuestionable fidelidad con la familia, tomó el partido de su tío cuando éste tuvo “graves cuestiones” con Mateo Cabezado por asuntos de tierras. Además, estuvo bajo la égida del cura de San Martín, y hasta confiesa la obediencia sumisa que le inculcó su modorro profesor, Juan Francisco Camacho —el macho—, que aplicaba el precepto de que la letra con sangre entra. Pero que lo “¡Bendiga Dios!” (p. 93), porque le enseñó la mejor letra inglesa. Termina la novela con un *mea culpa* porque su vista cansada ha enredado su anterior y gallarda caligrafía. Juanito es incapaz de contradecir y siempre obedece las órdenes de las “personas de valer”, como el gobernador, su esposa, sus hijas, su jefe inmediato y el tesorero. Se cobija también bajo la sombra del líder de la Sociedad Patriótica Mutualista y, sobre todo, del supremo gobierno de la nación.

Volvamos a los nombres de los personajes. Pepe Rojo es el señalamiento de los peligros. Su realista juicio sarcástico y escéptico lo perfila como veraz e inteligente, y sus ojos penetrantes, vivaces y maliciosos expresan un asomo de supuesto idealismo utópico, que condensa en las frases que sir-

⁹ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, 2ª ed., trad. Enrique Lynch, Gedisa, Barcelona, 1991, p. 169.

ven de epígrafe a este ensayo. Pepe revela a Juanito que en política se prende una vela a Dios y otra al Diablo, porque la patria es una “mala madre” “pero una excelente nodriza” (p. 98).

En el eje semántico de ingenuidad, el protagonista se desdobra en su equivalente, Miguel Labarca, siendo, empero, rivales en amores. Además, éste es un “encanallado” exhibicionista, y Juanito, como indica este mismo diminutivo, “creía no valer nada” (p. 102). Diputado precoz, secretario de gobierno, Miguel tiene nobles sentimientos e ideales que lo distancian de los farsantes de oficio y de las “mezquindades” politiqueras que “ensucian” con su “saliva” (p. 112) a los que tienen la costumbre de ser “siempre quijote, siempre quijote” (p. 141). Labarca y Quiñones saben que su oficina es una especie de potro del tormento donde se palpa el “embolismo” que viene “de trastienda oscura y sospechosa” (p. 127), capaz de metamorfosear las bóvedas cavernosas de los ojos del gobernador en “fulgores de inteligencia”, su hablar gangoso en un registro vocal interesante, su gordura en esbeltez, y en distinguido su porte desastroso (p. 100). En sólo dos meses, Miguel naufraga: entierra sus románticas ideas y las enseñanzas literarias que ha digerido, y se amolda a las inmorales prácticas del poder (p. 153): “¡Al fin Vaqueril había conseguido que su discípulo aprendiera algo, y que se dejara para los discursos y las odas las teorías del colegio!” (p. 154).

Coincidentemente, Juan Quiñones se entera de que la copa va llenándose de veneno hasta que se derrama, y entonces su corazón honrado, ajeno a las envidias, que no late al ritmo de la fortuna y audacia aventurera, aprende a vivir con las rugosas cicatrices (p. 155) que le dejó la oscura noche de aprendizaje político (p. 161). Ambos, Miguel y Juan, se hacen, pues, vividores, listos, averiguadores, porque habían de tener malicia y cautela de fina calidad (p. 164) para no “desencumbrarse”. Ya deseando montarse en el tren de los validos, Quiñones deseó que su amada lo viera ascender. A cambio de ser secretario de gobierno y disfrutar de las consideraciones de tan honroso cargo, se metió de lleno en los “embolismos”: aduló a la gobernadora y a su hija; puso mucho ojo y mucha oreja (p. 162) en averiguar, para Pérez Gavilán, chismes y noticias, así como en propagar cuentos falaces.

Por su parte, Mateo Cabezudo es un tonto, una cabeza llena de viento, obstinado, amoral, vengativo, cerrado de mollera, autoritario con los de abajo y sumiso con los mandatarios en turno. Como material desechable, es enviado a comisiones inútiles. Este tío adoptivo de la mujer amada por Quiñones, se afilió a tantos bandos cuantos le ofrecieron satisfacer sus intereses. En suma, es un ignorante cabezudo ególatra que mantiene su genio y figura hasta la sepultura.

Vicente Torvado es amenazante, torvo, “ducho en la gran ciencia de ganar siempre, que en mi tierra llaman política” (p. 150). Sirvió a cinco gobernadores consecutivos que “subían al poder y bajaban rompiéndose unos a

otros la cabeza” (*idem*). Les aconsejaba cubrirse las espaldas de potenciales enemigos capaces de sacar partido de fracasos, cooptándolos (p. 151).

Barajas es otro tahúr del sucio juego político. Simplicio Sequedad es lo que indica la combinación de nombre y apellido. Su hermana, doña Eulalia Sequedad de Vaqueril, la gobernadora, es entremetida, alcahueta: una vaca seca de virtudes y alcances. El resto de los personajes femeninos son meras figuras fantasmagóricas definidas como frívolas y envidiosas, con excepción de Remedios, la Cabezudita, hermosa pueblerina que funge como polo de atracción de Labarca y Quiñones. Es un remedio o una cura de amor para el enfermo, preso en las “bagatelas” y “desbarradas” de Eros (p. 131). Como tal, sólo se conocen sus efectos: su personalidad queda difuminada.

Sixto Liborio Vaqueril, el maduro gobernador que gustaba de las jóvenes, tiene las alturas intelectuales de un buey. Las cartas españolas sirven para caracterizarlo. Quiñones observa que en su estado no siempre las espadas son triunfos, pues a veces lo han sido los oros y las copas. Cuando dominaban los bastos, Vaqueril se tropezó con la silla gubernamental. Cayó sentado sin darse cuenta. Si en la noche anterior dormía “como simple Vaqueril, amaneció con el águila de la República posada sobre la coronilla” (p. 100). Hombre de orden, adicto a un gobierno central que no le quiso mal ni tampoco bien, contentándose con no hacerle caso. Cuando este personaje, entre bóvido y vaquero, que tuvo las condiciones sobradas para mantenerse en su elevado puesto escasos meses, se enfurece al ser atacado por su enemigo, que acabará destronándolo, Rabasa lo compara con un toro de lidia: “En la trabajosa lucha el gato se encogía, se extendía, saltaba, clavando en la ternerilla del toro sus cortantes uñas, mientras la torpe fiera bufaba rabiosa, buscando inútilmente a su ágil competidor, con toscos movimientos, para hundirle el cuerno” (p. 170).

El mencionado gato o “tigre hambriento” (p. 175) es el licenciado Pérez Gavilán, sistemático opositor de don Sixto Vaqueril que, no siendo ni obrero ni patriota (p. 134), fundó una demagógica Sociedad Patriótica Mutualista, con registro de trescientos miembros, aunque eran cien, que se redujeron a treinta después de quince días. La Sociedad editaba el periódico *El Taller Libre* que, para burla del público, repetía como disco rayado los mismos discursos acerca de las tiranía, rapacidad y torpeza del gobierno estatal. El ambicioso e intrigante Pérez Gavilán plantea una revolución que, de hecho, es una simple “bola”, en contubernio con generales y otros cuerpos del ejército listos para vender su conciencia por una simple promesa de ascenso. Este demagogo engancha a Juanito, ofreciéndole una diputación y subir hasta secretario de gobierno. Su oferta gira alrededor de las “consideraciones sin límites, como se hace entre amigos verdaderos” (p. 145), porque la amistad opera el “milagro del cambio”: el tú —de Gavilán— apela al yo —de Quiñones— con un “heme aquí” de proximidad que no colma las

tareas de justicia,¹⁰ sino que confirma las medidas clientelares en uso: “Le recomiendo, señor Quiñones, que por correo extraordinario me comunique a la capital de la República, para donde marcharé en breve, el resultado de estas trabajosísima evolución del progreso de los pueblos, no sin decirme la tajada que a usted le quepa” (p. 165). Con dos papirotazos este líder deshace las esperanzas de justicia social que abrigaba Quiñones, su seguidor, pues lo llama “chiquillo, quijote y tonto, concluyendo por afirmar que yo leía sin duda una novela cada noche” (p. 143). Y Pérez subraya la misma línea de conducta que Juanito había escuchado de Vaqueril: la filiación política exige ceder a los intereses del partido sin preguntar el porqué de las decisiones del jefe (p. 145); “fie en mí” (p. 162), porque dará el golpe seguro en una dirección u otra, según las circunstancias (*idem*). Este personaje es, pues, un gavilán, como deja en claro el siempre atinado Pepe Rojo: “somos aves de corral, y no está bien que asistamos a juntas que congrega un ave de rapiña” (p. 134).

Este planteamiento de personajes con algunos parecidos con la novela picaresca está ambientado en una provinciana Babel citadina (p. 93), lejos de las “poéticas soledades” pueblerinas. La tetralogía de novelas rabasianas es un “designio sinfónico”¹¹ que incrementa los sonidos de la perfidia y la simulación en la medida en que extiende su radio de San Martín a una capital de estado, y de ésta a la capital de la República. El nunca cuestionado ascenso social que implicó el desplazamiento, no dejaba de ser tan doloroso como si “un ramillete de azucenas se trocase en mis manos en un billete de lotería” (p. 130). De lotería: infernal competencia. “¡Quería irme de aquella ciudad maldita!” (p. 142). Pero Quiñones no regresó antes de aventurarse a otro periplo.

En la lineal trama de *La gran ciencia*, los hechos enunciados ocurren en un lapso temporal corto: el desenlace tiene lugar después de unos cuantos días. La novela también es corta. Así pues, Rabasa aproxima el tiempo de la enunciación y de lo enunciado, añadiendo otro guiño, conclusivo, porque el relato se formula desde un imprecisado futuro.

Juanito Quiñones es el narrador de la novela; los comentarios o diálogos dramáticos a cargo de los demás personajes funcionan como un *memorandum* político de cómo fue alterada su inicial percepción de la realidad. El universo diegético, la historia, es un proceso de vida repleto, si no de hechos reales, sí verdaderos sobre una manera de estar en el mundo que revela el desprecio de sí que sobre sus espaldas cargaba una colectividad periférica y subyugada económica y culturalmente por sus metrópolis. El sentido de *La*

¹⁰ Paul Ricoeur, *Lo justo*, trad. e introd. Agustín Domingo Moratalla, Caparrós Editor-Fundación Emmanuel Mounier-Fundació Blanquerna, Barcelona, 1995 (*Esprit*, 34), p. 87.

¹¹ A. Magaña Esquivel, *op. cit.*, p. 24.

gran ciencia requiere complejas vías de autenticación, aunque su realismo es plausiblemente verosímil: hace creer mediante sus artificios, en este caso la abundancia de comentarios, las formas de vida que se desarrollaron durante un espacio-tiempo.¹² Nuestra hermenéutica, o perspectiva, que es ayudada por la abundancia de letras itálicas utilizada por Emilio Rabasa, obliga a desentrañar no sólo lo que dice el texto, sino de qué habla.

DE QUÉ HABLA *LA GRAN CIENCIA*

Su campo semántico más relevante es el mundillo de la política, la *praxis* de los hombres de influencia y porvenir (p. 100), adulados por una “parvada de cuervos” (p. 111), igualmente sin escuela, que los hundían en la misma “frucción deliciosa que debe sentir el avaro que contempla su tesoro” (p. 104). Los gobernantes habían de mantener el *statu quo* como “una balsa de aceite” (p. 122), aplicando su “sabiduría práctica” (p. 133) y, como maestros, enseñar a sus discípulos más aventajados la “gran ciencia” de quitar los estorbosos rebeldes, rebelados o que pudieran rebelarse, atrayéndolos con prebendas que los mantuviesen interesados en la suerte del gobierno en turno (p. 123), o mandándolos a cambiar de aires (p. 124) con alguna encomienda, de manera que se entretuvieran sin molestar (p. 122). Por ejemplo, nombrando recaudador del fisco a un bribón ratero capaz de mover un distrito con un dedo; o dando una jefatura de policía a un pillito “Roquete” que, si lograba colarse en el ánimo del mandamás, llegaría a diputado (p. 126); o bien asignando sobresueldos a jueces, y así sucesivamente, porque “esto es menos malo que andar metidos en una *bola* eterna” (p. 125).

En llegando a una situación demasiado crítica, el gobernador anunciaba una revolución, sin preocuparse de los programas o fines de ésta. La ponía en escena como oferta de nuevos puestos. No obstante, estas mismas tácticas provocaban que los levantamientos se sucedieran unos a otros en avalancha. Todos eran análogos al encabezado por Mateo Cabezudo contra el jefe político Jacinto Coderas: “Frente al poder supremo de la nación se levantaba un gran partido, que por medio de zapa nocturna y cautelosa iba minando, minando, y tejía una trama habilísima, por lo invisible y enredada [...] y todo por puras maniobras políticas, sin derramarse una sola gota de sangre, ni alterar el orden constitucional que nos regía felizmente” (p. 133).

Las revueltas, al tenor de los odios enconados, consistían en el rutinario desconocimiento del cacique gobernador, acusándolo de ilegítimo, con lo que se buscaba ponerlo en fuga, así como disolver el congreso hostil y declarar el estado de sitio. El éxito o fracaso dependía del partido que

¹² P. Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 394.

abrazaba el gobierno central (p. 138) después de calcular la adhesión militar, de las demás fuerzas claves a la revuelta, y del efecto de dominó de ésta entre las fichas humanas que no extraviaban el camino de su conveniencia. El diario oficial ocultaba lo sucedido hasta que, resuelto el conflicto, anunciaba la derrota de gavillas en manos del supremo gobierno. Esto era malo. La multiplicación de los enredos llamados la bola, peor (p. 124). ¿Revoluciones? ¿Bolas? ¿De qué estamos hablando? Recurramos a la intertextualidad:

¡No! No calumniemos a la lengua castellana ni al progreso humano, y tiempo es ya para ello que los sabios de la Correspondiente [Academia de la Lengua] envíen al Diccionario [...] esta fruta cosechada al calor de los ricos senos de la tierra americana. Nosotros, inventores del género, le hemos dado el nombre sin acudir a raíces griegas ni latinas, y le hemos llamado *bola*. Tenemos privilegio exclusivo; porque si la revolución como ley ineludible es conocida en todo el mundo, la *bola* sólo se puede desarrollar, como la fiebre amarilla, bajo ciertas latitudes. La revolución se desenvuelve sobre la idea, conmueve a las naciones, modifica una institución y necesita ciudadanos, la *bola* no exige principios ni los tiene jamás, nace y muere en corto espacio material y moral, y necesita ignorantes. En una palabra: la revolución es hija del progreso del mundo, y la ley ineludible de la humanidad; la *bola* es hija de la ignorancia y castigo inevitable de los pueblos atrasados.

Nosotros conocemos muy bien las revoluciones [... ¿la de Tuxtepec?, nos preguntamos] serían verdaderos bautismos de regeneración y adelantamiento, si entre ellas no creciera la mala hierba de la miserable *bola* (p. 88).

La bola, sin más “ley” que las ambiciones de un “cacique brutal” y con los ideales “hechos jirones en los zarzales” (p. 89), incendiaba bosques, mataba animales, quemaba poblados y cosechaba lágrimas. En estas latitudes americanas, “la “moneda falsa” son los políticos de profesión que con más audacia que inteligencia ascienden, a veces de golpe, a los puestos que deberían desempeñar hombres que han asistido a la escuela”.¹³ Y la gran ciencia es “no caer”, tener la sabiduría de un latín que no se aprende en institutos, sino en la brega política. El sabio Pepe Rojo la compendia:

Dos letras hay que, unidas, forman una partícula fatal: la *e* y la *equis*. *Ex* [...] vino a ser, entre nosotros, ya un sustantivo, ya un adjetivo, que en el mundo de la política tienen significaciones terribles. Como sustantivo vale tanto como abismo oscuro y sin fondo, del cual no pueden salir los que en él caen, o si salen, es con la cabeza inclinada para siempre; a veces significa purgatorio, y las más infierno. Como adjetivo, expresa lo mismo que despreciable, indigno de estimación y de saludo, y en muchos casos, tanto como muerto [...] el *ex* es un epíteto infamante que nadie acepta, un símbolo de lo pasado que tenemos

¹³ A. Chumancero, *op. cit.*, p. 215.

siempre a la vista para tormento del presente [...] En España [...] suele usarse como honorífica tal voz, y el que no puede llamarse ministro, se llama ex ministro, como si dijéramos *gran cosa*; pero entre nosotros, *ser* es la última expresión de lo sublime, y *haber sido* es buenamente una vergüenza (p. 166).

La última frase con que la novela cierra con broche de oro es “Buenas noches” (p. 186). ¿Cómo amanecer saludables? Para contestar sigamos el hilo de Ariadna del positivismo, que habrá de orientarnos en el laberinto de los mensajes o sentido de *La gran ciencia*.¹⁴

Alí Chumacero juzga que la “extremada juventud” de Rabasa le permitió expresar juicios adversos a una organización dictatorial que se sostenía mediante armas innobles, y que sólo más tarde abrazó el “reinado de la paz” llamado popularmente de los sepulcros.¹⁵ Carmen Ramos detecta un “fondo crítico” sin paralelo en el siglo XIX, excepto en la caricatura.¹⁶ Ciertamente hay una crítica. Pero discrepamos de ambas apreciaciones. Registramos dos constantes en las novelas y ensayos de Rabasa: un acendrado odio a los levantamientos armados o bolas,¹⁷ y la convicción de que la historia universal se desarrolla paulatinamente por las mismas fases, que el autor resumiría así en su libro de 1921: “los pueblos, aunque sean colectividades de seres individualmente libres, están sometidos a leyes que rigen su marcha, es una verdad que ha entrado sin reserva en el dominio y en el capital de la ciencia. La marcha política de los pueblos sigue líneas comunes a todos”.¹⁸

Comte, Spencer y Taylor, entre otros, aportaron el “capital” de una noción monoevolucionista de los pueblos, que va del salvajismo a la barbarie y llega a la civilización. Como evolución era sinónimo de progreso; las naciones de vanguardia, dijeron los positivistas, imponen los procesos civilizatorios y arrastran consigo a los rezagados. Y cuidado, sentencia Pepe Rojo: “somos niños, estamos en la época de la lactancia” (p. 98). Con este ardid teórico, los intelectuales afines a Porfirio Díaz justificaron la apertura irrestricta del infantil México a los capitales extranjeros, subrayando el éxito de tal medida con los impresionantes sistemas ferroviario y de electrificación, y con las industrias manufacturera, siderúrgica y textil que se desarrollaron a lo largo de la dictadura. A no dudarlo, pensaron, estos logros cerraban un poco la brecha que separa a las naciones lactantes de las desarrolladas.

¹⁴ Sobre la influencia de esta corriente puede verse: Leopoldo Zea, *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

¹⁵ A. Chumacero, *op. cit.*, pp. 214 y 215.

¹⁶ C. Ramos, *op. cit.*, p. xiii.

¹⁷ Una exposición de las ideas políticas e históricas del autor se encuentra en: Gloria Villegas Moreno, *Rabasa: su pensamiento histórico, político y el Constituyente de 1916-1917*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

¹⁸ E. Rabasa, *La evolución histórica de México*, p. 65.

La razón, la Idea, el “espíritu universal”, había encontrado su instrumento en una dictadura honrada, “progresista y patriótica”¹⁹ que poco a poco iba moralizando la política imperante con la oferta de “pan o palo”.²⁰ En este registro semántico se inscriben, creemos, las denuncias de Rabasa.

Cuando un planteamiento filosófico, como el positivista, análoga tanto las verdades de razón con las de la fe, cuando piensa que la palanca de un forzado progreso ha de cambiar la cara de las naciones periféricas, fácilmente diviniza a un poder ejecutivo centralista, unipersonal, enérgico, opresor, que, con mano férrea y durante tantos años como sea necesario, habrá de dejar atrás el subdesarrollo si frena la anarquía, la que, y esto es verdad, estuvo a punto de borrar a México del mapa.²¹ Esta autocracia, sentencia el novelista e historiador en cuestión, precede a la oligarquía, y ésta a la democracia, o régimen que espontáneamente se implantará en los civilizados pueblos de voluntades soberanas.²²

Siguiendo esta tesis de la evolución progresiva, Gabino Barreda introdujo otra arma filosófica que empuñaron los intelectuales que funcionaron como portavoces de Porfirio Díaz y de los terratenientes, industriales, banqueros, inversionistas extranjeros y comerciantes, a saber, la tesis comtiana del progreso en tres estadios. Porfirio Parra la “epocalizó” de otra manera. Bajo el poder espiritual teocrático y el poder temporal monárquico y militar, en la historia local el teológico se correspondía al lapso que va del mundo prehispánico a la guerra independentista. El desordenado y anárquico estadio del “liberalismo” metafísico se extendió desde 1810 hasta el gobierno de Benito Juárez. La Reforma heroicamente expropió los bienes del clero, a la sazón propietario de grandes extensiones de tierra cultivable así como la mayor institución de crédito usurero, y combatió las tropelías militares. Pero, incapaz de contener el desorden, dejó de estar al día. Finalmente, Porfirio Díaz había iniciado el estadio positivo, que llegó para quedarse hasta que desemboque en un futuro, agrega Rabasa, en la también “científica” o positiva dictadura del proletariado.

Asimismo, el parámetro de la modernización se aplicó en las jerarquizaciones clasistas internas, porque ya había dicho Gabino Barreda, según testimonio de Ezequiel A. Chávez, que en México convivían “almas” prehistóricas, léase los indios; las medievales, de conquistadores; otras con un siglo de atraso, y las instruidas almas positivistas, hijas predilectas de su

¹⁹ E. Rabasa, *La evolución histórica de México*, p. 167.

²⁰ O. Carlos Stoetzer, *Iberoamérica. Historia política y cultural. III. Organización y construcción de las naciones iberoamericanas (1826-1880)*, Editorial Docencia-Fundación Universidad a Distancia “Hernandarias”, Buenos Aires, 1996, p. 67.

²¹ María Rosa Palazón Mayoral, “El positivismo como filosofía política”, *Teoría* [Universidad Nacional Autónoma de México], marzo de 1996, núm. 3, pp. 107-120.

²² E. Rabasa, *La evolución histórica de México*, p. 145.

tiempo. Para Emilio Rabasa, la mayoría de los mexicanos eran multitud, vulgo, muchedumbre, “leperuza” tan aburrida, monótona y rutinaria que se “apacentaba” con deleite en los señalamientos difamatorios, en los escándalos y ocasionalmente en el manjar de las bolas (p. 141). Pepe Rojo, testigo presencial de la falsa revolución de Gavilán, relata la fiesta de su investidura. En puertas y ventanas, los vecinos colgaron farolitos de colores. Los miembros de la Sociedad Patriótica Mutualista agitaban hachas encendidas. Una espléndida verbena. Y con su consabido sarcasmo, Rojo exclama: “¡Qué hermoso espectáculo de un pueblo que ejerce sus derechos!” (p. 185).

En espera de que con su ritmo lento la libertad sea mejor comprendida y practicada (p. 165) en los tropicales ámbitos de la fiebre amarilla, Pepe Rojo, este falsísimo Don Quijote provinciano, decide marcharse a “un país más civilizado” (p. 165). Los que permanecieron en la “inercia” de quienes se juzgan con la mirada de su opresor, o sea, aduciendo el ideal de la modernización, concordaron en que los campesinos indígenas mexicanos, hombres del Paleolítico, despojados de sus tierras, habían de ser peones y gañanes de las haciendas, sufriendo la humillación consustancial a su cultura inferior.

Durante el genocida y etnocida Porfiriato,²³ los condenados de la tierra mexicana fueron arrollados, cargándolos con la razón del carnicero civilizador, contraria a su razón, decimos adaptando la expresión contundente de Theodor Adorno.²⁴ Emilio Rabasa, el joven y el viejo, simbolizado en el superior hombre llamado Pepe Rojo, nunca analizó a fondo las ciertamente fracasadas y dispersas, que no por ello menos justas, rebeliones de los oprimidos explotados y vejados que opusieron una “verdad sin poder a un poder sin verdad”,²⁵ y sólo alcanzó a mirar los intrínquilos del poder sin verdad.

Contrariando el optimismo cientificista de Sancho Polo, seudónimo de Rabasa que condensa Sancho Panza y Marco Polo, aún sigue en pie la tremenda corrupción administrativa y los dobles lenguajes políticos. Además, ahora ha entrado en escena el injusto neoliberalismo, versión contemporánea de la economía entreguista. Atribulados, como el verdadero Don Quijote en su lecho de muerte, hemos aprendido que, según diría Berman,²⁶ la nada sólida Edad de Hierro aún no se desvanece en el aire.

²³ Véase Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución Mexicana. La formación del nuevo régimen*, 4ª ed., Era-UNAM, México, 1975.

²⁴ Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, trad. José María Riplada, revisada por Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1990, p. 151.

²⁵ M. Foucault, *op. cit.*, p. 64.

²⁶ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales Vidal, Siglo XXI Eds., México, 1995.

UNA LECTURA DE SANTA

JOSEFINA LUDMER
Yale University

Voy a tratar de mostrar a partir de *Santa* (1903), de Federico Gamboa, un tipo específico de ficción literaria, característica de los escritores orgánicos de los liberalismos latinoamericanos de fin de siglo XIX. Esta ficción (que es una suerte de artefacto cultural) tiene un régimen literario, un régimen verbal, un régimen de nombres, un régimen temático, un régimen narrativo y un régimen de visibilidad.

El régimen literario es científico y genético: es el del realismo-naturalismo francés, donde se cuenta una historia o proceso de generación y de degradación, y donde la herencia es el factor determinante y el hospital o el cementerio el punto final. Gamboa fue seguidor de Zola y de los Goncourt (escribió un *Diario*, como ellos su *Journal*), y en la Dedicatoria de *Santa* cita directamente en francés, sin traducción.

Dice el narrador que Santa tenía *gérmenes de lascivia* de algún tatarabuelo y que “No nació para ser honrada, a menos que alguien la hubiera encaminado [...] Terminaría en el hospital o en el cementerio”.¹ La prostitución, a fin de siglo, es narrada en este tipo de representación naturalista “genética”: la novela *Santa* cuenta el proceso de generación y degradación de una prostituta.

Pero el problema del naturalismo latinoamericano de fin de siglo es el problema de la responsabilidad o no, del sujeto ante la ley, y también el de la responsabilidad social. Y esa responsabilidad o irresponsabilidad se escribe de un modo específico, usando el estilo indirecto libre. *Este régimen verbal*, que solamente detentan Santa y el ciego Hipólito, consiste en mostrar el interior de los personajes, sus pensamientos y sentimientos, sin darles el yo, y es uno de los elementos centrales de esta representación. En la Dedicatoria se ve *el riesgo* de la primera persona; Santa habla como muerta en primera persona y se presenta como inocente y víctima. Pero no puede hablar directamente en primera persona en la novela, cuando está “viva”, porque entonces no se plantearía el problema de su responsabilidad. De modo que su historia, que dice que va a contar, requiere un tipo de opera-

¹ Federico Gamboa, *Santa*, 7ª. ed., Eusebio Gómez de la Puente Ed., México, 1925, p. 69. Todas las citas corresponden a esta edición.

ción verbal, flaubertiana por excelencia: requiere el narrador del autor. Esos sujetos sin yo, esos interiores torturados, verbalizados por otro yo mediador, se colocan en un límite, entre la culpabilidad-inocencia, la responsabilidad-irresponsabilidad. Se absuelven y condenan a la vez. Y cuando se absuelven, condenan a la sociedad.

Para mostrar esto podría comparar dos estilos indirectos libres del naturalismo latinoamericano, el de Gamboa con el del argentino Eugenio Cambaceres, en la novela *En la sangre* (1887), donde se usa el estilo indirecto libre del simulador de talento (llamado Genaro, para marcar más su base genética), que escala la sociedad desde la base hasta la cima. La simulación, como la prostitución, forma parte de ese imaginario amenazado que muchas veces acompaña los Estados liberales y los saltos modernizadores en América Latina. En *Santa*, el indirecto libre es para un ciego y para una prostituta. Pareciera haber algún tipo de “anormalidad” en estos sujetos puestos en indirecto libre: anormalidad moral en Santa, y física en Hipólito.

Pero el indirecto libre no sólo introduce el problema de la culpabilidad o no de esos sujetos “anormales” y “desviantes”. El *régimen de los nombres* es central en esta construcción porque da título al libro, como *Juana Lucero* de Augusto D’Halmar en Chile, en 1902, y como *Nacha Regules* (1919) de Manuel Gálvez, en Argentina, todos nombres de prostitutas. En el caso de Santa es su nombre, *con el juego de los opuestos que implica* (el juego de ser-llamarse y de ser-parecer), el que establece y refuerza la *doble identidad*, otro rasgo que marca la literatura latinoamericana de fin del siglo XIX. El juego del disimulo, la ficción y la representación en las dobles identidades de simuladores, mujeres “santas” y “prostitutas”. Y que es también una doble identidad moral, que depende, en el caso de Santa, del *uso o no uso de su cuerpo*. La novela despliega las vicisitudes del nombre de Santa: cuando es prostituta, el nombre es como una broma (y así lo cree el primer cliente del prostíbulo, que es militar, como su primer amor); al final de su carrera, la madama de más baja categoría le cambia el nombre por el de Loreto: “qué Santa y qué tales” le dice, y “hasta el nombre se arrojó a la ciénaga”, comenta el narrador (p. 305). Y cuando enferma y está por morir, vuelve al nombre original, porque le cuenta al ciego Hipólito que nació un 1º de noviembre y su madrina se negó a llamarla “Santos”. Al final, su nombre de Santa aparece en la lápida del cementerio y en el rezo del ciego.

En la doble identidad de su nombre (que se modula a lo largo de la novela), se podría encontrar una figuración del *género femenino*, de los extremos del género femenino. Es una construcción que establece los límites del género “mujer” desde una mirada que sólo considera el uso de los cuerpos para el sexo, y muestra el escándalo de ser santa y prostituta a la vez. De hecho, Santa no sólo modula su nombre sino que atraviesa todos los estados de mujer: niña-virgen-Santa en el campo, Santa enamorada del

joven militar forastero, Santa embarazada, expulsada de su casa, prostituta, adúltera (cuando “se casa” con el torero español y entra en la pensión de españoles, pero se aburre porque el torero no la deja salir, no puede verlo torear). También es una mujer que “mata” porque el crimen en el prostíbulo en carnaval es desencadenado por ella.

En la literatura latinoamericana de fin de siglo aparecen las adúlteras, las prostitutas y las que matan: todas representan al género femenino, y Santa pasa por cada una de esas categorías. En *Apariencias* (1892), que escribió en Buenos Aires cuando trabajaba en el servicio diplomático, Gamboa trata el tema del adulterio femenino, que aparece en Argentina en las novelas *La gran aldea* (1884) y *Pot-pourri* (1882).

En esta representación que conjuga naturalismo, estilo indirecto libre y dobles identidades, podemos ver entonces un régimen literario, un régimen verbal, un régimen de los nombres y de los géneros sexuales.

Hay, también, *un régimen temático*. En el caso de Santa es la prostitución. Tratemos de destematizar el tema. La prostitución participa del imaginario de la amenaza que acompaña los Estados liberales latinoamericanos de fin de siglo XIX, y eso es Santa para Gamboa, porque el uso de los cuerpos femeninos y el tipo de sociedades femeninas y masculinas que implica la prostitución (con extranjeros y delincuentes) se liga con el problema general de las desviaciones y “anormalidades” típico de la literatura de fin de siglo, o típico de las ficciones para el Estado que escriben sus escritores orgánicos: Gamboa es un intelectual orgánico del Porfiriato (una de las funciones de esos escritores era la diplomacia), y siguió siéndole fiel. Esas ficciones definen y representan sujetos determinados genéticamente, y que están puestos en la frontera entre el delito y la ley: locos, prostitutas, homosexuales, alcohólicos y también monstruos anormales como el ciego.

La prostituta como personaje explicable por la herencia marca el *límite de la legalidad*: constituye o construye ese límite, por su posición de frontera. Es “la ley” desde esa frontera, y postula los límites de esa representación. Tiene una identidad fronteriza también desde el punto de vista social: puede atravesar instituciones y clases sociales porque se sitúa en las fronteras entre las clases, y también de las nacionalidades, en el caso de Gamboa.

Los desviantes o “anormales” aparecen como el revés de las instituciones del Estado modernizador liberal. La representación literaria de estos desviantes o anormales tiene, por lo tanto, *un régimen narrativo*, que consiste en la serialización de las instituciones estatales en el proceso de generación y degeneración. Se trata de un régimen narrativo porque su historia es contada como un pasaje por esas instituciones estatales (se ve en Argentina en *Irresponsable* [1889], de Manuel Podestá, donde “el loco” por herencia, enamorado de la prostituta por herencia, y que desea redimirla, pasa por

todas las instituciones educativas, policiales, sanitarias, y hasta políticas, y éstas son las partes o capítulos de la novela, como en *Santa*).

El régimen narrativo de los desviantes y anormales (que se sitúan en una frontera legal, institucional y social) sería, entonces, su pasaje por las instituciones de registro, definición y control del Estado. Y su visualización. Y así se narra *Santa*: cada vez un espacio, una institución nacional-estatal, un tipo de “representación visual” (o un régimen de visibilidad), y un modo de nombrarla. Es decir, una serialización narrativa de espacios sociales y estatales que cada vez ven, identifican y nombran a Santa como prostituta. La prostitución o la locura (en el caso de la novela de Antonio Podestá) aparecen como reveladores, puntos desde los cuales se leen las instituciones y espacios que los nombran y les dan una identidad.

Veamos algo de este pasaje de Santa por las instituciones. Ella sale de la familia y pasa a la ciencia, que abre y cierra su historia como prostituta: en el “registro” y en la escena final de la operación —histerectomía— y el síncope. La prostitución, al principio, y al final la localización de la enfermedad en el aparato genital, establecen la “justicia literaria” para Santa. En su historia la ciencia se liga con la policía, porque de allí la envían al hospital.

Santa pasa también por las leyes, la Justicia (en la escena del juicio en el Palacio de Justicia, donde las prostitutas son testigos del crimen, y que es narrada como “Un drama que el jurado nos representa teatralmente y de balde”, p. 244). Pasa por la Iglesia, de donde es expulsada. Y por la patria-Estado en la Plaza el día del Grito, pasaje que es narrado como “representación”, “cuadro” y “espectáculo” de un pueblo delirante de amor al terruño (pp. 88-93).

El régimen narrativo, que cuenta la travesía de Santa como prostituta por esas instituciones, implica cada vez no sólo un drama, un cuadro, un espectáculo, sino también un régimen de visibilidad particular, nacional-estatal, porque en la policía y en el hospital *aparecen los retratos o litografías de Morelos y de Hidalgo*, los héroes de la Independencia. Y es allí donde adquiere la identidad de “prostituta”.

Lo primero es el “registro” en el hospital, donde recuerda, en estilo indirecto libre, un “retrato litográfico dentro de barnizado marco de madera, de un señor muy extraño, con traje militar y pañuelo atado en la cabeza [Morelos]” (p. 13). Después de revisarla o visualizarla,

los doctores la tutearon y aun le dirigieron bromas pesadas, que provocaban grandes risas en Pepa y enojos en ella, que desconocía el derecho de esos caballeros para burlarse de una mujer [...]

Como al propio tiempo se le viniese a las mientes *el otro calificativo, el que a contar de entonces correspondiente*, cerró más sus ojos [y se dijo]:

—*iNo era mujer, no; era una...!* (p. 14; las cursivas son mías).

Más adelante, durante el carnaval, llegan al prostíbulo *los agentes de sanidad*, con “ciertos caracteres de policías”: por no estar al día en su registro como prostituta, se la llevan a la comisaría, donde hay, otra vez, una *litografía del cura Hidalgo* (p. 159); y *de allí la envían al hospital “Morelos”* (p. 160), de donde la saca el Jarameño, español andaluz.

Estas litografías nos remiten *al régimen de visibilidad que caracteriza esta representación literaria de fin de siglo XIX latinoamericano*. Este régimen está también implicado en la prostitución, porque el centro parece ser la visibilidad e invisibilidad de la prostituta, que a su vez produce una visibilidad de las instituciones y de lo social: un mapa institucional y social. En este régimen de visibilidad, el ciego representa la invisibilidad, y ése es su sentido como personaje, el “amor ciego”.

En *Santa* las “representaciones teatrales” (la de la ceremonia del Grito en la Plaza, y la farsa en el Palacio de Justicia); las litografías (de la Virgen de la Soledad y un cromó de la Virgen de Guadalupe, en el cuarto donde dormía con la madre, mientras en el cuarto de sus hermanos había estampas de bailarinas, cirqueras, bellezas de la fábrica de cigarrillos “La Mascota”); las litografías de los héroes de la Independencia; las pinturas (el torero es como un cuadro de Goya), y las esculturas, marcan constantemente la narración y definen a los personajes. Todo se hace visible, todo se representa. El ciego es una escultura con ojos vacíos (ojos de estatua de bronce, definición que se reitera: pp. 20, 70, 85, 134, 149 y 219); la novela está dedicada al escultor Jesús Contreras; Santa, por su parte, es como “una estuáta”, según la descripción que *Genaro* hace a Hipólito (p. 136). Al final, el ciego con la paloma y la mujer a los pies, son vistos como una *escultura trágica* del sufrimiento humano.

Para sintetizar y concluir. ¿Cómo podemos leer este tipo de ficción científica, genética y legal del imaginario amenazado, que es el relato de un proceso de degeneración y degradación donde está en juego la responsabilidad o no del sujeto y de la sociedad, y que implica visibilidad, serialización de las instituciones y doble identidad? Constituiría una construcción cultural que relaciona cultura y Estado en este período finisecular de América Latina. Y sería una de las producciones culturales centrales de los Estados liberales y modernizadores de fines de siglo XIX en esta región; sería una ficción que constituye algo así como la otra cara del Estado liberal. Porque relaciona cultura y Estado por la representación. Representación política y literaria a la vez; es la política de los Estados liberales y la literatura de los desviantes, y es la concepción liberal de la representación. Porque es una representación literaria de visibilidad seriada de lo social, legal, institucional de los desviantes y anormales, y a la vez una representación literaria de la vida social como espectáculo, y de los sujetos como actores de un drama. Y también una “representación” política en el caso de los escritores orgáni-

cos, porque serían ciertos escritores del “salto modernizador” liberal, funcionarios o no, los que escriben estas ficciones para el Estado. (La diplomacia es la característica de algunos de esos escritores; en el caso de Gamboa, fue durante su servicio diplomático en Guatemala cuando escribió *Santa*; allí tuvo una disputa con el dictador Estrada Cabrera, ligada con su misión diplomática. Madero y Huerta lo confirman en el servicio diplomático. Fue también secretario de la Embajada de México en Washington, y presidente de la Academia de la Lengua.)

Se vería aquí, en la ficción cultural que analizamos, de qué modo la literatura pone en escena, en la forma narrativa y verbal misma, esa relación entre Estados liberales y cultura en México (y también en Argentina). Por medio de una concepción “liberal” —literaria y política— de la representación.

EL LABORATORIO DE MARIANO AZUELA A PROPÓSITO DE *MARÍA LUISA*

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

REGISTRO DE UNA INCIPIENTE VOCACIÓN

Los intentos literarios más antiguos que se conocen de Mariano Azuela están fechados en 1889, cuando el autor tenía dieciséis años y ya había abandonado su pueblo natal, Lagos de Moreno, para ir a estudiar a Guadalajara, la capital del estado. Los apuntes permanecieron inéditos hasta la publicación póstuma de sus *Obras completas* en el Fondo de Cultura Económica, entre finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta.¹ Puesto que se trata de anotaciones deshilvanadas, han sido explicablemente poco atendidas por la crítica; interesan, sin embargo, en tanto contribuyen a esclarecer la génesis del narrador.

Aquellas notas iniciales y otras que llegan al año 1897 se proponen evidentemente acumular material para obras futuras. Así se asientan pequeñas historias sobre determinados personajes, en su mayor parte del sexo femenino y, con frecuencia, “de la vida”, entreveradas con las reflexiones del narrador.

En el primer texto, denominado “Registro” (1899), un narrador personaje, joven estudiante, relata sus actividades cotidianas. Cuenta, por ejemplo, su visita, junto con un grupo de amigos, a una casa de “mujeres públicas de lo peor”. Dice sentirse repelido por la apariencia de las anfitrionas, “desagradables y pintarrajeadas”, pero se ve obligado a elegir una, si bien solamente —aclara— “por no dejar mala impresión”. De ella consigna:

La mía fue una muchacha de quince años —Andrea—, simpática, con aspecto de chiquilla callejera. Hace un año se salió con su novio, que la abandonó a poco, y empezó luego la “carrera”. Está contenta, y es muy explicable. Hija de obreros pobres, mal alimentada y peor vestida, el cambio fue favorable. Luego

¹ En este trabajo cito por la siguiente edición: Mariano Azuela, *Obras completas*, 3 vols., pról. Francisco Monterde, Fondo de Cultura Económica, México, 1958-1960. En lo sucesivo, identificaré esta edición con las siglas *OC*, seguidas del volumen y la página de las citas, todo entre paréntesis.

es muy joven, ligera de cascos, y el destino, si no la atiende, tampoco se ha ensañado con ella. Su cara es risueña, su risa traviesa, y nada indica en ella tempestades pasadas o venideras (*OC*, vol. 3, p. 1198).

Estos textos de aprendizaje permiten ver algunas de las características que serán constantes en Azuela. La principal, la vocación realista, evidenciada desde el título, “Registro”, que sugiere observación y ordenamiento de lo observado. Además de la mirada aguda y de la capacidad descriptiva del escritor en ciernes, está ya presente en los escritos tempranos la conciencia de la problemática social, y de la incidencia de ésta en la definición y desarrollo de la persona, conciencia que será siempre estructurante en la narrativa azueliana.

Un dato curioso es que el personaje descrito, la mujer de extracción humilde que por amor abandona el hogar y la familia para derivar en prostituta, sea asimismo, si bien adicionado con matices trágicos, el centro del primer relato publicado de Azuela, “Impresiones de un estudiante” y, posteriormente, constituya la intriga de su primera novela, *María Luisa*, todo como en una especie de círculos concéntricos.

El estudioso Luis Leal percibe en las notas iniciales de Azuela un intenso componente autobiográfico.² Lo cierto es que el autor implícito de los apuntes expresa frente a la prostituta una ambigüedad que se reiterará luego en otras narraciones: el horror físico simbólico del horror moral, junto a la inconfesada fascinación que se puede atisbar tras el interés científico. Ambigüedad ésta no exclusiva del autor en el contexto finisecular.

Después de asomarme a los inicios de la vocación literaria del escritor, en sus apuntes adolescentes, me parece interesante revisar sus *operas primas*, relato y novela, en juego con las reflexiones que sobre estas obras escribió posteriormente, para así desentrañar la concepción que tenía de su proceso escritural.

“IMPRESIONES DE UN ESTUDIANTE”

Los primeros escritos publicados de Mariano Azuela aparecieron en un semanario de la Ciudad de México llamado *Gil Blas Cómico*, entre marzo y noviembre de 1896. Desde Guadalajara, mientras se dedicaba a estudiar medicina, tras haber desertado al cabo de un año de la preparación para la carrera sacerdotal, el joven envía a la capital siete entregas, bajo el título genérico de “Impresiones de un estudiante” —dos de ellas con un subtítulo adicional. Como aún no se atreve a firmar con su nombre, adopta el seudó-

² Luis Leal, *Mariano Azuela. Vida y obra*, Eds. De Andrea, México, 1961, p. 10.

nimo de “Beleño”, al cual una errata transformó alguna vez en “Deleño” como cuenta José María González de Mendoza.³

Las breves narraciones tematizan las experiencias del escritor: algunos incidentes de su etapa de seminarista; otros, sucedidos en un tren, en que los estudiantes provincianos regresan de la capital a sus lugares de origen; un acontecimiento pueblerino, de sabor costumbrista; una visita a la penitenciaría. El autor ensaya la narración en primera y tercera personas, intercala acuciosas descripciones del paisaje y recrea con tino las voces de diferentes personajes.

El primer relato de esta serie (5 de marzo de 1896), sin subtítulo, es el germen de la novela *María Luisa*.⁴ En el relato, el narrador omnisciente describe una escena en un hospital pobre: una joven mujer muy enferma, cuyo nombre se desconoce, es examinada por un médico, frente a sus alumnos. El maestro diagnostica: “He aquí, señores, otro caso de neumonía. ¡Tuberculosis, alcoholismo, neumonía!” (OC, vol. 2, p. 1026). Un segundo momento ofrece las remembranzas de la protagonista, siempre a través de la mediación del narrador; ella recuerda que, antes de enamorarse del dueño del taller de medias en donde laboraba, vivía feliz con su familia, en una “casita pobre pero honrada”. Evoca su amor y pasión iniciales, el abandono de su amante y, en consecuencia, “su caída”, la prostitución que se menciona sin describirse. Explica que “su carácter naturalmente melancólico” la condujo por la senda del alcoholismo y constata con horror cómo “el vino, su vida desenfadada y la enfermedad grave todo lo habían destruido” (OC, vol. 2, p. 1027). Una última parte del relato se ubica en la sala de autopsias del hospital, donde tiene lugar el descuartizamiento del cuerpo de la mujer a manos de los practicantes, mientras el profesor diserta sobre las enfermedades que la mataron. Al final apunta el narrador: “Todos los alumnos, con excepción de uno, están pendientes de las miradas del catedrático. Ese alumno desaplicado tiene la mirada empañada por una lágrima. Fue el amante de la muerta” (OC, vol. 2, p. 1028).

³ José María González de Mendoza, “La primera novela de Azuela”, en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, comp. Francisco Monterde, Secretaría de Educación Pública, México, 1973 (*Sep-Setentas*), p. 27.

⁴ De acuerdo con los datos de la bibliografía del autor incluida en las *Obras completas* (vol. 3, pp. 1291-1292), este texto se publicó el 5 de marzo de 1896 y fue el primero de siete, todos bajo el título de “Impresiones de un estudiante”; no obstante el orden original, en las *Obras completas* este primer relato se sitúa al final de la serie (vol. 2, pp. 1026-1028) sin explicación alguna.

MARÍA LUISA

Si bien la escritura de *María Luisa*, de acuerdo con el testimonio de Mariano Azuela, estaba terminada desde 1900, esta primera novela no vio la luz sino hasta 1907, en una edición primorosa, en papel satinado y con viñetas, trabajada en la imprenta López Arce de Lagos de Moreno.⁵ María Luisa es una de los primeras protagonistas prostitutas de la literatura mexicana, si bien no tiene el carácter arquetípico de Santa, el personaje de la novela del mismo nombre, de Federico Gamboa, publicada en 1903.⁶

A cargo de un narrador omnisciente, *María Luisa*, en su capítulo décimo sexto y conclusivo, presenta la misma situación que el relato de “Impresiones de un estudiante”: la revisión de la miserable enferma, como objeto de una clase de medicina; los recuerdos y reflexiones de la mujer; su muerte. Por supuesto, en esta versión hay los cambios debidos al nuevo contexto y a su carácter de desenlace: los personajes tienen nombre, las descripciones y los diálogos son más extensos. Por otra parte, el estilo es un poco más afinado; ahora el profesor intercala palabras y frases en francés, por ejemplo: “[...] Tuberculosis, alcoholismo, y ila debacle! [*sic*] neumonía”.⁷ Aumenta también el dramatismo: aquí la moribunda es asistida, en sus momentos finales, por el pasante de medicina que había sido su amante; pero éste —distráido por una atractiva empleada del hospital, una veladora— apenas le presta atención, además de que tal vez no la hubiera reconocido, dado lo demacrada que estaba. El médico se limita a certificar que ella está “—Bien muerta”, y a continuación da un beso en la nuca a la veladora

⁵ En efecto, *María Luisa* estuvo terminada muchos años antes de su publicación. Leal informa que Azuela presentó el examen de grado para ser médico en 1899 (L. Leal, *op. cit.*, p. 11). El propio escritor relata que hacia 1903, en su pueblo Lagos de Moreno, a la par que iniciaba el ejercicio profesional de la medicina, asistía a reuniones literarias, con un grupo de interesados en el tema, en las cuales leyó partes de la obra. Afirma: “di lectura a varios capítulos de *María Luisa*, novela escrita durante mi internado como practicante del hospital de San Miguel de Belén, en Guadalajara” (*OC*, vol. 3, pp. 795-796).

⁶ María R. González, en su tesis sobre las prostitutas en la novelística mexicana del siglo xx, apunta que si bien la prostituta no figura como protagonista de novela hasta principios del siglo xx, ya aparecen antecedentes, como la sirvienta del escribano Chanfaina, en *El Periquillo Sarmiento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, y Manuela, amante del bandido El Zarco, en la novela del mismo nombre de Ignacio Manuel Altamirano, publicada en 1901. No obstante, ninguno de esos personajes es estrictamente una prostituta (María Rosario González, *El desarrollo de la prostituta en la novela mexicana contemporánea: siglo xx*, Tesis Doctoral, Universidad de California-Irvine, 1991, p. 2). Las primeras serían María Luisa y Santa. Aun cuando la obra de Azuela estaba terminada a inicios de siglo, se publica después que la de Gamboa, que aparece en 1903. La prostituta Santa es el único mito que ha producido la literatura mexicana, afirma José Emilio Pacheco (“No vayas a creermé santa porque me llamó así”, *Proceso*, 18 de diciembre de 1976, núm. 7, p. 74).

⁷ *María Luisa*, Imprenta López Arce, Lagos de Moreno, 1907, p. 131. La novela adolece de algunas incorrecciones ortográficas que, por supuesto, he conservado en las citas.

(*María Luisa*, 1907, p. 134). La novela termina con una reflexión del narrador: “María Luisa ya no vió aquello: acababa de expirar en el momento en que debió haber contemplado una visión divina que, en su angustia mortal, venía á cerrarle los ojos á recoger los últimos estremecimientos de su corazón. Quizá al reconocerlo, la tremenda emoción le había dado la muerte más dulce que pudiera esperar. La dicha quedó pintada en la última sonrisa, petrificada en su semblante por la rigidez cadavérica” (*María Luisa*, 1907, pp. 135-136).

Los quince capítulos anteriores se remontan algunos años antes, al momento en que la protagonista, hija de la dueña de una casa de huéspedes para estudiantes, y obrera en un taller, decide dejar su hogar e irse a vivir con su amante, un estudiante de medicina llamado Pancho. Al igual que ocurre en el relato, si bien narrado con más detalles, y complicado con la participación de más personajes, en la novela ella es abandonada por el hombre y orillada a vender su cuerpo y a consolarse con la embriaguez. Y al igual que en el relato, la etapa de la prostitución está omitida y apenas se alude a ella en el capítulo final, donde la voz del narrador asume el punto de vista de María Luisa, y resume: “tres años de vida vagabunda”, “el espanto de una prostitución brutal, el odio reconcentrado á semejante modo de vivir, y el alcohol” (*María Luisa*, 1907, p. 133).

En la novela es más evidente que en el relato la huella del naturalismo:⁸ se describe el origen ilegítimo de la protagonista, a través por supuesto de la opinión moralizadora del narrador:

Que, ¿quién era María Luisa?... ¡Una de tantas flores abiertas en el estercoloro; que se levantan esbeltas, húmedas y perfumadas; que parecen lanzarse al cielo [...]! María Luisa fué hija de la casualidad. Era la época de la revolución, cuando los soldados venían á los pueblos, cubiertos con la sangre de sus hermanos; el poderoso instinto tomaba la revancha: llegaban sedientos de placeres, y después del cansancio de la muerte querían el cansancio de la vida. Y la vida se reproducía prodigiosamente (*María Luisa*, 1907, pp. 19-20).

Son, asimismo, frecuentes los comentarios del narrador sobre el papel de la herencia, ineluctable predestinación, en el desarrollo de María Luisa; por citar uno:

⁸ Uno los términos realismo y naturalismo en un sentido lato; no necesito reiterar que en México, como en el resto de América Latina, la frontera entre ambos movimientos es difusa, además de que las expresiones de estas corrientes no excluyen rasgos del romanticismo. Al respecto véanse las opiniones de Brushwood (John Brushwood, “Lo que los mexicanos entienden por realismo y naturalismo”, en *Una especial elegancia, narrativa mexicana del Porfiriato*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, pp. 51-66).

Así como al despertar de su sensualismo, no había podido resistir á la influencia de su raza degenerada, entorpecida hasta entonces por artificios de su educación; así el encontrar en el alcohol el alivio á sus males, dado el primer paso no podría detenerse y el peso atávico la hundiría para siempre. Su voluntad magnífica de hembra valiente y noble en los tormentos de la vida, cayó rendida al primer golpe asestado por un sentimiento netamente humano; después el golpe de masa de su amor infortunado le arrancaba la última resistencia. Y, como pluma flotante, seguía los impulsos del huracán (*María Luisa*, 1907, p. 97).⁹

Tal vez el aspirante a médico desconociera por entonces las tesis de Zola sobre la novela experimental; de hecho, en sus años de madurez, ya con profundo conocimiento del tema, consideraba que las teorías del escritor francés eran menos valiosas que sus narraciones.¹⁰ No obstante, en la etapa de escritura de *María Luisa*, el apasionado lector que era Azuela, ya frecuentaba las novelas de Zola y las de otros escritores franceses contemporáneos, y se había compenetrado con el espíritu del naturalismo, como veremos al comentar sus lecturas. De esta corriente, que aparecía hecha a la medida de sus inquietudes científicas, asume la propuesta de la importancia de la herencia y del medio en la conformación del individuo.¹¹ No es un detalle insignificante que al pasar del relato a la novela, al diagnóstico puesto en boca del profesor de medicina “¡Tuberculosis, alcoholismo, neumonía!” se le intercale la valoración “¡la débâcle!”, en alusión a la novela de Zola.

En 1938, cerca de tres décadas después de la publicación de *María Luisa*, y a casi cuarenta años de distancia de su escritura, aparece una segunda edición, con el sello de la editorial Botas. Debido a que junto con

⁹ La última afirmación, el ser humano inerte ante la fatalidad, es similar a algunas que se incluirán en la más conocida de las novelas del narrador, *Los de abajo*, si bien en esta novela la fuerza arrasadora es el movimiento revolucionario. Así, afirma el personaje Luis Cervantes: “La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval...” (*OC*, vol. 1, p. 362). Un sentido similar tiene el famoso pasaje en el que Demetrio Macías, a la pregunta de su esposa acerca de por qué sigue peleando, arroja una piedra por un desfiladero y afirma “Mira esa piedra cómo ya no se para...” (*OC*, vol. 1, p. 416).

¹⁰ En su extensa semblanza titulada “Emilio Zola”, de principios de los años cincuenta, Azuela explica que le parecen más valiosas las novelas del escritor francés que sus teorías: “no es como teórico sino como novelista como conquistó y mantiene su nombre en fama imperecedera. Emilio Zola es el mejor detractor de sus doctrinas con sus obras: sus teorías deleznablez acerca del naturalismo no son sino armas de oportunidad que sabe manejar en la pelea con la tradición en aquellos momentos de lucha sin cuartel, pero contradiciéndose, no sólo con la factura de sus novelas, sino en sus mismas polémicas” (*OC*, vol. 3, p. 837).

¹¹ Zola afirma, como corolario a su propuesta de aplicar a la literatura las teorías de la fisiología: “Sin arriesgarme a formular leyes, creo que la cuestión de la herencia tiene mucha influencia en las manifestaciones intelectuales y pasionales del hombre. También doy una importancia considerable al medio ambiente (Emile Zola, *El naturalismo*, trad. Jaume Fuster, ed. Laureano Bonet, Eds. Península, Barcelona, 1972, p. 42).

ella se incluyen otros textos, ahora lleva el nombre de "*María Luisa*" (*novela*) y *otros cuentos*.¹²

De la primera a la segunda edición, la novela ha pasado por una rigurosa revisión de estilo. No hay cambios en el argumento o el orden de los hechos —apenas encontré alguna modificación en el nombre de un personaje incidental—;¹³ se mantiene asimismo la estructuración de la trama en dieciséis capítulos; pero prácticamente en cada párrafo se registran transformaciones en la puntuación, en los tiempos verbales, en la adjetivación, en la sintaxis, en las preposiciones; a veces en la ortografía. Por citar un solo ejemplo:

1ª. edición: La enferma levantó con dificultad los párpados, extendió su mirada melancólica, expresiva, sobre la multitud de estudiantes apiñados al derredor de su cama; esa mujer debió ser hermosa, revelábanlo algunas líneas que permanecían intactas, no obstante la profunda demacración de su cara, sus ojos ardientes y húmedos bajo unas cejas graciosamente, unas pestañas largas y rizadas, con esa expresión tan viva y simpática de la mayor parte de los típicos jóvenes. Sobre el cuello y pecho descarnados al descubierto tras la tosca camisa de hospital rodaban guedejas de negro é irsuto cabello, un brazo delgado y amarillento surgía de entre las sábanas (*María Luisa*, 1907, p. 130).

2ª. edición: La enferma levantó con dificultad los párpados, extendió su mirada melancólica y expresiva sobre la multitud de estudiantes apiñados en derredor de su cama. Debió haber sido hermosa; así lo revelaban algunas líneas de su rostro que permanecían intactas, no obstante su profunda demacración, sus ojos ardientes y húmedos bajo unas cejas graciosamente enarcadas, sus pestañas largas y rizadas, y con esa expresión tan simpática que tienen los típicos jóvenes. Sobre su pecho y su cuello descarnados, descubiertos bajo la tosca camisa de manta de hospital, rodaban guedejas de negro cabello; un brazo delgado y amarillento surgía de entre las burdas sábanas de manta (*María Luisa*, 1938, p. 145).

Cabe señalar que es precisamente la versión de 1938, con algunos cambios en la separación de los párrafos, la que pasa a formar parte de las *Obras completas*, con lo cual se corrigen las numerosas deficiencias de la edición original.

¹² Mariano Azuela, *María Luisa*, en "*María Luisa*" (*novela*) y *otros cuentos*, Botas, México, 1938. Como indica su título, en este misceláneo volumen se edita la novela junto con otros cuentos del autor, además del texto explicativo "*La historia de María Luisa*", que estudio más abajo.

¹³ La hermana menor de Esther, esta última enemiga de María Luisa, se llama María de la Luz en la edición de 1907 (p. 92), y Ana María en la de 1938 (p. 105).

“LA HISTORIA DE *MARÍA LUISA*”: VIVENCIAS

En la segunda edición de la novela, uno de los supuestos “cuentos” incluidos lleva el título de “La historia de *María Luisa*”. Ahí, el autor evoca, en pocas páginas, las circunstancias que lo llevaron a concebir y escribir la obra, anticipando lo que, una década más tarde, hará en sus reflexiones, denominadas “El novelista y su ambiente”: verse, en el espejo de la memoria, como su objeto de observación y describir su proceso productivo.¹⁴ Este deseo de visualizarse a sí mismo, y permitir que los lectores lo atisben, en la dinámica de su laboratorio narrativo, se puede vincular con la metodología científica preconizada por la corriente naturalista.

En “La historia de *María Luisa*”, el autor inicia la narración en primera persona, jugando a tratar al personaje como si fuera un ser humano:

María Luisa es una muchacha celosa que no me deja dormir en paz. Y yo me siento con derecho a digerir bien, a dormir lo mejor posible y a estar en buena armonía con los demás y conmigo mismo. *María Luisa* detesta a *Los de abajo*. Y por desconocida y por humilde quiero decir algo más de la más amada de mis hijas.

La historia de *María Luisa* es también la historia de un novelista cuando comenzó a escribir (p. 153).

A continuación, el autor, en su deseo de ser objetivo, asume la tercera persona para hablar de sí mismo, refiriéndose a “el escolar” o “el estudiante”, y sólo recupera la primera persona en el párrafo final.

Azuela hace un inventario de los ingredientes de que disponía para escribir la novela: el acervo vivencial y el literario. Por lo que hace al primero, vuelve la mirada a algunas experiencias adolescentes y juveniles, tratando de reproducir la sensorialidad asociada a cada una: las horas pasadas en la tienda de su padre; sus vacaciones en el campo; el contacto con la naturaleza; su viaje a Guadalajara para estudiar medicina y su vínculo con esta ciudad.

Recuerda el pasaje biográfico que dio origen al relato incluido en “Impresiones de un estudiante”: la muerte de una joven en un hospital paupérrimo y la posterior autopsia. Cuenta cómo, del anfiteatro donde yacía el cadáver de la mujer, el aspirante a médico se fue directamente a su cuarto

¹⁴ “La historia de *María Luisa*” es un texto de ocho páginas; en la edición de *Obras completas*, no aparece como tal, sino subsumido en la sección “*María Luisa*”, de la serie “El novelista y su ambiente [I]” (*OC*, vol. 3, pp. 1012-1044). Esta última es una versión más extensa, sobre todo porque, para ejemplificar los comentarios del escritor, entrevera fragmentos de la novela. La información básica que ofrecen ambas versiones es la misma, pero hay diferencias de matiz; por ejemplo, en la segunda ocasión, como parte de sus lecturas, Azuela menciona a muchos más autores que en la primera.

en una casa de asistencia, donde “escribió, febril, una página y otra y otra” de esa narración inicial (“La historia de *María Luisa*”, 1938, p. 159). Da testimonio de cómo, pese a ser “su primer gran caso clínico” (p. 158), la experiencia vivida en el hospital, en juego con sus lecturas de la época, hizo tambalear el equilibrio de la dualidad de sus vocaciones, inclinándolo hacia la escritura. “*María Luisa* se le atraviesa a la Ciencia” (p. 158), advierte, pese a que en la primera versión de la historia, o sea el relato de “Impresiones” al cual está aludiendo, el personaje carecía de nombre; es decir, a la distancia, habla del relato y la novela indistintamente. Y continúa: “[el estudiante] describiría con más exactitud las serenatas dominicales donde se exhiben las mujeres más graciosas de Guadalajara, una gran parada militar en las fiestas de la patria, los funerales de algún personaje importante, que la distribución geográfica de la disentería, de la malaria o de la tifoidea en las costas. Benevolencia fatal del futuro médico que le costará llevar al novelista parásito incrustado en sus carnes por toda la vida” (p. 157).

La doble orientación de Azuela recuerda la analogía que Émile Zola, en su ensayo fundador “La novela experimental” (1879), hace entre la práctica de la medicina y la escritura de novelas: “a menudo me bastará con reemplazar la palabra «médico» por la palabra «novelista» para hacer claro mi pensamiento y darle el rigor de una verdad científica”.¹⁵ *María Luisa* fue escrita, cuenta el autor, en las noches que podía sustraer a la práctica de la medicina, durante la etapa del internado.

SU DEUDA HACIA LOS LIBROS

El escritor reconocía la importancia que el contacto con otros textos cobraba en su proceso productivo, como hace constar en un apunte de 1938 que se publicó en inglés en la revista *Books Abroad* (traducido por Francisco Monterde como “Mi deuda hacia los libros”, en *OC*, vol. 3, p. 1280). En el mismo año de 1938, en “La historia de *María Luisa*” ofrece un recuento de los narradores que había descubierto hacia la época en que escribió el relato y la novela: “él ha encontrado en su camino a Honorato de Balzac, a Emilio Zolá, a los hermanos Goncourt, a Alfonso Daudet, a Gustavo Flaubert, y se pasa largas horas en la Biblioteca Pública” (p. 157). Luego menciona la novela *Sor Filomena* de Edmundo de Goncourt (p. 160), a la cual asigna un lugar especial. Y, hacia el final de su narración, enumera los nombres de otros autores, para él muy significativos, junto con los personajes femeninos que considera predecesores de su protagonista: “pido perdón por mi atrevimiento a Alfredo de Musset, Alejandro Dumas, Murger: mi humilde

¹⁵ E. Zola, *op. cit.*, p. 29.

María Luisa fue hermana carnal de Mimí Pinsón, de Margarita Gautier, de Musset; hermana bastarda, pero de todos modos hermana” (p. 160).

Aparte del romántico Musset, Azuela incluye a narradores realistas y, sobre todo, naturalistas franceses. Rasgos fundamentales aproximan a *María Luisa* a la novela experimental y científica preconizada por Zola, como se ha visto al hablar del papel de la herencia y el medio en la configuración de los seres humanos. En otro orden, puesto que el tema de la prostituta es visto por el autor mexicano como el punto de cruce intertextual, vale la pena revisar los personajes femeninos a los cuales alude.

Habría que recordar que en las novelas naturalistas francesas, la mujer caída constituye un tema recurrente, como apunta el estudioso David Baguley. Estas obras presentan una concepción de los personajes femeninos alimentada por la fisiología, la medicina y la siquiatria de la época. Pareciera que la mujer, al ser la garantía y la medida del orden de la sociedad, guarda en su cuerpo la falla fatal que amenaza tanto al cuerpo social como al cuerpo político. Más cercanas a la naturaleza, más atávicas, habría en ellas una perversidad latente que necesitaba ser reprimida a través de las virtudes asignadas al sexo femenino: la maternidad, la modestia y la frigididad. La prostitución era vista como la manifestación sin trabas de la perversidad congénita. Los hermanos Goncourt consideraban a la mujer más ligada a la materia que el hombre; con frecuencia víctima de la tendencia ineluctable de la materia y la naturaleza a corromper y destruir a través de la carne y la sangre. De ahí que las mujeres casadas devinieran adúlteras y las jóvenes obreras prostitutas. La novela naturalista francesa, más allá de las diferencias de cada autor, presenta la caída de la mujer como un espectáculo en etapas, que va desde la pérdida de la virginidad y el honor hasta la disolución del ser y la identidad en el anonimato de la degradación última.¹⁶

El personaje de Azuela cae, sin lugar a dudas, dentro de ese esbozo general de las mujeres de las narraciones naturalistas. Como muchas otras heroínas, María Luisa es víctima tanto de su debilidad moral como de sus circunstancias; pero si comparamos su devenir con el de sus “hermanas carnales”, existen diferencias cruciales. María Luisa recibe un peor tratamiento por parte de Azuela que el de las otras protagonistas aludidas, por parte de sus respectivos autores.

Margarita Gautier, personaje principal de *La dama de las camelias* (1848), de Alejandro Dumas hijo, aun cuando padece la agresión del entorno social, simbolizada en la enfermedad que acaba con su existencia, es una cortesana de lujo. La narración se inicia con la subasta de la suntuosa casa parisina de Margarita, recién muerta, para pagar sus deudas. El narrador personaje describe:

¹⁶ D. Baguley, *Le naturalisme et ses genres*, Nathan, París, 1995, pp. 74-76.

[...] de sobra había que comprar. El mobiliario era soberbio. Muebles de Palisandro y de Boule, vasos de porcelana de Sèvres y de China, estatuillas de porcelana de Sajonia, raso, terciopelo y encaje: nada faltaba [...] Contemplaba todos aquellos objetos que se me aparecían, uno a uno, como una prostitución de la pobre muchacha, y pensaba que Dios se había mostrado clemente con ella al no permitirle alcanzar el castigo habitual, y dejarla morir rodeada de lujo y en la plenitud de su belleza, antes de la vejez, la primera muerte de las cortesanas.¹⁷

Ella había podido elegir a sus amantes y decidir su forma de vida con libertad. Víctima sobre todo de sus sentimientos, objeto de amor y culto inclusive después de muerta, rodeada de un aura de poder, sus condiciones son bien distintas de las de María Luisa, que padece la pobreza económica, la escasez de alternativas vitales y una triste muerte.

A su vez, Mussete, personaje de *Escenas de la vida de Bohemia* de Henri de Murger, es una mujer alegre, libre, siempre en persecución de sus placeres y sus caprichos. De humilde origen, modistilla de profesión, es muy selectiva para escoger a sus parejas, y no se guía por criterios de necesidad, sino de complacencia. Dice de ella el narrador:

naturaleza instintivamente elegante y poética, como todas las mujeres verdaderamente mujeres, le gustaba el lujo y todos los goces que proporciona; su coquetería tenía ardientes deseos por todo lo que era bello y distinguido; hija del pueblo, no hubiera estado nunca desplazada en medio de las más regias suntuosidades. Pero la señorita Musette, que era joven y hermosa, no hubiera querido nunca consentir en ser la amante de un hombre que no fuese como ella, joven y guapo. Se la había visto una vez rehusar orgullosamente los ofrecimientos magníficos de un viejo tan rico que le llamaban el Perú de la *Chaussée d'Antin* y que había puesto una escalera de oro a los pies de las fantasías de Musette. Inteligente y espiritual, sentía también repugnancia por los tontos y los imbéciles, cualesquiera que fuesen su edad, su título y su nombre.¹⁸

La tragedia de Mussete no es la muerte, sino la inminente pérdida de la libertad, representada por un matrimonio convencional, que la alejará de la bohemia y la insertará en la burguesía, tan detestada por el autor.

Como ocurre en *María Luisa*, la trama de *Mimí Pinson*, la novela romántica de Alfredo de Musset, tiene como actores a estudiantes de medicina. Las protagonistas de ambas novelas comparten la pobreza; parte de las desventuras de *Mimí* tienen que ver con su vestuario: posee un único, gas-

¹⁷ Alejandro Dumas (hijo), *La dama de las camelias*, trad. Ana María Moix, Bruquera, Barcelona, 1981, pp. 6-7.

¹⁸ Henri de Murger, *Escenas de la vida de Bohemia*, trad. Josefina Gallego de Dantín, Espasa Calpe, Madrid, 1924. vol. 1, pp. 115-116.

tado traje. Sin embargo, en tanto que María Luisa, después de una efímera etapa de felicidad, es dominada por sentimientos negativos —la tristeza, los celos, el despecho— y, más adelante, por los vicios, Mimi tiene un carácter alegre, un gran sentido del humor y, pese a su carencia de posesiones materiales, hace gala de una enorme generosidad. Ella disfruta de la admiración de los estudiantes; el relato finaliza con el comentario de uno de los protagonistas, Marcelo: “te ruego que cuando hables mal de las grisetitas hagas una excepción de la pequeña Pinsón. Nos ha entretenido con su charla durante una velada, ha empeñado su traje por cuatro francos y se ha hecho un chal de una cortina; y quien dice lo que sabe, da lo que tiene y hace lo que puede no está obligado a más”.¹⁹

Las tres heroínas se mueven en un ámbito de mayor libertad y obtienen más satisfacciones y placeres que María Luisa. Ciertamente Azuela deja constancia de los factores hereditarios y sociales que podrían considerarse exculpatorios del comportamiento de la mujer; no obstante, el rígido moralismo del autor exige que María Luisa, pese a ser “la más amada de sus hijas”, sea castigada. La frivolidad de la joven, su anuencia a ser seducida, el ejercicio de su libertad al abandonar su hogar para seguir a su novio, la conducen, tras una fugaz probada de dicha, a la vida marginal que culminará en una muerte anónima, miserable y solitaria. Reducida por el maestro en la clase de medicina, a un objeto ejemplificador del curso, es asimismo reducida, por el autor, a un objeto ejemplificador de las consecuencias de los actos que atentan contra las normas sociales. Entre la ruptura inicial de María Luisa con los valores de su clase y su trágico fin, el alcoholismo y la prostitución son a la vez causas y consecuencias de su conducta.

Para González de Mendoza, uno de los primeros críticos de Azuela, el excesivo castigo que padece el personaje por las transgresiones cometidas obedece a causas sociales, y su tratamiento narrativo constituye un acierto: “muy duramente expía María Luisa, y eso es lo que emociona: la desproporción entre la falta y la expiación. Ahondar en el cómo y el por qué de tal desproporción llevaría a examinar muy complejos problemas. La educación moral, el atavismo, la dependencia económica de la mujer, otros más”.²⁰ A su vez, Ruffinelli sostiene atinadamente que la sanción sufrida por María Luisa, por el pecado de abandonar el espacio sagrado del hogar y la familia, es consecuencia de la “ideología de la pureza” profesada por el autor. Hace notar asimismo que cuando el novelista se refiere al tema, en la década de los cincuenta, reafirma su punto de vista, con la implícita certeza de la intemporalidad de sus valores. De ahí que, para el crítico uruguayo, Azuela

¹⁹ Alfredo de Musset, *Mimi Pinsón. Tres mil años de amor en veintiuna novelas*, trad. Luis Fernández Ardavín, José Janés Ed., Barcelona, 1956, vol. 1, p. 1459.

²⁰ J. M. González de Mendoza, *op. cit.*, pp. 29-30.

sea un portavoz de la ideología de la clase media mexicana.²¹ Conuerdo, en principio, con Rufinelli. Sin embargo, algo de razón tiene González de Mendoza, pues la actitud implacable del narrador hacia su heroína tiene que ver tanto con los valores morales de Azuela como con el contexto: difícilmente podría concebirse la prostitución como un ejercicio feliz tratándose de una joven pobre, en la situación de subdesarrollo en que se encontraba el país a principios del siglo xx. Mimí Pinsón ocupa un sitio en las poesías modernistas mexicanas, pero no en la literatura de intención realista.²²

Comentario aparte merece *Sor Filomena*, la única novela citada por su título, y la única a la que Azuela dedica una línea descriptiva, obra de los hermanos Goncourt —si bien el novelista jalisciense la atribuye sólo a Edmundo:

Los que leyeron *Sor Filomena* de Edmundo de Goncourt se imaginarán fácilmente el encanto del internado de los estudiantes de medicina, de hace cuarenta años. En los días de guardia, sendas tazas de café preparadas de una manera exquisita por la enfermera del servicio, colaboraban con el estudiante, que escribía con los nervios crispados sobre el revés de los *partes* su novela *María Luisa*. Atisbo de la vida de los estudiantes tapatíos a fines del siglo xix (“La historia de *María Luisa*”, 1938, p. 160).

Queda claro el propósito del autor de seguir, en su novela, el modelo de la francesa; el tema y la calidad testimonial serían el común denominador a ambas narraciones.

La acción de *Sor Filomena*, como la de *María Luisa*, tiene lugar en un hospital, uno de los espacios privilegiados de las novelas naturalistas, y relata la historia de una monja que trabaja como enfermera.²³ La narración francesa es más extensa, su trama es mucho más descriptiva en cuanto a la vida cotidiana del hospital y mucho más abundante en anécdotas que la de Azuela; es también más rica por lo que hace a las reflexiones del narrador omnisciente sobre el significado de cada acontecimiento. Un episodio importante en la vida de Sor Filomena es análogo al que vertebra *María Luisa*.

Un día, Sor Filomena presencia una clase de medicina en la que el profesor analiza la enfermedad de una mujer —“encefaloides de la mama

²¹ Jorge Rufinelli, *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)*, Premiá, México, 1982, pp. 18-22.

²² Cuando hablo de las poesías modernistas mexicanas me refiero, especialmente, a “La Duquesa Job” (1896) de Gutiérrez Nájera, en el terceto siguiente: “¡Con qué airecito de aristocracia/ Mira a los hombres, y con qué gracia/ frunce los labios –Mimí Pinson!” (Manuel Gutiérrez Nájera, “La Duquesa Job”, en *Poesía completa*, facsimilar de la primera edición [1896], pról. Justo Sierra, Premiá, México, 1979 [*Libros del Bicho*, 12], p. 201).

²³ Los espacios privilegiados de las novelas naturalistas francesas son, de acuerdo con Baguley, el hospital, el asilo y el convento (D. Baguley, *op. cit.*, p. 79).

derecha—”²⁴ y ordena a uno de los internos que la opere al día siguiente. El médico, llamado Barnier, con el cual la monja había establecido una equívoca intimidad, se angustia pues reconoce a la enferma: “el interno había sido amante de aquella mujer. Fue su primer deseo y su primer amor. Ambos habían nacido en el mismo pueblo” (p. 237). La operación sale bien; pese a ello, la enferma, cuyo nombre era Romana, no se recupera, sufre dolores terribles y acaba falleciendo. Barnier, a su vez, entra en un proceso de depresión y alcoholismo que va minando su salud. Ebrío, intenta besar una vez a la monja, que lo rechaza con violencia y corta toda relación con él. A pesar de eso, cuando él contrae una infección durante una autopsia y muere, Sor Filomena reza por su alma.

En efecto, de todas las novelas que el autor menciona, ésta es la que deja más huella en *María Luisa*: el episodio, los personajes, el ambiente, son similares en ambas novelas.²⁵ Pero hay enormes diferencias en el tratamiento del narrador hacia el personaje. La enferma de la narración francesa no es una víctima: ella había abandonado al estudiante de medicina, que siempre la quiso. Tampoco es un personaje pasivo, como María Luisa moribunda, quien apenas tiene energía para recordar; Romana platica con el interno, le pregunta sobre su enfermedad, le pide que la cure, le declara su amor. Desde su cama, ella grita y blasfema, lo cual enfurece a la monja, aunque luego le pide ayuda.

No parece ser la intención de los autores castigar la conducta de Romana. De hecho todos los personajes acaban destruidos, pues aunque Filomena no muere, ha sufrido un cambio radical en su personalidad. En síntesis, la actitud de los Goncourt no centra su afán punitivo en la prostituta, como lo hace Azuela.

²⁴ Edmundo y Julio de Goncourt, *Sor Filomena*, trad. H. Giner de los Ríos, Sáinz de Jubera Hnos. Eds., Madrid, 1890, p. 236.

²⁵ El estudioso Vicente Quirarte —en una ponencia del Coloquio que originó el presente libro— comentó un relato de Carlos Díaz Dufóo que tiene un argumento similar, si bien con un tratamiento más acorde con el modernismo, al que el autor se afiliaba. “La autopsia” fue publicada primero en la revista *Azul*, y luego incluida en *Cuentos nerviosos*, colección publicada en 1901. El relato de Díaz Dufóo se compone de dos partes. La primera habla de un matrimonio entre una mujer sensible y su marido, un médico cerebral e inexpresivo. Al final del fragmento, la mujer lo abandona. La segunda parte presenta al médico, que sólo en la cátedra era capaz de emocionarse, “animado por la fiebre de la ciencia”. Ante la perspectiva de hacer la autopsia a una mujer envenenada por cianuro, el rostro del médico “resplandecía; un fulgor extraño iluminaba aquella frente”. La mujer resulta ser su esposa. El narrador omnisciente está lejos de cualquier idea de castigo a la esposa, más bien se deleita describiendo su belleza, aun en esas circunstancias: “[el cadáver] Era el de una mujer joven y hermosa; sus formas habían sido holladas por el placer sin que perdieran el primitivo encanto de sus líneas. El vicio hizo rodar aquel montón de carne blanca y tersa, de suaves contornos y virginales redondeces” (Carlos Díaz Dufóo, “La autopsia”, en *Textos nerviosos*. INBA-Premiá, 1984, pp. 24-25). El cuento aparece, ya en un libro, cuando la escritura de *María Luisa* estaba completa. No sé si puede hablarse de algo más que de una mera coincidencia.

“LA HISTORIA DE *MARÍA LUISA*” REVISITADA

A comienzos de la década de 1950, Azuela imparte dos ciclos de conferencias sobre diversos escritores y dedica algunas sesiones a su propia obra. Vuelve ahí a relatar cómo escribió *María Luisa*, en un ensayo mucho más extenso y detallado que el incluido en la segunda edición de la novela; para ejemplificar, en este ensayo inserta fragmentos de la narración. Se trata ahora de un texto de madurez, que en las *Obras completas* se titula “El novelista y su ambiente [I]”.²⁶ El comentario a *María Luisa* abre la serie en que el autor describe la génesis de diez de sus novelas, entre ellas *Los de abajo*.

El autor habla ahora a gran distancia temporal de la génesis de la novela: “escribí *María Luisa* hace cincuenta y tres años” (*OC*, vol. 3, p. 1025). Ofrece nuevos detalles —con respecto a la primera vez que había abordado el tema— sobre la escena recreada en el relato de “Impresiones de un estudiante” y en la novela, precisando que los hechos tuvieron lugar cuando él estudiaba “el quinto año de medicina” en Guadalajara. Explica cómo insertó en la trama lugares por él habitados o frecuentados: la casa de huéspedes, la alameda, “la sala de San Vicente, del Hospital San Miguel de Belén” (*OC*, vol. 3, pp. 1013). Describe a las personas que inspiraron a sus personajes: para María Luisa, sus modelos fueron, por una parte, la “mariposilla” agonizante (*OC*, vol. 3, p. 1039); por otra, la hija de la dueña de la casa de asistencia donde se hospedaba (*OC*, vol. 3, p. 1013). Recalca que de la amalgama resultó “un nuevo personaje, producto total de mi imaginación” (*OC*, vol. 3, p. 1030). Para construir al seductor Pancho, se basó en un estudiante de preparatoria, compañero en la misma la casa de huéspedes (*OC*, vol. 3, p. 1018).

Azuela intercala los datos históricos que sirvieron de fundamento a la trama de la novela con sus convicciones acerca de la construcción del texto literario, revelando indicios de su poética, siempre dentro de los cánones del realismo social. Así, por ejemplo, critica el recurso, empleado por autores principiantes, de presentar a los personajes describiendo su edad, clase,

²⁶ La bibliografía incluida en el tercer volumen de las *Obras completas* de Azuela, preparada por Ali Chumacero, enlista bajo el rubro “Conferencias y Ensayos” dos series de conferencias: *Algo sobre novela mexicana contemporánea* y *Grandes novelistas* (ambas en El Colegio Nacional, en el año de 1950). El ensayo titulado “El novelista y su ambiente I. *María Luisa*”, en la versión extensa que ofrecen las *Obras completas*, fue sin duda parte de uno de estos ciclos, pues inicia: “Me he ocupado con alguna extensión de siete escritores de provincia, seis de ellos camaradas en estas disciplinas del arte y ahora —con perdón de mi benévolo auditorio—, voy a tratar de mí mismo, como escritor de provincia que fui en buena parte de mi vida” (*OC*, vol. 3, p. 1012). La misma bibliografía consigna que este ensayo corresponde al texto “La historia de *María Luisa*” incluido en el citado libro “*María Luisa*” (*novela*) y otros cuentos, pero como he dicho en la nota 14, la versión de las *Obras completas* es mucho más extensa y corresponde más bien a la conferencia.

figura, etcétera, aproximándose, aunque sin llegar a ese extremo, a la redacción de “una acta de Registro Civil o tarjeta de identificación”, y aclara:

No es así [...] como en la vida conocemos a los hombres generalmente: sus rasgos se nos van presentando sucesivamente, hoy unos, mañana otros, y en el curso del tiempo suele suceder que un rasgo que parecía característico se desvanece, en tanto que otro que no atraía nuestra atención por su apariencia transitoria, se afirma y se coloca en el primer plano. A medida que pasan los días nos vamos dando cuenta cabal de la contextura verdadera de la persona hasta el momento crítico de su vida, sea en su culminación en alguna situación de crisis, sea con su desaparición de la tierra. Por eso mismo, por su mejor imitación de la vida, es el procedimiento de ir dando a conocer a los personajes de una novela a medida que ésta transcurre y en los momentos más favorables para llamar y sostener constantemente la atención del lector (*OC*, vol. 3, pp. 1015-1016).

Una vez contruidos los personajes, el novelista —sostiene Azuela— debe prestar atención “al ambiente en que se encuentran” y decidir “el principio de una acción”. Entonces puede “comenzar formalmente su trabajo” (*OC*, vol. 3, p. 1023). Aclara, no obstante, que en otras novelas, el orden de los factores ha sido distinto (*OC*, vol. 3, pp. 1042-1043).

Lo que parece ser constante es el reconocimiento al papel de la herencia y el ambiente en la determinación de los personajes. La reflexión de madurez del autor sobre la protagonista de su novela de apertura versa: “María Luisa no sólo es víctima de su sangre enardecida y de sus nervios superexcitados, sino de la herencia y del maltrato de sus familiares” (*OC*, vol. 3, p. 1027).

De nuevo, como la primera vez que aborda el tema, Azuela explica cómo trabaja sus narraciones. Un proceso en el cual ocupa un lugar la experiencia autobiográfica; otro, los acontecimientos observados, y otro las lecturas. Aquí, a los autores mencionados en la segunda edición de *María Luisa*, agrega a Guy de Maupassant, el abate Prévost, Benito Pérez Galdós, José Ma. Pereda, Juan Valera, Victor Hugo, Jorge Sand, Eugenio Sue (*OC*, vol. 3, pp. 1025 y 1034).

Extraña que Azuela, en este texto donde hace constar su experiencia de más de cinco décadas de práctica literaria, y ya un autor reconocido en el panorama de la cultura nacional, se autodefina como “por fortuna [...] un perfecto iliterato”; y afirme “cuidado con desviarnos por el camino del bello estilo, de las palabras bonitas, de las frases redondas a fuerza de pulimento, de los pensamientos retorcidos para dar el ritmo de la novedad a los bobos” (*OC*, vol. 3, p. 1024). Esta toma de posición del escritor es consecuente con su concepción realista y naturalista; alguna vez había expresado su acuerdo con la afirmación de Zola: “prefiero la verdad al arte” (*OC*, vol. 3,

p. 1279). Sin embargo, más adelante en “El novelista y su ambiente”, deja entrever la causa del resentimiento que subyace a sus despectivos puntos de vista sobre la actividad de los literatos, cuando alude a las valoraciones negativas de su obra por parte de un crítico. Entre paréntesis, para restarle importancia, coloca el siguiente comentario: “(Hace pocos días que un dómine me señalaba una falta gramatical muy grave en mi novela *Los de abajo*, aconsejándome corregirla en futuras ediciones. Este buen señor es de los que creen que a mí me preocupan tales fallas [...])” (*OC*, vol. 3, p. 1024).

Como hemos visto, las múltiples correcciones hechas al texto de *María Luisa* para la segunda edición permiten apreciar que en realidad sí se preocupaba por tales fallas y que, desde sus comienzos, tenía más voluntad de estilo de la que quería reconocer.

Una de las reflexiones más interesantes en esta segunda aproximación a la escritura de *María Luisa* es el reconocimiento, por parte del escritor, del papel que en su producción narrativa juegan los factores imprevistos, aquellos que desbordan su control. Así cuenta que, al llegar a cierto punto de la narración de su primera novela, por el mismo desarrollo de la trama “se le presentó”, sin apenas haberse dado cuenta, un elemento no premeditado, no deliberado: los celos que la protagonista siente de otra joven. Y hace constar:

Ahora, después de tantos años de estas aficiones mías y de haber escrito 26 novelas, me entero de que estos hallazgos no buscados son un elemento de primer orden en las obras de imaginación y de que como trabajo inconsciente tienen a menudo mayor importancia que lo más cuidadosamente preparado. Estos agregados —si se tiene la habilidad necesaria para seleccionarlos— ayudan al desarrollo de la narración no conforme a la lógica del pensamiento puro, sino de los hechos fehacientes, dando la impresión exacta de la realidad (*OC*, vol. 3, p. 1033).

Los comentarios de Azuela acerca de la escritura de sus novelas constituyen un material inapreciable para comprender su evolución. La primera vez que describe la creación de *María Luisa* (1938), había pasado poco más de una década del “descubrimiento” de *Los de abajo* y su definición como la obra que mejor expresaba el movimiento revolucionario de 1910, a instancias del crítico Francisco Monterde, en la célebre polémica sobre el afeminamiento de la literatura mexicana en 1925.²⁷ A partir de entonces, la novela se vuelve arquetípica de la literatura revolucionaria y el autor empieza a disfrutar del reconocimiento de los sectores especializados y del público en

²⁷ Sobre la polémica de 1925, véase Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, así como Guillermo Sheridan, *México en 1932. La polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

general. Cuando vuelve a referirse a cómo escribió *María Luisa*, es ya un escritor consagrado, consciente de su lugar en la esfera de la cultura y cuidadoso de su imagen. De ahí que en esta segunda versión cite a más autores que en la primera como sus lecturas de la época, según se ha visto. De ahí también que oponga su autoridad de prolífico novelista frente a la crítica. Resulta indudable que Azuela tuvo una lúcida conciencia de sus recursos y posibilidades, así como de la forma en que generaba sus narraciones.

VICTORIANO Y MARIANO. LA RECEPCIÓN MUTUA DE DOS NOVELISTAS MEXICANOS

ALBERTO VITAL

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

A fines de 1924 y comienzos de 1925, época que ha sido considerada como uno de los momentos decisivos en la lucha por el usufructo simbólico y político de la Revolución,¹ estalló en diarios y tertulias de la Ciudad de México la célebre polémica sobre la “literatura viril”. La querella transitaba por la cultura en la medida en que ésta contribuía de manera estratégica a facilitar al régimen la difusión de los logros y los desafíos de tres lustros de combates y transformaciones.

El 19 de enero de 1925, el entonces célebre periodista Ortega transmitió al escritor jalisciense Victoriano Salado Álvarez la pregunta que había hecho a otros escritores y que finalmente marcó el tono del debate: “¿Existe una literatura mexicana moderna?”; y agregó: “Reconocerá usted la frase. Gracias por habérmola facilitado”.² La discusión obligó a que afloraran diversos conjuntos de valores existentes en el sistema literario y permitió a Salado luchar como él quería: con espíritu quijotesco frente a una realidad que lo desbordaba. Aquí podemos ofrecer una perspectiva novedosa de esa polémica, ya estudiada, si la ubicamos como el debate latente entre dos grandes novelistas de dos épocas de México: Victoriano y Mariano, Salado Álvarez y Azuela, un novelista por excelencia del Antiguo Régimen y el padre de la novela de la Revolución, esta última como un subgénero que afloró plenamente, según han acordado los historiadores, justo a raíz de los debates de 1925.

Si bien Azuela no intervino de manera protagónica, ni fue de hecho la causa del arranque de la polémica, la pronta irrupción de *Los de abajo* como tema central puso en evidencia dos puntos. Por una parte, la lentitud y la ceguera de la crítica literaria mexicana, inhábil durante casi diez años para percibir la importancia estética e histórica de la novela. Por otra, el carácter decisivo que había alcanzado esa crítica respecto de la producción misma de las obras, pues es evidente que a partir de que los críticos, entre ellos

¹ Cf. Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

² Citado en Juan López, *Correspondencia de don Victoriano Salado Álvarez*, Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 1991, p. 846.

sobre todo Francisco Monterde, destacaron la relevancia de *Los de abajo*, la novela de la Revolución Mexicana vivió sus años de esplendor; esto significa que la crítica contribuía a conformar un sistema cuyas dinámicas se determinaban en su propio interior (lo cual a su vez quiere decir que se trataba de un sistema relativamente autónomo).

Sin duda, el propio Salado Álvarez, en su carácter de comentarista de los sucesos literarios mexicanos, debería haber percibido desde años antes la magnitud de una novela sobre la cual escribiría diversos artículos a partir de 1925. Sin embargo, en descargo suyo están el exilio, que lo alejó del escenario de nuestras letras, y, sobre todo, su pertenencia a una generación precedente; esto último implicó que, al ser un representante típico de otra generación, Victoriano contó muchos sucesos negativos en sus novelas históricas, pero al final se inscribió entre quienes veían el curso de los acontecimientos con cierto optimismo, de acuerdo con la idea de la providencial maduración del hombre necesario para México: Porfirio Díaz; en cambio, Mariano Azuela, inmerso en la incertidumbre de los acontecimientos, vivía en la época misma de la cual tomaba sus materiales y estaba consciente de que aún no era posible dictaminar literariamente acerca del futuro de la Revolución Mexicana, por lo que su incertidumbre obtuvo una perfecta representación simbólica con el final abierto de *Los de abajo*.

Victoriano era, en resumen, un clásico novelista histórico; además, gracias a su propia ideología evolucionista, se ubicaba en una época superior a la de los sucesos narrados, y si sus *Episodios* confluían hacia la apoteosis de Porfirio Díaz era porque éste representaba el vínculo entre las dos épocas, el lazo ontológico entre dos tiempos que, de lo contrario —esto es, sin la presencia del hombre providencial—, hubieran permanecido completamente infranqueables el uno para el otro, y con ello se habría confirmado uno de los temores de algunas figuras de la historiografía del siglo XIX: el miedo de que, como cada época vivía por completo inmersa en sus propias convulsiones, no era posible encontrar el hilo conductor entre una y las restantes, precedentes o sucesoras.

Pero Azuela no podía percibir un hilo conductor semejante —el personalismo del caudillo redentor— en el México revolucionario, por lo que su obra supo expresar ese desgarramiento: los de abajo eran hombres y mujeres harto modestos y regionales como para ser capaces de asumir a la nación en su conjunto; ahora bien, cuando más tarde Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos completaran el ciclo novelístico con obras que podrían agruparse bajo el rubro de “los de arriba”, se vería que estos personajes distaban mucho de la posibilidad siquiera de ser caracterizados al modo como Victoriano retrató a Porfirio Díaz, y no tanto por los rasgos individuales de uno y otros, sino por las notables diferencias políticas y sociales entre el México porfirista y el México revolucionario.

Desde esta perspectiva, la novela de Azuela es una pieza esencialmente descentrada, lo cual se manifiesta en que ningún personaje se apodera de ella y conduce firmemente los acontecimientos hasta el final, como sí ocurre en los *Episodios* saladianos: la perplejidad de Demetrio Macías en los escenarios políticos y legislativos del Aguascalientes de la Convención de 1914 es una perfecta expresión de eso. La diferencia literaria marca la distancia decisiva entre los horizontes de un autor y otro, y es también una diferencia histórica, la cual además se expresa de manera tajante, pues el país ha cambiado enormemente a la vuelta de unos pocos años. Y es que, al carecer de la noción del hombre necesario y del caudillo que liga dos épocas venciendo a los enemigos de la primera, los novelistas de la Revolución nunca pudieron desembocar en el mismo remate optimista con el que concluyen los *Episodios*, e incluso puede decirse que sus obras fueron anticaudillistas (salvo las *Memoorias de Pancho Villa*), con el añadido de que su formación liberal, sobre todo la de Azuela y Guzmán, les impedía incorporarse de lleno a una comprensión de los acontecimientos desde una perspectiva social completamente revolucionaria. Por lo demás, en especial en la segunda serie de los *Episodios* saladianos, la circunstancia de que la lucha contra la Intervención fuera una guerra internacional y no una guerra civil, facilitaba las estrategias narrativas, y por eso la última frase de todo el ciclo hace explícito que Maximiliano era un usurpador y que como tal pagaba con la muerte;³ el final es, valga la aparente redundancia, un final cerrado, porque con el fusilamiento concluye una época histórica, justo en el mismo año en que nacen Victoriano y la República Restaurada y en que Ignacio Manuel Altamirano comienza a dar los pasos más firmes que conducirán a la fundación de *El Renacimiento*.

Puede mostrarse fácilmente que *Los de abajo* causó una fuerte impresión en Salado Álvarez. Aun así, éste sólo asumió poco a poco las consecuencias del efecto. En un artículo trató incluso de romper los conceptos histórico-literarios que empezaban a solidificarse en torno a la obra, pues dijo que ésta no era en lo absoluto una novela revolucionaria y ni siquiera reaccionaria, sino nihilista, ya que su crítica de la Revolución era tan radical que no podía esperarse que formara parte de una nueva novelística.⁴ Sin duda, Victoriano

³ V. Salado Álvarez, *Episodios nacionales mexicanos*, 1ª ed. facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, t. 7, p. 713.

⁴ El artículo al que me refiero apareció en *Excelsior*, el 4 de febrero de 1925. Véase también V. Salado Álvarez, *Antología de crítica literaria*, Jus, México, 1969, t. 2, p. 63. John E. Englekirk repasa los principales documentos y fechas de la polémica, así como las opiniones de Salado Álvarez, en "El descubrimiento de *Los de abajo*" (*De lo nuestro y lo ajeno*, *Cultvra*, México, 1966, pp. 54-63). Englekirk recuerda que *El Universal Ilustrado* aprovechó el interés suscitado en el público para reeditar la novela por entregas a fines de enero de 1925. La discusión, que declinó en abril del mismo año, había comenzado con el provocativo artículo de Julio Jiménez Rueda "El afeminamiento en la literatura mexicana", aparecido el 20 de diciembre de 1924 en *El Universal*, contra el cual reaccionó Francisco Monterde en el mismo diario el 25 de diciembre, con "Existe una literatura mexicana viril". Otro resumen, con las

trataba de aproximar a Azuela a su propia circunstancia —la de una figura marginada y ajena a la cultura oficial revolucionaria—, además de disminuir el impacto político y político-cultural de la obra, mezclando a propósito la noción de “revolucionario” en sentido formal y en sentido temático. Aun así, tuvo razón si se considera su propio horizonte; según éste, la literatura debía cumplir una función social positiva; por ejemplo, la novela histórica tenía que ser el registro y la exaltación de las historias colectivas como manifestaciones épicas capaces de conformar una nación; *Los de abajo* era, por el contrario, una épica sin rumbo, sin triunfo definitivo, sin final-final.

Años después, ya de vuelta de un nuevo y último exilio, Victoriano reseñó también las dos grandes piezas novelísticas de Martín Luis Guzmán, respecto de las cuales expresó una admiración más explícita. Para entender esta recepción, hay que allegarse al menos dos elementos. El primero de ellos es que Guzmán había sido discípulo de Salado en la Escuela Nacional Preparatoria, por lo que se emocionaba al pensar que el joven chihuahuense podría haber aprendido algo, cualquier cosa, por pequeña que fuera, del amor hacia la literatura que él mostraba en sus clases;⁵ así, bajo esta anécdota se encuentra la idea de la continuidad generacional, que formaba parte de la concepción del mundo de Salado Álvarez y que le fue negada brutalmente, en el plano familiar por la muerte de su hijo varón y en el ámbito público por la caída del régimen, la cual, además de todo, expulsó a los viejos maestros de las aulas; el breve pero intenso intercambio epistolar entre Victoriano y Martín Luis muestra que la cercanía física y el conocimiento personal es un factor que puede atemperar las diferencias tanto políticas como de edad;⁶ asimismo, puesto que el padre de Martín Luis había muerto como un soldado leal, ambos novelistas podían advertir en la imagen de este último otra forma de continuidad, no tanto porque esa lealtad fuera al régimen porfirista, sino sobre todo porque era una lealtad al régimen vigente, y porque además estaba signada por la valentía.⁷

El segundo elemento, más intrínsecamente literario, consiste en que si bien los dos novelistas escribieron sobre gente del pueblo, no cabe duda de

fechas de las publicaciones más importantes, se encuentra en el *Diccionario de literatura mexicana* (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 269-273).

⁵ V. Salado Álvarez, *Antología de crítica literaria*, t. 2, pp. 20-27.

⁶ El 7 de julio de 1927, Martín Luis Guzmán le escribió muy afectuosamente desde Hendaye, Francia, y evocó la rúbrica *vsa* de quien fue su maestro “allá por 1904” (citado por J. López, *op. cit.*, pp. 984-985). Y agregó: “Sigo con mucha atención su labor de gran escritor y cada vez se afirma más mi juicio (esto ya no es opinión) de que su nombre, como el de Carlos Pereyra, serán fechas memorables en las letras de nuestro país” (p. 985).

⁷ Al reseñar *El águila y la serpiente*, Victoriano recuerda que Martín (así lo llama) fue su alumno: “Cierro el libro y veo un aula llena de luz y un chico pálido, que a ella entra para oír a un profesor joven que tiene ahora de plata las barbas que eran de ébano. / Y lo veo después en el Ministerio de Relaciones, en el comedor de la vieja casa de Espinosa, huérfano de un

que compartían la pasión por las intrigas de las élites: tanto Salado como Guzmán retrataron a “los de arriba”, ciertamente porque los dos habían conocido muy bien, y de primera mano, a los representantes de sus respectivas épocas. Por el contrario, Mariano Azuela era un médico modesto que nunca penetró en los laberintos del poder palaciego; por ello, aunque Victoriano (1867) y Mariano (1873) eran casi coetáneos y originarios de terruños muy próximos (Teocaltiche y Lagos de Moreno, Jalisco) y aunque compartían la admiración por figuras como la de Agustín Rivera —sobre quien ambos escribieron algunas páginas (Azuela incluso una biografía)—, las diferencias históricas e ideológicas y las trayectorias vitales (incluida la relación con las élites políticas) los apartaron definitivamente al uno del otro.

La correspondencia de Azuela deja constancia del malestar que produjo en el novelista de la Revolución la frase de Salado de que él no sabía escribir, aunque sin duda tenía talento.⁸ El 15 de agosto de 1930, aquél escribió a José María González de Mendoza: “Mi amigo Salado Álvarez escribió hace cinco años que mis novelas «no estaban escritas». Lo que significa que he tenido una suerte loca; pues he encontrado quién me las escriba y hasta con utilidades”.⁹

En un artículo del 23 de octubre de 1929, “*Los de abajo* traducido al inglés”, que apareció en *Excélsior*,¹⁰ el novelista de los *Episodios* había sido más generoso con su colega y paisano y se había tomado la molestia de entrar en algunos detalles de la traducción de Enrique Munguía Jr; titulada *The Underdogs*. Este último menciona que el propio Victoriano le hizo llegar la reseña, lo cual muestra el interés del autor teocaltichense por que se conocieran sus conceptos.¹¹

Meses después, en una carta del 23 de enero de 1930 al traductor, el propio Azuela valoró la reseña de Victoriano como la única que se había escrito sobre la versión al inglés: “No sé que alguien —aparte del licenciado Salado Álvarez— se haya ocupado formalmente de *The Underdogs*, en México. Yo he dejado de leer los periódicos hace algún tiempo; pero mis hijos o mis amigos me habrían informado si algo se hubiese escrito acerca

padre honrado y heroico, con huellas de dolor en el rostro. Y el antiguo profesor le da gusto un puestecillo en Phoenix de Arizona. / Y luego pienso: «¿Ese profesor, ese subsecretario de relaciones, no contribuirían a formar a este entendimiento, no alentarían el brote de este revolucionario a quien hoy buscan parentesco con no sé qué rusos o austriacos; pero que se jactaba de que al forjarse su alma había roto el Creador la turquesa que le había servido de molde a fin de no fabricar otra igual» (V. Salado Álvarez, *Antología de crítica literaria*, t. 2, pp. 23-24).

⁸ V. Salado Álvarez, *Antología de crítica literaria*, t. 2, pp. 63-64.

⁹ M. Azuela, *Epistolario y archivo*, ed. Beatrice Berler, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1969, p. 80.

¹⁰ Este texto se incluye en V. Salado Álvarez, *Antología de crítica literaria*, t. 2, pp. 65-69.

¹¹ El dato aparece en M. Azuela, *Epistolario y archivo*, p.162.

de la novela. Esto no debe sorprenderle porque en la *actualidad* tengo ambiente de excomunión de la Gran Familia”.¹²

De este modo, en ese momento ambos escritores compartían la sensación de encontrarse lejos de los centros de poder cultural; la época era propicia para tales sentimientos, como se percibe en el hecho de que el propio Alfonso Reyes haya llegado a sentirse desprovisto de la aceptación y del apoyo de los cuales requería para seguir adelante.

En todo caso, poco a poco Azuela, Reyes y Enrique González Martínez —a quien el primero había criticado severa, aunque indirectamente en una entrevista de 1917, cuando dijo que en plena convulsión revolucionaria México producía libros evasivos con títulos como *Los senderos ocultos*—¹³ se fueron incorporando al núcleo de los grandes escritores vivos de México. En 1947 Azuela dictó en El Colegio Nacional las conferencias que después se publicaron bajo el título de *Cien años de novela mexicana*; no cabe duda de que tanto las charlas como el libro representaban un espacio canonizador de la narrativa mexicana del último siglo, pues El Colegio Nacional y el propio novelista contaban con la segura atención de los representantes de la vida pública. Entonces Azuela hizo definitivamente a un lado a su colega y paisano; en efecto, Salado Álvarez no aparece mencionado una sola vez en todo el volumen, pese a que algunos de sus cuentos, y sobre todo sus *Episodios nacionales mexicanos*, cumplían con varias de las virtudes que Azuela consideraba inexcusables en un verdadero novelista: agilidad, pertinencia, talento para describir espacios y personajes, ausencia de disquisiciones fatigosas.¹⁴ En suma, Victoriano continuó con su pesado peregrinaje póstumo por el limbo del desconocimiento, la negación y el desdén, los cuales se han prolongado hasta nuestros días. Sin duda, lo afectaban y aún lo dañan dos factores: el haberse enfrentado a figuras hoy canónicas y el haber sido congruente en su fidelidad a una época, a una forma de ser y a una concepción política que cayó en su propio limbo tras la victoria de la Revolución. Nos corresponde insistir en que Salado fue polemista porque juzgó necesario defender sus ideas —las cuales conformaban un proyecto de nación— y en que se retractó cuando advirtió que se había equivocado y, con ello, había sido injusto. Aun así, en su precaria recepción actual puede confirmarse la siguiente inferencia: la crítica literaria encuentra sus límites en el poder vivo y póstumo, dentro del sistema, de los actores sometidos a consideración; de ese modo, la edad de la crítica no es ilimitada, porque el poder político-cultural ejerce una permanente vigilancia sobre los instrumentos que la caracterizan.

¹² *Ibid.*, p. 166.

¹³ Citado por J. E. Englekirk, *op. cit.*, p. 56.

¹⁴ Véase el apartado respectivo en M. Azuela, *Cien años de novela mexicana*, Botas, México, 1947.

NOVELA HISTÓRICA

DE LA PERIFERIA AL CENTRO: *LOS MÁRTIRES DEL ANÁHUAC* DE ELIGIO ANCONA

LETICIA ALGABA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

I

En el incesante cultivo de la novela histórica durante el siglo XIX mexicano, es perceptible un diálogo crítico con el paradigma europeo que permitió un perfil adecuado para la retrospectiva hacia un pasado de apenas tres o tres y media centurias. El muy considerable número de títulos se acentúa en los momentos de mayor discusión política, descubriendo la filiación partidaria de los autores y el consecuente tinte doctrinario que discurre entre el aliento romántico y el afán civilizatorio.

Desde Yucatán, Eligio Ancona comienza a novelar la conquista de la península en *La cruz y la espada* en 1864; dos años más tarde, publica *El filibustero*, donde aborda sucesos de los últimos años de la Colonia; en 1870 ve la luz pública, en la Ciudad de México, *Los mártires del Anáhuac*, y en 1879 *El conde de Peñalva*, obra alusiva al período gubernamental de este personaje por los años de 1650; *Memorias de un alférez*, su última novela, se publicó póstumamente en 1904. Este conjunto novelístico deja ver la intención de comenzar por la conquista de Yucatán, el lugar de origen, para luego avanzar sobre los siglos coloniales, pero justamente a la mitad de este itinerario, Ancona aborda la Conquista de México, hecho peculiar en la perspectiva regionalista distante del centro del poder político y cultural. Si las novelas muestran el interés por el pasado, la vocación histórica de Ancona se refrenda en su *Historia de Yucatán*, publicada en 1878.

En *Los mártires del Anáhuac*, la mixtura de la historia pública con la historia privada se desarrolla bajo la hegemonía de la primera, que es una extensa paráfrasis de algunas crónicas de la Conquista de México que sigue el itinerario de Hernán Cortés, desde Veracruz hasta Tenochtitlan; mientras que la segunda, el melodrama, se plantea en los capítulos iniciales y su desarrollo se suspende hasta entrar en paralelo con los momentos cruciales de la lucha contra los españoles que apoyan el clímax del conflicto amoroso, cuyo desenlace ocurre simultáneamente a la derrota indígena, la cual confirmará el destino trágico de Tizoc y Geliztli, los protagonistas.

Como sabemos, en las novelas históricas el autor establece, ya sea en un prólogo o a lo largo del texto, una especie de contrato con el lector al presentar los sucesos históricos basándose en fuentes historiográficas acreditadas, lo cual le permite dar “garantías” de veracidad y, sobre todo para autentificar el relato. Es éste un procedimiento idóneo para corregir, ampliar, matizar, cuestionar la fuente original y, de manera significativa, comparar los sucesos del pasado con la situación contemporánea. Bajo tal recurso, el autor-narrador se presenta como la instancia enunciativa intermedia que enlaza el pasado tomado de las fuentes históricas con el presente, es decir, el momento de la escritura y el de la recepción.¹ En *Los mártires del Anáhuac* no hay prólogo pero sí una serie de mensajes al lector dirigidos a “autentificar” los sucesos más importantes del itinerario de Cortés, ya sea declarando la elección de “ciertas verdades históricas”, o bien reconociendo el lugar del novelista, quien “tiene la obligación de colocarse más abajo que el historiador”; a este último le corresponde detallar las peripecias de los combates, mientras que al novelista “le basta con decir que el combate duró casi todo el día y que la ciencia y la táctica triunfaron sobre el valor y sobre el número”.² No obstante, las descripciones se vuelven morosas, lo cual demerita el ya de por sí caudaloso relato, que resulta mucho más ágil y eficaz cuando se recurre a las imágenes, la metonimia y al efecto del melodrama.

Semejante a los cronistas españoles, en los capítulos iniciales de la novela el narrador se muestra maravillado por el espacio americano. Deteniéndose en las aguas de la playa veracruzana bajo el sol de mediodía, recrea la hipérbole de la luz sobre una naturaleza pródiga, marco de una multitud que espera el arribo de once naves, espectáculo parecido al de un año antes, cuando Juan de Grijalva había desembarcado. La espera se mezcla inmediatamente con el “mito más bello de la teogonía azteca” (p. 411), pues las aguas de aquel Golfo eran las mismas que en otro tiempo había surcado Quetzalcóatl en su viaje hacia el país de Tlapallan. La imagen logra que el lector reconozca la creencia del retorno de Quetzalcóatl y esté en disposición de imaginar el origen. A continuación, el narrador se refiere a las discrepancias de los indígenas respecto de dicha creencia mediante la introducción subrepticia de la idea del presagio y el inicio de la fatalidad, con lo cual se produce la ruptura de la imagen que, a la vez, impulsará la simbolización de los actos del conquistador. En primer lugar, el privilegio de nombrar por vez primera el espacio americano; luego, el contacto lin-

¹ En su libro *Historia y novela. Poética de la novela histórica* (Universidad de Navarra, Pamplona, 1998), Celia Fernández Prieto se ocupa de las marcas genéricas de la novela histórica romántica europea, algunas de las cuales resultan perceptibles en la novela de Ancona.

² Eligio Ancona, *Los mártires del Anáhuac*, en *La novela del México colonial*, ed. y notas Antonio Castro Leal, Aguilar, México, 1964, t. I, p. 520. En lo sucesivo, las páginas correspondientes a las citas textuales de la novela aparecerán en el texto entre paréntesis.

güístico inicial tras el silencio contemplativo de la alteridad —el comienzo del delicado papel de los intérpretes Jerónimo de Aguilar y Malitzin—; después, el primer diálogo con Teutile, embajador de Moctezuma, en el que se adelantan rasgos éticos correspondientes a la generosidad de los indígenas y a la avaricia de los españoles.

A la imagen inicial y a las descripciones anteriores del encuentro que dará lugar a la Conquista, se suma una escena que profundiza todavía más el efecto de la representación: el narrador detiene su mirada en un lienzo de algodón donde el pintor indígena está trazando las escenas para informar a Moctezuma, sin alterarse por la presencia y la mirada sorprendida de Cortés. De este modo, Ancona cierra el primer encuentro uniendo el testimonio indígena interesado en guardar la memoria del suceso, fuente posterior de las crónicas indígenas y españolas, y, simultáneamente, inserta su propia escritura en esos afanes de guardar la memoria del origen. Los recursos del novelista no hacen más que elevar el origen prehispánico ligándolo con el mito de Quetzalcóatl inmerso en la claridad de las aguas del Golfo y la naturaleza prodigiosa, imagen que se rompe con el desembarco de Cortés, inicio de la dolorosa ruptura que ocasionó la Conquista. A partir de aquí, el discurso novelesco intentará unir ambivalentemente el origen embellecido con la derrota indígena.

Evidentemente, la distancia temporal de tres y media centurias, lapso en el que ya se ha acuñado una convención cultural, permite la eficacia de las citadas imágenes y de otras que Ancona va construyendo para recordar simbólicamente algunas de las interpretaciones de la Conquista y, sobre todo, para guardar la memoria, uno de los sentidos de las crónicas de Indias. Otro de los muchos contactos entre las crónicas y la novela se percibe en el retrato público e íntimo de Hernán Cortés, que discurre en la ambigüedad: la codicia al servicio de un proyecto imperial, es decir, la sed de oro inmersa en la gran empresa, la habilidad política para conseguirla pero también la misión providencial y el espíritu de aventura. De particular interés resulta la referencia al ideal caballeresco de la fama en Cortés como fruto de sus lecturas de romances caballerescos que impulsan la aspiración de alcanzar algún día el lugar de Bernardo de Cárpio y de Roldán:

Él estaba ya metido de pies y manos en la aventura. Se encontraba en un inmenso país cuya existencia era ignorada por todo el mundo. Su extensión, su belleza, sus fabulosas riquezas y el extraño color de sus habitantes le daban el incentivo de la originalidad y aumentaban más su semejanza con las fantásticas creaciones de los romancistas. Para colmo de su dicha, aquel país gemía bajo el paganismo y nada era más honroso para un caballero cristiano que sacar el demonio a lanzazos del cuerpo de los idólatras (p. 498).

La referencia a los libros de caballerías, lo sabemos, figura a menudo en las crónicas del Nuevo Mundo; el propio Bernal del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, pide a Dios “ventura en armas” como la que otorgó al “paladín Roldán” para guiar a Cortés y a “otros caballeros” en la empresa que comienza. Uniéndose a algunas crónicas, Ancona se afilia en este punto a la visión de la Conquista como una verdadera empresa intelectual española, según apunta Enrique Pupo Walker en su excelente estudio *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*.³

Conforme avanza la novela, la figura de Cortés se va minando hasta tornarse en la del conquistador que no pudo disfrutar del éxito de su empresa. En el epílogo se presenta a Cortés en los tres últimos años de su vida; ya anciano, el marqués de Oaxaca y Capitán General de Nueva España, señor de pueblos y ciudades “cuyos nombres apenas si sabía pronunciar” (p. 623), solicita infructuosamente el reconocimiento del rey de España, hasta que, vencido por la amargura, termina sus días: “Le habían matado los remordimientos, la contrariedad y el despecho” (p. 624), frases que terminan el retrato y la actuación novelesca del conquistador y, a la vez, elevan la calidad de los mártires de la derrota indígena.

El uso de la licencia como novelista es aludido por Ancona para diferenciarse del historiador en cuanto al seguimiento puntual de la cronología de los sucesos. Obviamente, lo no declarado ante el lector es la irrupción en la vida privada que construye el melodrama, el conflicto amoroso entre dos jóvenes de elevado linaje indígena: Geliztli, hija de Moctezuma, y Tizoc, hijo de Mazatl, noble guerrero de Cuauhtla. Entre el pasaje de la decisión de Tizoc de apartarse del sacerdocio para dedicarse a su verdadera vocación guerrera, la misma de su padre a quien no conoció, y su encuentro y enamoramiento de Geliztli, hay una dilatada suspensión a favor del seguimiento del itinerario de Cortés. El conflicto melodramático se retoma en el marco de la última batalla entre españoles e indígenas; antes, Tizoc había conocido a Xicotécatl y se había preparado para combatir en Tenochtitlan bajo el impulso patriótico y el interés de liberar a Geliztli, pues Moctezuma, su padre, la había ofrecido como esposa a Cortés y la mantenía en prisión. Desinteresado el conquistador por la joven, finalmente la seduce cuando ella fracasa en el intento de emboscarlo con un narcótico que facilitaría su aprehensión. Cuando Geliztli sabe que ha quedado preñada, comienza a caer en un estado patético semejante a la culpa en el sentido cristiano e intensamente ligado a los presagios indígenas, elementos con los que el novelista acabará fraguando un personaje cercano a la fatalidad romántica. Es éste el clímax del melodrama aunado al reiterado amor de Tizoc, quien

³ El libro lleva el subtítulo *Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII, XIX*, Gredos, Madrid, 1982 (*Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos*, 318).

desea resarcir a Geliztli casándose con ella. El nacimiento del mestizo, que “era el vivo retrato de Malinche” (p. 605), como le decían a Cortés, en 1521, es uno de los eslabones de la cadena fatal de las últimas batallas contra los españoles. El niño es perseguido y arrebatado del cuidado de una nodriza, pues la madre había caído en una profunda depresión, para ser sometido al sacrificio, en una escena dramática en la que Ancona exhibe la crueldad y el fanatismo religioso indígena y parece condenar el mestizaje. El desenlace resulta paralelo a la derrota indígena: Tizoc se avergüenza por no haber muerto en el campo de batalla, e intenta huir junto con Geliztli; ella muere y Tizoc, en un acto suicida, se enfrenta a los soldados españoles para ser asesinado por ellos y así confirmar la vana respuesta a su pregunta: “¿Qué es para mí la vida sin patria y sin amor?” (p. 622).

En el melodrama son reconocibles ciertos rasgos del romanticismo mexicano. Geliztli y Tizoc acceden a la heroicidad, mas la pasión amorosa se sujeta a principios morales, religiosos y patrióticos. En Geliztli resaltan la fidelidad y la obediencia a Moctezuma, su padre, así como la culpa por haber fallado en la emboscada contra Cortés; es un personaje que reúne casi todos los elementos simbólicos de la derrota indígena. Y Tizoc es un personaje mucho más dotado para la defensa de la patria que para el amor; él es heredero de una lucha contra el conquistador, pues su padre había sido prisionero de los aztecas, incentivo libertario que alcanza sólo por momentos y que fracasa respecto de Geliztli. Son dos jóvenes sin acceso al futuro, que mueren defendiendo la dignidad indígena frente al conquistador. En esa mixtura de ciertos rasgos románticos con principios éticos pertenecientes al clasicismo, Tizoc y Geliztli se colocan entre la heroicidad romántica y el martirologio cristiano, acentuando así la ambigüedad del título de la novela: *Los mártires del Anáhuac*.

II

En el apartado anterior, reiteré que en la trama de *Los mártires del Anáhuac* domina el seguimiento del itinerario de Cortés, desde el primer encuentro con los indígenas hasta la derrota de Tenochtitlan. En este caudaloso discurso, resalta una corriente subrepticia que va uniendo el pasado con el presente del novelista a través de algunos episodios en los que se introduce la organización política del México independiente. La relación entre el Estado y la Nación, entre el gobierno del centro y los estados, el modelo republicano, asuntos todos que propiciaron discusiones en las asambleas de los Constituyentes de 1824 y 1857 en torno al centralismo, el confederalismo y el federalismo; los estudiosos del tema señalan que en estas polémicas, los liberales y los conservadores actuaron como hombres preocupados por en-

contrar la mejor forma de organización, más que como partidos forzosamente enfrentados entre sí.⁴

En esa corriente subrepticia de la novela, la imagen del imperio español y sus empresas se relacionan con el imperio de Anáhuac mediante rápidos retrocesos al pasado indígena, al avasallamiento de otros pueblos por parte de los aztecas y a los consecuentes rencores y afanes de venganza, campo fértil para el conquistador. A propósito de la alianza entre Cortés y los totonacas, el narrador aprovecha el suceso para plantear la relación de este pueblo con el centro hegemónico. El cacique de Cempoala recibe a los recaudadores aztecas junto con la orden de entregar diez mancebos y diez doncellas para “apacar la cólera de los dioses en el altar de Huitzilopochtli” (p. 467). En la voz del cacique, el relato de tal suceso añade el temor a Moctezuma y a su pueblo, elemento propicio para alentar la venganza por parte de Cortés y para facilitar su incursión al territorio indígena. Tras la táctica de Cortés, Ancona subraya la relación entre el sometimiento de los totonacas por parte de los aztecas y el que vendrá con los españoles: “Habían sacudido el yugo de Moctezuma para caer en el yugo más ominoso todavía de los europeos” (p. 468). Caracterizada de este modo, la alianza entre Cortés y los totonacas subraya el papel de intermediación de un grupo periférico sometido al poder político del centro que sólo ayuda a recrudecer su condición.

La despótica hegemonía de los aztecas toca también el melodrama novelesco. Tizoc es hijo de Mazatl, noble guerrero de Cuauhtla que cae prisionero en su lucha contra los aztecas, y de Xilonen, una diosa que antes de exponer al niño al sacrificio en el altar de los dioses, lo entrega a los sacerdotes para resguardarlo. Ya joven, Tizoc renuncia al sacerdocio y se convierte en guerrero, vocación heredada de su padre, a quien nunca conoció. El relato del triunfo de los aztecas sobre Cuauhtla subraya las semejanzas con la victoria de los españoles. Moctezuma llega triunfante a Tenochtitlan con los “prisioneros hechos en la guerra, los ídolos de la nación vencida y los estandartes quitados al enemigo” (p. 454). Las frases anteriores muestran el orgullo de los representantes del poder político central, mientras que Tizoc sigue el camino heredado por su padre; se dirige a Tlaxcala para aprender el arte de la guerra, conoce a Xicotécatl, regresa a Tenochtitlan para sumarse a las batallas que decidirán la derrota indígena y, antes de morir, expresa la inutilidad de una vida sin patria y sin amor. Alejado del rencor frente a la Conquista, Ancona infunde en el personaje la idea de patria, de nación, sumando los siglos coloniales hasta la Independencia, tanto para trasmitirla al lector como

⁴ Sobre un tramo de estas discusiones, véase Josefina Zoraida Vázquez, “El federalismo mexicano, 1823-1847”, en *Federalismos latinoamericanos. México/Brasil/Argentina*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 15-47.

para elevar a Tizoc en su generosidad de olvidar el avasallamiento y la muerte de su padre a manos de los aztecas. La evidencia de un interés reconciliador frente a la Conquista parece dominar el punto de vista de Ancona.

Uno de los momentos decisivos para el avance de Cortés hacia Tenochtitlan es el paso por Tlaxcala. Todas las crónicas narran el episodio y expresan algunas divergencias en cuanto a la interpretación de la alianza con Cortés; no obstante, reiteran que los tlaxcaltecas vieron en ella la oportunidad para luchar contra el centro político; en este sentido, algunos cronistas apuntan una traición respecto de una supuesta unidad indígena frente a los españoles. El episodio de Tlaxcala ha sido atractivo para la ficción novelesca; precisamente la novela que inaugura el indianismo, *Jicoténcatl* (publicada en Filadelfia en 1826), se centra en tal suceso. En *Los mártires del Anáhuac*, Ancona retoma el tema sesgando algunos puntos y eludiendo otros, para establecer conexiones con el presente de la escritura de la novela, a las que me referiré a continuación.

En la descripción de Tlaxcala leemos rasgos ejemplares: un pueblo que “conservaba su independencia en medio de tanta opresión”, “más de un siglo hacía que desafiaban el poder de los emperadores aztecas”. Su organización política consistía en ser una “república aristocrática y federativa a la vez”, integrada por cuatro “estados soberanos”; el gobierno estaba cargo de un “senado”, cuyos miembros eran “los cuatro señores de los pueblos confederados y algunos individuos de la primera nobleza”. Era un pueblo de agricultores con alta dedicación guerrera, “amante de su independencia e instituciones” (pp. 472-473). Esta semblanza sigue casi todas las crónicas españolas que al referirse a la organización política trasladan el término “república” para interpretar esa reunión de cuatro señoríos como instancia para resolver asuntos comunes al conjunto. En *Jicoténcatl*, Tlaxcala se presenta como una república dentro del modelo romano,⁵ mientras que en la novela de Ancona destacan los términos “federación”, que señala la autonomía de cada uno de los señoríos, y, significativamente, “confederación”, al que volveré más adelante.

La anuencia del Senado para permitir la entrada de Cortés es llevada al extremo: la orgullosa república “abdicó su independencia a favor de un monarca desconocido e inscribió su nombre en el catálogo de las provincias españolas” (p. 487), frases que preparan la defensa que Xicoténcatl, el jefe

⁵ En su estudio sobre *Jicoténcatl*, novela de autor anónimo publicada en Filadelfia en 1826, Alejandro González Acosta aporta pruebas para otorgar la autoría a José María Heredia; además de afirmar que la representación literaria de Tlaxcala se inspira en el modelo romano de república, señala que se aspiraba a tal modelo como forma de organización para la América recién independizada. Asimismo, examina la cercanía de la novela con el drama clásico. Véase *El enigma de Jicoténcatl. Estudio de dos novelas sobre el héroe de Tlaxcala*, UNAM-Instituto Tlaxcalteca de Cultura, México, 1997.

del ejército tlaxcalteca, hará frente al Senado. Tras la derrota de la Noche Triste, Cortés regresa a Tlaxcala en busca de un nuevo apoyo. En el Senado, las opiniones se dividen: algunos piensan que la amistad del conquistador se revertirá de modo semejante a lo ocurrido con los aztecas; otros aducen que la alianza con los aztecas permitirá ofrecer a los dioses la sangre de los extranjeros. Maxiscatzin encabeza la primera postura y Xicotécatl, la segunda. Trasluciendo un enfrentamiento generacional, el anciano Maxiscatzin arguye la lealtad a la alianza con los españoles, ya que éstos han caído en la desgracia; lo contrario sería un acto de perfidia, indigno, afirma, de la “magnánima nación que nos legaron nuestros padres” (p. 597). El joven Xicotécatl no aduce una deslealtad sino la exhortación a los españoles para que abandonen el territorio de Anáhuac,⁶ si ellos no aceptan, sugiere entonces unirse con los “mexicanos para destruir a los extranjeros” (p. 597), para vencerlos en leal batalla. Mientras que Xicotécatl piensa en la defensa del territorio y de todos sus habitantes, idea en la que subyace la unidad de los distintos pueblos, Maxiscatzin no olvida que el señor de Tenochtitlan siempre ha sido “pérfido y leal a la república” y, seguramente, volverá a Tlaxcala para “proveer de víctimas a los sacerdotes” (p. 597). En otras palabras, Maxiscatzin desea la independencia respecto del centro político; en cambio, Xicotécatl pretende eliminar a los españoles mediante la unión de los pueblos indígenas. Advierte también una posible semejanza con la “debilidad” de Moctezuma: “Ellos [los españoles] atribuirán vuestra generosidad a debilidad y llegará un día que lloraréis con lágrimas de sangre el error” (p. 598). Como última exhortación, pide a los ancianos del Senado que escuchen la voz de la juventud tlaxcalteca, la cual es capaz de expulsar a los “pérfidos extranjeros” y posee valor para “hacer la felicidad de la patria” (p. 598). Maxiscatzin expulsa a Xicotécatl del Senado y propone un castigo ejemplar para que no cunda su ejemplo entre la juventud. El anciano Xicotécatl, padre del joven con el mismo nombre, respeta el acuerdo de la asamblea, por lo que no contradice el castigo contra su hijo, sino que llorando propone su aprehensión. Este acto merece el siguiente comentario del narrador: el delito del joven no era otro que “amar a la patria y leer con más acierto el porvenir que aquellos próceres, débiles y gastados” (p. 598).

⁶ Xicotécatl denomina Anáhuac a todo el territorio. El singular concepto geográfico queda ilustrado, por ejemplo, al referirse a Cuitlahuatzin, “gran señor de Anáhuac” o “poderoso señor de Tenochtitlan”, a quien considera gobernante del “único país del Anáhuac”, capaz de provocar la cólera de Tlaxcala. También es frecuente que a los habitantes de Tenochtitlan les designe algunas veces con el nombre de aztecas y otras con el de mexicanos. Ciertamente, tales denominaciones delatan las intenciones doctrinarias de Ancona, particularmente respecto del separatismo de Tlaxcala, con el cual alude al de Yucatán, así como respecto del asunto de las discusiones entre federalismo y confederalismo, aún latentes en el momento de la escritura de la novela.

No obstante el profundo desencuentro entre las dos posturas, cabe notar que Ancona embellece por igual los argumentos del anciano y los del joven al presentarlos como dos defensores de la lealtad a la patria y de una tradición política. El amor paternal se cifra en la herencia de los valores ciudadanos reunidos en la decisión del órgano supremo de gobierno, elemento que pone en juego el destino de una tradición política. Sin duda, Ancona se adhiere a Xicotécatl el joven por cuanto defiende la confederación de pueblos para luchar contra el conquistador; concepto que denota el que cada pueblo mantenga su soberanía y que se una al resto para lograr la unidad nacional; en cambio, Maxiscatzin piensa en retornar a la autonomía plena de Tlaxcala, en regresar al orden anterior a la hegemonía azteca. Xicotécatl postula la unidad para vencer a los extranjeros, elemento real e inminente; mira un presente gravemente amenazado y, por lo tanto, un futuro incierto. Desde el aliento juvenil y la estratagema del guerrero, desea defender la patria, concepto que en la novela se ha expandido mediante el término de unidad, acaso inexacto en la circunstancia histórica real, pero verosímil en el momento de recepción de la novela, es decir, en 1870, sesenta años después de la Independencia de México; de este modo, Ancona puede introducir el concepto de nación en la voz de Xicotécatl, e interesadamente discutir el término confederación como el más adecuado para la República, seguramente con base en la postura que Yucatán defendió,⁷ así como en el llamado a la unidad lanzado en 1870, cuando la restauración de la República y el triunfo liberal, a cuyo partido pertenecía, se hallaban en un momento difícil. En el ámbito del poder central, Juárez enfrentaba hondas diferencias con sus compañeros de partido; en el ámbito local, o sea Yucatán, el triunfo de la República había traído revisiones legislativas y enfrentamientos con los antiguos defensores del Segundo Imperio. El tiempo de la escritura y publicación de la novela era pues un momento delicado; sin embargo, Ancona retrocede hasta el pasado más remoto, a la época de la Conquista, respecto de la cual construye un discurso caudaloso en el que sobresalen pequeños fragmentos, como el de Tlaxcala, que iluminan la Independencia. Simultáneamente, inserta los siglos coloniales en la relación avasalladora de los aztecas y los une a la imagen del imperio español frente a sus colonias en América.

La perspectiva novelesca de tales asuntos se anuda en Xicotécatl y Tizoc. El tlaxcalteca se convierte en el modelo moral y militar de Tizoc,

⁷ En su estudio "El restablecimiento del Senado y las transformaciones del federalismo mexicano (1867-1875)", María Luna Argudín señala la convivencia de los conceptos de federalismo y confederalismo durante las discusiones del Constituyente de 1857 e, incluso, que el federalismo mantuvo tintes confederales no sólo en su conceptualización sino en la representación territorial. Véase María Luna Argudín y Alejandra Ríos Cázares, *El Senado de la República. Revisión histórica*, Senado de la República, México, 2000.

alcanza la altura del héroe en esa defensa de la unidad nacional, en su infatigable ímpetu guerrero, en su sentido del deber, en su rebeldía frente a los ancianos y, señaladamente, en su capacidad política para apreciar un presente gravemente amenazado. Decepcionado por la decisión del Senado, sigue al frente del ejército tlaxcalteca que aumenta las filas del contingente de Cortés en su camino a Tenochtitlan. Un incidente menor en Texcoco sirve para eliminar al tlaxcalteca, en un acto de venganza del conquistador motivado por la postura de Xicoténcatl frente al Senado y que eleva la figura de éste: “Ya no se alzaría de la tumba aquella voz profética para anunciarles que al ayudar a los españoles en su obra de destrucción estaban forjando sus propias cadenas” (p. 604). Ancona crea una historia íntima para Xicoténcatl, pero no lo coloca en el melodrama novelesco, sino que le otorga la heroicidad a través de valores morales y ciudadanos que lo embellecen y, sobre todo, con argumentos políticos alejados de los presagios indígenas; estas características pretenden enfatizar la unidad nacional, en aras de la verosimilitud del personaje respecto del lector del presente de la escritura. Por otra parte, construye un héroe para el melodrama, Tizoc, cuya muerte queda en la ambigüedad, pues accede por igual a la heroicidad romántica y al martirologio cristiano.

III

Al principio señalé mi curiosidad por indagar la retrospectiva que realiza Ancona hacia el momento de la Conquista de México en *Los mártires del Anáhuac* cuando ya en 1864 se había ocupado de la conquista de Yucatán en *La cruz y la espada*, su primera novela. El asedio a la novela muestra el interés doctrinario en la inserción de algunos conceptos: patria como equivalente de nación; unidad nacional bajo la forma de confederalismo o federalismo; son conceptos anacrónicos respecto del pasado prehispánico, pero equiparables a la hegemonía del centro político de aquel tiempo y del siglo XIX, desde la Independencia hasta la restauración de la República. De este modo, desde Yucatán Ancona se acerca al centro político para aportar y empujar el concepto de unidad nacional, con lo cual se suma a la reconciliación convocada por los liberales. Respecto de la lucha indígena contra el conquistador, Ancona parafrasea algunas crónicas y aclara su lugar como novelista para deslindarlo de la tarea del historiador, en un diálogo permanente con el lector que refuerza la capacidad de la novela como el vehículo más atractivo para conocer el pasado; de ahí que no parezca extraño advertir un plan para abordarlo mediante un periplo que comienza con la conquista de Yucatán, continúa con los siglos coloniales y retrocede a la Conquista de México, al momento del origen, de la fundación, en *Los mártires del Anáhuac*. En este

retroceso final a los últimos momentos del pasado prehispánico, Ancona señala la riqueza de la peripecia de los combates entre indígenas y españoles, advierte así la materia prima, el recurso propio de la novela, pero también se refiere, significativamente, al carácter épico: “La historia de la defensa de Tenochtitlan es una epopeya en que se encuentran hazañas dignas de ser contadas por Homero” (p. 615). Este territorio ajeno a la novela fue constantemente convocado; baste recordar las solicitudes de Altamirano, a las que Ancona se une, por lo que desde la periferia, desde Yucatán, se suma a los afanes de dotar a la literatura de temas históricos. El señalamiento de Ancona respecto de cierto vacío en la épica no deja de ser significativo frente al cultivo de la novela histórica durante todo el siglo XIX, pues permite plantear la interrogante de si tal vacío se colma justamente con las novelas históricas que naturalmente corresponden al momento estético. En *Los mártires del Anáhuac*, como he señalado, Xicoténcatl y Tizoc acceden a la heroicidad romántica embellecida con valores ciudadanos y morales, rasgos consecuentes con el momento de la escritura de la novela y, por lo tanto, distantes de los asignados a los antiguos héroes de la épica.

LA HISTORIA COMO NOVELA: IRENEO PAZ Y VICTORIANO SALADO ÁLVAREZ

ANTONIA PI-SUÑER LLORENS
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En 1899, Ireneo Paz explicó con las siguientes palabras el propósito que perseguía con sus leyendas históricas:

poner al alcance, aun de las personas de más medianos recursos, que no pueden proporcionarse las obras históricas de mucho costo, el conocimiento de los sucesos más notables que se han desarrollado en nuestro suelo. De la misma manera, las personas que se fatigan con la lectura de los libros serios, las que no pueden dedicarse al estudio, las que por carácter gustan más de los escritos recreativos, las que en suma, aun conociendo perfectamente los acontecimientos quieren refrescar su memoria, todas las que siguen con más interés una relación salpicada de diálogos y de variedad de incidentes que el árido libro del historiador sujeto a reglas especiales [...]¹

La intención de Paz era, pues, difundir la historia nacional a través de un género literario más ligero que el ofrecido por la historiografía erudita —que estaba en boga en aquel momento— y que, a la vez que “ilustrara”, “recreara”, por lo que intuyó que la mejor manera de lograrlo sería recurriendo al género novelesco. Tres años después de que Paz escribiera estas líneas, Victoriano Salado Álvarez empezó a publicar sus novelas históricas, con el mismo objetivo; por ello he creído interesante presentar un esbozo de lo que sería un estudio comparativo del quehacer histórico-novelesco de estos dos “hombres de letras” que fueron testigos de los acontecimientos que marcaron el final del siglo diecinueve.

Paisanos por nacimiento, ya que ambos fueron oriundos del estado de Jalisco —Ireneo Paz de la propia Guadalajara y Salado Álvarez de Teocaltiche—, estos dos personajes pertenecieron, sin embargo, a generaciones bastante separadas en el tiempo. Así, el primero, nacido en 1836, formó parte de la llamada generación de Tuxtepec o “diísta”, mientras que el

¹ Ireneo Paz, *Maximiliano*, Décima leyenda histórica, Tercera serie, 2ª. ed., Imprenta, Litografía y Encuadernación de Ireneo Paz, México, 1899, p. 5.

segundo, nacido en 1867, lo fue de la centuria azul o modernista.² A pesar de esta diferencia de edad, a ambos les tocó vivir tanto la larga etapa del Porfiriato como la fase armada de la Revolución Mexicana, debido a la longevidad de Ireneo, quien murió a los ochenta y ocho años de edad.

Para empezar, hay que preguntarse si, aparte de haber nacido en el mismo estado, estos dos literatos tenían relación de amistad. A falta de un estudio riguroso, y por lo tanto corriendo el riesgo de equivocarme, me atrevo a decir que no, por varias razones. La primera sería la edad, ya que una diferencia de treinta años forzosamente haría que sus campos de acción fueran bastante distintos, sobre todo durante la juventud y la primera madurez de Salado. La segunda sería que Paz se había establecido en la Ciudad de México en 1868, mientras que Salado no lo haría sino hasta 1900 y, por lo tanto, la coincidencia entre ambos en actividades desarrolladas en la capital sólo se produciría a partir de esta última fecha. Desde el punto de vista político-ideológico, tampoco parecería que pudieran haber sido cercanos, ya que Paz se mostró siempre antagónico al grupo que él mismo denominó como “los científicos”, mientras que Salado, aunque perteneciente a una generación más joven que ellos, se sabe que guardó estrechos vínculos con dicho grupo.³

A pesar de todas estas diferencias, es evidente que, dado lo reducido del círculo en que se movía aquella elite de fines de siglo, el viejo Ireneo y el joven Victoriano debieron de haber coincidido en muchas ocasiones. En sus *Memorias*, Salado da cuenta, involuntariamente, de una de ellas, al recordar la primera visita que Porfirio Díaz hizo a Guadalajara, en diciembre de 1896. Refiere que el lanchón que llevaba a la comitiva que acompañaba al presidente, compuesta por más de setenta personas, estuvo a punto de naufragar por el sobrepeso. Salado narra, con su característico poder descriptivo, la dramática noche que pasaron aquellos desventurados seguidores de don Porfirio al estar seguros de que morirían en pleno lago de Chapala. Revive el total silencio y obscuridad en que se encontraban, apuntando que “sólo una luz se veía en aquella noche cerradísima, la luz era la del purillo de zapatero que fumaba don Ireneo Paz, impassible esa noche como el resto de su vida”.⁴ Afirmación que, por cierto, difiere mucho de la

² En lo que se refiere a las generaciones, sigo la propuesta de Luis González y González en *La ronda de las generaciones*, SEP-Cultura, México, 1984. En este libro (p. 52), González explica por qué llama a la generación a la que perteneció Salado Álvarez como la de “la centuria azul” y no “la modernista”.

³ Claude Dumas explica cómo el periódico *La Patria*, en sus constantes ataques al grupo de los “científicos”, incluyó siempre a Victoriano Salado Álvarez entre ellos, a pesar de que éste pertenecía a una generación menor (Véase Claude Dumas, *Justo Sierra y el México de su tiempo, 1848-1912*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, vol. II, pp. 473-474).

⁴ Victoriano Salado Álvarez, *Memorias. Tiempo viejo. Tiempo nuevo*, Porrúa, México, 1985 (*Sepan Cuantos...*, 477), p. 256.

imagen que proyecta el propio Paz tanto en *Algunas campañas*,⁵ memorias en las que dejó plasmadas las peripecias que pasó en sus tiempos de “madurez incipiente”, como en el carácter combativo y mordaz que puso de manifiesto en su periódico *El Padre Cobos*.⁶ Una explicación de este cambio de actitud, si es que realmente fue “impasible como el resto de su vida”, según lo dejó asentado Salado, bien podría ser, a nuestro parecer, la consecuencia del grave accidente ocurrido en 1886, cuando Ireneo mató en un duelo a Santiago Sierra, hermano de don Justo.⁷ Paz pudo entonces haberse convertido en un personaje introvertido y solitario, alejado de los círculos en que se movía Sierra, que eran los del poder.

Hasta aquí la poca información que se tiene acerca de la relación entre estos dos jaliscienses. Cabe ahora centrarme en el objeto del presente trabajo para señalar las coincidencias y diferencias entre la obra histórico-novelesca de cada uno de ellos. Hay que recordar que Paz se inició en la novela histórica en 1873, con *Amor y suplicio* —cuyo tema fue la Conquista— y que siguió trabajando en este género hasta 1914, al escribir *Madero*, obra que dejó inconclusa; de esta manera, cubrió el acontecer histórico de México desde el siglo XVI hasta principios del XX. El ritmo de su producción histórico-novelesca fue muy desigual, pues entre *Amor y suplicio* y la siguiente novela, *Doña Marina*, publicada en 1883, transcurrieron diez años, mientras que entre esta fecha y 1904 produjo otros once títulos. En efecto, en 1886 apareció la primera de lo que él llamó “Leyendas históricas” y que formó parte de una primera serie dedicada al período de la Independencia, en seis títulos: *El Lic. Verdad*, *La Corregidora*, *Hidalgo*, *Morelos*, *Mina* y *Guerrero*, publicándose este último en 1894. La segunda serie consistió en tres libros: *Antonio Rojas*, *Manuel Lozada* y *Su Alteza Serenísima*, que publicó entre 1895 y 1896. La tercera constó de cuatro volúmenes; el primero, *Maximiliano*, fue publicado en 1899; el segundo, *iJuárez!*, entre 1902 y 1904; el tercero, *Porfirio Díaz*, en 1911, y en 1914 el último, *Madero*, que, como se dijo, quedó inconcluso.⁸

⁵ I. Paz, *Algunas campañas*, 2 vols., pról. Antonia Pi-Suñer Llorens, FCE-El Colegio Nacional, México, 1997.

⁶ El diario se anunciaba así: *El Padre Cobos. Periódico campechano, amante de espetar directas e indirectas*. Se publicó en diferentes épocas. La primera, del 21 de febrero al 20 de junio de 1869. La segunda se inició el 1° de enero de 1871 y terminó el 17 de septiembre de aquel mismo año. La tercera época, que fue la más larga, empezó el 2 de enero de 1873 y terminó el 9 de julio de 1876. Hay una quinta época que responde a las fechas del 3 de enero al 27 de noviembre de 1880. En cuanto a la cuarta época, seguramente correspondió a la edición de la *Patria Festiva*, que se publicó del 5 de enero al 31 de agosto de 1879.

⁷ Para mayor información sobre este terrible accidente, véase C. Dumas, *op. cit.*, vol. I, pp. 186-189.

⁸ Un estudio más detallado del contenido de las obras histórico-novelescas de Paz puede encontrarse en Antonia Pi-Suñer Llorens, “Ireneo Paz, divulgador de la Historia Nacional”, en *Un hombre entre Europa y América. Homenaje a Juan Antonio Ortega y Medina*, coord. y ed. Amaya Garritz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, pp. 297-314.

Por su parte, Victoriano Salado Álvarez publicó, entre 1902 y 1906, sus dos series de novelas históricas. La primera, que salió a la luz entre 1902 y 1903, estuvo formada por tres libros que llevaban el título: *De Santa Anna a la Reforma. Memorias de un veterano. Relato anecdótico de nuestras luchas y de la vida nacional desde 1851 a 1861*. La segunda serie se publicó entre 1903 y 1906, con el título de *Episodios nacionales mexicanos. La Intervención y el Imperio (1861-1867)*, en cuatro tomos.

Lo primero que cabe preguntarse es si hay coincidencia en lo que uno y otro literato se propusieron con sus novelas históricas. Más arriba me referí a la intención de Ireneo de difundir, a través de sus “obritas recreativas”, la historia nacional. No se cansó de explicar que su intención era contribuir, “dentro de la órbita de sus facultades”, a la difusión de los conocimientos históricos “que no sólo sirven para vigorizar el ánimo con los recuerdos patrióticos, sino que forman asimismo la experiencia de las naciones”.⁹ Su objetivo era pues didáctico, a la manera de Cicerón, pues buscaba que los hechos narrados “se grabasen cada vez más profundamente en la conciencia de los mexicanos”,¹⁰ tanto para mostrarles el difícil camino que se había recorrido como para evitar que cayeran de nuevo en los mismos errores. Quería, en suma, “enseñarle al pueblo a formar su experiencia propia al presentarle de bulto los males que trajeron a nuestro país las imprevisiones, la desunión, el espíritu de anarquía que nos dominaba [...]”¹¹

Si se compara lo anterior con las manifestaciones de Salado respecto de la intención de sus novelas, es evidente que coincidió en objetivos con su paisano. Al igual que él, se preocupó por difundir el conocimiento de los hechos históricos en forma amena, afirmando que anhelaba haber “logrado la fortuna (que no espero) de sintetizar la época reformista y los caracteres que entonces se distinguieron”, o por lo menos “despertar el afán de los verdaderos artistas por darla a conocer en la forma novelesca, que la popularizará y hará simpática”.¹² Sostuvo asimismo que la novela histórica era la mejor manera de transmitir los valores morales y patrios a la juventud, pues su lectura despertaba “el espíritu de patriotismo”.¹³ Y en cuanto a la labor de emulación que quería lograr con su obra, creo que queda sintetizada en la dedicatoria que hizo a Porfirio Díaz en el primer tomo de sus

⁹ I. Paz, *Antonio Rojas*, Primera leyenda histórica, Segunda serie, 2ª. ed., Imprenta, Litografía y Encuadernación de Ireneo Paz, México, 1895, p. 7.

¹⁰ I. Paz, *Maximiliano*, p. 6.

¹¹ *Ibid.*, p. 4.

¹² V. Salado Álvarez, “Advertencia”, en *Episodios nacionales mexicanos. De Santa Anna a la Reforma. Memorias de un veterano*, facsimilar de la primera edición de la Editorial Balleasca de 1902, Fondo de Cultura Económica., México, 1984, vol. I, p. 7.

¹³ Citado por Francisco Jiménez, *Los “Episodios Nacionales” de Victoriano Salado Álvarez*, Diana, México, 1974, p. 32.

Episodios: “Al insigne patriota GENERAL DON PORFIRIO DÍAZ, merced a cuyo esfuerzo cesó el estado de anarquía que produjeron las revoluciones que se narran en estas páginas, y por quien amamos y comprendemos las instituciones que dimanaron de tan memorables sucesos”.¹⁴

La coincidencia en tema y en propósitos que se encuentra en estos dos literatos induce a preguntarse si la obra de Paz pudo haber tenido cierta influencia en la de Salado Álvarez. Es evidente que, dado el pequeño mundo en que se movían los intelectuales del México finisecular, Victoriano tenía que conocer la producción novelística de su paisano, como conocía *Algunas campañas*, testimonio que recomendó a los historiadores que se ocupaban de los años que abarcaban aquellas memorias.¹⁵ ¿Podría Salado haberse inspirado en las novelas de Paz o sus coincidencias se debían a otros factores? Es evidente que ambos escritores habían abrevado de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. Conocida es la influencia que la obra galdosiana tuvo en nuestros literatos del siglo XIX y si bien considero que *Amor y suplicio* y *Doña Marina* poco influjo recibieron del escritor español, en lo que respecta a las tres series de “leyendas históricas” no cabe duda de que el modelo de Galdós está presente, al menos en lo que se refiere a la estructura.¹⁶ En cuanto a Salado, se sabe que leyó a don Benito siendo adolescente, que nunca ocultó la admiración que sentía por dicho escritor, por lo que llegó a titular su segunda serie de novelas a la manera de aquél. Estaba además muy orgulloso de que se le reconociera como el Galdós mexicano, tal y como lo dejó escrito: “El señor don Francisco Sosa [...] concluye declarando que [...] soy yo también entre los mexicanos quien tiene más parecido con don Benito Pérez Galdós [...] Por más que deba sentirme confuso y abochornado ante este elogio, he de confesar que encierra un buen fondo de verdad, pues reconozco que me parezco en algo al insigne autor de *Luchana*”.¹⁷

No cabe ir tan lejos, sin embargo, para explicar el vínculo tan cercano entre la obra de Paz y la de Salado, que fue, creo, la figura de Ignacio Manuel Altamirano. Hay que recordar que en el primer tomo de sus *Episodios*, Victoriano, además de la dedicatoria a Porfirio Díaz, puso otra a la memoria de Altamirano, a quien llamó “el gran literato e incansable pro-

¹⁴ V. Salado Álvarez, “Dedicatoria”, en *Episodios nacionales mexicanos*, vol. I, p. 5.

¹⁵ V. Salado Álvarez, *El papel de Juárez en la defensa de Puebla y en la campaña del 63*, Revista Positiva, México, 1904, p. 11. He aquí las palabras de Salado: “Si el Sr. Buñes quiere formarse una idea exacta de lo que eran las guerrillas y de cómo se las miraba en las poblaciones, lea el libro de D. Ireneo Paz, *Algunas campañas*, en que se describe esa época espantosa con los colores de la realidad”.

¹⁶ Cabe recordar que Benito Pérez Galdós publicó sus dos series de *Episodios Nacionales* entre 1873 y 1879 y que Ireneo Paz publicó *Amor y suplicio* en 1873 y *Doña Marina* en 1883, mientras que su primera serie de “Leyendas históricas” empezó en 1886.

¹⁷ Citado por F. Jiménez, *op. cit.*, p. 37.

pagador del estudio y representación artística de temas nacionales”; esta dedicatoria testimonia la admiración que Salado tuvo siempre por el literato tixtleño. En lo que respecta a Paz, cabe recordar que él y Altamirano, como miembros de la generación de Tuxtepec, habían sido compañeros tanto en lides políticas como en las literarias. Los dos habían vivido en carne propia un México atrapado en las luchas partidistas y víctima de las agresiones de las grandes potencias. Una vez terminadas aquellas amargas vivencias, ambos habían coincidido, con la mayoría de los miembros de su generación, en ver cuán necesario era instaurar una paz duradera y buscar la reconciliación de la sociedad. Así, ante el gran reto que significó la reconstrucción del país, los dos, junto con otros hombres de letras del momento, vieron en la literatura al gran instrumento para reforzar el nacionalismo y se abocaron a ella por medio de distintas vías. Altamirano fue el primero en señalar la importancia que tendría la novela histórica para “predicar el amor a la patria y eternizar los hechos gloriosos de los héroes”,¹⁸ y si bien es recordado como el que teorizó —y predicó— sobre la trascendencia del género histórico-novelesco, otros compañeros de su generación fueron los que llevaron a la práctica su recomendación, entre ellos Vicente Riva Palacio, Juan Antonio Mateos e Ireneo Paz. De los tres, este último fue el único que se propuso presentar, en forma novelada, un panorama del proceso histórico mexicano desde la Conquista hasta los inicios de la Revolución, pasando así por los episodios en que luego se detendría Salado Álvarez.

Una vez vistas las coincidencias entre la producción histórico-novelesca de estos dos jaliscienses, analizaré ahora, a grandes rasgos, las diferencias visibles entre sus respectivas obras. Lo primero que salta a la vista es que Paz, como he dicho, quiso abarcar prácticamente toda la historia de México y que, al hacerlo, cada una de sus leyendas resultó ser un compartimento estanco en el que no hay continuidad en la trama ficticia de un episodio al otro. Ni aun en la serie sobre la Independencia, en la que la unidad temporal es muy corta ya que sólo cubre de 1808 a 1821, hay algún personaje ficticio que, como el Gabriel Araceli de Pérez Galdós, lleve la trama y una las distintas leyendas.

Por lo contrario, Salado Álvarez se limitó a “historiar” un periodo de dieciséis años, de 1851 a 1867, centrándose en la epopeya reformista —“la gran década nacional”—¹⁹ y en sus prolegómenos, como fueron el último

¹⁸ Ignacio Manuel Altamirano, *Revista Literaria 1868*, Victoriano Agüeros, México, 1899 (*Biblioteca de Autores Mexicanos*), p. 384.

¹⁹ Cabe señalar que en los años en que Salado Álvarez escribió sus *Episodios Nacionales Mexicanos*, Miguel Galindo y Galindo publicó la obra titulada *La gran década nacional o relación histórica de la Guerra de Reforma, intervención extranjera y gobierno del archiduque Maximiliano. 1857-1867*, 3 vols., Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1904-1906. Existe una edición facsimilar: Instituto Cultural Helénico-FCE, México, 1987. Al igual que Salado Álvarez, Galindo también dedicó su obra a Porfirio Díaz, a quien alabó con las siguientes palabras: “Al héroe de la Paz: al esclarecido defensor de la patria; al distinguido ciudada-

santannismo y la famosa revolución de Ayutla, temas todos ellos que tanto se prestaban al género novelesco. La diferencia con Paz salta a la vista, pues si bien éste también abordó todos estos años —y varios más— en sus tres leyendas *Su Alteza Serenísima*, *Maximiliano* y *Juárez*, no hay en ellas la trama ficticia que enlace los distintos acontecimientos de que fueron protagonistas dichos personajes. Salado, en cambio, siguiendo muy de cerca a Galdós, presentó el relato de los acontecimientos históricos como si fueran las memorias de un veterano, Juan Pérez de la Llana, en el caso de la primera serie y, en el de la segunda, como los recuerdos de una intervencionista de nombre Josefina de Urbiaco.

En el aspecto literario es donde se encuentra la mayor diferencia entre el quehacer novelístico-histórico de los dos autores. Es evidente que si bien Ireneo Paz mostró tener un excelente manejo del lenguaje, siendo su prosa sencilla, fluida y llena de sentido del humor, y logró atinadas descripciones de paisajes y de la vida cotidiana de los distintos sectores de la sociedad mexicana, no contaba con grandes recursos narrativos, por lo que su relato resulta muy lineal. En cambio, Salado Álvarez, quien era un literato innato y tenía un extraordinario manejo del lenguaje, recurrió a un sinnúmero de técnicas literarias que le permitieron jugar con el tiempo y con el espacio de una manera excepcional. Supo así entreverar la ficción con la historia, guardando un buen equilibrio entre las dos, y pudo adentrarse en la psicología y la mentalidad de cada uno de sus personajes —tanto de los históricos como de los ficticios—, describir toda clase de paisajes y recrear la atmósfera de cada lugar.

Cabe reflexionar ahora en la manera en que cada uno de ellos concibió la tarea que llevaba entre manos. Más arriba expliqué que Paz sólo llamó novelas a *Amor y suplicio* y a *Doña Marina*, mientras que insistió en que las otras trece eran leyendas históricas en las que aparecía siempre “la silueta de la historia con toda su majestad”²⁰ y sólo “introducía algunos incidentes no-

no que rige con tanto acierto los destinos de la República, EL ILUSTRE GENERAL PORFIRIO DÍAZ”. Es interesante señalar que el prologuista de este libro fue Ireneo Paz, quien comentó que “Si esta obra llega a tener la amplia circulación a que está llamada [...] se habrán conseguido dos grandes fines, a cuál más noble y levantado: 1º, que se conozca ese interesante período de nuestra historia por nuestros compatriotas, con todos sus pormenores, con todos sus aspectos, con todos sus incidentes, con todos sus desarrollos y con todos sus fundamentos. 2º, que queden ya vivos para siempre los nombres gloriosos de aquellos que prestaron servicios en distintas líneas a la patria”. Paz firmó este prólogo el 16 de septiembre de 1902, un año después de que Salado hubiera escrito en su “Advertencia” al primer tomo de sus *Episodios*: “Ojalá que mi libro haya logrado la fortuna (que no espero) de sintetizar la época reformista y los caracteres que entonces se distinguieron; y que si no alcanza tanto, consiga, por lo menos, despertar el afán de los verdaderos artistas por darla a conocer en la forma novelesca, que la popularizará y hará simpática”. Así pues, es claro que ambos jaliscienses coincidieron en la importancia que tenía el difundir los acontecimientos de aquella “Gran década nacional”, independientemente del género historiográfico en que se hiciera.

²⁰ I. Paz, *Maximiliano*, p. 4.

velescos” para que dieran “amenidad a la lectura”.²¹ En efecto, en las dos primeras, Ireneo hizo volar su imaginación —prestándose a ello la atmósfera romántica que se dio al mundo prehispánico en el siglo XIX— y el romance y la ficción prevalecieron sobre el trasfondo histórico, mientras que en las leyendas se concretó a hacer una historia novelada. Y es que al emprender estas nuevas series su propósito fue “dar a los hechos su fisonomía propia y caracterizar hasta donde sea posible a los actores del drama”.²² Se aproximó así al mundo íntimo de los personajes históricos y, valiéndose del relato novelesco, los presentó como hombres de carne y hueso, cuya vida cotidiana era similar a la del posible lector; compartiendo sus glorias y sus penas, sus grandezas y sus debilidades. Estos personajes dialogan, se enojan, coquetean y aun tienen deslices; son hombres y mujeres que disfrutaban de una comida, de un trago, de un paisaje, de una fiesta, y que se interrelacionan con seres ficticios que sirven al autor para imprimir al relato un carácter más novelesco. Es en esta humanización que hace de los héroes donde Ireneo deja ver no sólo su sensibilidad y expresividad sino su gran versatilidad.

Así, si se compara la serie de leyendas sobre la Independencia de Paz con el tomo III del *México a través de los siglos*, de Julio Zárate, se encuentra que ambas obras consisten en relatos heroicos, pero mientras los personajes históricos presentados por Zárate son de bronce y, por ende, fríos e inexpresivos, los de Ireneo son hombres de carne y hueso. En efecto, al no poder desprenderse de la historiografía monumental, que era la de su momento, y llevado por la necesidad de crear un panteón liberal, Paz juzgó necesario enaltecer a los héroes y condenar a los antihéroes, lo que explica por qué tituló sus leyendas históricas con los nombres de los personajes más célebres de nuestra historia. Tan convencido estaba de la misión que tenía al emprender sus relatos que, en 1899, al empezar a publicar su *Maximiliano*, explicó:

[...] la misión principal que lleva la presente leyenda, hay que decirlo con toda franqueza, es que nuestro pueblo tenga, a poco costo, una relación verídica de todo cuanto pasó en el país durante la aciaga época de la Intervención francesa y del Imperio de Maximiliano, a fin de que nadie ignore ni en esta ni en las futuras generaciones, los nombres de aquellos que hicieron el mal ni los de aquellos que supieron sacrificarse en servicio de la patria. Es la misión que tienen que llenar todos los cronistas: arrojar el baldón sobre los malos, sobre los pérfidos, sobre los criminales, y hacer el pedestal para que descansa sobre él la gloria de los buenos. ¡Póstumo castigo y póstumo premio que siempre debió infundir pavor a los primeros y tranquilidad de conciencia a los segundos.²³

²¹ I. Paz, *Antonio Rojas*, p. 3.

²² I. Paz, *Maximiliano*, p. 4.

²³ *Ibid.*, p. 5.

Así, su afán didáctico y moralista le hizo caer en el relato heroico, y seguramente la conciencia de esta desviación lo llevó a llamar leyendas a sus novelas. Por ello, al insistir en que no se apartaría “un ápice de la historia” estaba contradiciendo el sentido mismo de la palabra leyenda, que es utilizada para relatar sucesos que tienen más de maravillosos que de históricos o verdaderos.

Cabe ahora preguntarse: ¿Paz se veía a sí mismo como cronista o como historiador? A mi parecer, se consideró más como cronista y aun divulgador, aunque nunca dejó de insistir en la veracidad histórica de sus leyendas, en las cuales, como dije, aparecía “siempre la silueta de la historia con toda su majestad”.²⁴ En efecto, al estar basadas en fuentes fidedignas, consideró que sus obras debían de ser leídas como si fueran libros de historia, pues los hechos que presentaba eran verídicos. Llevado así por el prurito de la “verdad”, llegó a transcribir documentos enteros que, evidentemente, rompen totalmente con la narrativa novelesca.

En cuanto a Salado Álvarez, creo que en sus *Episodios nacionales* se asumió más como novelista que como historiador, aunque también cabe subrayar que puso gran interés en puntualizar que su obra era una historia verídica. El mismo dejó asentado que se proponía “relatar en forma novelesca los episodios del gran movimiento reformista que cambió la faz de la República mexicana, porque tengo la convicción de que hay latente en ese periodo una gran fuente de inspiración para el artista, el pensador y el investigador”.²⁵ Como Paz, insistió en que se basaba en un sinnúmero de fuentes y que la novedad consistía en que muchas de ellas no habían sido utilizadas hasta el momento. Entre ellas contaba con muchas *Memorias*, varias de ellas inéditas, y con excelentes testimonios orales, como el del general Jesús Lalanne, veterano de las guerras de Intervención, y el de alguno que otro de sus compañeros de lucha. Tuvo también la colaboración del propio Porfirio Díaz, tal y como lo dejó explicado: “Mientras estuve trabajando mis obras sobre el Imperio y la Reforma, lo veía [a Díaz] al menos una vez por semana. Permanecíamos hasta dos horas juntos, él oyendo leer y yo leyendo cosas de su vida militar. Observaba con precisión, corregía y quitaba, tenía maravillosa memoria de nombres y fechas, recordaba detalles precisos de topografía y de biografía; era un maravilloso auxiliar para la interviú”.²⁶

Díaz es presentado por Salado como una figura heroica, casi mesiánica, cuya misión era llevar a México a la cima de la paz y del progreso. Así, si bien Victoriano no tituló sus novelas con el nombre de un héroe “patrio”, tal y como lo hizo Ireneo, si coincidió con él al dar a sus episodios una dimensión

²⁴ *Ibid.*, p. 4.

²⁵ V. Salado Álvarez, *Episodios Nacionales Mexicanos*, vol. I, “Advertencia”.

²⁶ V. Salado Álvarez [*Antología de crítica literaria*, vol. II, p. xiv] citado por F. Jiménez, *op. cit.*, p. 48.

épica. Por ello creo que la insistencia tanto del uno como del otro en la veracidad histórica de sus relatos, es perfectamente lógica si se recuerda que su propósito primario era el de conformar una identidad nacional basada en el triunfo del liberalismo y que el presentar la historia como novela era sólo un recurso para hacerla más amena. Es evidente que si se les hubiera podido achacar inconsistencias históricas, este propósito se habría frustrado.

Antes de terminar, quiero señalar un aspecto en el que la diferencia entre estos dos autores fue básica: la facilidad para editar sus respectivas obras. Cabe recordar que Ireneo Paz editó todas sus obras en su propia imprenta y que lo hizo sin subsidio alguno. Esta importante limitación fue la causa, en primer lugar, de que sus novelas y leyendas tuvieran una circulación limitada a los suscriptores de sus periódicos, donde aparecían como folletín, y, en segundo, de que al recogerlas para formar un libro, el tiraje fuera aun más reducido. Cabe señalar que con el fin de que sus relatos resultaran más recreativos —y realistas—, Ireneo ilustró cada uno de sus libros con imágenes que van desde simples láminas, que reproducen algunas de las escenas del relato, hasta litografías de la época y retratos de los personajes históricos.

También Victoriano utilizó material ilustrativo para sus novelas, destacando en la segunda serie los excelentes dibujos de Utrillo. Los *Episodios nacionales mexicanos* fueron publicados, a todo lujo, por la gran empresa editorial catalana Balleescá e Hijos, la cual se había esmerado con la edición de *México a través de los siglos* y que publicaba, a la vez que las novelas de Salado, la monumental obra del positivismo mexicano, *México, su evolución social*. Salado tuvo así la suerte de que se le pagara —y bien— por cada página que escribía y de que sus novelas tuvieran, desde un principio, mucho mayor difusión.²⁷

Al llegar al final de esta exposición, espero haber demostrado que mientras Ireneo Paz se concretó a la historia novelada, Salado incursionó en la novela histórica, dando un vuelo mucho mayor a la ficción. Es evidente que Paz fue el primero en concebir una obra de gran envergadura para reforzar una conciencia histórica y difundir los principios liberales. Escribió entonces sus novelas y leyendas históricas con el fin de “ilustrar” deleitando. Salado Álvarez, por su lado, contando con el antecedente de su paisano y con un don novelístico indiscutible, tomó la historia como referente y emprendió la tarea de “deleitar” ilustrando. Ambos encontraron así su manera de difundir los hechos históricos entre un público que, necesitado de conocerse y autoafirmarse, requería de géneros que le permitieran acceder a la historiografía sin la rigidez de los cánones académicos.

²⁷ En sus *Memorias*, Salado contó cómo se había puesto en contacto con Santiago Balleescá a través de Carlos Díaz Dufío, el padrino de Pablo Macedo y lo bien que le pagaron sus novelas (V. Salado Álvarez, *Memorias*, pp. 171-179).

HERIBERTO FRÍAS

TOMÓCHIC A LA LUZ DE LA DÉBÂCLE DE ÉMILE ZOLA

ADRIANA SANDOVAL

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Entre el 6 de diciembre de 1891 y el 20 de octubre de 1892, se llevó a cabo el asedio militar, los enfrentamientos y el aniquilamiento de los habitantes de Tomóchic, en el estado de Chihuahua.¹ Cuatro meses después del inicio de la campaña, a partir del 14 de marzo de 1892,² el periódico *El Demócrata*,³ de la Ciudad de México, empezó a publicar, sin firma, una serie de entregas sobre los sucesos en el norte del país (la última entrega del periódico fue el 16 de abril de 1893).

¹ Llama mucho la atención que un error, probablemente originado por José Ferrel ("La novela nacional", prefacio a *Tomóchic. Novela histórica mexicana*, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, México, 1911, pp. 1-8), haya perdurado hasta 1991. Me refiero a la afirmación de que los pobladores del pueblo de Chihuahua eran indios. Ofrezco sólo dos ejemplos que repiten la equivocación: Mariano Azuela habla de los "tarahumaras insurrectos" (*Cien años de novela mexicana*, Botas, México, 1947, p. 213), de los "indígenas primitivos" (p. 223); Emmanuel Carballo menciona a un "grupo de tarahumaras" (*Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Universidad de Guadalajara-Xalli, Guadalajara, 1991, p. 112). Para un amplio y completo estudio de la población de Tomóchic, véase el apéndice demográfico del trabajo de Lilián Illades Aguiar (*Disidencia y sedición en la región serrana*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996); ahí se muestra que la mayor parte de los pobladores eran criollos y mestizos. Recordemos, además, que la propia novela dice con toda claridad: "Y era lo más extraño que [los tomoches] no constituían una tribu bárbara. No eran indígenas, sino criollos" (Heriberto Frías, *Tomóchic*, en *La novela realista*, 2ª. ed., Promexa, México, 1991, p. 495; todas las citas de la novela corresponderán a esta edición). Asimismo, se describe a Cruz Chávez como alto y se dice que tiene una "espesa barba negra" (p. 493), rasgo difícilmente visible en un indio tarahumara. Cristina Barros llega incluso a decir que la novela de Frías es un antecedente de la novela indigenista, en la medida en que tiene "como tema una de las tantas rebeliones indígenas contra el régimen porfirista" (C. Barros, "Realismo y naturalismo", en *Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo*, 3ª. ed., Trillas, México, 1995, p. 99). Cabe, sin embargo, un matiz; en otro trabajo suyo sobre el tema, Lilián Illades Aguiar dice que "es posible que, aun cuando la población tomochiteca de finales del siglo XIX descienda principalmente de antiguos españoles y criollos, culturalmente esta población se «tarahumarizó», en el sentido de que los tomochitecos se identificaron con la población que vivió reducida en las misiones jesuitas" (*La rebelión de Tomóchic*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1993, p. 94).

² Importa recordar que el 27 de diciembre de 1890 se anunció la reforma al artículo 78 de la Constitución, para permitir las reelecciones indefinidas del presidente (Luis González, "El liberalismo triunfante", en *Historia general de México*, 2ª. ed., El Colegio de México, México, 1977, vol. 3, p. 227).

³ El periódico duró tres meses (Antonio Saborit, "Presentación" a *Tomóchic* de Heriberto Frías, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998 [*Clásicos para Hoy*, 21],

El mando militar mexicano, a instancias del presidente mismo, inició una indagación contra el recién promovido a teniente Heriberto Frías (1870-1925), del Noveno Batallón, bajo el supuesto de que él era el autor de las entregas, y de que la información que éstas contenían infringía el Código Militar vigente. La revelación de secretos militares podía ser castigada con la muerte.

Como única defensa posible, Frías negó la autoría.⁴ En el curso de la indagatoria, uno de los testigos, Jesús Manuel de la Garza, declaró que, por algunas conversaciones que ambos sostuvieron, pensaba que el teniente era el autor de la novela. De la Garza comentó, además, que Frías le había dicho que el periódico *El Demócrata* le publicaría la narración de la campaña en Chihuahua, “a la que se procuraría darle la misma forma que *La débâcle* del novelista francés Emilio Zola” (1840-1902).⁵

Cuando se interrogó a Joaquín Clausell, amigo de Frías y director del diario mencionado, en torno a lo publicado, él afirmó: “como director del periódico *El Demócrata*, concebí la idea de escribir y publicar una novela, tomando por modelo *La débâcle* de Zola, aprovechando los acontecimientos de la guerra de Tomóchic. Pensé que por lo reciente del caso y el estilo en que se iba a escribir tendría aceptación en el público”.⁶ El recurso de establecer un vínculo con Zola parecería tener la intención de avalar la versión mexicana apelando al prestigio de uno de los novelistas más leídos en ese momento. Asimismo, como bien señala Saborit,⁷ la gran popularidad y el inmenso éxito de ventas y traducciones en vida de este autor, habrían despertado sin duda un intenso deseo de emulación, tanto de parte de los autores, como de sus editores.⁸ En ese momento, Zola no sólo era el autor más leído en Francia, sino que su fama trascendía las fronteras europeas y se extendía incluso a este continente.

p. 10); su breve vida se debió a su actitud crítica, antigubernista y, claro, a la publicación de las entregas sobre la campaña en Chihuahua. Para la información relativa a esta primera parte de mi trabajo, me basé en el completo y documentado libro de Antonio Saborit, *Los doblados de Tomóchic*, Cal y Arena, México, 1994. Para lo relativo a la campaña misma, véanse los trabajos de Illades Aguiar ya citados: *La rebelión de Tomóchic y Disidencia y sedición en la región serrana*.

⁴ Rafael Ayala Echavarrí, *Heriberto Frías. Un novelista revolucionario de antes de la Revolución*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1967, p. 17.

⁵ Citado por A. Saborit, *Los doblados de Tomóchic*, p. 64.

⁶ Citado por A. Saborit, *Los doblados de Tomóchic*, p. 103.

⁷ A. Saborit, *Los doblados de Tomóchic*, p. 82.

⁸ Otro intento de montarse sobre el éxito de Zola, registrado por Saborit, fue el de la obra de teatro *Sedán*, de Juan Antonio Mateos (A. Saborit, *Los doblados de Tomóchic*, pp. 84-85). [Esta obra no aparece en ninguna de las historias de la literatura del siglo XIX que he consultado.] En *Sedán*, recordemos, se llevó a cabo la batalla final de la guerra franco-prusiana, el 1 de septiembre de 1870.

En cuanto al proceso, la falta de pruebas, junto con la intervención de Clausell,⁹ salvaron la vida del acusado, a quien luego se exoneró de los cargos y liberó.¹⁰ El propio Heriberto Frías habría de narrar una versión, probablemente matizada y autoindulgente, de la gestación y publicación de *Tomóchic* en una novela posterior, que ya he citado: *El triunfo de Sancho Panza (Mazatlán)*, de 1911, también de corte autobiográfico. Ahí afirma que una vez terminada la campaña en Tomóchic, ya en la ciudad de Chihuahua, Miguel Mercado “un día leyó en largo artículo de periódico algo que presumía ser relato de la campaña de Tomóchic. Nada tan falso, ni tan indigno; y sintió el ímpetu inconsciente de decir la verdad a todos”.¹¹ Sin mencionar al principio a Clausell, apenas ocultándolo líneas abajo como “Clisel”, y cambiando el nombre del periódico *El Demócrata* por *El Liberal*, cuenta que le escribió a “un condiscípulo de la Escuela Preparatoria”, “todo lo que él creía era la verdad, tanto respecto a la sublevación y la campaña como en lo que le afectaba a él en lo más íntimo”.¹² Si hemos de creerle a Frías, cuenta luego que su sorpresa fue enorme al recibir una carta de su amigo, felicitándolo por la “novela”, que había tenido éxito en el periódico, y solicitán-

⁹ En *El triunfo de Sancho Panza*, de 1911, Frías afirma que Lola (cuyo verdadero nombre era Concepción Montijo), le había “salvado la vida” (*El triunfo de Sancho Panza [Mazatlán]. Novela de crítica social mexicana*, Imprenta de Luis Herrera, México, 1911, p.125) al no dar a conocer una carta de “Clisel”, donde quedaba claro que “Miguel Mercado” era el autor de *Tomóchic*. En la búsqueda de evidencias de culpabilidad en su casa, los militares sólo encontraron dos libros: *Napoleón* de Alejandro Dumas y, significativamente, *La débâcle* de Émile Zola. Cuando el capitán estaba a punto de abrir la petaquilla donde en realidad se encontraba la carta del director de *El Liberal*, Lola afirmó, en un detalle de inspiración naturalista, que ahí sólo había la ropa sucia de sangre menstrual que se acababa de quitar (p. 130). En su libro, Saborit no menciona esta novela.

¹⁰ La edición en forma de libro de *Tomóchic* apareció en 1894, publicada por la imprenta de Jesús T. Recio en Rio Grande City, Texas, como *¡Tomóchic!*, con el subtítulo *Episodios de la campaña de Chihuahua*, sin incluir el nombre del autor (A. Saborit, “Presentación”, p. 10). Ayala afirma que la “quinta edición de *Tomóchic* [fue] la única completa, corregida y aumentada, precedida del ensayo «La novela nacional» de José Ferrel”, la cual fue publicada en 1911 por la Librería de la viuda de Charles Bouret, y donde se señalaba ya la autoría de Frías (R. Ayala, *op. cit.*, p. 27). Una nota en el capítulo “Tomóchic” de la novela *Sancho Panza* dice que este apartado “resume la novela”, “cuyo texto sólo apareció íntegro hasta la 4ª edición, impresa en la tipografía de *El Correo de la Tarde*, en Mazatlán” (*El triunfo de Sancho Panza*, p. 91), aunque no da el año. Ahí dice también: “única edición de la obra íntegra, corregida y aumentada con notas y capítulos inéditos, escritos expresamente por su autor para *El Correo de la Tarde*, precedida de «La novela nacional», crítica de José Ferrel”, y la fecha es 1906. Al final de *Sancho Panza* otra nota aclara que dado que esta edición ya se había agotado, la novela mereció una 5ª, en la casa Bouret. Los signos de admiración se perdieron en el siglo xx, en la mencionada cuarta edición (A. Saborit, *Los doblados de Tomóchic*, p. 12).

¹¹ H. Frías, *El triunfo de Sancho Panza*, p. 109. Precisamente el primer capítulo de *Tomóchic* se llama “Calumnia y verdad”. Por su parte, en *La débâcle*, Zola se queja también de las versiones periodísticas que, en su momento, supuestamente informaban sobre la guerra franco-prusiana (Émile Zola, *La débâcle*, pref. Pierre-Louis Rey, Pocket, París, 1993, p. 229).

¹² *Idem*. Recordemos que la verdad era la guía dominante de los hermanos Goncourt, quienes creían que los novelistas no debían inventar nada.

dole más información sobre la campaña.¹³ Según esta declaración cuestionable, él no parece haber tenido la intención de escribir una novela, ni una idea clara de que el texto se publicaría.

Desde mediados de 1892, en *El Diario del Hogar*¹⁴ empezó a circular en México, por entregas, la penúltima de las novelas del ciclo de los Rougon-Macquart de Émile Zola: *La débâcle*,¹⁵ traducida como *El desastre*. Zola, según su propio decir, había empezado a recopilar material para esta obra desde el año anterior. La novela había sido ofrecida al público francés por entregas, en el periódico *La Vie Populaire*, a partir del 21 de febrero de 1892, sin que Zola la hubiera concluido; se continuó hasta el 21 de julio. El 24 de junio del mismo año apareció en forma de libro, bajo la firma de Charpentier-Fasquelle.¹⁶

En el viaje que Zola hizo a la región de Ardenas para recopilar información, recibió numerosos testimonios espontáneos y voluntarios, escritos y orales, de testigos y actores en el movimiento bélico, deseosos de colaborar de alguna manera con el célebre escritor y de que sus recuerdos alcanzaran difusión nacional e internacional.¹⁷ Pese a los años transcurridos, debido a las heridas en el honor y en la dignidad francesas que la derrota había infligido, así como a la gran cantidad de sobrevivientes, el tema era aún de actualidad, trataba un asunto sobre el que muchos querían leer, por lo que resultaba vendible, y así lo entendió el escritor. Cabe recordar que antes de sumergirse de lleno en la novelística, Zola había trabajado en la sección de publicidad de la editorial Hachette.¹⁸ En México, Frías escribe sobre un tema del que consideró que el público *debía saber*, es decir, de interés general, y, por tanto,

¹³ Esta versión de Frías sería congruente con la sugestiva idea de Saborit de que algunas de las incoherencias topográficas entre el Tomóchic literario y el real podrían explicarse por la intervención de la pluma de Clausell (A. Saborit, *Los doblados de Tomóchic*, p. 155). La afirmación del periódico *El Demócrata* en el sentido de que las entregas habían sido escritas por un “testigo presencial” podría obedecer más a un intento de ventas que de estricta veracidad. Los títulos de los capítulos tienen una intención y eficacia plenamente periodística.

¹⁴ Este diario empezó a circular no sólo en la Ciudad de México, sino en el resto del país, desde el día de su aparición, el 16 de septiembre de 1881 (dejó de publicarse el 30 de junio de 1912). Su director, Filomeno Mata, fue huésped frecuente de la cárcel, por sus opiniones cuestionadoras del régimen de Díaz (Henry Lepidus, “The History of Mexican Journalism”, *The University of Missouri Bulletin*, 21 de enero de 1928, núm. 4, p. 56).

¹⁵ Según Levin, Charles Peguy afirma que las dos novelas más leídas de Zola fueron *Naná* y *La débâcle* (Harry Levin, *El realismo francés*, trad. Jaume Reig, Laia, Barcelona, 1974, p. 422).

¹⁶ P.-L. Rey, Prefacio a É. Zola, *La débâcle*, ed. cit., p. 7.

¹⁷ La edición francesa, fiel al original, está acompañada, hasta la fecha, por un dossier “histórico y literario”, que incluye una cronología de la guerra, una relación de las operaciones militares, un mapa (del que, por cierto y por increíble que parezca, carecieron algunos de los mandos militares medios durante los enfrentamientos), y tres visiones de la guerra, completadas con tres análisis de la derrota, escritos por sendos escritores. La edición inglesa de Penguin Books, citada más abajo, no incluye estos apéndices.

¹⁸ H. Levin, *op. cit.*, p. 397.

también vendible. El teniente alcanzó un éxito razonable con *Tomóchic*, según lo apunta el propio autor en una novela posterior, *Miserias de México*,¹⁹ pero desde luego, incomparable con el de su modelo.

El siempre lúcido y aún vigente Harry Levin afirma que todos los libros de Zola podrían llevar el título de *¡Yo acuso!* (1898), en la medida en que se originan en su “curiosidad de reportero” y, sobre todo, en tanto que todos son “acusaciones de alguna clase”.²⁰ Frías comparte con el francés la inquietud reporteril,²¹ y el juicio mismo al que se le sometió muestra que Porfirio Díaz había detectado, con razón, un dedo acusatorio señalando al gobierno.²²

Las diferencias entre ambas novelas son obvias. Saborit menciona dos de las evidentes: la extensión (“¿qué podían tener en común una novela de tres tomos de cuatrocientas páginas cada uno, en la edición del *Diario del Hogar*, con la relación en veinticuatro entregas de *El Demócrata*?”),²³ y la notable diferencia de magnitud entre ambos movimientos (las “decenas de miles de efectivos movilizados en la guerra entre Francia y Alemania, ante las decenas de cientos de federales involucrados en la guerra contra *Tomóchic*”).²⁴ Añadiremos otras. Frías es el testigo presencial²⁵ que, aunque lo haga en tercera persona, escribe a partir de su experiencia (dejemos de lado, por el momento, la posibilidad de la coautoría entre Frías y Clausell); en cambio, Zola recurre —como solía hacerlo— a la documentación previa y, en el caso particular de *La débâcle*, a los testimonios de los sobrevivientes,

¹⁹ Dice el narrador de esta novela: “el ex teniente Mercado, el novelador de una historia cuyas dos primeras ediciones se habían agotado [...]” (H. Frías, *Miserias de México*, Botas, México, s. a., p. 26). La edición de Botas no tiene fecha, pero Ángel Muñoz Fernández sugiere que puede haber sido 1916 (véase A. Muñoz Fernández, *Fichero bibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX*, Factoría, México, 1995, vol. 1, p. 253). Podemos considerar esta novela como la tercera parte de la trilogía autobiográfica del queretano, con *El triunfo de Sancho Panza* en el centro, pues los tres textos se ocupan del mismo protagonista de *Tomóchic*, Miguel Mercado, y se presentan como continuaciones de la vida de este personaje. De hecho, en el subtítulo de la segunda novela de la serie se señala explícitamente que es una “continuación de *Tomóchic*”.

²⁰ H. Levin, *op. cit.*, p. 385.

²¹ Ralph Warner considera que *Tomóchic* es un “reportaje novelado” (*Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, Porrúa, México, 1953, p. 116). En *Miserias de México*, el ex teniente Miguel Mercado es un periodista alcohólico y morfínmano. Siguiendo de cerca a Warner, Carballo dice que la novela “está basada en la concatenación de varios reportajes pequeños (especie de cuentos) que, al juntarse, forman uno amplio y ambicioso” (E. Carballo, *op. cit.*, p. 72).

²² Según Carballo: “[el propósito de los naturalistas era] Mostrar la realidad social y política y en algunos casos (como los de Frías y Dávalos) señalar a los culpables del infortunio que padece en todos sentidos la inmensa mayoría” (E. Carballo, *op. cit.*, p. 110).

²³ A. Saborit, *Los doblados de Tomóchic*, p. 151.

²⁴ *Idem.*

²⁵ El título completo de la novela es, recordemos, *Tomóchic, episodios de la campaña en Chihuahua, 1892*, seguido por el atrayente subtítulo: *Relación escrita por un testigo presencial.*

como ya se mencionó. Para la breve etapa de la Comuna, al final de la novela, Zola pudo acudir a su propia memoria, pues había escrito algunos reportajes precisamente en esos días.²⁶ Los críticos de Zola coinciden en señalar que la serie completa de los Rougon-Macquart se ocupa de la decadencia del Segundo Imperio, cuyo hundimiento total ocurre precisamente debido a la derrota durante la guerra franco-prusiana; es decir, estamos al final de una era. En cambio, la aniquilación de los tomoches se ubica entre los sucesos que muchos consideran entre los antecedentes de la Revolución Mexicana; en otras palabras, se trata apenas de la aparición de los primeros prietos en el arroz del Porfiriato.²⁷

Aun cuando la relación entre la ubicación geográfica de Tomóchic y sus alrededores, y la novela de Frías no es unívoca,²⁸ el detalle de la descripción tiene como resultado la *aparición* de la verdad; la secuencia temporal, por su lado, está más apegada a la histórica. Frías escribe prácticamente en el momento mismo en que se dan los sucesos, en torno a una sola campaña; en tanto que Zola se ocupa de una guerra librada veinte años atrás, entre el 19 de julio de 1870 y el 10 de mayo de 1871, concentrándose en las siete semanas de batallas. La guerra narrada en *La débâcle* era contra un enemigo extranjero, mientras que el ejército federal mexicano se embarcó en contra de la población de Tomóchic, dentro del territorio nacional. Frías se dio a conocer con *Tomóchic*, en tanto que Zola llevaba ya más de dos décadas escribiendo novelas sumamente exitosas.

Las semejanzas, por otra parte —toda proporción guardada—, también saltan a la vista y son las que aquí nos interesan. Antes de *La débâcle* de Zola, nadie en el siglo XIX había descrito los horrores de las batallas y de las enfermerías en el frente de la manera en que él lo hizo.²⁹ Para mostrar la devastación ocasionada por la guerra, por cualquier guerra, Zola recurre, con la técnica y enfoque —entre otras características— que lo convirtieron en un autor de *best-sellers*, a descripciones detalladas en las que no omite ninguna atrocidad. Sus cuadros tienen una alta eficiencia visual, acompa-

²⁶ La actitud de Zola varió un poco de sus reportajes durante el período de la Comuna a la que aparece en la novela. Veinte años después de los sucesos ya no dudó en condenar los excesos de los “*communards*” (P.-L. Rey, *op. cit.*, p. 14).

²⁷ Luis González escribe: “De 1888 a 1903 será el poder sin más, la autoridad indiscutida, la última palabra, el cállese, obedezca y no replique. Será el presidente-emperador” (*op. cit.*, pp. 226-227).

²⁸ A. Saborit documenta que unos militares llevaron a cabo una confrontación minuciosa entre el Tomóchic novelado y el real, llegando a la conclusión de que eran distintos (*Los doblados de Tomóchic*, p. 153).

²⁹ P.-L. Rey, *op. cit.*, p. 12. *La guerra y la paz* se publicó por entregas entre 1864 y 1869; las descripciones de las batallas muestran un enfoque táctico-militar. Recordemos que Tolstoy había participado en la guerra de Crimea. Zola, por su parte, había quedado dispensado del servicio militar y su enfoque era de segunda mano. Ciertamente hay heridos, sangre y muertos, pero nada semejante a los de Zola.

ñada con frecuencia por sensaciones olfativas que enfatizan las asquerosidades. Por ejemplo, sobre el río Meuse:

rodaban cadáveres de hombres y caballos. Se les veía pasar, a cada minuto, con los vientres hinchados, ya verdosos, en plena descomposición. Muchos se habían enredado en las hierbas, en los bordes, infestando el aire, agitado por la corriente de un temblor continuo. Y casi todos los soldados que habían bebido de estas aguas abominables, padecían náuseas y disentería, después de sufrir espantosos cólicos.³⁰

Pese a la gran cantidad de terrores que describe Zola, las descripciones tienen variaciones y, en términos generales, no se repiten.³¹ Particularmente repulsivas son las escenas en la enfermería de guerra.³² No por todo ello, sin embargo, hay que concluir que Zola sea un escritor pacifista. Baste recordar que, siguiendo la corriente evolucionista, la vida misma es para él una suerte de guerra constante.³³ Zola describe los horrores de la guerra, es cierto, pero los considera, finalmente, como un mal necesario para el resurgimiento de Francia. Esta conciencia recae en el personaje de Maurice, quien así lo expresa al menos en tres ocasiones. La primera, muy temprano en la novela: “Maurice estaba a favor de la guerra, la creía inevitable, vital para la existencia misma de las naciones”.³⁴ La segunda, luego de que una mujer se lamenta de la “guerra atroz”; Maurice, “de nuevo en su mundo de ciencia, pensaba en la guerra necesaria, en la guerra, que es como la vida misma, la ley del mundo”.³⁵ Y, casi al final, el mismo personaje, ya moribundo, dice: “Pero el baño de sangre era necesario, y la sangre tenía que ser

³⁰ Las traducciones al español son mías y sólo aspiran a dar una idea del original. En francés dice: por el río “roulait des cadavres d’hommes et de chevaux. On en voyait, à chaque minute, passer, le ventre ballonné, déjà verdâtres, en décomposition. Beaucoup s’étaient arrêtés dans les herbes, sur le bord, empestant l’air, agité par le courant d’un frémissement continu. Et presque tous les soldats qui avaient bu de cette eau abominable, s’étaient trouvés pris de nausées et de dysenterie à la suite d’affreuses coliques” (p. 427).

³¹ Otros episodios naturalistas incluyen el lento desangramiento de un violador prusiano, como si fuera un cerdo, a manos de unos soldados franceses, mientras la mujer afrentada observa, junto con su hijo; el tortuoso asesinato de un caballo herido, de parte de unos hombres hambrientos y desesperados; o el hedor de la ciudad de Sedán, después de tres días en que se han acumulado y descompuesto los cadáveres y los desechos humanos.

³² Zola escribe que las heridas de los soldados “fourmillaient de vers”, describe “une odeur de nécrose” que “prenait la gorge”. “Les drains suppuraient, laissaient tomber goutte à goutte le pus fétide. Souvent, il fallait rouvrir les chairs, en extraire encore des esquilles ignorées. Puis, des abcès se déclaraient, des flux qui allaient crever plus loin” (p. 469).

³³ Maurice contempla “la vision vraie de la guerre, l’atroce lutte vitale qu’il ne faut accepter que d’un cœur résigné et grave, ainsi qu’un loi” (p. 358).

³⁴ “Maurice était pour la guerre, la croyait inévitable, nécessaire à l’existence même des nations” (p. 30).

³⁵ Maurice “repris par sa science, [...] songeait à la guerre nécessaire, la guerre qui est la vie même, la loi du monde” (p. 197).

francesa, el abominable holocausto, el sacrificio viviente, en medio del fuego purificador. Ahora, el calvario se había elevado hasta la más aterradora de las agonías, la nación crucificada expiaba sus faltas y renacería”.³⁶

Frías tampoco escatima descripciones naturalistas³⁷ de los heridos y muertos en el curso de las batallas; durante el primer enfrentamiento, menciona que “un sargento primero del undécimo, en el momento en que arrojado apuntaba a una cabeza que a lo lejos sobresalía de alta roca, cayó, herido de muerte en la frente; y lo extraño fue que en la misma posición quedó en el suelo, con el arma entre las dos manos, en actitud de apuntar; con las cuencas de los ojos vacías, el cañón de fusil salpicado de sesos [...]” (p. 543). No será la única vez que Frías describa los cadáveres de esa manera; de hecho, parece estar obsesionado con los ojos de los muertos, como lo prueban numerosos ejemplos: un cadáver “con la boca abierta y los ojos mirando inmóviles al cielo matinal resplandeciente” (p. 534); al final de una batalla, Miguel encuentra un cadáver “boca arriba, con el cráneo y pecho ensangrentados, los ojos abiertos, los puños crispados” (p. 567); el capitán Molina cae también “con los ojos abiertos, los brazos en cruz” (p. 568), Cruz Chávez, al ser fusilado, se desploma “con la boca abierta y los ojos mirando al cielo” (p. 613) y finalmente Julia, en pleno proceso de agonía, “abre aún los ojos” (p. 616). Esta larga lista de muertos de ojos abiertos parecería aspirar a hacer lo propio con los ojos de los lectores, ante la aniquilación de los tomochitecos. Tal vez una de las secciones de corte más acusadamente naturalista en *Tomóchic*, no tanto por la descripción, sino por el hecho mismo, sea la relativa a la fiera batalla por los cadáveres, entre los perros que defienden a sus amos muertos y los cerdos que los devoran (cap. XXXI).³⁸

La indignación por la derrota estaba aún fresca en la memoria y en el orgullo franceses, y Zola, siempre dentro de su método pretendidamente científico, intentó buscar las causas que llevaron a su país a la *débâcle* (recor-

³⁶ “Mais le bain de sang était nécessaire, et de sang français, l’abominable holocauste, le sacrifice vivant, au milieu du feu purificateur. Désormais, le calvaire était monté jusqu’à la plus terrifiante des agonies, la nation crucifiée expiait ses fautes et allait renaître” (p. 586).

³⁷ El vínculo y la admiración de Frías hacia Zola persistirá, como se percibe en el hecho, mencionado por Ayala (*op. cit.*, p. 26), de que entre los seudónimos periodísticos de Frías estuviera *Germinal*.

³⁸ R. Ayala (*op. cit.*, p. 23) y A. Saborit (*Los doblados de Tomóchic*, p. 180) documentan que este capítulo apareció como cuento independiente (“Los perros de Tomóchic”), en enero de 1900 en la *Revista Moderna* y que luego Bernardo Ortiz de Montellano lo incluyó en su *Antología de cuentistas mexicanos* (1924). Saborit agrega que Rubén M. Campos, en una serie de artículos publicados en *El Nacional* en abril de 1897, se ocupó, entre otros textos, de *Tomóchic*. A decir del multicitado Saborit, Campos “fue el primero tal vez en atribuir públicamente la novela a Heriberto Frías, quien ese año cumplía veintiséis” (“Presentación”, p. 12). El nombre del autor, añade Saborit en su otro texto sobre la novela, “no apareció al frente de *Tomóchic* sino hasta 1899, en una edición de Maucci en Barcelona” (*Los doblados de Tomóchic*, p. 178).

demos que *débâcle* significa, precisamente, el momento en el que se rompe el hielo de los ríos congelados, y los trozos son arrastrados por la corriente, a la deriva, sin rumbo fijo). Así, no omite críticas al emperador Napoleón III, que siempre aparece como una especie de fantasma pálido y disentérico, ajeno a la guerra, rodeado de una gran parafernalia, en un hiriente contraste con los soldados mal vestidos y hambrientos. Tampoco escapan a su censura los altos rangos militares,³⁹ responsables en gran medida, a sus ojos, de la confusión, el caos, el desorden, la falta de una estrategia militar coordinada y de un verdadero liderazgo.⁴⁰

En *Tomóchic*, igualmente, Frías se interesa por las causas y “razones” (el capítulo VIII se llama “Causas ostensibles”) que llevaron a los tomoches a la aniquilación. En esos intentos de explicación, aparece insistentemente la palabra “obstinación”: así, los tomoches, dice, “están bajo una obsesión imbécil”, se trata de un “alzamiento obstinado de ese pueblo ignorante” (p. 473), de una rebeldía “tan obstinadamente imbécil como heroica” (p. 477); menciona, asimismo, su “histerismo bélico religioso” (p. 495). La explicación más completa aparece en boca del líder de los tomoches, Cruz Chávez, al exhortar a sus compañeros a la rebelión: “Nos tratan como a bestias, nos quitan nuestros santos; nos quitan el dinero, y su Gobierno nos manda soldados que nos maten... ¡Pero nosotros peleamos por el Reino de Dios!... María Santísima nos ayudará” (p. 537). Cerca del final, el narrador nos ofrecerá su propia síntesis del conflicto:

Un núcleo de hombres demasiado fuertes y demasiado ignorantes aunque inteligentes; falta de silabarios y sobra de “imágenes”; mucho orgullo en almas místicas, extrañamente místicas, que se desbordaron, y rompiendo hasta el cisma, entregáronse al delirio; la Santa de Cabora y los que le soplaban como a funesta pitonisa; las demasías de las autoridades mínimas, el lúgubre caciquismo, los desmanes de la soldadesca, misteriosos atizamientos políticos, causas grandes por dentro y pequeñas chispas por fuera... (p. 610).

Si bien, en última instancia, el sacrificio parece inútil y absurdo al subteniente, nunca deja de admirar a los valientes y altivos tomoches (pp. 491, 492, 582, 611), aunque en no pocas ocasiones califica esta valentía y heroicidad y los llama “bárbaros y heroicos” (pp. 523, 561, 589), o “estúpidamente heroicos” (p. 526). La aspiración de elevar a los tomoches a una cima épica se intenta en el siguiente párrafo, con giros de retórica romántica grandilocuente:

³⁹ A. Saborit también advierte que ambos escritores comparten esta crítica (*Los doblados de Tomóchic*, p. 151).

⁴⁰ Estas críticas abonarán la animadversión de los altos mandos militares contra Zola, la cual alcanzará después su clímax durante la activa participación del escritor en el *affaire Dreyfus*.

¡Oh, Tomóchic...! ¡Oh, bárbaro y épico Tomóchic! ¡Oh! Fenecido pueblo de halcones serranos, de jóvenes águilas solitarias, encastilladas en los baluartes altísimos de las fragorosas montañas... ¡Tu inaudita pujanza, tu delirante y pueril ensueño de absurda libertad salvaje en el imperio inmenso de las selvas y de los montes, tu increíble cisma, tu soberbio “Papa Máximo”, tu “Cruz de Tomóchic”, tu sangre y la sangre generosa, hermana, que harás derramar hasta que muera el último de los tuyos, te hacen grande y extraño con una trágica y lamentable grandeza...! (p. 580).⁴¹

Con respecto a los soldados federales, Frías menciona el heroísmo y valor de muchos de ellos (pp. 545, 549, 610), aunque no con tanta frecuencia ni insistencia como lo hace al referirse a los tomochitecos.

En las primeras páginas de *Tomóchic*, y de nuevo cerca del final, el narrador se refiere a las razones de Estado que han llevado al ejército a reprimir a los sublevados del pueblo serrano. A la luz de la masacre, el resultado es irónico, pues al inicio un militar de alto rango declara que defender al gobierno “significaba «la causa del orden, la paz, la civilización, etc.»” (p. 474). Las comillas no son inocentes, como tampoco lo es el “etc.” que remata la afirmación.

Emulando a Zola, Frías tampoco evade formular críticas contra los mandos militares. Respecto del inicio de una batalla, escribe: “mejor que nunca comprendió entonces Miguel las altas responsabilidades de un jefe, y la urgencia de que México tuviese una oficialidad instruida, disciplinada, honrada” (p. 515). Páginas más adelante, afirma que los soldados se angustiaban, “más que [por] la atroz incertidumbre del enemigo respecto a su posición, fuerza y número”, por “la falta de dirección, de orientación y de órdenes superiores” (p. 528).

Tanto los soldados de Zola como los de Frías quedan reducidos, en medio del frenesí bélico, a sus más elementales necesidades, al rango de bestias humanas⁴² —para usar un término del teórico de Médan—⁴³ dominadas por sus apetitos biológicos. En ambas guerras, el frío, el hambre,⁴⁴ la sed, la fatiga,⁴⁵ ocupan un primerísimo plano. El móvil individual de cada

⁴¹ En el capítulo “Tomóchic” de *El triunfo de Sancho Panza*, Frías transcribe este párrafo completo (p. 101), idéntico, más algunas líneas previas, en el mismo tono.

⁴² El planteamiento de la animalidad humana no es un “descubrimiento” de Zola; ya está presente, desde luego, en *La comedia humana* de Balzac.

⁴³ Ya desde el prefacio a la segunda edición de *Thérèse Raquin* (1867), había planteado Zola su interés por personajes en los que pudiera observar al animal humano (P.-L. Rey, *op. cit.*, p. 12). La guerra es, ciertamente, un medio ambiente ideal en el que resulta visible este lado de los seres humanos.

⁴⁴ Después de una batalla, muy hambriento, Miguel devora un trozo de carne, “con ansia, casi cruda y sin sal. La sangre le escurría por entre los labios ávidos, sosteniendo el trozo rojizo a dos manos, masticando con chasquidos violentos, como un salvaje. Hubiera sido capaz de morder si se la intentaran quitar” (p. 548).

⁴⁵ El exhausto Maurice se queda dormido en medio de una batalla.

uno de los soldados es, evidentemente, la sobrevivencia.⁴⁶ Así, además de tener que luchar contra los enemigos, los soldados deben vencer el cansancio, las condiciones climáticas y la falta de comida y agua. La animalidad de los soldados incluye, desde luego, el miedo,⁴⁷ que en no pocas ocasiones alcanza la intensidad del pavor.⁴⁸ La lujuria también hace su aparición en la novela de Frías, encubierta por un contrastante título de capítulo, de tintes románticos (“Albor de idilio” es el título de un apartado cercano y previo). Ebrio, Miguel Mercado busca a la linda Julia, “en un arrebató salvaje, dominado por el vértigo de la lujuria exasperada” (p. 509).

Pero hay que decir asimismo que si bien es verdad que en Zola las situaciones extremas de la guerra azuzan la agresividad, incluso entre compañeros del mismo bando, también, de manera importante, en otros momentos se desarrolla entre estos hombres una fraternidad, una solidaridad frente a un medio ambiente terriblemente hostil (p. 155). En Frías, de manera similar, es patente la unión de los tomoches en torno a su líder y su fe.

Si bien en ambas novelas hay personajes protagónicos (Jean y Maurice en *La débâcle*; Miguel Mercado en *Tomóchic*), es válido afirmar que los grupos anónimos, tal vez de manera más acentuada en Zola, son una parte importantísima de las acciones. En Frías, esto sucede con respecto a los dos grupos protagónicos de su novela: el ejército (p. 515) y los tomoches (p. 506).⁴⁹ Los hombres embarcados en estas guerras comparten la sensación de estar inmersos en sucesos y de ser movidos por fuerzas más allá de su comprensión y control.⁵⁰ Muy al principio de *Tomóchic* (cap. IV), Frías se pregunta: “¿Qué culpa tenían aquellos seres que sufrían y luchaban anónimamente por cosas tan vagas, tan altas, tan incomprensibles para ellos como la tranquilidad del país, el Orden, la Paz, la Patria, el Progreso, el Deber [...]?” (pp. 478-479). La valentía de muchos de los combatientes —los franceses en *La débâcle*, los tomoches en *Tomóchic*— no basta, desafortunadamente, para alcanzar la victoria.

⁴⁶ La sobrevivencia misma parecería ser heroica, a juzgar por lo que unos personajes opinan de Miguel Mercado en *El triunfo de Sancho Panza*, al referirse a él como “un héroe y un poeta” (p. 10).

⁴⁷ A. Saborit establece un paralelo entre Maurice en el capítulo V de *La débâcle* y Miguel Mercado, “a la mitad del relato”, ambos aguardando el inicio de un enfrentamiento, en medio de una oscuridad absoluta (*Los doblados de Tomóchic*, p. 152).

⁴⁸ En medio del fragor de la batalla, “il arriva a Lapouille un accident, un tel bouleversement d’entrailles, qu’il se déculotta, sans avoir le temps de gagner la haie voisine” (p. 247). Y no fue el único: la necesidad generalizada, originada en el terror, se convierte en objeto de hilaridad, debido a un proceso comprensible de desactivación: “Beaucoup étaient pris de la sorte, se soulageaient, au milieu d’énormes plaisanteries, qui rendaient du courage à tous” (p. 247).

⁴⁹ Para Azuela, esta característica constituye uno de los diversos defectos de la novela: “no hay creación verdadera de personajes” (M. Azuela, *op. cit.*, p. 224).

⁵⁰ Leonard Tancock, “Introduction” a *The débâcle*, Penguin Books, Nueva York, 1972, p. 27.

Pese a los horrores narrados en *La débâcle*, la novela cierra con un final optimista para el país, de cara al futuro, o mejor dicho, con el deseo de un futuro prometedor. Después de una gran cantidad de muertes anónimas y, de manera importante, en el plano individual de los personajes, de la de Maurice —quien muere, significativamente, por un bayonetazo propinado por su “hermano” de batalla Jean, ya en el enfrentamiento civil del periodo de la Comuna—, la posibilidad de la relación amorosa entre Henriette y Jean no puede llegar a concretarse: Jean ha matado accidentalmente al hermano de Henriette,⁵¹ dentro de la bestialidad y ceguera propias de la guerra, y en un sentido importante, a su propio hermano.⁵² Por ello, la pareja que nunca llegará a serlo, se despide sin remedio. En el último párrafo leemos: “El campo devastado aparecía yermo, la casa quemada estaba a ras de suelo; y Jean, el más humilde y el más doliente de los hombres, partía, caminando hacia el futuro, para emprender la grande y difícil tarea de construir una Francia nueva”.⁵³

Frías, por su parte, es más vacilante en lo que se refiere al porvenir: Miguel ha tocado fondo en el capítulo XL, con la carta en que su madre le informa que lo abandonará.⁵⁴ Sin embargo, el recuerdo del Colegio Militar parece llenarlo de esperanza,⁵⁵ aunque no puede dejar de incluir la ominosa figura de Díaz:⁵⁶ “Y ante la visión del Colegio de Chapultepec, apoyándose en el alcázar presidencial del Dominador, Miguel una vez más tuvo fe en la vida, en la redención, en la victoria... en el porvenir de su patria... ¡y hasta en el suyo propio, ya que él era también un hijo de Chapultepec!” (p. 611). Pero faltan todavía dos capítulos más de *Tomóchic*, en los que se

⁵¹ Según Tancock, esta muerte accidental simboliza una auto-amputación dolorosa pero necesaria, de un miembro (la Comuna) que, de continuar, habría llevado a todo el organismo (Francia) a la muerte (*ibid.*, p. 13). Maurice mismo dice: “Eh bien! C’est moi qui suis le membre gâté que tu as abattu...” (p. 586).

⁵² La amistad entre Maurice y Jean ha sido calificada como una de las relaciones humanas más bellas en la obra de Zola (L. Tancock, *op. cit.*, p. 13).

⁵³ En el original: “Le champs ravagé était en friche, la maison brulée était par terre; et Jean, le plus humble et le plus douloureux, s’en alla, marchant à l’avenir, à la grande et rude besogne de toute une France à refaire” (p. 592).

⁵⁴ Repite la anécdota en *El triunfo de Sancho Panza*, al contar que su madre viuda decidió volver a casarse, e insiste en que la noticia lo dejó “más solo que nunca” (p. 84).

⁵⁵ En *Tomóchic*, Chapultepec es tanto el alcázar presidencial como el Colegio Militar, definido este último como “el aula en que se enseña a ser culto y fuerte y a combatir” (p. 515), y de donde “podrían surgir los gérmenes de un ejército mexicano digno de su bravura y de su patriotismo” (p. 516). Además, en *El triunfo de Sancho Panza* insistirá en que en Chapultepec “dejaba para siempre tal vez «toda esperanza»” (p. 84).

⁵⁶ Importa añadir que en 1901, al publicar sus *Episodios militares mexicanos*, Frías no tuvo reparo en dedicar el libro al “señor presidente de la República Mexicana, ciudadano general don Porfirio Díaz, homenaje a sus campañas por la paz definitiva, que es el progreso”, y “al señor secretario de Guerra y Marina, general don Bernardo Reyes, tributo a sus lúcidas energías por el brillo de nuestro bravo ejército nacional” (*Episodios militares mexicanos*, Porrúa, México, 1987 [*Sepan Cuantos...*, 534], p. 9).

narran los fusilamientos de los últimos tomoches, en particular el de Cruz Chávez, así como la muerte de Julia, es decir, la posibilidad de relación con una mujer.⁵⁷ De este modo, el frágil optimismo del capítulo XL queda cancelado, en cierto sentido por la acumulación de estas últimas muertes: “Y cuando levantó la cabeza se irguió, otra vez resignado y fuerte, sus ojos húmedos, sus tristes ojos contemplaron: abajo, las tinieblas maculadas por los fulgores fatídicos de los cadáveres ardiendo en la soledad profunda del valle...” (p. 617). Viene luego una nueva oscilación hacia el optimismo, como eco del cierre del capítulo apenas mencionado, en la forma de un amanecer: “Y arriba, hacia el oriente, sobre las crestas de los montes, el alba...”, con unos sugestivos y románticos puntos suspensivos. Finalmente, el toque de diana que pide el subteniente Mercado, por encima de todos los cadáveres, celebra una victoria amarga.

Siguiendo a Zola, Frías es uno de los primeros escritores mexicanos en incorporar a su literatura, no sólo elementos realistas, sino plenamente naturalistas. Ferrel lo ubica dentro del incipiente realismo mexicano, junto a Emilio Rabasa y a Rafael Delgado,⁵⁸ pero Carballo lo caracteriza con mayor precisión: el queretano, dice, “superpone tres maneras de encarar en literatura el mundo y el hombre: la romántica, la realista y la naturalista”.⁵⁹

⁵⁷ En *La débâcle*, la muerte de un hermano (de Henriette y, simbólicamente, de Jean) acaba también con la posibilidad de una relación amorosa; en *Tomóchic*, la mujer misma muere, como resultado de una lucha, en cierto sentido, fratricida —en la medida en que se trata de mexicanos contra mexicanos.

⁵⁸ J. Ferrel, *op. cit.* Por mi parte, yo añado que dos años antes, en *La Calandria* (1890), Rafael Delgado describió la muerte de Carmen con detalles naturalistas identificables; para lo relativo a esta última novela, véase mi libro *A cien años de “La Calandria”* (Universidad Veracruzana, Xalapa, 1999).

⁵⁹ E. Carballo, *op. cit.*, p. 72.

HERIBERTO FRÍAS O EL ESCRITOR EN LA ENCRUCIJADA: ¿AVENIDA DE LA NOVELA O BULEVAR DE LA PRENSA?

CATHERINE RAFFI-BÉROUD
Rijksuniversiteit Groningen

Históricamente, la vida de Heriberto Frías (1870-1925) se desarrolló bajo el signo del Porfiriato, de la Revolución y de los años inmediatos a ésta. Las características de estos años influían necesariamente en la producción literaria, cualquiera que fuese su forma, en el caso presente, la novelística y el periodismo.

Bajo apariencias democráticas —había elecciones regulares—, el Porfiriato fue un régimen autoritario, para no decir dictatorial. Además de enfrentarse con los conocidos problemas económicos, también tuvo que controlar las sublevaciones que agitaban el norte del país, acompañadas por fenómenos “religiosos”: la santa de Cabora. Mantener la paz sin importar el precio en vidas humanas fue uno de los objetivos del régimen, el cual se encontraba en un cronotopo del umbral entre desarrollo y estancamiento, libertad y autoritarismo, que se transformó en un cronotopo del encuentro (violento). Los “ganadores” sacaron enormes provechos de la situación, mientras que a los “perdedores” sobrevivientes, sólo les quedaba la miseria, la amargura y el deseo de evadirse, de huir de la realidad política, que no les traía sino sinsabores.

Al perdurar, la situación se hacía cada vez más inaguantable y el carácter autoritario del régimen no facilitaba el desahogo de los resentidos, cualquiera que fuese el modo de expresión elegido. Publicar libros no era muy fácil y, además, sólo unos pocos podían comprarlos. Así, una de las paradojas del periodo fue que, pese al aparato de control, de censura o de represión, la prensa se desarrolló y la actividad editorial nunca se detuvo. Al autor *in spe* le quedaba arreglárselas para sortear todos los obstáculos y también para sobrevivir como “creador”. Los escritores estaban en la encrucijada: renunciar o continuar, optar por la creación (poética, novelesca, teatral, etcétera) o por el periodismo, o intentar seguir ambos caminos, salvando o no su creatividad.

Además, para quien decidiera empuñar la pluma, quedaba encontrar un estilo adecuado para gustar a los lectores, así como temas apropiados

que satisficieran sus propias exigencias éticas, y todos estos elementos tenían que respetar normas tácitas y satisfactorias para el poder y sus representantes. O sea que el escritor tenía que disimular el carácter “anxiógeno” de su creación.¹

Aquí me parece necesario hacer un breve paréntesis metodológico. Utilizo “creador” en el sentido que Laborit atribuye a esta palabra: aquél que, frente a una situación problemática, da una solución que afirma una nueva estructura que enriquece su conocimiento del mundo² y que, al mismo tiempo, es “anxiógena” porque está en disconformidad con las normas vigentes. Así, el “creador” tiene que “encontrar motivaciones fuera de las jerarquías de la sociedad dentro de la cual vive”³ y sus obras no serán aceptadas inmediatamente. Sin embargo, tiene que hacer un mínimo de concesiones a la sociedad para sobrevivir. Además, toda obra es creación y modo de comunicación que mantiene estrechos nexos con la sociedad en la que se crea y con el “pensar”⁴ que presidió su elaboración dentro del sistema social. Todo lo que puede perturbar el equilibrio social es percibido por el poder como anxiógeno, fuente de peligro (real o no). Cierro el paréntesis y paso ahora al análisis de las tres obras de Frías: *Tomóchic* (1893), *El último duelo* (1896) y *Leyendas históricas mexicanas y otros relatos* (1899). Sólo añado que en este análisis tengo en cuenta la doble actividad literaria de Frías: novelística y periodística, y las especificidades de cada una de ellas.

La versión de *Tomóchic* que utilizo está basada en las dos últimas revisadas y mejoradas por el autor; por cierto que el prologuista de ella dice que a veces señala los trozos añadidos, “de carácter político”,⁵ lo que llama la atención del lector sobre un aspecto de la obra en detrimento de otros. Quien lee *Tomóchic* por primera vez puede observar una serie de características que lo relacionan con la escritura periodística.

La primera es que la obra está dividida en capítulos que llevan un título. De cuarenta y dos capítulos, nueve tienen un título en forma de exclamación; además, todos resultan más o menos llamativos, como conviene para una obra que se publicó primero en un periódico. Era una manera de incitar al lector a empezar o a proseguir la lectura. Dichos títulos

¹ Se califica de anxiógeno cualquier factor (emocional, artístico, económico, político, etcétera) que lleva al sujeto receptor a experimentar ansiedad (palabra sacada del libro de Henri Laborit [*La nouvelle grille*, Laffont, París, 1974], y de común aplicación en neurobiología).

² H. Laborit, *op. cit.*, p. 313.

³ *Ibid.*, p. 315. El pasaje en francés, cuya traducción es mía, dice: “trouver des motivations en dehors des hiérarchies de la société dans laquelle il vit”.

⁴ El “pensar” es la actividad neurobiológica del cerebro, que recibe información gracias al sistema nervioso que lo relaciona con el exterior. El “pensar” elabora un sistema a veces llamado “visión del mundo”, y, por definición, está en constante actividad y evolución.

⁵ *Tomóchic* (1893), pról. James Brown, Porrúa, México, 1968 (*Sepan Cuantos...*, núm. 92), p. xxii. Todas las citas provienen de esta edición, por lo que sólo se indicará el número de la página seguido de la letra “a” si se trata de la primera columna, y de “b” para la segunda.

no resumen siempre el contenido del capítulo. Por ejemplo, el primer capítulo, titulado “Calumnia y verdad”, presenta a Miguel Mercado (alias de Frías) en su circunstancia y sólo al final evoca lo que puede ser calumnia: a raíz de la derrota del general Rangel, el día 2 de septiembre de 1892, se cuentan chistes sobre Gerardo, “tenientillo del Estado Mayor, de aspecto infantil” al que los tomochitecos dejaron con vida por ser demasiado joven, por lo que sólo le habían dado “de chanzazos”(p. 3a). Esto puede ser verdad o calumnia. Algo similar ocurre en el capítulo veinticuatro, “Lirismo: la virgen y el héroe”, donde se narra sobre todo cómo cundió el pánico cuando en el campamento oyeron que se acercaba gente: no habían llegado los correos anunciando el regreso de una columna amiga. Lo de lirismo viene después y se relaciona con la meditación de Miguel, quien recuerda la muerte heroica del capitán Servín, “noble hijo del Colegio Militar, que habría llegado a ser digno jefe de la nueva generación militar mexicana” (pp. 82b-83a), mientras que él, Miguel, sigue vivo y no sabe por qué. Su soledad lo induce a pensar en Julia “Y borbotó en la mente de Miguel un repentino raudal lírico...” (p. 83b). Otros títulos son más concretos: “Las soldaderas” (cap. 4), “Derrota de la primera columna”(cap. 18), etcétera.

Otra característica significativa del texto es la aparición frecuente de la fecha: del 3 de octubre de 1892 al 30 del mismo mes. Estas indicaciones dan al texto un aspecto periodístico, como si se tratara de un despacho de agencia informativa. Además, le confieren un tinte testimonial directo, un poco como si se tratara de un diario. Con la misma finalidad, el narrador acumula los nombres de oficiales, de regimientos, de batallones, etcétera, como si eso fuese una prueba y certificase su calidad de testigo presencial. Y todos los detalles de la vida militar, indicados con profusión, apoyan esta impresión, sin hablar de ciertas órdenes dadas por los oficiales y transcritas en bastardilla.

A veces el estilo también tiene rasgos más propios del periodismo que de la novela, como es el caso de ciertas descripciones, por ejemplo: “Sol deslumbrante y abrasador caía a plomo sobre la destartalada plaza, completamente solitaria y silenciosa, en honda paz de tumba, en un ambiente de horno” (p. 1a). Con estas líneas, de cuyo vocabulario no hubieran renegado los modernistas, se abre el texto, cuyo rápido análisis señala peculiaridades que reaparecen frecuentemente a lo largo de la obra. La supresión del artículo, que produce la impresión de que se ha escrito urgentemente el texto, convierte al sol en personaje activo; ya no es sólo un astro sino una fuerza. Sus características, “deslumbrante y abrasador”, lo convierten en negativo, pues impide la vista y destruye mediante el fuego. El verbo confirma la idea de un principio activo: “caía”, pero no a secas, sino “a plomo”, con toda su fuerza, sin piedad. Y la víctima es la “destartalada plaza”, ya medio descompuesta. El adjetivo “destartalada” es muy sugerente y da una

idea de decadencia, de ruina; para completar el ambiente de cataclismo, la plaza está “completamente solitaria y silenciosa”: ya no hay ninguna señal de vida, y el final de la frase compendia la situación: “en honda paz de tumba, en ambiente de horno”, o sea en una paz infernal, casi como si estuviera a la entrada del infierno, como era el caso, pero por otras razones.

Así, en esta breve descripción de apertura de la novela, aparece ya el gusto de Frías —y probablemente de los lectores— por los adjetivos, muchas veces enfáticos (como el “repentino caudal lírico” que citamos antes), lo que no impide una gran economía de medios.

Pero lo que confirma el aspecto periodístico de esta apertura es que inmediatamente después se presenta a Miguel Mercado y, a partir del punto en que está situado, se elabora una vista panorámica de lo que lo rodea, con un máximo de sobriedad, dentro de los límites del tipo de prosa utilizado por Frías.

En muchas ocasiones, como urgido por la situación, el narrador consigue en muy pocas líneas transmitir al lector una idea del ambiente, por ejemplo en un campamento cerca ya de Tomóchic: “Nuevamente tornaba la angustia de la incertidumbre. Se hablaba quedo y se conversaba poco. Los rostros, pálidos por la fatiga y el escaso alimento, miraban con ojos inquietos el horizonte limitado por las rocas y los pinos”(p. 53b). O, cuando la derrota ya es un hecho, y un oficial ha pedido que no disparen:

Pero como muy pocos oían sus palabras, perdidas en el estruendo loco de las detonaciones y los clamores, nadie atendió y se empezó a disparar en todas direcciones, como si súbita demencia hubiérase apoderado de aquellos hombres, combatiendo contra enemigos invisibles en la Selva-Fantasma.

¡Ah! Lo que más angustiaba en aquella terrible situación —más que la atroz incertidumbre del enemigo respecto a su posición, fuerza y número— era la falta de dirección, de orientación y de órdenes superiores. [...] Y por fin, el pánico absoluto reinó [...] (p. 60a-b).

En las partes que más se relacionan con un relato periodístico, el cronotopo es el del encuentro, pero casi diría del encuentro “a distancia”. Miguel Mercado, oficial del Noveno Batallón, es quien participa, y el narrador toma la distancia suficiente para construir una imagen que a veces se reduce a la que tiene el oficial en campaña; otras, traduce sus sentimientos y/o recoge sus pensamientos, y otras, alejándose más, proporciona una visión más amplia que incluye todo el paisaje, incluso Tomóchic, o la capital. Así, cuando evoca las difíciles condiciones de vida de los soldados, que tienen que utilizar la violencia para obtener comida, el narrador dice: “¡Las rapiñas de la soldadesca! —ivaliente frase escrita por los ahítos desde el fondo de los cómodos gabinetes!— pensaba Miguel, indignado, al comprender que en nada desmerecía aquella tropa, al hacer francamente, por

hambre, lo que otros en las ciudades ejecutaban de guante blanco, guardando las buenas formas, por perversa ambición (p. 10b). Miguel Mercado es quien participa y es uno de:

[...] aquellos jóvenes, que no se daban cuenta del confuso drama en que eran precipitados por el destino; por el destino y por la férrea mano del general Díaz, diestra y rápida en la acción, dura y eficaz en el castigo.

Al pronunciar el nombre marcial de quien desde México hacía sentir su pensamiento y su poder; pronto a apagar toda chispa trágica, a extinguir todo juicio de crujimiento, a evaporar toda gota filtrada fuera del cauce al que él había encarrilado el antiguo torrente revolucionario, al pronunciar el nombre de Porfirio Díaz, todos los ánimos, dominados, serenábanse, resignándose a su suerte de víctimas del Deber...

[...] Era preciso sacrificarse, sin una protesta, sin un rumor hostil, prontos a dar su sangre y su alma, y la sangre y el alma de los seres queridos y ausentes en los lejanos hogares... ¡Tristes y oscuras, ignoradas y mudas víctimas del Deber! (p. 15a).

Esta larga cita me parece ejemplar de lo que quiero decir con “cronotopo del encuentro a distancia”. Aunque no de forma física, Díaz está permanentemente presente y dicta su ley a todos. Quisiera también observar que estos tres párrafos forman, junto con el siguiente, una perfecta unidad estilística y de sentido. Sin la nota a pie de página, el lector no se daría cuenta de que a partir de “Al pronunciar...” se trata de un añadido de 1906 que explicita esta situación de presencia-ausencia que hace de Porfirio Díaz un implacable “Deus ex machina”.

Una última observación a propósito del cronotopo del encuentro a distancia: los soldados entran en Tomóchic cuando casi todos los tomochitecos ya murieron. El pueblo, símbolo perfecto —en principio— del encuentro y de la convivencia, sólo es el lugar en que verdugos y víctimas se ven un breve momento, antes de convertirse en el símbolo de la libertad masacrada, de la personalidad hollada, de la afrenta al hombre que quiere conservar su identidad. “¡Mueran los pelones!”, y ¡“Viva el Gran Poder de Dios!...” (p. 148a-b) son las últimas palabras de Julia. El cronotopo del encuentro a distancia pasó a cronotopo del encuentro violento antes de convertirse en el de la exclusión. Tomóchic cobra así un valor simbólico: el México de Díaz.

La posición de intermediario asumida por el narrador, como se nota muy bien, me parece típica de un periodista que tiene que comunicar los acontecimientos que presencia, el tiempo y las circunstancias, a lectores alejados en el espacio; pero son lectores con los que se “encuentra” cada vez que él publica un texto en un periódico y que ellos lo leen.

Lo que hace de *Tomóchic* una obra que también participa del género novelesco es la presencia de ciertos elementos. El más obvio es el idilio de

Miguel Mercado con Julia, la bella tomochiteca, que aparece fugazmente al final del segundo capítulo titulado “¡Qué linda!”: “entró a la fonda una jovencita alta, cimbradora y ligera, con falda de lana guinda. Amplio chal a cuadros rojos y negros caíale en sus hombros gentilmente. Sus cabellos oscuros formaban una gruesa trenza pesada sobre el chal” (p. 6b-7a). En esta cita se puede observar que Frías utiliza los recursos estilísticos antes señalados: la supresión del artículo y sobre todo la abundancia de los adjetivos que realzan la elegancia de la joven. Por su carácter rebuscado, cuando no poético, “cimbradora” y “guinda” contribuyen a poetizar esta figura femenina que no podía sino hacer mella en el espíritu de Mercado, quien tiene que irse con los otros, pero: “llevando la impresión luminosa y grata de la jovencita grácil, de la hija de San José, [...] Y al pensar en el ritmo de su paso, en sus fugitivas gracias y en su femenil adolescencia, una ráfaga de frescura ensanchó el oprimido pecho de Miguel bajo la hornaza de la siesta, y murmuró: —¡Qué linda!” (p. 7b).

Miguel vuelve a encontrar a Julia en el capítulo siete, “La «ración» del ogro”. En busca de café, el oficial se acerca a una choza donde están una pobre vieja (Mariana) y un anciano (don Bernardo) que manda a una jovencita (Julia). Y Mercado: “La vio ir y venir, fresca y vivaz, por entre cosas sucias y viejas, ante la estulta momia que trabajaba mecánicamente y cerca del ogro velludo, arrinconado en su inmóvil cachaza” (p. 20b). Las frases de este tipo sitúan a Frías entre el naturalismo y algo “nuevo”. Describe el ambiente sórdido con todos sus detalles pero al mismo tiempo utiliza ciertas palabras más rebuscadas, (“estulta”, “cachaza”) que le permiten alcanzar otro nivel. Pese al ambiente, a la época, al espacio, a la condición étnica, hasta cierto punto Julia parece escapar de las condiciones que la rodean. Por cierto, la sordidez moral también está presente: Bernardo es el tío de Julia, quien tuvo que aceptar ser su concubina, lo que el narrador resume con la expresión la “ración del ogro”, y explicita: “¡La vieja momia es la esposa, y la fresca niña, la querida!”(p. 21b). Como se puede leer poco después, Julia se resigna a su suerte porque, dice: “Mi padre lo manda [...] y mi padre es santo...! Teresita lo hizo santo” (p. 22b). Así alude a la santa de Cabora y a su fuerte influencia sobre ciertos grupos sociales.

En el capítulo nueve, “Por un divino milagro”, el narrador deja un momento la narración principal para contar lo que ocurrió en la vida de Julia, cómo la joven que tenía ilusiones, que había aprendido a leer, conocido la vida en la ciudad, se vio obligada por la superstición ambiente y la estructura familiar, a aceptar su situación de concubina de su tío. Pese a la violación, que Frías llama púdicamente “atentado”, pese a su miserable vida descrita con fuertes tintes realistas, Julia resulta inalcanzable: permanece como “una niña santa, por un divino milagro” (p. 25b). Después de esta visión retrospectiva, el narrador vuelve a la narración principal y en el

capítulo once, “Albor de idilio”, Miguel consigue hablar con Julia, la cual rechaza su propuesta de matrimonio. “¿No sabe, no le he dicho que soy de Tomóchic?” (p. 36b), le contesta como si supiera que ya no le será posible salir del grupo social al que pertenece. En el capítulo trece, “La trampa del sátiro”, Miguel, sabiendo que Bernardo está en la ciudad, demasiado borracho para moverse, va a la choza y encuentra a Julia; llevado por sus sentimientos amorosos y animado por su propia borrachera, él se une a Julia, quien “se dejó tomar” (p. 42b) y fue feliz en los brazos de Miguel. Al día siguiente, Julia ya no está y Miguel recuerda que “se citaron para verse y amarse, allá en el mismo Tomóchic” (p. 44a).

Lo que interesa en este asunto amoroso que imprime al libro su carácter novelesco, es observar cómo Frías trató el tema. Primero, creó una situación que no puede tener feliz desenlace porque los protagonistas no pertenecen al mismo “mundo”, sino a “mundos” enemigos por culpa de la política. Esto último la diferencia de otras situaciones casi análogas en las novelas folletinescas, de Sue, por ejemplo. Cada protagonista está en el umbral del otro “mundo”, pero ninguno puede traspasarlo, y para las “nupcias” de los personajes el autor eligió un lugar de encuentro cerrado, privado, que contrasta con los lugares de encuentro abiertos, públicos, que predominan en el libro.

Hasta el último capítulo Miguel no vuelve a ver a Julia. En el capítulo treinta y nueve, las mujeres de Tomóchic están agrupadas en una casa y Miguel no ha visto a Julia entre ellas, por lo que piensa que murió. Sin embargo, en el último capítulo, “¡Solo!”, se le avisa que una mujer pide agua y va a ver lo que pasa. La que pide agua es la agonizante Julia, quien está herida porque “le dieron un balazo en el pecho” (p. 147b) mientras combatía para defender Tomóchic. Miguel le da un último beso en la frente y Julia muere sin haber resuelto su problema, ya que después de decirle a Miguel: “¡Contigo...! ¡siempre contigo!” (p. 148b), vuelve a hablar: “con una voz ronca y un timbre nuevo horrible, impregnada de súbita cólera, gritó: —¡Viva el Gran Poder de Dios!” (p. 148b). Esto provoca el espanto de Miguel, por lo que en vez de morir en los brazos del amado, como una heroína romántica, Julia cae al suelo y muere sola. El cronotopo de la exclusión —umbral infranqueable— reaparece: cada uno está en su mundo y las circunstancias hacen que no haya unión posible entre ellos. Julia permaneció fiel a Tomóchic y Miguel, al gritar al final de la novela “—¡Corneta de guardia.. toca la *diana!*” (p. 149b), también permanece en el suyo.

Como se ve por los pocos capítulos dedicados a la triste historia de Julia y Miguel, la faceta novelesca de *Tomóchic* no es la más importante. Conviene añadir que en los capítulos nueve y veinticuatro aparece Julia sin Miguel, más bien en relación con Tomóchic, el ambiente, los preparativos para su defensa. Sin embargo, otro elemento muestra el afán novelesco del

autor: su manejo del punto de vista narrativo. Todo lo cuenta un narrador en tercera persona que, la mayoría de las veces, acompaña a Miguel, quien sirve de focalizador para la narración. En algunos capítulos, el narrador deja a Miguel y acompaña a Julia (p. 21) o se convierte en narrador omnisciente que cuenta lo que ocurrió en Tomóchic (cap. nueve y diez), para que el lector pueda entender la actitud de los tomochitecos. En muchas ocasiones, sea cual sea la circunstancia, el narrador deja la palabra a los personajes, y en otras, transcribe sus pensamientos. Así, cuando en el texto aparecen opiniones políticas, siempre pertenecen a un personaje, a Miguel en muchas ocasiones. Aunque estas opiniones se presenten como parte del editorial de un periódico, sólo se trata de apariencias, pues se atribuyen a un personaje ficticio, son sus pensamientos y nadie los puede controlar o censurar (por lo menos en teoría, pues los problemas de Frías con el gobierno y las autoridades militares muestran que no se dejaron engañar). Para intentar sortear el obstáculo de la censura, Frías recurrió frecuentemente al procedimiento que consiste en dejar espacio al libre discurrir del pensamiento de un personaje.

Si me preguntaran ¿quién escribió *Tomóchic*: Frías el militar, el ciudadano, el novelista o el periodista?, contestaría: depende. Obviamente, todos ellos están presentes, y esto otorga a *Tomóchic* su peculiar tonalidad romántico-naturalista-premodernista, novelístico-periodística.

En 1896 Frías publicó su segunda novela: *El último duelo*.⁶ La segunda edición, corregida y aumentada con nuevos capítulos, lleva el subtítulo de “Un crimen de la época del Presidente Manuel González”.⁷ Antes de que empiece la novela, hay un breve texto que evoca el asunto que sirvió de punto de partida al autor: un suceso que llamó mucho la atención y cuyos preliminares formaron un “precioso capítulo de infamia periodístico-político-galante” (p. 11). Probablemente sin saberlo, Frías seguía así los pasos de su ilustre predecesor, El Pensador Mexicano, tomando como punto de partida un suceso:⁸ en el caso de Frías el duelo Verasátegui-Romero. Para escribir la novela, cambió los nombres de los protagonistas y trasladó el suceso a la época de Manuel González, o sea entre 1880 y 1884, el único periodo de 1876 a 1910 en el que Díaz no fue presidente, por lo menos oficialmente.

⁶ *El último duelo* (1896), Premiá, México, 1982. Todas las citas corresponden a esta edición, por lo que sólo se indicará la página entre paréntesis.

⁷ *El último duelo. Un crimen de la época del Presidente Manuel González*, segunda edición, corregida y aumentada con nuevos capítulos, Valadés y Cía., Mazatlán, 1907. Lamentablemente, la edición de 1907, en la cual se basa la que manejo, no indica cuáles son los capítulos añadidos.

⁸ José Joaquín Fernández de Lizardi utilizó una “Nota” de la *Gaceta del Gobierno Imperial de México* del 24 de octubre de 1822, en la que se anunciaba que iban a arcabucear a un soldado que había cometido un homicidio. Ese suceso fue el punto de arranque para su obra teatral: *Unipersonal del Arcabuceado de hoy 26 de octubre de 1822*.

El último duelo se compone de treinta y un capítulos, los cuales poseen títulos que, en general, tienen una relación evidente con el contenido de éstos. Sin embargo, algunos resultan enigmáticos, y sólo una atenta lectura los aclara. Todos los capítulos son breves, como si Frías hubiera pensado en una novela por entregas. Utiliza un narrador en tercera persona, omnisciente. En los dos primeros capítulos presenta la situación inicial, es decir, cómo se produjo el incidente que llevó al duelo, y después se puede observar que hay nueve capítulos dedicados a Montiel, dieciséis a Borostia, uno a los familiares de ambos, dos describen el mundo de la prensa, y sólo en el último los protagonistas están juntos y frente a frente. Por supuesto, los capítulos dedicados a uno u otro no van seguidos, lo que muestra el esfuerzo de Frías por variar la perspectiva, por mantener el interés del lector.

Lo que también indica el deseo de Frías de escribir una novela es su intento de “dar cuerpo” a sus personajes, por ejemplo, Don Joaquín Montiel, un “rico hacendado” que: “Era un hombre honrado y digno; de los últimos honrados y de los últimos dignos que en el sombrío naufragio del deber y el honor en la prostitución de la orgía de la administración pública en México entonces, permanecía a flote, incorruptible, casi pobre, cuando hubiera podido ser archimillonario, contando, como contaba, con la sincera admiración que para él tenía el dictador” (pp. 33-34). Todos los datos que el narrador proporciona después sobre Montiel corroboran su honradez y su dignidad: en su vida pública, profesional, familiar. Fue un valiente combatiente al lado de Juárez, un buen esposo, un buen padre, etcétera. Sólo cometió un error: dejarse embaucar por la famosa Venus tapatía y su esposo. Este error lo llevó a engañar a su esposa, a entrar en los negocios sucios de los esposos, que hacían lo que todos, y a frecuentar gente poco recomendable.

Quien va a retar este dechado de virtudes es: “El célebre teniente coronel de artillería, el correcto caballero, el magistral tirador de pistola, el galano cronista, el ameno satírico, el profundo escritor y sutil polemista, el conversador lleno de gracia y sal, el famoso Luis Borostia” (p. 63). El “magistral tirador de pistola” es un “famoso duelista” cuya historia cuenta el narrador. Los capítulos diez a dieciséis, todos dedicados a la vida de Borostia, forman casi una novela intercalada. Lo esencial son los duelos en los que intervino y sus consecuencias, hasta el día en que encontró un puesto de trabajo en casa de un abogado y empezó a dedicarse a la escritura de su primer libro: *Los pronunciamientos y revoluciones en México*. Además, se ha enamorado de una “digna” señorita, y ha prometido a su madre que ya no se batirá en duelo. En el curso de estos capítulos, el lector aprende cuál fue la evolución de Luis, cuál es su situación socio-económica, su carácter, cuáles son sus ambiciones, etcétera. O sea, es cuando el personaje resulta más humano y creíble, y, por consiguiente, más novelesco.

Una de las técnicas más empleadas por Frías es la del monólogo interior, es decir, la transcripción por el narrador de las reflexiones que se hace un personaje. Uno de los mejores ejemplos es cuando Luis Borostia vuelve a su casa después de la “cachetada”: “Y en las tinieblas silenciosas, convulsionado, solitario, de nuevo tornó a ver con claridad la escena del golpe [...]” (p. 62), y después de ver desfilar en sueños los principales episodios y protagonistas: “Era aquello un monólogo entrecortado en el delirio de la rabia [...] Decía, murmuraba [...] —Sí... ¡Cobardes!... Perdóname María [...] ¡El último duelo!” (p. 64). Este monólogo interior, producido por el sueño, refleja el estado de ánimo de Luis, por las muchas frases entrecortadas y las exclamaciones que dan cuenta de ello. Se podrían enlistar muchos ejemplos más. (Estos procedimientos los emplearán más tarde muchos escritores —como C. Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*, por ejemplo—, llevándolos a un nivel más extremo y con un vocabulario muy diferente.)

En *El último duelo* aparece un rasgo muy moderno, que pudo sorprender a los lectores. Hay que tener en cuenta que la prensa desempeña un papel muy importante en la historia del duelo. Así, en el capítulo XVII, “La sala de redacción”, Luis está en la redacción del *Trofeo Liberal*: “diario de oposición feroz hacia uno de los ministros del general González, y del que se decía que estaba subvencionado por un rico personaje que pretendía la compra a ínfimo precio de inmensos terrenos baldíos en el estado de Oaxaca” (p. 108). Allí leyó Luis “aquel abominable artículo de *La Libertad*” (p. 109) que se reproduce enteramente. Empieza con consideraciones generales sobre los que quieren pasar por lo que no son, y con la necesidad de que “fuesen escarmentados” (p. 110). Luego sigue un párrafo digno de cualquier prensa amarilla: no se citarán los nombres pero los lectores entenderán quiénes son los protagonistas y podrán juzgar libremente lo ocurrido. Los párrafos que narran el suceso son los más “interesantes”, por lo que transcribiré parte de ellos: “En un salón de una de las familias aristocráticas de esta capital se celebraba anoche una elegante tertulia, un *Five o'clock tea* al que habían sido invitadas distinguidas familias [...] fiesta en que *correctamente* se ostenta el lujo de la *high life*. / Una virtuosa dama y su esposo eran los anfitriones [...]” (p. 110).

En el primer capítulo, “Los cuernos de la abundancia”, el salón es “Sala «cursi» de ganapán enriquecido repentinamente” (p. 13), y las “distinguidas familias” invitadas son “invitados ostentando un lujo insulso y *payo*” (p. 13). En cuanto a la “elegante tertulia”, ésta se evoca de la siguiente manera: “Había un gran calor en el ambiente enturbiado por el humo de los puros, atmósfera cargada de alcohol, de ricos perfumes, de acres olores de tabaco y de sensuales emanaciones de carne femenina, atmósfera vibrante de rudas voces varoniles, risas, ruido de vajilla, cristalería y plata, cual si el pretencioso salón fuese el de un restaurante galante y orgiástico” (p. 13). O

sea, bien poco tenía que ver con el *Five o'clock tea* anunciado. Y si comparáramos la evocación de la virtuosa dama y su esposo y los huéspedes del primer capítulo, veríamos el mismo tipo de distancia. La virtuosa dama es una “regia hembra descotada, deliciosamente impúdica” (p. 19), de “belleza subyugadora y triunfal”, pero que iba “hilvanando frases estultas, propias de un cerebro raquíutico” (p. 21). Y el matrimonio dista de ser tan aristocrático porque: “o don Jesús era el esposo de Amalia y los dos truhanes aventureros o vivía aquel miserablemente engañado por su mujer [...]” (p. 41).

Todo lo que sigue en el artículo reproducido podría compararse con lo que se leyó antes y sería interesante estudiar detenidamente el tipo de manipulaciones de la información. Además, el lector atento percibe que el artículo reproducido *in extenso* en el capítulo diecisiete era el que un secretario le leía a Montiel en el tercer capítulo, pero el texto se centraba en lo ocurrido y era interrumpido por las sarcásticas y amargas reflexiones de Montiel.

Al parecer, *La Libertad* explotaba este tipo de sucesos, por lo que se le califica de “político-pornográfico que vivía únicamente del chantaje, del escándalo, del chismorreo y de la literatura lasciva” (p. 112). *El Astro* no parece valer más. En él aparecen las “*Púrpuras vivas*”; cada una de ellas:

Describía [...] La vida crapulosa de los personajes más notables de la sociedad: generales, diputados, altos empleados, banqueros y contratistas. Y tan bien pintaba sus vicios y sus inepticias, exagerándolos monstruosamente, con tal gracia y tino los caracterizaba con el detalle gráfico preciso, que era imposible no saber de quién se trataba.

Y en aquellas célebres *Púrpuras vivas*, el público iba viendo desfilar, desnudos y grotescos, ridículos y enlodados, lujuriosos y ebrios, los hombres que en voz alta eran acogidos con la frase respetuosa con que los cortesanos saludan a los príncipes (p. 134).

Por supuesto, nadie puede desquitarse de lo que se publicaba, pues el director no escribe en su periódico y por consiguiente no es “responsable”. Además, en las altas esferas, las *púrpuras vivas* gustaban, y así “como *El Astro* no atacaba al gobierno, éste nada se preocupaba del terrible semanario” (p. 135). Pero, además del chismorreo, la prensa provoca —o casi— los acontecimientos. *La Libertad* anunció el duelo como concertado en un artículo “botafuego” (p. 136) y la prensa anuncia también que no va a producirse lo anunciado (p. 142).

Además de introducir textos de artículos, Frías utiliza también el procedimiento que consiste en reproducir las cartas que intercambian los protagonistas (p. 84) o las tarjetas de los testigos. Esto da al texto un aspecto muy moderno, con técnicas que se desarrollarán más tarde en la novelística mexicana. Lo que diferencia las obras es el vocabulario. Pero Frías utilizó el voca-

bulario más crudo que se le permitía. Así, “meretriz”, “hembra”, “lujuria/lujurioso-a”, y sobre todo “orgía y orgiástico-a” son palabras que vuelven con mucha frecuencia tanto para calificar a la mujer seductora y tramposa, como al ambiente general : “en la república se desenfrenaba la orgía de la administración del general González” (p. 43), en “aquella época de fatiga nacional, de desenfreno, de aplanamiento moral, de depresión intensa, de egoísmo ante la corrupción que descendía de las excelsitudes administrativas” (p. 135), ya no hay vida “moral” normal posible.⁹ La denuncia más o menos velada de la corrupción generalizada hace pensar en ciertos fragmentos de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, para sólo citar un ejemplo obvio.

En *El último duelo*, Frías eligió el cronotopo del encuentro —también violento: la Ciudad de México alcanzada en todas sus partes por el proceso de degradación que lleva consigo la corrupción generalizada. Esta degradación hace que hombres honrados tengan que morir, condenados por los valores falsos que dominan, como lo dice el narrador a propósito de Luis Borostia, quien mató sin querer al médico Javier Montalvo, el cual quería vengar el “honor” de su hermana Carmen y de su familia: “Lo más siniestro era que allí nadie aparecía culpable, todos eran víctimas dignas de lástima, heridas todas por una misma fatalidad: la barbarie social” (p. 91), Y un poco más adelante, a propósito de la familia Montalvo: “Aquella infeliz familia quedó con honra, aunque despedazada para siempre por guardar un honor puramente convencional en el que ningún hombre cree, pero que toda una colectividad social exige para que en ella la vida sea posible [...]” (p. 94).

En el capítulo XXVII Borostia recapitula y piensa que había sido:

Un “caballero” que cuando pudo y nadie lo supo, robó, mintió, engañó y mató, pasando como una fina y “distinguida persona” por ajustarse al código del honor [...] tuvo conciencia de que no siempre había expresado la verdad, y que cuando la apuntaba con frecuencia, y por no “convenirle”, no decía toda la verdad. [...] se convenció de que mientras fue así, triunfó, y cuando quiso ser sincero, leal y franco, generoso y recto, encontró la vergüenza, la derrota, el abandono, la miseria, el destierro, el suicidio (p. 170).

Y, efectivamente, es él quien muere.

⁹ “Cochinadas”, “prostituta”, “mujerzuelas” son otras de esas palabras. Además, para insistir en el ambiente degradado, tanto entre personas privadas como en la administración pública, en sus descripciones Frías recalca en los olores pesados y poco refinados, o en la vulgaridad del decorado. Para ello los capítulos I y II son modélicos y prefiguran la crudeza y vulgaridad que aparecen, por ejemplo, en la novela de Sheridan: *El dedo de oro*, sin que haya filiación directa entre Frías y los autores contemporáneos citados.

A todo lo largo de la novela, el autor insiste en los ambientes mórbidos, “orgiásticos” que dominan en la ciudad; insiste en la fascinación que produce en los hombres la belleza y el erotismo de una mujer descrita como hermosa y vulgar, estúpida y codiciosa, y sin principios morales. En la descripción sin complacencia de estos nuevos ricos, “payos” de mal gusto, que aceptan todos los métodos para enriquecerse, y cuyo único valor es el dinero más bien mal adquirido, casi nada ni nadie se salva. La denuncia es lo que predomina, como ya empezaba a oírse en el tiempo de la escritura. La degradación moral que lo pervierte todo, que falsifica todos los valores, llega a situaciones tan horrendas como absurdas. Para denunciarlo mejor, Frías procuró imprimir a su obra un aspecto de novela, lo que consiguió en parte, pero como no dejaba de ser un periodista, se observa que el mundo de la prensa desempeña un papel esencial en ella. A no ser por la presencia y el auge de la prensa de sucesos, quién sabe lo que hubiera ocurrido. La manipulación de la información, la difusión de noticias no comprobadas, o de noticias falsas, son algunos de los recursos utilizados; el joven que visita a Luis para decirle que era él quien escribía las *púrpuras vivas* explica muy bien cuál es el dilema. Según Borostia, ese joven es un buen poeta y es una lástima que haya dejado de escribir versos, a lo que éste le contesta: “—Pero, qué quiere usted, mis versos me los publican por eso, por lástima [...] y no me pagan sino por las porquerías de las «púrpuras», que es lo que gusta” (p. 186). Este joven, creador creado por Frías, también está en la encrucijada, y las vías que se le ofrecen parecen ser el sendero de la poesía o el bulevar de la prensa, morir de hambre o sobrevivir. Y para Borostia sólo queda una vía de escape: el suicidio para mantener sus propios valores o respetar sus promesas.

Este vivir rápido, “falso” me parece que traduce el descrédito en el que había caído el régimen, ese mundo en desagregación. Quizá por ello Frías situó la novela en el periodo de Manuel González; eso le permitía —por analogías implícitas— presentar una situación que había que exorcizar para preparar el futuro.

Otra forma de negarse a asumir el presente hubiera podido ser el conjunto de las *Leyendas históricas mexicanas y otros relatos*, publicado en 1899,¹⁰ a partir de textos que aparecieron en periódicos entre 1897 y 1898. Como observa A. Saborit en su prólogo, no era una época fácil para Frías, entre otras cosas por su adicción a la morfina.

Bien es verdad que la lectura del libro no resulta siempre amena, porque Frías dice contar leyendas históricas mexicanas y en realidad presenta relatos enteramente “cortados”, en “rodajas” de texto, la mayoría de ellas

¹⁰ *Leyendas históricas mexicanas y otros relatos* (1899), pról. Antonio Saborit, Porrúa, México, 1986 (*Sepan Cuantos...*, núm. 494).

numeradas. Como para huir de la realidad, multiplica la aparición de palabras en bastardilla, todas relacionadas con los tiempos antiguos. A veces, como si percibiera que el relato quedaba poco claro, proporciona el significado de tales palabras.

Otro aspecto que llama la atención es que no hay un orden aparente en los textos (además, el responsable de la edición no indica nunca la procedencia ni la fecha de publicación de cada uno de ellos en la prensa). Así, se llega a veces a algo curioso, por ejemplo el relato “La muerte de Chimalpopoca” está antes de “La juventud de Maxtla”, donde se explica de quién era hijo Chimalpopoca, y cómo pudo huir de la muerte que le reservaba Maxtla.

También conviene observar que las leyendas históricas recorren un período muy amplio, desde que las tribus errantes salieron de Aztlán hasta 1531, y que ocupan un espacio muy grande, ya que incluso se evocan las guerras que sostuvieron los azteca en el sur, hacia el istmo de Tehuantepec.

Me parece que estos datos indican que Frías se inspiró en todo tipo de material, el cual utilizó sin preocuparse por ningún orden ni tema, sino sólo atendiendo a lo que tenía a mano y a la publicación en periódicos. Dentro del conjunto, aparecen sin embargo algunos temas recurrentes. Entre éstos, uno de los más importantes es la insistencia con que Frías recalca el hecho de que el pueblo de Tenoch practicaba los sacrificios humanos a gran escala; varias descripciones de estos sacrificios muestran que Frías siempre utilizaba el mismo vocabulario, un poco como si hubiese querido excusar a los españoles o equipararlos con los guerreros de Tenoch en cuanto a crueldad. Otro tema es que conservar el poder significa engañar al otro, conquistar territorios. La peregrinación desde Aztlán es el argumento de varias leyendas y reaparece en los relatos, pero en este caso la trata como si fuera parte de una guía turística, o de un diario: de aquí pasaron allá, y luego más allá, etcétera, como si lo importante ya no fuera el elemento legendario sino la exactitud rigurosa del itinerario, con lo cual el relato tendría un carácter histórico.

Lo que resulta muy propio del fin de siglo es que los reyes estén tristes, o que tengan tristes sueños y que sus amores pocas veces sean felices, bien porque son impuros o porque la amada muere o desaparece, no se sabe cómo. Por supuesto, en muchas narraciones aparece lo mágico, ya sea en las leyendas o en los relatos, tanto en los textos que sólo hablan de los antiguos pueblos como en los que se dedican a la Conquista española.

En cuanto a la presencia de los españoles, me parece muy significativo lo que Frías escribe en la leyenda “Amor de esclavos”. El texto se sitúa cinco años después de la Conquista, en la cual los españoles habían esperado encontrar tesoros y esclavas que les permitieran gozar de la buena vida. “Tal creían ingenuamente los buenos y bravos adalides de la conquista, supervivientes de la gran tragedia librada sobre el lago donde se sentó un día el águila imperial de los peregrinos mexicas” (p. 163b). Luego de esta presentación

positiva viene lo negativo: los españoles tenían cerebros codiciosos (p. 164a) pero habían visto “sus ansias desbaratadas y sus maltrechos ideales” (p. 164a). Cortés es un “caudillo, ávido de venganza” (p. 164b), por lo que va a las Hibueras en pos de Cristóbal de Olid. Después de la conquista, se portó como “hidalgo con los plebeyos aztecas aunque ruin plebeyo con el príncipe Cuauhtémoc...”, y sin embargo “apareció benigno su gobierno” (p. 164b), en comparación con el de los gobernadores que lo sustituyeron en su ausencia: “¡Cuatro genios maléficos se cernieron como buitres cobardes y triunfantes, formando sobre la desdichada ciudad el pandemónium de la vileza, la codicia, la traición, la hipocresía y la crueldad!” (p. 164b).

En cuanto a los “azteca”, Frías los presenta como víctimas impotentes, hasta el momento en que, al creer que Cortés había muerto, se desencadena la furia de los gobernadores y corre la sangre; entonces todos los mexica “rugieron espontáneamente” (p. 166a), pero sin poder hacer nada más. La única instancia que interviene a favor de los indios es la Iglesia, pero no como institución sino mediante personajes aislados, marginales, incluso mujeres.

O sea que Frías procuró construir una imagen de los españoles que no fuese monolítica y/o maniquea, y también de los “indios”; aunque, de manera general, se puede decir que el autor tiene una visión romántica del pasado, más inclinada a favor de los pueblos antiguos que de los españoles. Sin embargo, no deja de insistir en las continuas guerras que había, en el hecho de que, por razones religiosas, extendían cada vez más su imperio, el cual no pudo resistir el embate llegado de fuera. Me pregunto si esa situación no se puede comparar con la “contemporánea”, es decir, con el régimen de Porfirio Díaz: si bien el poder porfirista, al igual que el de los aztecas, es cada vez mayor, al final se duerme en sus laureles, debido a que la corrupción lo invade todo, por lo que nadie está preparado para resistir un embate y muchos se refugian en el espiritismo, como una nueva fuerza directriz (como los tenocha o los españoles se refugiaban en una forma casi supersticiosa de religión).

Así, los temas elegidos por Frías y su manera directa de presentarlos, pueden considerarse como la toma de posición de alguien que no siempre estaba en condiciones de razonar fríamente, de desarrollar sus ideas, pero que sí conservaba lucidez suficiente para, a través del pasado evocado, indicar el malestar, el desengaño y el deseo de huir de una realidad que, cuando se hurgaba un poco debajo de la engañosa superficie, resultaba poco reluciente.

Ahora bien, a veces se puede observar en estos textos el descuido estilístico, no sólo a través de frases farragosas, casi ininteligibles para mí, o rimbombantes, sino también es ciertas expresiones. Por ejemplo, en “Coyolocaltzin” se evoca al rey zapoteca Zaachila, excelente estrategia militar que rechaza hábilmente los ataques mexica, lo que induce a Frías a escribir que era un

“Bismarck indiano” (p. 119b), o cuando al esforzarse por mostrar la especificidad de los reyes, jefes mexica, coahuila, etcétera, de repente dice que Moctezuma era “casi como un antiguo rey europeo” (p. 150b), lo que más bien parece positivo, aunque no puede saberse con certeza. Si la frase “Bismarck indiano” puede entenderse como un símil cuya intención es facilitar la comprensión de los lectores, también revela que Frías no volvía a leer sus textos, porque el anacronismo resulta violento, inesperado y casi diría que aniquila todos los esfuerzos del autor por utilizar palabras rebuscadas, aunque estos esfuerzos resulten muchas veces torpes y poco conseguidos.¹¹

A modo de conclusión, me parece que Frías intentó reunir, compaginar, las técnicas literarias a su alcance para difundir su visión del mundo y lograr que su obra tuviera un carácter “artístico”.

Como lo hice notar, en muchas ocasiones el cronotopo elegido es el del encuentro: encuentro a distancia, o encuentro violento la mayoría de las veces. Sólo en una ocasión el cronotopo del encuentro es realmente el del encuentro, cuando Miguel se une a Julia, en *Tomóchic*, y en este caso todo ocurre en lo más oscuro de una choza alejada de la ciudad, en un ámbito privado. Este cronotopo del encuentro no parece corresponder con el que dominaba en la “realidad” y en la literatura. Creo que era verdaderamente la primera vez que la literatura y la prensa (dos modalidades de la escritura) se desencontraban. El joven poeta o Borostia —digamos Frías— tienen que elegir su camino. Borostia consigue compaginar las dos actividades: de “día” es periodista, de “noche” es escritor. El joven poeta no tiene la misma suerte, por lo que tiene que elegir aquello que le permite sobrevivir: la prensa de sucesos, la prensa que no se preocupa por la política o la crítica literaria, sino por el chismorreo, el escudriñar en vidas ajenas.

En cuanto a Frías, no eligió, y quizá por ello no se les concede gran valor literario a sus obras, y con razón en algunas ocasiones; pero, a mi parecer, de este modo se silenció su carácter moderno, probablemente demasiado para su época.

Las tres obras que analicé muestran que siempre conserva su estilo periodístico, el cual incluso predomina en las *Leyendas históricas mexicanas y otros relatos*, lo que dificulta su lectura. Esas dotes periodísticas también aparecen en sus otras dos obras, pero en ellas procuró imprimirles un tinte novelesco. Se puede decir que este aspecto está poco desarrollado en *Tomóchic*, pero el tema no daba para mucho más, sobre todo porque se trataba de gritar su indignación, de denunciar mentiras enunciando verdades, y de hacerse creer. En *El último duelo*, su deseo de dialogismo —en el

¹¹ Sería interesante hacer un estudio detallado y estadístico del vocabulario de Frías, cuyos resultados probablemente sorprenderían. A primera vista, puedo decir que en las tres obras aquí analizadas utiliza un vocabulario semejante y relativamente reducido.

sentido que Bajtin da a la palabra— le hizo multiplicar los documentos, los puntos de vista, los focalizadores y objetos focalizados, etcétera, lo que otorga al libro un aspecto moderno, y el novelista que quería ser se esforzó por serlo, caracterizando a sus personajes para darles “cuerpo”, cuidando la estructura narrativa, y procurando variar los niveles de idioma (no utiliza las mismas palabras cuando describe a Montiel o a Borostia que cuando describe a la Venus tapatía, o cuando recurre al monólogo interior).

En la encrucijada que representan estas tres obras, Frías no eligió la avenida de la novela, género noble y “educativo” según Altamirano, ni el bulevar de la prensa (más o menos amarillista que iba desarrollándose). Más bien procuró, sobre todo en *El último duelo*, mezclar ambas posibilidades. El carácter novedoso y el vocabulario, el más atrevido posible (aunque hoy nos parezca anticuado, más bien convencional y casi ridículo), no contribuyeron al éxito de esta obra, que es la más “moderna” de las tres y la más “legible”.

LA RUMBA Y TOMÓCHIC: UNA LUCHA ENTRE LO INTERNO Y LO EXTERNO

YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
El Colegio de México

En este trabajo, analizo la pugna entre los espacios en dos novelas casi contemporáneas: *La Rumba* (1890-1891), de Ángel de Campo (Micrós), y *Tomóchic* (1893), de Heriberto Frías.¹ Para ello, parto de la idea de que ambas presentan, en algún momento, un escenario cerrado en la figura de la casa y que la acción en esas novelas se desarrolla en función de ese estado

¹ *La Rumba* fue publicada por entregas en *El Nacional* entre octubre de 1890 y enero de 1891; la primera versión de *Tomóchic* apareció en *El Demócrata*, del 14 de marzo al 14 de abril de 1893. *El Nacional* era un periódico de origen católico-liberal de larga historia; *El Demócrata*, claramente opositorista y de muy corta vida. *Tomóchic* pasará por cuatro versiones (en forma de libro), la última en 1911. *La Rumba*, en cambio, no aparecerá en forma de libro. Si seguimos la hipótesis de Salado Álvarez, el afán perfeccionista y el respeto —esto de acuerdo con M. del C. Millán— con que Micrós enfrentó la novela como género le impidieron editarla: “Es posible que tampoco hubiera autorizado que *La Rumba* saliera en forma de libro sin una previa y cuidadosa revisión” (pról. a “*Ocios y apuntes*” y “*La Rumba*”, Porrúa, México, 1986, p. xv). Para M. Magdaleno, la otra razón fue la “faena diaria” que lo ahogó al punto de impedirle ver publicadas sus novelas (pról. a Ángel de Campo, *Pueblo y canto*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939, p. v). Dice más: “¡Apenas a la vuelta de treinta y tantos años, resulta inédito lo que ocupó espacio y tinta en las columnas de un periódico!” (p. xv); Mariano Azuela, en cambio, sostiene que es necio lamentarse de no contar con una novela de Micrós —cuando él escribe su ensayo, no se conoce ninguna novela de De Campo en forma de libro—, pues hacerlo equivaldría a negar que entre ambos géneros existe una diferencia fundamental: “Los encantos que nos maravillan en un cuento breve se tornarían fatigosos e insoportables en doscientas o más cuartillas de lectura. Llegaría a ser inaudible como el chorro de agua que borbotaba de una fuente con todo y su pureza y su frescura” (“Micrós”, en “Divagaciones literarias”, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, t. 3, p. 749). Vale la pena citar, al respecto, las palabras de Micrós del 26 de marzo de 1905, que corroboran algunas de estas teorías: “Que hubiera público lector y demanda de libros, y papel barato, y editores verdaderamente progresistas, y estímulo, y compañerismo, y prensa culta, y modo de encerrarse a escribir, y tendríamos (hasta los más insignificantes del Distrito) material, no digo para toda una novela, para toda una Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig” (“De la novela nacional”, en *Pueblo y canto*, ed. cit., p. 139). Sin embargo, M. del C. Ceballos Escartín dice que sí existió impresión de *La Rumba* en 1890 y anexa copia fotostática de la portada (“*Las semanas alegres*” de Micrós. *Reflejo de México de principios del siglo xx*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 30); su afirmación se apoya en otra hecha por F. Gamboa: “Cuatro libros impresos testó Micrós [...] «Ocios y apuntes», «Cosas vistas», «Cartones» [...] y su novela «La Rumba»” (*La novela mexicana*, Eusebio Gómez de la Puente, Ed., México, 1914, p. 25); de cualquier manera, la primera edición en forma de libro que conocemos hasta ahora es la de Elizabeth Helen Miller en 1951.

de clausura. Además, propongo que el ritmo estructural de ambas descansa en el principio de cierre-apertura-cierre.²

La casa representa, a decir de Bachelard, “nuestro rincón del mundo. Es [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos”.³ La casa es, pues, el bien primero. Todo espacio habitado lleva como esencia esta noción,⁴ y en las novelas que analizo la casa desempeña un papel principalísimo: es un personaje más, encarna el origen y el fin, y determina el carácter y destino de sus habitantes.

LO INTERNO EN *LA RUMBA*

La Rumba es plaza, barrio —aquí, personaje colectivo—, tienda y protagonista de la novela. Descrita como refugio, albergue y guarida (aunque de asesinos, ladrones, y gentes de mala alma —“temible guarida”, describe el narrador),⁵ es posible identificarla con la figura de la casa. Así, el significado puro de hogar se trastoca. Remedios, asfixiada en él, necesita salir para acceder al espacio abierto que pone en escena la ciudad, cuyos horizontes apuntan hacia direcciones no exploradas: “Odiaba aquella enorme plazuela, moriría de tristeza en aquella herrería; la mataba su calor sofocante, la asfixiaba el polvillo de carbón que todo lo ennegrecía, hasta el carácter; no podía respirar en aquel cuarto maloliente y estrecho [...] Jamás se refundiría en la tienda que olía a chiles en vinagre” (p. 202).

En este lugar cerrado —de algún modo completo porque en él habitan todos los que le dan vida y sustento: el herrero, el maestro, el cura, el tendero, etcétera—, hay señales de apertura —a medias—, algo que podemos llamar intimidad colectiva. El barrio es una casa y representa una forma de

Para la mayoría de los críticos, *La Rumba* es un ensayo de novela, y la única conocida de su autor porque, se ha repetido hasta el cansancio, de *La sombra de Medrano* (1906) sólo queda un capítulo (“Juanito Lavalle se examina, cínicamente, de Primer Curso de Matemáticas”) que apareció en la recopilación a cargo de M. Magdaleno (ed. cit., pp. 99-109). De *Tomóchic*, en cambio, se ha dicho que es la novela de Frías. Para C. Domínguez, sin embargo, *¿Águila o sol?*, última novela de Frías, publicada en 1923, es ejemplar, “única en el periodo, obra de un rebelde que no se contentó con oponerse a la dictadura y sufrir prisiones [...] Frías es el primero que se atreve a reírse de la Revolución Mexicana” (*Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 34).

² Una exposición de esta idea se encuentra en Antonio Candido “El mundo-proverbio de Giovanni Verga”, en *Ensayos y comentarios*, FCE-Editora da Unicamp, México-São Paulo, 1995, pp. 58-60.

³ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ Utilizo la ed. de María del Carmen Millán, *Ocios y apuntes y La Rumba*, Porrúa, México, 1986, p. 186. En adelante citaré en el texto por número de página entre paréntesis.

vida; la Iglesia, casa dentro de la casa, está paradójicamente cerrada a la colectividad; mientras que la herrería, abierta a ella, asfixia a la mujer que vive en su interior:

La huida se da pronto. A la Rumba parece tomarla por sorpresa; lo reflexiona apenas una tarde y en el segundo capítulo se decide, no sin dudar por lo menos un momento: “era *una cualquiera*, y debía refundirse en La Rumba —reflexionaba—; pero ya no era tiempo” (p. 206). Después de su huida, Remedios habitará un hogar fuera del barrio; encerrada en él transformará lo que imaginó amable en hostil, y esto es posible porque de antemano existe una correspondencia inevitable entre los espacios y los seres que los habitan. Latente está la incapacidad de adaptación en el fracaso anunciado: “Si no he de pasar de *una cualquiera*, prefiero mil veces a Cornichón” (p. 203), dice la Rumba. Estas frases-decreto se repetirán sin cesar:

Don Mauricio, con duda y rabia, se explica la fuga, y la comprende; el padre Milicua, en cambio, la señala: “Quería aprender física, y aritmética, y qué sé yo; cosas que de nada les sirven a las mujeres, cuyo porvenir está encerrado en el hogar, y para saber lo que en él se debe hacer, no se necesita geometría sino buena educación” (p. 233). Hay en el texto ambigüedad permanente —resultado de una concepción dual del mundo— que revela un estado de descomposición social muy de fin de siglo.

En la novela el interior tiene un soporte lingüístico y uno físico. El lingüístico está formado por proverbios, lugares comunes y refranes⁶ que transmiten la idea de clausura y anuncian sus límites. Son reflejo de la rigidez del mundo cerrado y marca de historia que deberá repetirse en el futuro:⁷ “Sobre todo que en vistiendo bien y gastando mucho, nadie habla” (p. 203),⁸ por ejemplo, o la que asienta el zapatero durante una charla con Mauricio y Borbolla: “el que nació para suela nunca ha de ser *oreja*” (p. 215), etcétera. En esta sociedad entumecida por la palabra no hay individualidad.⁹

⁶ Véase para esta idea a A. Candido, art. cit., pp. 68-75.

⁷ Candido dice al respecto: “El proverbio, expresando la fijeza del discurso y del mundo, es un instrumento del cual el hombre dispone con el fin de interpretar y juzgar, de identificar y prever [...] La existencia de los individuos acaba dando la impresión de un contrasentido monstruoso y enajenante, pues solamente encaja con lo que la sabiduría proverbial anuncia o establece cuando cada quien renuncia a su propio destino para mantener la estructura inmutable del grupo [...] el fracaso espera a quien pretende salir de lo que la sabiduría cristalizada determina. La rigidez de las normas y la rigidez lingüística del proverbio se justifican mutuamente” (art. cit., pp. 69-70).

⁸ Frase en la que, además, no se distingue la voz del narrador de la de Remedios.

⁹ Con respecto al peligro de la individualidad, Annick Lempérière apunta: “No hacía falta el individualismo para que el «proceso de civilización» se abriera paso en la sociedad del Antiguo Régimen. Pero lo que no cambiaba era el ideal del público: la idea [...] de que la colectividad tenía el derecho de fiscalizar las acciones de cada uno de sus miembros en nombre de las finalidades del bien común. El liberalismo, de buen o de mal grado, tuvo que tener

El soporte físico se da en las alusiones repetidas de objetos y elementos y en su caracterización. En las novelas realistas de corte naturalista,¹⁰ los personajes existen en función de los objetos, y en ellas la descripción es fundamento de la narrativa. Hay entre los personajes y las cosas una interrelación que estructuralmente ocupa un mismo nivel.¹¹ Por ejemplo, el fuego, en un principio diabólico, da carácter a la plaza (al barrio y sus habitantes): bocas de fragua son las ventanas de la Iglesia; manchón rojizo es la herrería; la acera está encandecida; el crepúsculo es ardiente (pp. 187-188), y en función de esa fragua se define a Remedios: “había crecido sólida como aquellos metales, ardiente como aquellas llamas que hacían brillar sus pupilas como ascuas, templada como el acero para el trabajo y muerta ya bajo la suave ternura de su pecho la poesía de la virgen, pero con la cabeza poblada por los caprichos de la mujer” (pp. 193-194).

Los objetos en la Rumba están siempre leprosos, ennegrecidos; la luz amarillenta le da un fulgor que el sol le niega (como si el sol perteneciera sólo al exterior: su luz elegante ilumina la riqueza, dice en algún momento, p. 205). El alcohol —como un elemento más— del tendajón “La Rumba” provoca desplazamientos transitorios. La plaza desierta de día se llena de grupos que salen de la tienda de Mauricio a reunirse en la calle. Sus clientes van de lo interno a lo externo como si sacaran la cabeza del agua para tomar aire. Esto es una ilusión, pues continuarán viviendo en ella; sólo queda la efímera sensación de alivio ante la asfixia vital de sus espacios congelados.

La estructura circular, fruto de un plan bien trazado, provoca en el lector una sensación de repetición inevitable, pues la novela comienza con la descripción de la Iglesia (medular en la coordenada comunitaria) y ter-

en cuenta esta herencia, y su cultura política conservó a lo largo del siglo XIX referencias insistentes a la moral, a la virtud y a las buenas costumbres” (“República y publicidad a finales del Antiguo Régimen [Nueva España]”, en *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, eds. François-Xavier Guerra, Annick Lempérière et al., FCE-Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1998, p. 79). Para Blanca Estela Treviño, “el peso de la cosa pública entre los modernistas mexicanos” los obligó a oponer “a las demandas y designios del Estado la voluntad de su frágil individualidad”, *Kinetoscopio: las crónicas de Angel de Campo “Micrós”: “El Universal” (1896)*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 99.

¹⁰ Recordemos que la frontera entre realismo y naturalismo en Hispanoamérica era, si no inexistente, sí muy endeble: “El naturalismo en España y en Hispanoamérica no se definió en una fórmula tan independiente del realismo que justifique ser estudiado como un sector aparte. Más justo es decir que algunos escritores realistas mezclaron a su realismo aquellos rasgos naturalistas que les parecieron una innovación aceptable, sin admitir por completo la participación total en las teorías de dicha escuela” (Joaquína Navarro, *La novela realista mexicana*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1992, p. 27).

¹¹ En *La Rumba*, las cosas en la escena justo antes del crimen son señales importantes para Cornichón: el cigarro, el percal, el vaso con olor a jerez, el pedazo de galleta. Las cosas adquieren un significado que va más allá de lo que son en realidad y determinan el rumbo de la narración hasta ese grado.

mina con la protagonista enterrándose en vida en esa ruina triste, “momia oscura con huellas de lepra, respirando muerte” (p. 185), profecía anunciada desde entonces. Un contraste muy fino entre la luz y la sombra¹² se produce cerca del desenlace: “Sólo allí enfrente brillaba el balcón del cura” (p. 340) que se opone a “Y la muchacha se perdió en las sombras del patio, sombras quizá protectoras y no cómplices” (p. 341), frase que recuerda aquella otra del segundo capítulo, la que habla de las sombras cómplices de la ciudad que la ayudaron a “perderse” (“Y se alejaban hundiéndose a lo lejos en las calzadas, envueltos por las sombras, esas eternas cómplices”, p. 207).

Es claro que el novelista concibe su mundo como una dualidad que se manifiesta por medio de la comparación, cuyo resultado, la inadaptación fatal, hace las veces de un espejo. Los personajes están fuera de lugar en la ciudad: Mauricio en la tienda de la Gogol y la Rumba con botines, corsé y sombrero: “Era preciso confesarlo [se dice] no había nacido para *rola* [...] la Remedios disfrazada de catrina, era otra cosa [...] hacía que la confundieran con una «de esas»” (p. 227). En las calles de la ciudad la marginalidad explota; como señala Antonio Candido: “escupido de otros ambientes, el pobre regresa a su barrio, de donde salió apenas por un momento [...] marcando el confinamiento social y topográfico en donde [la novela] se desarrolla”.¹³

Micrós también hace uso de emblemas para destacar los valores binarios de su escenario, algunos implícitos, como el nombre de las calles;¹⁴ otros explícitos, como el que evoca Remedios: “Ese era el emblema: el coche impaciente eran *ellos* y Cornichón; el desvencijado vehículo ella y don Mauricio” (p. 206), Cornichón y la gente de la ciudad querían galopar, ella y los rumbeños (ella, emblema de los rumbeños) seguían tercaamente con su trotecito de bestia cansada “cabeceando con aire de fatalismo” (p. 206). El fatalismo es una clave más, pues es augurio que revela destinos comprometidos.

Habitante nato del interior, Mauricio encarna a la otra Rumba, esa que se niega a la apertura: “Su existencia toda [dice la voz del narrador], sus deseos, sus pasiones, habían dormido en el fondo oscuro de una tienda; su espíritu no había flotado en otros horizontes que los de aquella Rumba”

¹² Esta idea la desarrollan Silvia Garduño, *Páginas inéditas de Ángel de Campo (Micrós)*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967; Miguel Ángel Castro Medina, *La prosa de Ángel de Campo (Micrós): ensayo de una clasificación genética y estudio bibliográfico*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, y B. E. Treviño, *op. cit.*

¹³ A. Candido, art. cit., p. 18).

¹⁴ En su tesis, Marcela Valdés Gómez apunta: “La Rumba regresa a «La Rumba», deja el *Callejón de las Mariposas* para entrar al de los *Tecolotes* en una antítesis irónica y cruel de la mujer que no pudo transformarse y volar entre las luces y regresa derrumbada a la obscuridad que le es más propia” (*Los rumbos de “La Rumba” de Ángel de Campo*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 59), en clara referencia a este pasaje de la novela: “Mariposa parecía, confusa mariposa atraída por la luz, y quería precipitarse en el fuego con las alas abiertas” (p. 205).

(p. 263); su amor; incluso, giraba en torno a ella. En su mundo cerrado que aceptaba sin necesidad de resignación “temía aquella maldición de las gentes de su plazuela [...] Todos eran jueces airados, porque quizás ninguno de ellos había amado” (p. 265). En esa clausura no hay individualidad, el peso de lo público aniquila lo privado.

Como hemos visto, los esquemas inmemoriales que constituyen el mundo cerrado —propuestos por Candido— se cumplen con precisión: “un estado inicial de equilibrio, la transgresión que lo rompe, las privaciones, las peripecias que ponen a prueba a los participantes, el desenlace de las pruebas decisivas, [y] el restablecimiento del estado inicial”.¹⁵ Es probable que la respuesta al enigma del final de la novela esté en el ritmo estructural que la fundamenta: la circularidad fatal, la repetición y la rigidez.

LO INTERNO EN *TOMÓCHIC*

Cuando Heriberto Frías escribió *Tomóchic*, la novela como género se mudaba de casa. Sin embargo, el valor de *Tomóchic*¹⁶ hay que encontrarlo en lo que tiene de decimonónica porque, entre muchas otras razones, pertenece a la novela de espacio.¹⁷

La Iglesia y el *Cuartelito* —diminuto espacio en que perecen los últimos tomoches—, figura de la ciudad sitiada, del refugio último —de la muerte y del origen— son el punto más complejo en lo que toca al análisis de los espacios primitivos. Aquí, la casa es tumba, imagen resultante del proceso vital, y el abandono construye este bastión: “Corrieron los días y ni un espíritu sereno llevó luz, ni un maestro ilustró, ni un misionero de la religión predicó a los ilusos y a los obcecados, mientras que las autoridades políticas también se ausentaban”.¹⁸ Las razones para la clausura se exponen con claridad, existe el peligro de la imposición externa.

¹⁵ Véase art. cit., pp. 59-60.

¹⁶ “...creo que *Tomóchic* cabe en la llamada novela de la revolución, pero únicamente porque el ciclo entero se acomoda en una cuerda narrativa muy siglo XIX, que ayuda a explicar la fabulosa singularidad de este relato excepcional” (A. Saborit, *Los doblados de Tomóchic*, Cal y Arena, México, 1994, p. 15).

¹⁷ Alimentada por Balzac y también por Zola. Esta idea la desarrolla Wolfgang Kayser en su *Interpretación y análisis de la obra literaria*: “La novela de espacio alcanza en el siglo XIX un colorido especial y, al mismo tiempo, una limitación [...] Cuando Balzac agrupó sus novelas en serie “*Études de la vie privée*” [...] cuando les dio el título global de *Comédie humaine*, todo ello nos indica el profundísimo deseo de abarcar el mundo como espacio. La multitud de personas [...] la falta de escrúpulo con que, en la novela aislada, acontecimientos y personajes son utilizados como portadores de la estructura, todo esto indica que el género ha encontrado aquí a su poeta congenial” (vers. esp. de M. D. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1972, p. 487).

¹⁸ Utilizo la ed. de James W. Brown, Porrúa, México, 1997, p. 25. En adelante cito en el texto por número de página entre paréntesis.

El reducto tomoche representa la esencia de lo inmutable: “se sabía de fijo que los valientes de Tomóchic esperaban, en su propia casa, la agresión, repugnándoles salir de su sagrada tierra, donde tenían la conciencia de ser invencibles” (p. 46); los tomoches esperaban “ser atacados en sus mismas casas para venderse muy caro” (p. 89). La casa de Cruz Chávez era una fortaleza;¹⁹ una tumba²⁰ —idea reiterada sobre todo en los capítulos finales—, y un hospital. Frías elabora una imagen sugerente de la casa-cuartel como hospital en la que éste se metamorfosea: reducto, capilla y tumba, como una metáfora “que sugiere [un] tipo de vida”²¹ y que se traduce en la fórmula casa = muerte. Al final, durante el incendio, la Iglesia será un “triste reducto de un montón de fieros moribundos” (p. 114). En cambio, la fortaleza del *Cuartelito*, paradójicamente construido con adobes antiguos, sobrepasará a la del cañón.²²

La casa de Bernardo, donde viven Julia y Mariana, es la casa del ogro; espacio en el que se consuma el horror del fanatismo religioso en el cuerpo de Julia, el espacio del apocalipsis. Mercado irrumpe en él para poseer a Julia utilizando el código del enemigo: “Dios lo quiere”; todavía más, el lecho en el que consuman el acto amoroso es el del espía tomoche. Bernardo terminará por asesinar al capitán Molina, y con ello le cobrará a su contrario, de algún modo, la violenta posesión de su refugio y su amante.

En esta novela el soporte lingüístico está en la repetición de sentencias como conjuros: “¡Dios lo quiere!”, “¡Viva el Gran Poder de Dios!”, o los de los externos: “¡Viva el general Díaz!”, “¡Viva el supremo gobierno!”, etcétera, y en los augurios reiterados. El físico se elabora durante el viaje de los personajes externos a Tomóchic, importante por cuanto tiene de mítico. Para ello, Frías usa cuatro elementos en la caracterización de lo interno: el rencor, la Sierra y los Cerros, la dualidad sol/sombra y el sotol; dos de ellos, parte de la geografía del sitio a la que, según Saborit, Frías “otorgó inevitable protagonismo en la recreación literaria de la campaña militar”.²³ Como título, *Tomóchic* tiene esa doble dimensión de *La Rumba*: se refiere al protagonista (colectivo) y al escenario.

Tomóchic es rencor (y tragedia), y la Sierra Madre lo representa en su descripción.²⁴ Los cerros anuncian la fuerza que emana del interior; en algún punto, los llega a humanizar en su reseña, como un indicio de reac-

¹⁹ Era un “*blockhouse* con tres líneas de aspilleras” (p. 67) o bien habla de “casas convertidas en *blockhouses*” (p. 73).

²⁰ “Sitiados [los tomoches] en sus propias casas, resueltos a convertirlas en tumbas” (p. 85).

²¹ A. Candido, art. cit., p. 53.

²² “La puerta estaba cerrada a piedra y lodo” (p. 116), dice Mercado.

²³ Y agrega: “la descripción novelada de tal geografía quiso cumplir una función explícita y hasta como al margen de la evidencia real: representar la historicidad del momento decimonónico bajo una forma que pudiera alcanzar el prestigio del arte” (*op. cit.*, p. 155).

²⁴ “Mientras más se acercaba a la Sierra más se reconcentraba aquel duro rencor” (p. 11).

ción física del espacio.²⁵ El carácter de la Sierra, pues, determina lo salvaje de los tomoches; al principio, cuando se hace alusión a Julia la distingue de aquéllos porque vivió en la ciudad (está “civilizada”, dice Mercado); a los tomoches, en cambio, los señala por su salvajismo. Calificados en la novela como heroicos, bravos e ignorantes, Frías describe a los tomoches por su valor y su causa: “aquel circo enorme, aquel extinto cráter en que anidaran, una noche, empollando su orgullo y su fanatismo loco, los salvajes aguilu-chos de la sierra bravía” (p. 100).²⁶

Las descripciones se resuelven en sol y sombra; la luna y el sol juegan papeles primordiales en la novela,²⁷ al igual que los contrastes violentos del clima (las invariables frías ráfagas de la Sierra, por ejemplo). El cielo siempre es negrísimo, si no es que está atravesado por manchas de escarlata, sangrientos reflejos; la noche llega a ser un mar de tinta negra (p. 110); la sierra, erizada de rocas, etcétera. Los ambientes se degradan en la medida en la que lo hace la moral de los personajes y se recrudecen cerca, en el tiempo, de la masacre de los tomoches.²⁸

El sotol pertenece al escenario de la tropa tanto como las soldaderas. Aunque no aparece la figura de la cantina, los soldados efectúan el ritual del alcohol tan puntualmente que podemos decir que *Tomóchic* irrumpe con sus soldados ebrios —para olvidar el horror y el miedo— al lugar que describimos. Alcoholizados, crean un espacio cerrado en la inmensidad que habitan.

Al igual que Micrós, Frías entiende su mundo organizado a partir de una jerarquía binaria. Las dicotomías que establece son explícitas: fuera/dentro²⁹ y abajo/arriba, que culminan en el último capítulo, en el último

²⁵ “El Cerro de la «Medrano» se alzaba como un enorme dromedario echado, mientras lamía su flanco derecho el río [...] Y aún más allá [...] agresivo y hosco, el Cerro de la Cueva parecía contemplarle, como un tigre sentado sobre su grupa...” (p. 109).

²⁶ Los sueños son alimento de la novela naturalista. Lo vimos en *La Rumba*, y en este texto es también muy evidente. Candido asegura: “A la esfera de la burguesía, Zola agrega la del proletariado, para registrar también en ella el aliento que indiscriminadamente marchita los sueños” (“Degradación del espacio en *L’Assommoir*”, en *Ensayos y comentarios*, ed. cit., p. 40).

²⁷ Uno de los capítulos se llama precisamente “El sol de Tomóchic”. Sobre éste elabora un sugerente contraste entre el sol de Austerlitz (victoria de Napoleón sobre Inglaterra, Rusia y Austria), y el sol de Tomóchic, vulgar y prosaico.

²⁸ A propósito de la correspondencia entre degradación moral y física, Candido señala que “el hombre, cada vez más despojado, va regresando lentamente a ciertas contingencias de la condición animal” (“Degradación del espacio en *L’Assommoir*”, en *Ensayos y comentarios*, ed. cit., p. 45).

²⁹ Jüri M. Lotman estudia la carga ideológica de los espacios: “el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos «alto-bajo», «derecho-izquierdo», «próximo-lejano», «abierto-cerrado», «delimitado-ilimitado», «discreto-continuo» se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado «válido-no válido», «bueno-malo», «propio-ajeno», «accesible-inaccesible», «mortal-inmortal», etc.” (*Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1978, p. 271).

párrafo, cuando dice: “Y cuando levantó la cabeza y se irguió, otra vez resignado y fuerte, sus ojos húmedos, sus tristes ojos contemplaron: *abajo* las tinieblas maculadas por los fulgores fatídicos de los cadáveres ardiendo en la soledad profunda del valle... y *arriba*, hacia el oriente, sobre las crestas de los montes, el alba...” (p. 151; las cursivas son mías).

LO EXTERNO EN *LA RUMBA*

El núcleo del espacio es uno: el ser que los habita que duda entre abrirse y cerrarse, “quiere manifestarse y quiere ocultarse”,³⁰ en fin, el ser que puede oponer ambos polos según el vigor con el que los habite y el peso que les dé. En realidad, la oposición entre estas categorías no parte tanto de la evidencia geométrica como de un juego de valores muy personal.³¹ Las novelas que trato anhelan y temen el espacio abierto.

La casa de Remedios con Cornichón (descrita como antro que hacía las veces de habitación), está ubicada en un piso superior; hay que subir escaleras³² para acceder a ella, por lo que es claro que la degradación moral se da al contrario, paradójicamente al contrario, de la material: “No se levantó del pantanoso nivel de los rumboños [se dice en algún momento], no; había descendido..., sí, era descender, morirse, enlodarse” (p. 226). El exterior la condena de nuevo al deterioro; en su desmantelado cuarto impera un silencio en el que “parecen resonar más las voces interiores que protestan, acusan, sollozan una falta” (p. 226). El ruido de la fragua le impedía pensar con claridad; el encierro y el silencio de su libertad la individualizan, a pesar suyo. En el exterior, la Rumba anhela volver a su barrio y la imagen hosca que tenía de él se transfigura: la blanca costura del taller ennoblece el trabajo porque es honrado y el rumor de la herrería, el silbato de la fábrica y la gritería de los muchachos “dan un aire al hogar” (por primera vez le llama hogar) que lo dulcifica a sus ojos, lo que provoca nostalgia: “No lo creas [le dice a Guadalupe], no hay como su casa. No hay como las gentes de uno; ahí no pasaba hambres” (p. 228). Durante el duelo por la fuga de Remedios es interesante observar también que la fragua se suaviza, los adjetivos que el narrador usa son muy otros de los que utilizó en el primer capítulo.³³

³⁰ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 261.

³¹ Véase *ibid.*, pp. 250-270.

³² “El ascenso y descenso en la escalera define simbólicamente el conventillo como torbellino [...] el descenso moral y material se expresa por medio del ascenso espacial” (A. Candido, “Degradación del espacio en *L'Assommoir*”, en *Ensayos y comentarios*, ed. cit., p. 29). Antes ha dicho que la escalera “prefigura la vida de Gervaise: esperanza de subir; tentativa de trabajo honesto; descenso” (p. 28).

³³ Tirar *suavemente* del fuelle, soplar *dulcemente*, levantar *apenas violadas* llamas, etcétera.

Cuando se comete el crimen, la Rumba (personaje y barrio) quedan al descubierto ante el exterior. “Remedios [dice la enigmática voz en segunda persona], querías que se hablara de ti ... no discuto los medios [...] tu nombre ha recorrido el espacio que separa la mesa de un gacettillero de ese monstruo que te fascinaba: la sociedad” (p. 280). Aquí, el lector se forma una idea de los habitantes de lo externo en la persona del *repórter* y del público que asiste al juicio: insensible, ignorante, grosero y vulgar. El juzgado que se dibuja en *La Rumba* es muy acabado:³⁴ la intimidad se desvela en él y la colectividad asiste como a la fiesta o la plaza pública. Lo que se desnuda en el juzgado es el espacio íntimo, oculto, y de ahí su enorme atractivo. No sólo se describen con morboso detalle el modo de vida y el tipo de relaciones que mantenían la juzgada y el occiso, sino que también se dibuja —en un croquis— el interior de la casa; por ello la agresividad en la exposición de la intimidad de Remedios es tan evidente. En el juzgado, lo cerrado tiende a la corporización de lo secreto, a una apertura brutal. La salida de la Rumba provoca en el barrio y en su persona consecuencias funestas.³⁵

En el exterior también está la cárcel a donde el alba entra avergonzada a alumbrar: el ruido, las clases sociales mezcladas, las aguas turbias, y el destino compartido de perros y presos “arrojados de la sociedad [...] condenados a no alentar ni esperanza, ni libertad, ni amor, vigilados por in-

³⁴ De acuerdo con Federico Gamboa, *La Rumba* “alcanzó a dar tales toques de verismo, que al lanzarla primero en folletines de «El Nacional», miles de lectores creyeron que el «jurado» que en ella describese a propósito del *Crimen de la calle de las Maravillas*, había sido real y no imaginado” (*op. cit.*, p. 25). Esta idea la repite M. del C. Millán: “el tono es tan sincero y está tan cerca del pueblo que las escenas del juicio de Remedios hicieron creer a muchos lectores de *El Nacional* que se trataba de la crónica de un acontecimiento real” (*op. cit.*, p. xvii). Por su parte, Fernando Alegría borda una teoría diversa: acaso De Campo leyó la crónica del suceso en la prensa y a partir de ella elaboró su novela (*Historia de la novela hispanoamericana*, De Andrea, México, 1966, p. 68). En México, a partir de la reforma al código penal en 1932 dejó de existir la figura del jurado, pero este tipo de juicios era absolutamente común en la época, lo que confirmaría la opinión de Gamboa. Con respecto al código de procedimientos penales en el Porfiriato, Elisa Speckman señala la existencia del jurado como parte del sistema legal: “Las mujeres no podían fungir como jueces ni actuar como jurados. Además, estos puestos estaban destinados a miembros de los sectores medios o dominantes, pues para ocuparlos se debía alcanzar un nivel cultural (en el caso de los jurados también un monto de ingresos), superior al que poseía la mayor parte de la población” (“Las flores del mal”, *Historia Mexicana*, 1997, núm. 47, p. 202). Sobre la idea del juicio al estilo del que describe Micrós, véase Rafael Sagredo, *María Villa (a) “La Chiquita”, no. 4002. Un parásito social del Porfiriato*, Cal y Arena, México, 1996, particularmente los caps. 13 y 14, en los que se detalla el proceso que se siguió a María Villa en 1903.

³⁵ Produce “una profunda lástima por el herido”, la cual automáticamente hace crecer la antipatía hacia ella y su gente, así como “una desconfianza más del público hacia aquella plazuela de sospechosos antecedentes” (p. 293). Los habitantes del interior están marcados para el exterior y se distinguen con facilidad; durante el juicio se oye decir: “Hay mucha gente de La Rumba; en la cara se les conoce; son de fama” (p. 304). Ellos incluso se buscan entre sí: “los «rumbefios», dispersos aquí y allá, se buscaban con la mirada” (p. 310).

flexibles «presidentes» que golpeaban el piso con sus trancas” (p. 299) forman la descripción. En un violento cambio de punto de vista, el narrador solicita la ayuda de un periodista para acceder a la cárcel, espacio —necesariamente— cerrado, —obligadamente— colectivo y —socialmente— indispensable, donde la pasividad de sus habitantes no es una circunstancia sino un fin. Lo contradictorio de la descripción se debe a que el espacio de la cárcel es albergue.

En la palabra del fiscal se manifiesta la opinión de la sociedad, que por razones iguales con valores contrarios, ha repetido su barrio en cada uno de sus representantes:

la sociedad marcha a su desorganización moral [...] y esto se debe a que la vestal del hogar abandona su misión en pos de anhelos funestos [...] [la mujer] Va a la escuela y toma de la ciencia no la parte útil sino la parte nociva [...] las Amigas hacen germinar en ellas esas aspiraciones que no elevan sino levantan para hacer caer con rudo golpe [...] la que tiene la audacia para abandonar el hogar [...] tiene también sangre fría para matar a un amante [...] sepan cómo condena el tribunal del pueblo a las que, en pugna con su sexo, se convierten en una amenaza para los hombres dignos (pp. 327-329).

El defensor, en cambio, acude al amor como toda explicación y causa, y pide clemencia y comprensión. Remedios está en la disyuntiva entre Belén o la calle, pues sabe que ambas representan la desgracia; un público inmenso la señalará “no como una mujer honrada, sino como una procesada escandalosamente conocida” (p. 333).

La Rumba es un personaje intermedio, “a caballo” entre lo externo y lo interno, un ser entreabierto que se entierra en vida: “Sí, sí, en casa del Padre Milicua —se convencía—, y no volvería a salir de ahí jamás, aunque la persiguieran porque la suerte parecía querer precipitarla” (p. 338). Ella, respetuosa de la ley doméstica de su grupo más que ninguna, no se perdona la transgresión: “Era La Rumba, pero era una Rumba airada que parecía cerrar sus hogares para no dejarla entrar, una Rumba más triste que otras veces, una Rumba que la odiaba” (p. 340).³⁶

Las repeticiones dan un giro: la Rumba, el personaje colectivo que encarna, se odia a sí misma; la ciudad es otra porque ella es otra y su sentencia inicial —síntoma de individualidad— debe cambiar de manera radical: “nunca [asegura], nunca he de querer ya parecerme a las *rotas*” (p. 341). En fin, como parece proponer Micrós, los lugares son reflejo vivo de sus habitantes y pertenecen y son gracias a ellos, a pesar suyo; por eso están condenados a habitarlos.

³⁶ La ciudad, la otra, tampoco la tolera, pues se cierra a su paso: “Tal parecía que todo se conjuraba para castigar a la Remedios Vena” (p. 336).

LO EXTERNO EN *TOMÓCHIC*

En *Tomóchic* los soldados se desenvuelven en la apertura, en el espacio del combate, que es adverso. Los soldados ansían, por medio del fuego, “abatir la puerta del templo y entrar con la pistola martillada hasta el interior del reducto” (p. 114). Una hoja del portón de la Iglesia obstruye esa entrada durante el incendio; el narrador asienta: “Nadie podría entrar ya, ni salir” (p. 115). Los habitantes del exterior observan desde una “claraboya” —construida por ellos en la casa de los Medrano—, el *Cuartelito*, reducto de los tomoches.

Los espacios opuestos se enfrentan con virulencia. Bachelard afirma: “Con frecuencia, por la concentración misma en el espacio íntimo más reducido, la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera toma toda su fuerza”.³⁷ *Tomóchic*, pueblo heroico, es un espacio ceñido; los soldados se mueven, por el contrario, en la inmensidad que lo revela. Lo externo, adverso a lo interno, se fortalece y crece sin medida; lo interno se disminuye y debilita. En los espacios hostiles, el hombre abandona su calidad de ser entreabierto y, en espera de ganar o ceder, habita uno de dos espacios; por ello *Tomóchic* tiene necesariamente que culminar en la masacre. El poder está en el exterior y dirige las acciones de un grupo de hombres ignorantes de lo desmedido de su participación —o bien conscientes de ello, pero impotentes. Con respecto a la singularidad de la novela, Saborit opina que “releída con menos distanciamiento y con la convicción de que en el centro mismo de la historia humana está el poder, *Tomóchic* aparece entonces como la superficie de un espejo”.³⁸ No sólo hay dos entidades puras y adversas: el cierre y la apertura; esto es más profundo. Supongo que de la pugna esencial nace la particularidad del texto: los dos tonos narrativos que lo componen.³⁹ La ambigüedad en la postura, en la descripción y en la paternidad de la novela son muestra de lo expuesto.

Ambas novelas narran la lucha por la supervivencia de una identidad grupal que se traduce en la pugna entre lo interno y lo externo. Si bien las dicotomías definen el escenario de acción, hay espacios, como les llama Germán Gullón, “reiterados en la novela universal: la cárcel, el convento, un hospital o el frente de guerra”,⁴⁰ que están trastrocados. En *La Rumba*,

³⁷ *Op. cit.*, p. 268.

³⁸ *Op. cit.*, p. 24.

³⁹ “Uno correspondiente a una voz hermana, «llena de indulgente afecto» (Zola) hacia todos los efectivos del ejército federal involucrados en esta campaña [...] y otro tono correspondiente a una voz mucho más crítica ante los hechos que describe y descubre” (A. Saborit, *op. cit.*, p. 152).

⁴⁰ “Espacio y tiempo”, en *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*, Castalia, Madrid, 1997, p. 67.

el jurado falla en favor de una mujer —un hecho que se puede calificar como insólito— y, a pesar de ello, su libertad es muerte por encierro y su condena el silencio. La individualidad de Remedios inicia un proceso de descongelamiento en *La Rumba* que la descompone. Por otro lado, en *Tomóchic*, el ejército federal obtiene —en el frente de batalla— una muy ardua victoria, pero la sensación es de derrota. El punto de encuentro entre estos elementos binarios crea un espacio cargado ideológicamente con signos negativos, y ésta, me parece, es una característica fundamental que puede iluminar su lectura y, me atrevo a decir, la de la mayor parte de la novelística de finales del siglo XIX.

MANUEL PAYNO

EL FOLLETINISTA Y SUS PÚBLICOS. NOTAS ACERCA DE LA REEDICIÓN DE *EL FISTOL DEL DIABLO*

MARLÈNE SCHMITT
CRICCAL, París

En una reseña periodística de 1887, Manuel Gutiérrez Nájera festejaba la aparición de *La bola*, novela de Sancho Polo, seudónimo de Emilio Rabasa, con este preámbulo:

Los mexicanos sabemos hacer bien muchas cosas; versos, pronunciamientos, etc.; pero no sabemos hacer novelas. Parece que *El Periquillo* es una obra notable, y yo lo creo sin haberlo leído; se dice también que el general Riva Palacio ha escrito novelas históricas [...] Este punto es discutible: yo conozco esas novelas y no me parecen históricas, ni mucho menos del general Riva Palacio. Algunos han leído *El Fistol del Diablo*, de don Manuel Payno, y hay señoras de edad que lo alaban. Pero de todas maneras, no hay novela en México.¹

Así, con unas cuantas afirmaciones tajantes, despacha el Duque Job al limbo de la no-literatura a parte del acervo novelesco decimonónico, en particular a aquellos intentos de nacionalización del folletín francés, así como de la novela por entregas española, que tanto éxito gozaron en el México de la Reforma y de la República Restaurada. Irónicamente finge el crítico literario someterse al juicio del *grand public* por incompetencia —él no ha leído *El fistol del diablo*—, pero ¿qué valor pueden conferirle a la obra de Manuel Payno los elogios de señoras, además de edad? Si bien la novela se dirige en prioridad al bello sexo, que es el que, según Altamirano, más lee, la literatura en cambio es asunto serio, y la crítica, cosa de hombres. Vislumbramos aquí una implícita jerarquía entre diferentes tipos de lectores, aquéllos cuyas muy escasas competencias culturales y gustos un tanto anticuados les permiten seguir deleitándose con folletines (léase: las mujeres), y una exquisita minoría que los ignora, los impugna y, en todo caso, los desprecia.

Si el horizonte de expectativas de principios del Porfiriato ha dejado de ser el de los románticos que descubrían en 1845 la primera novela de Payno

¹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras. I. Crítica literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959, p. 301. Este artículo apareció originalmente en *El Partido Liberal*, el 31 de julio de 1887.

en el folletín de la *Revista Científica y Literaria*, las señoras, aun las *de edad*, no son un público despreciable desde el punto de vista comercial, puesto que ese mismo año de 1887 vuelve a publicarse por entregas *El fistol del diablo*, en versión corregida y notablemente aumentada. Es más: el editor catalán Juan de la Fuente Parres ambiciona esta vez llegar a un público internacional.²

La postrer edición de *El fistol del diablo*, verdadero *work in progress* que cubre unos 30 años,³ le permitía al autor confirmar o invalidar opciones estéticas y narrativas, en pocas palabras, transformar el indigesto *novelón* en una novela más acorde con los gustos literarios de la época. En los años que vieron el irresistible ascenso de Porfirio Díaz, hasta un novelista por entregas y autor de adaptaciones para el teatro de folletines como Enrique Olavarría y Ferrari admitía que “el público comienza a comprender que no consiste el mérito de la novela en amontonar incidentes y personajes, sino en la unidad de una acción clara, precisa, terminante”.⁴ Se sabe que cuando en 1871 Benito Pérez Galdós dio a la prensa *El audaz*, folletín originalmente imaginado para los suscriptores de la *Revista de España*, llevó a cabo numerosos cortes —en particular los diálogos y exclamaciones dramáticas—, manifestando así su voluntad de alejarse del modelo de Fernández y González.⁵ Del mismo modo, Heriberto Frías convertiría años después la crónica de campaña publicada en *El Demócrata* en novela más “literaria” en las sucesivas ediciones de *Tomóchic*.⁶

² Una nota introductoria aclara que se pensaba distribuir la novela en España y en los países de América del Sur. Con igual propósito, la primera edición de *Los bandidos de Río Frio*, a cargo del mismo editor catalán, fue acompañada de un léxico de mexicanismos. Cf. *El fistol del diablo*, por Manuel Payno [miembro de la Sociedad de Geografía y Estadística de México, Presidente Honorario de la Sociedad Universal de Artes e Industria de Londres, y miembro de la Sociedad de Geografía y Estadística de Nueva York, Instituto Cooper], edición en dos tomos a cargo de Juan de la Fuente Parres, Barcelona-México, 1887, t. I, p. 5.

³ Los primeros episodios de *El fistol del diablo* se publicaron entre 1845 y 1846 en la *Revista Científica y Literaria*, y a continuación en el periódico del propio Payno, *El Eco del Comercio* (tomo II, marzo-agosto de 1848), después de la guerra de intervención estadounidense. La primera edición en volumen —con el primer desenlace— es la de la Biblioteca Popular Económica de Ignacio Cumplido, fechada en 1858-1859. Cf. Aurelio de Los Reyes, “Precisiones sobre *El fistol del diablo* de Manuel Payno”, en *Del Fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte, 1994*, coord. Margo Glantz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, pp. 185-192. Payno volvió a utilizar la novela en 1871 para el folletín de su periódico *El Federalista*. La última edición, y por ende la definitiva, es la de 1887. De aquí en adelante, junto con el título abreviado utilizaré la indicación del año para referirme a la edición príncipe de Cumplido (1859) o a la edición definitiva (1887). Por razones de comodidad, al citar el texto de la edición de 1887 usaré la versión moderna más asequible: Porrúa, México, 1985 (*Sepan Cuantos...*, 80), la cual reproduce el texto de 1887.

⁴ Enrique Olavarría y Ferrari, *El arte literario en México*, Espinoza y Bautista, Madrid, 1878, p. 166.

⁵ Francisco Ynduráin, *Galdós entre la novela y el folletín*, Taurus, Madrid, 1970 (*Cuadernos Taurus*, 98).

⁶ Cf. James W. Brown, “Prólogo” a Heriberto Frías, *Tomóchic*, Porrúa, México, 1989 (*Sepan Cuantos...*, 92), p. xix.

Sin pretender hacer aquí un estudio genético de los diferentes estados del texto de *El fistol del diablo*, no deja de llamar la atención el que Payno siguiera una opción muy diferente de la de estos novelistas, al decidir ampliar un relato de por sí extenso y descosido: los diez capítulos del séptimo tomo de la edición de Cumplido de 1859 se convierten, en la versión de 1887, en treinta capítulos, veinticinco de los cuales pasan a conformar una unidad propia, la Quinta Parte. Asimismo, los dos desenlaces —el primero cerrado, el segundo abierto— tienen un alcance simbólico un tanto diferente, a la vez que modifican la estructura de la novela en su conjunto. Consciente del desprestigio de la novela de folletín, Payno no intenta darle al *Fistol* una nueva legitimidad “literaria”; al contrario, reivindica el carácter “comercial” de obras escritas debido a la demanda de los lectores. Por ello el estudio comparativo de las versiones de 1887 y 1859 puede ayudarnos en la tarea de definir la novela de folletín como *género*. ¿Qué tipos de lectura admite una novela como *El fistol del diablo*? Esta pregunta nos lleva a enfocar de modo distinto el deslinde entre la literatura “legítima” y la literatura “desprestigiada” —por no decir “popular”— que esbozaba el juicio de Gutiérrez Nájera.

“NO HABRÁ FINAL FELIZ”: LOS DOS DESENLACES DE *EL FISTOL*
Y EL FOLLETÍN HEROICO-ROMÁNTICO

El mexicanísimo *fistol* es, como se sabe, un talismán prestado por un rico y misterioso extranjero, Rugiero (en realidad el diablo), para auxiliar al joven héroe en su búsqueda amorosa. ¿Quién logrará retener al veleidoso Arturo: la aristocrática y coqueta Aurora, la interesante Teresa o la desdichada huérfana Celeste? Al pasar de mano en mano, el fistol permite *amontonar* tanto incidentes —robos, encarcelamientos abusivos, incendios, etcétera— como personajes —militares y lavanderas, petimetres y tenderos, chinas y léperos, sacerdotes y golillas—, en fin, todo un microcosmos que se agita a la par de las convulsiones de la vida política mexicana de la década de 1840, entre pronunciamientos y la guerra de intervención estadounidense.

Tanto en la versión de 1859 como en la de 1887, la entrada de “los vándalos del Norte” a la capital y el consiguiente saqueo del 14 de septiembre de 1847 cierran dramáticamente la novela. Pese a este contexto de muerte y destrucción, el primer desenlace resultaba más bien optimista: el fistol acababa por volver a manos de su legítimo dueño, se castigaba al Malo (el agiotista tutor de Teresa, suerte de enemigo público número uno) y veíanse recompensados los Buenos, casándose por fin la humilde pero honrada Celeste con Arturo, después de la heroica defensa de Churubusco. Esta

ejemplar vuelta al Orden simbólico correspondía a una estructura narrativa *cerrada*: separada del relato —la gente feliz no tiene historia—, una “correspondencia” informaba pormenorizadamente a los lectores sobre la suerte de cada uno de los protagonistas (capítulos 8 a 10 del tomo séptimo), de modo que ninguna pregunta quedara sin respuesta. En cambio, el epílogo de la versión de 1887 puntualiza todas las incógnitas que *abren* nuevas posibilidades narrativas. La diferencia que media entre las dos versiones de la novela no sólo estriba, sin embargo, en sus desenlaces y epílogos. Los treinta capítulos añadidos revelan también un cambio en el horizonte de expectativas del público mexicano en cuanto a la estética romántica se refiere.

En la versión del *Fistol* que hoy en día se lee, ha desaparecido una escena que constituía el clímax dramático de la versión de 1859. En el capítulo 7 del tomo séptimo de la edición de Cumplido, Rugiero —el diablo— aparece la mañana de la batalla de Churubusco para llevarse en su caballo negro a Arturo, quien está herido, y a Celeste, hermana de la Caridad, hasta la cumbre del monte Ajusco. Desde allí les muestra, más allá de la meseta mexicana, los Alpes, el Himalaya, el Nilo y los océanos, y a continuación propone a Arturo: “Ya ves, ésta es la libertad, ésta la civilización, éste es el hombre. ¿Quieres ser superior a esos insectos, que ves devorarse mutuamente? ¿Quieres dominarlos? ¿Quieres ser dueño de los tesoros que encierran las entrañas de la tierra? ¿Quieres ser como yo el rey de la creación? —Sí, sí, dijo Arturo, ambiciono todas esas riquezas, todo ese poder”.⁷

Esta escena, con toda su grandilocuencia, resulta familiar para el lector mexicano de mediados de siglo pasado. Algunos remitirán a sus lecturas religiosas —el jardín de Getsemaní—, los más cultos al pacto de Fausto, en la versión romántica de Goethe, Balzac o Espronceda. A la luz de esta lectura, varios episodios de la novela cobran retrospectivamente sentido, confirmando el componente mefistofélico del personaje de Rugiero.⁸ Sin duda, Payno sintió la necesidad de dar mayor coherencia a las características del personaje, un tanto contradictorias merced a la evolución, con el correr de los años, del proyecto del *Fistol*.

Si el pacto con el diablo, tema romántico por excelencia, cumple una función unificadora en la economía narrativa global, su escenificación en el *Fistol* remite a otro hipotexto que termina por conformar un verdadero modelo de lectura. Cuando Rugiero deja finalmente de ser un misterioso extranjero para desvelar su satánica naturaleza, Arturo y Celeste se convierten a su vez en figuras emblemáticas: Celeste, cuyo nombre evoca ya los

⁷ *El fistol del diablo*, 1859, p. 108 ss.

⁸ Cf. el naufragio de Teresa (1887, tercera parte, pp. 421-427), en que la lucha de Rugiero por salvar de los elementos desencadenados a la novia del capitán Manuel se transforma en combate alegórico entre la Fe y el Maligno, en un relato de marcadas referencias mitológicas que tiene muchos parecidos con la escena del Ajusco (1857, t. VII, cap. 7).

colores marianos, Celeste “la miserable limosnera [que] parecía un ángel”,⁹ es la Mujer que protege al Hombre voluble de sus flaquezas, que lo redime mediante sus sacrificios y su abnegación —no olvidemos el público femenino. El lance folletinesco se vuelve entonces alegoría, propiciando el paisaje este cambio de enfoque: del Ajusco se pasa a contemplar todo el universo, a la manera de los descomunales e inhóspitos escenarios de la pintura y la literatura románticas que incitan a la elevación del pensamiento. Similar visión de connotaciones bíblicas o míticas se encuentra en *El judío errante* de Eugenio Sue, panfleto anticlerical que tanta sensación causó en el México de las leyes de Reforma: el legendario judío condenado a errar por los siglos de los siglos, que para Sue simboliza la condición del proletariado, es presentado en las *estepas heladas de Siberia* alumbradas por una *aurora boreal*, y reaparecerá en dos apartados distintos del relato descansando en una *majestuosa montaña*, por fin junto a su esposa, cual promesa de un futuro mejor para todos los desdichados.¹⁰ *El pecado del siglo* (1869), de José T. de Cuéllar, alude aún más explícitamente a esta escena en su epílogo titulado “La aurora boreal”, donde el pánico producido por el fenómeno natural es, alegóricamente, la condenación de la sociedad mexicana colonial oscurantista.¹¹ Sin duda debe enfocarse la imitación de Sue, por parte de los folletinistas mexicanos, como una marca de la identidad genérica de sus novelas. Del mismo modo que el relato del *Fistol* está plagado de alusiones a *Los misterios de París*, la escena del monte Ajusco establece una relación intertextual con la novela de folletín heroico-romántica francesa.¹²

El héroe del *Fistol* resistirá la propuesta del diablo gracias a la intervención de la angelical heroína, quien oportunamente le recuerda sus deberes cristianos. Al destino del superhombre por encima de las leyes humanas, el

⁹ *Fistol*, 1887, p. 23. Es de notar que muchos protagonistas de la novela atribuyen a la heroína este carácter *celestial*: Arturo en el ejemplo citado, pero también Rugiero (p. 569) y Josesito (p. 732).

¹⁰ Eugène Sue, *Le juif errant* (1844), Robert Laffont, París, 1990. La leyenda medieval del judío condenado a errar por haberle negado su ayuda a Cristo camino al Gólgota, aparece en tres episodios estratégicamente colocados en los márgenes del relato y en su centro (“Prologue: les deux mondes”, p. 17; “Epilogue de la 2^{ième} partie”, p. 115; “Epilogue: La Rédemption”, p. 1103).

¹¹ José T. de Cuéllar, *El pecado del siglo*, en *La novela del México Colonial*, Aguilar, México, 1964, t. I, p. 391 ss.

¹² La denominación *folletín heroico-romántico* abarca la producción folletinesca de la Monarquía de Julio (1840-1848), cuando se produjeron los *best-sellers* que habían de fijar las pautas del género, y que se caracterizaban por su marcada estética romántica, así como por la presencia de un héroe todopoderoso empeñado en una solitaria lucha justiciera (el príncipe Rodolfo, el conde de Montecristo), traduciendo frustradas aspiraciones republicanas —lo que Umberto Eco denominó *socialismo de consolación*. Sobre la influencia de *Los misterios de París*, ver Jacqueline Covo, “Le roman-feuilleton français au Mexique; influences et interprétation de *El Fistol del Diablo* de Manuel Payno”, en *Nationalisme et cosmopolitisme dans les littératures ibériques au XIX^{ème} siècle*, Editions Universitaires de Lille III, Lille, 1973, pp. 235-253.

protagonista del *Fistol* prefiere la mediocridad de un matrimonio burgués (consumido después de un largo período probatorio: una mujer del pueblo no se adecenta de la noche a la mañana, dígalos si no la Cecilia de *Los bandidos de Río Frío*, esposa desgraciada del licenciado Lamparilla). No hay, pues, que buscar en el *Fistol* ningún mensaje de consuelo social, y el parecido de Arturo con los heroicos justicieros del folletín de la primera mitad del siglo XIX es meramente *retórico*: *El fistol del diablo* participa ciertamente de lo que Umberto Eco llama “estética del kitsch”.¹³ La escena alegórica del monte Ajusco, que cierra con broche de oro romántico la versión de 1859, permite estratégicamente reafirmar un pacto de lectura que se ha ido perdiendo con las digresiones costumbristas que han ido invadiendo el relato.¹⁴

En el México del Porfiriato, los folletines de Eugenio Sue han pasado a ser mala lectura de señoras —así lo pinta José Peón y Contreras en 1891 en su *Veleidosa*.¹⁵ La supresión del episodio del monte Ajusco en la edición del *Fistol* de 1887 señala pues un cambio en el horizonte de expectativas de los lectores. No es que Payno haya renunciado al enfrentamiento con el diablo: ahora es don Pedro, el malvado e intrigante tutor de Teresa, quien lucha entre pecado y arrepentimiento sobre su lecho de muerte (capítulos 5 y 6 de la Quinta Parte). Su castigo sigue siendo una etapa imprescindible de la vuelta al orden, como lo dice otro protagonista al principio de la secuencia: “Las comedias y las novelas acaban siempre con el castigo del traidor y también un casamiento, pues hagamos que nuestras veladas acaben con tres o cuatro casamientos, y el castigo de otros tantos traidores...” Tan llamativo anuncio de un programa narrativo, tan irónica metalepsis, sólo pueden significar un alejamiento respecto del modelo folletinesco. En el segundo desenlace del *Fistol*, abundan las alusiones meta-narrativas que van señalando un cambio de estilo. La escena del Ajusco era narrada con una seriedad toda romántica. El hecho de que el *petimetre* Josesito, personaje parlanchín y suerte de *gracioso* de comedia, asuma este comentario —como muchos otros en la última parte—, marca nuevas pautas al relato. Josesito asiste con Arturo a la procesión del Viático que se dirige a casa de don Pedro. Toda la descripción de la ceremonia está puesta bajo el signo de la hipérbole, figura de la ironía por excelencia:

¹³ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, Grasset, París, 1992, p. 73.

¹⁴ Según Aurelio de los Reyes (*op. cit.*, p. 190), el hecho de que los cuadros de costumbres mexicanas irrumpían en el texto del *Fistol* después de una primera parte —más antigua— totalmente exenta de ellos, muestra que el propósito de Payno fue mudando a la par que cambiaba el destinatario de la novela.

¹⁵ La lectura de *El judío errante* participa de la caracterización negativa de Anselma y de su tía Genoveva. José Peón y Contreras, *Veleidosa*, Premiá, México, 1982, p. 45.

Delante marchaban de dos en dos como veinte personas vestidas de negro con sus escapularios en el pecho. Eran los hermanos de la cofradía de Aranzazú. Seguía la estufa de gala del Sagrario, tirada por cuatro mulas pintas y montados en la de sillas dos respetables viejos con sus casacas nuevas [...] Detrás de la estufa caminaban de dos en dos con gruesos cirios en la mano, el resto de los nobles cocheros, los individuos que pertenecían a diversas cofradías con sus escapularios blancos o verdes en el cuello, y después diversos particulares vestidos de negro y frailes dominicos, franciscanos, dieguinos, fernandinos y mercedarios, mezclados, todos con cirios de cera en la mano. Cerraba la procesión la numerosa y bien organizada música del batallón de Granaderos, que tocaba una marcha religiosa. Delante, en los costados y detrás de esta procesión, multitud de curiosos que se empujaban y atropellaban.¹⁶

La desproporción entre los medios ostentados y las causas del mal —don Pedro sufre un prosaico y vernacular *tlacottl*, es decir, un absceso— hacen del grave acontecimiento un lance cómico. Anunciada por “los sonidos de una *música militar* que tocaba una marcha o *un trozo de ópera*”, mezcla de lo solemne y lo festivo que ya resulta discordante, la ceremonia ideada por el viejo beato es ni más ni menos una farsa. Muy lejos estamos por ejemplo de la acompasada descripción de los preparativos de la boda de Teresa que motivan, en el texto de 1859, una alusión a *Hernani*, el drama romántico por excelencia.¹⁷

Tres veces intentan los sacerdotes arrancarle un acto de contrición al empedernido pecador, quien, alentado por Rugiero, se niega otras tantas veces en una interminable escena de agonía. En el nivel simbólico ha triunfado el Mal, mientras que en la edición de *Cumplido las mujeres* (Teresa y Celeste) logran resistir a sus llamados. Y desde el punto de vista de la rentabilidad narrativa, el lance se ha desdoblado en dos capítulos: “Sacramentos con música”, “La muerte del Justo”. La prolijidad del relato es, sin lugar a dudas, otra característica de la última versión del *Fistol*.

PROLIJIDAD DEL RELATO: LAS VELADAS DE LA QUINTA

Sancho Polo —otra vez él— se guardaba abiertamente de escribir con la prolijidad de un “novelista romántico por entregas”, asociando el folletín con la estética romántica y, sobre todo, con una economía narrativa que no

¹⁶ *El fistol*, 1887, p. 733.

¹⁷ “En medio de tanto esplendor se notaba, *como en las bodas de Hernani*, un aire de tristeza y misterio, que comprimía el corazón. Parecía que de improviso se iba a escuchar el sonido lúgubre de la trompeta que anunciaría la muerte y la desgracia” (*El fistol*, 1859, t. VII, p. 69; las cursivas son mías). Esta referencia a la obra de Víctor Hugo desaparece en la versión de 1887.

admite implícitos ni atajos.¹⁸ Efectivamente, en la edición ampliada del *Fistol* se multiplica el tiempo del discurso a la par que disminuye la duración de la ficción: ésta se ve amputada de dieciocho meses, pues desaparece la correspondencia de los capítulos 9 y 10 de la edición de Cumplido. El relato se va diluyendo, y una tertulia de unas cuantas horas puede pasar a ocupar el espacio dos capítulos completos. La ampliación del espacio narrativo se hace en primer lugar por medio del diálogo: la quinta parte redactada para la edición de 1887 se estructura en diez *veladas* que reúnen a Arturo y a sus amigos en la casa de Teresa para contarse unos a otros lo sucedido —el comentario de la acción pasa a ser más importante que la acción misma. Si bien Payno no incurre en las consabidas entradas de punto y aparte tan criticadas en el folletín, ciertas pláticas triviales aportan tan escasa información al lector que puede reducírselas a la simple función fática; por ejemplo, cuando el capitán Manuel regaña a su ordenanza Martín:

— ¿Qué libro cargas, Martín? ¿De cuando acá te has vuelto tan lector? Y eso que creo que a pesar de lo que te han enseñado los sargentos de tu compañía no lees muy de corrido.

— Este libro, mi capitán, es el catecismo del padre Ripalda.

— ¡El catecismo! Entonces de cuando acá tan devoto, tú que te dormías en los tiempos en que todavía se rezaba el rosario en la cuadra.

— Como mi capitán —le respondió Martín— se enojó tanto porque lo desperté, ya no le dije nada, pero quería pedirle licencia para irme a confesar.

— ¿A confesar? Eso sí que me asombra, y o tú te has bebido el resto de las botellas que quedaron anoche, o has perdido el juicio. ¿A confesar? ¿Y tú, tú, que no sabes si hay Dios, te vas a confesar después de tantos años?

— Confesión general, mi capitán, y por eso compré en casa Abadiano un catecismo que ya sé de memoria.

— ¿Pero, qué se te ha dado? Eso sí que es más curioso que los chismes y noticias de tus compañeros los soldados.

— Pues le diré la verdad a mi capitán, lo que tengo es mucho miedo.

— ¿Miedo a los balazos?

Martín se rió francamente y respondió:

— ¡Qué me importan a mí los balazos! Mi capitán ya lo sabe [...] al contrario, estoy contento. Hace tiempo que no tenemos nada que hacer, y desde aquel pleitecito con los rancheros que se querían merendar a mi capitán, mi

¹⁸ Así habla el narrador Juanito Quiñones: “Contaba yo a los 21 años con un pedazo de tierra caliente [...] Tierra caliente he dicho, para no tener que añadir que era hermosa, feraz y rica, por más que no fuera muy próxima a la costa; y *baste aquella frase*, pues los que conozcan la tierra caliente no necesitan más, y los que no la conozcan no han de entender todo lo que quiero decir, *por más que hable como un descosido y describa con más prolijidad que novelista romántico por entregas*” (Emilio Rabasa, *La gran ciencia*, Porrúa, México, 1948, p. 176; las cursivas son mías). La prolijidad del relato es una característica del modelo paraliterario elaborado por Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Eds. du Seuil, París, 1992, p. 147 ss.

carabina no ha vuelto a dispararse hasta ayer que la descargué para limpiarla. Tengo miedo, mi capitán, al diablo y al infierno. Al diablo, porque lo mismo da tirarle con confites que con balas, y al infierno porque no hay medio de salir de allí una vez que se entra, y el que me ha dado ese miedo es ese señor Rugiero, tan amigo de todos los de esta casa [...]¹⁹

La secuencia, que empezó por consideraciones domésticas que manifiestan, como de costumbre, la torpe ingenuidad del soldado raso, se repetirá en el episodio —también dialogado— de la visita al confesor; en que se machaca para el lector todo lo ya expuesto. Sin duda, estos diálogos permiten a lectores poco avezados apropiarse un texto que procura tal ilusión de realidad —cuando el tiempo de la enunciación coincide con la duración de la lectura, resulta más difícil percatarse de su artificialidad. Repeticiones, familiaridades, lengua desaliñada —“de cuando acá” empleado dos veces seguidas, abuso de anadiplosis— evocan a otra obra mexicana al margen de la literatura decimonónica reconocida: *Astucia*, de Luis G. Inclán, el novelista que escribe como habla. No en balde Josesito, el hablador despreocupado y olvidadizo al que a cada instante, como al distraído lector, hay que recordarle lo que ya sabe, pasa a ser un personaje central en el segundo desenlace del *Fistol*.

La redundancia y la prolijidad son sin duda un rasgo estilístico descalificador; tan es así que Payno se anticipará, en el prólogo de *Los bandidos de Río Frío*, a los posibles reproches de la crítica: “Todo en ti se reduce a plática, y lo mismo es un discurso en el Congreso, que una novela, o que una charla insustancial en un café”, le dice supuestamente al autor uno de sus amigos.²⁰ El marcado rasgo de oralidad en la última versión de *El fistol del diablo* no sólo dibuja la figura de un público menos culto, sino que remite a un modelo narrativo distinto del folletín heroico-romántico, modelo definido una vez más por Josesito: “Allá cuando era muy niño, recuerdo que mi padre se entretenía en las noches en leernos un libro escrito por una autora francesa, madame Collin o Gervin, lo mismo da; el caso es que se llamaba *Las Veladas de la Quinta*, pues que tenemos quinta, es decir, que la interesante Teresa tiene quinta [...] pues tendremos también veladas”.²¹

Por convención narrativa, a cada uno de los protagonistas le tocará asumir el papel de narrador, contando ya su historia, ya un apólogo instructivo, al igual que en la obra de madame de Genlis, que por tener ya cien años de leerse en los hogares mexicanos puede considerarse verdaderamente como *popular*: el que Josesito no recuerde correctamente el nombre de su autora muestra que ha caído en el dominio público, al igual que el

¹⁹ *Fistol*, 1887, p. 724.

²⁰ *Los bandidos de Río Frío*, Porrúa, México, 1986, p. 738.

²¹ *Fistol*, 1887, p. 689.

Decamerón de Bocacio, también citado.²² ¿Acaso no es Rugiero, quien fascina a su auditorio con lindas historias (representación del arte “diabólico” del novelista), el primero en remitir al cuentista, figura del folklore por excelencia?²³ Los cuentos, si bien se dirigen a los niños o a las *señoras de edad*, al igual que los folletines, al menos no despiertan la ira de los literatos.

HISTORIA, VEROSIMILITUD Y TENSIÓN DRAMÁTICA

Apenas desaparece el malvado tutor que obstaculizaba la felicidad de los protagonistas cuando los acontecimientos políticos van a encargarse de volver a separarlos: involucrado en el levantamiento de la Guardia Nacional, Arturo se alejará nuevamente tanto de Celeste como de Aurora, a la vez que el capitán Manuel aplazará su boda por defender la patria en peligro. *El fístol del diablo* no es una novela histórica —sólo en los últimos capítulos irrumpe la Historia, cual nueva forma de la folletinesca *fatalidad*, que lo mismo explica un pronunciamiento que un incendio o un naufragio. Sin embargo, el texto ampliado de 1887 modifica notablemente la visión de los hechos históricos respecto de la edición de Cumplido.

En el primer desenlace, el enfrentamiento de los *polkos* y los *puros*, la batalla de Cerro Gordo, los combates de Padierna y Churubusco, así como la entrada de las tropas estadounidenses a la capital, se concentraban en cinco nutridos capítulos (contra unos treinta en la edición Juan de la Fuente Parres) que organizaban el *crescendo* dramático hasta la desgracia final: la muerte de Teresa y de su amado capitán Manuel pese a su fidelidad indefectible. Sin dejarle un respiro al público, los acontecimientos se precipitaban según un ritmo binario alternando tristeza y alegría, logros y fracasos, tensiones y soluciones: tan sólo en el curso del capítulo tercero (“La Guardia Nacional”), el lector podía regocijarse con escenas de la vida de cuartel para entristecerse acto seguido con la ruptura de Arturo y Aurora, cuyo idilio acababan de esbozar esas mismísimas páginas.²⁴ Apasionante a su

²² *Fístol*, 1887, p. 718. *Las veladas de la quinta; cuentos e historias morales sumamente útiles* (traducción española: 1788) fue una popular lectura de mujeres en la América Latina decimonónica. Cf. Adriana Castillo de Berchenko, “Femme et formation littéraire dans le roman romantique latino-américain, *María et Martín Rivas*”, en *Le roman romantique latino-américain et ses prolongements*, L'Harmattan, París, 1984, p. 63 ss.

²³ Ya en la primera parte del *Fístol*, Rugiero sustituía a la voz narradora en la digresión intitulada: “Las novelas de Rugiero” (capítulos 23-26). “Las veladas de la Quinta” serían una vuelta al proyecto original del *Fístol*, al instaurar una nueva serie de relatos en el relato.

²⁴ Ninguna situación es definitiva o estable; éste es el principio generador del interés novelesco del *Fístol*, plasmado por este comentario del narrador al final de la secuencia: “Todo el hermoso y lucido edificio de felicidad que Arturo había construido en su amoroso pensamiento cayó, como cae, con un leve soplo el castillo de naipes, que con mucho cuidado y afán ha construido un niño” (*Fístol*, 1859, p. 55).

manera, tal acumulación debió de resultar demasiado folletinesca para los criterios de 1887, como lo sugiere el segundo epílogo al plantear la necesidad de justificar más cuidadosamente los lances: “Fácil nos hubiera sido con la explosión de una bomba matar a todos los personajes que han figurado y a quienes hemos tratado [...] pero como no es novela sino una serie de escenas reales y positivas entre personajes que han existido y aún existen, ha sido necesario seguir el hilo natural de los sucesos, sin violentarlos ni precipitarlos expresamente para un total desenlace”.²⁵

Las pautas realistas o naturalistas de finales del siglo XIX están imponiendo un nuevo consenso sobre la *verosimilitud* de una historia, que en particular impide “amontonar personajes e incidentes”, según la ya citada fórmula de Olavarría y Ferrari: si el relato avanza al ritmo precipitado de las películas mudas en el *Fistol* de 1859, las largas pláticas así como las intervenciones didácticas del narrador de la segunda versión logran darle un tiempo menos “artificial”, para retomar el eje paradigmático de los comentarios metanarrativos de Payno que apuntan claramente al texto novelesco como *mimesis*. El levantamiento de la Guardia Nacional contra el vicepresidente Gómez Farías inspiraba en 1859 a Payno un simple párrafo sobre lo peligroso que resulta armar al pueblo.²⁶ En cambio, es una extensa digresión discursiva la que interrumpe, por espacio de dos capítulos completos, el relato en su versión final, para denunciar a los políticos tanto liberales como conservadores, agitadores profesionales los unos, clerics retrógradas los otros, traidores al interés de la nación todos.²⁷ Sin duda ha llegado el momento, en 1887, de que justifique Payno su propia actuación en lo que Guillermo Prieto llamara, por aquellos años, un vergonzoso error de juventud.²⁸ Otro apartado —dialogado éste— permitirá presentar en tiempo real las dudas y los escrúpulos de las figuras del partido moderado, acorralados durante el pronunciamiento, según el narrador, para quien merecen el indulto de la Historia cuarenta años después. Estas crecientes digresiones, que convierten el desenlace del *Fistol* en foro de discusión a la manera de Eugenio Sue o Venceslao Ayguals de Izco, hacen también patente la voluntad de Payno de *motivar* la ficción.²⁹

²⁵ *Fistol*, 1887, p. 888.

²⁶ *Fistol*, 1859, p. 44 ss.

²⁷ *Fistol*, 1887, capítulos 23 y 24 de la Cuarta Parte, intitulados “Altos personajes” y “La ley de Manos muertas”.

²⁸ Payno fue mayor del batallón de *Bravos* de la guardia nacional insurrecta y como tal redactó el episodio de los *polkos* para la historia colectiva de la intervención, *Apuntes para la guerra de los Estados Unidos*, escrita en Querétaro a finales de 1847. Cf. Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, Porrúa, México, 1985, p. 281 ss.

²⁹ Compréndase aquí el término de *motivación* en el sentido que le da Genette; a saber: los elementos de justificación causal (particularmente desarrollados en la novela realista de finales del siglo XIX) que permiten la adhesión del lector al relato, ocultando su arbitrariedad,

¿Cómo se explica el que personajes positivos participen en un pronunciamiento, verdadero escándalo en las circunstancias históricas del país, como lo hace notar el escrupuloso licenciado Luis Cayetano en *El fistol del diablo*? Las razones aducidas por Josesito y Arturo en el primer desenlace no permitían ninguna lectura política del acontecimiento: el uno se echaba a la bola por aburrimiento —“no tengo más interés que acompañar a los amigos y estar en frasca [...] además que tanto tiempo de paz y de quietud, cansa” —, en tanto que el otro sólo buscaba la manera de acercarse a Aurora, encerrada en el convento de la Concepción, casualmente baluarte de los *polkos*.³⁰ Los pronunciados, quienes levantaban su acta “sin saber ni de qué se trataba, ni el daño que hacían”, eran otros tantos *calaveras* a los que la sociedad no podía guardar rencor. Inexplicable e inexplicado, el levantamiento de la Guardia Nacional contra Gómez Farías se resume, en la versión de 1859, a una escena de carnaval en que se subvierte momentáneamente el orden social³¹ dentro de un ambiente más festivo que bélico:

Desde las ocho hasta las diez de la mañana había un armisticio: durante ese tiempo las dos líneas enemigas eran un paseo: fruta, pasteles, víveres, cuanto tiene la ciudad, tanto así se presentaba, con todo el carácter de variedad y alegría, en el campo de los beligerantes. Las señoras visitaban a sus deudos, los amigos a los amigos. Se platicaba, se comentaban los actos de valor, o los lances en que el miedo no había faltado [...] sonando las diez, los inofensivos vendedores y las tímidas visitas corrían a encerrarse en sus casas, y los campeones se subían a las torres, a tirar balazos sin descanso.³²

Se trata, pues, de una parodia de guerra que contrastará con el tono épico del relato al abordar la batalla de Churubusco, cuando los mismos guardias nacionales sitiados rechazan toda rendición y se muestran dispuestos a morir por la patria.³³ Olvidando toda su despreocupación y ligereza, Arturo y Josesito se convierten —*in extremis*— en héroes, tal y como lo exigían las convenciones folletinescas: Buenos y Malos están definidos de una vez por todas. No es de sorprender entonces que el imprescindible villano, don Pedro, encabece lo que aparece explícitamente como un complot clerical en el texto de 1887. Los acontecimientos históricos siguen obedeciendo a *motivaciones* infantiles —una revuelta originada en una ven-

su carácter ficticio —el *por qué* del texto que hace olvidar el *para qué* (Gérard Genette, “Vraisemblance et motivation”, en *Figures II*, Eds. du Seuil, París, 1969, pp. 92-99.

³⁰ *Fistol*, 1859, p. 41.

³¹ “Los aguadores y cargadores de las esquinas tiraban contra los aristócratas, cuyas tinajas habían llenado el día antes, y cuyos fardos habían cargado, y los aristócratas, a quienes llamaban *polkos*, tiraban contra unos pobres diablos, que no sabían lo que hacían” (*Fistol*, 1859, p. 45).

³² *Fistol*, 1859, p. 47.

³³ *Fistol*, 1859, pp. 86-88.

ganza personal— y sólo los lectores condicionados por la ideología liberal juzgarán *verosímil* el que los Malos sean necesariamente defensores de la religión y los fueros. Sea como fuere, la ley de Manos Muertas es expresamente designada como la causa de la polarización de la sociedad mexicana que desembocará en una trágica guerra civil: el credo realista del epílogo será un adorno retórico, pero las intervenciones directas del narrador, así como el lujo de detalles históricos —cuatro capítulos para exponer las causas de la revuelta, y otros cuatro que pormenorizan los enfrentamientos entre *polkos* y *puros*— señalan un nuevo destinatario al *Fistol*: los lectores de 1887 ya no son, como aquéllos de la edición de Cumplido, testigos más o menos directos de los hechos. A las señoras de edad se han sumado nuevas generaciones de mexicanos, que pueden apreciar así el camino recorrido hacia el ideal de Paz y Progreso.

EL FISTOL DEL DIABLO, RETRATO DE FAMILIA SIN NACIÓN

Sin duda las necesarias aclaraciones disminuyen la tensión dramática en el segundo desenlace del *Fistol*, a la vez que nuevas modalidades del relato influyen en la valoración de los acontecimientos históricos. Así, el narrador, que tanto espacio le dedica al levantamiento de la Guardia Nacional, ya no asume, como en el texto de 1859, el relato de las batallas libradas contra el invasor estadounidense. Ahora es un protagonista, Juan Bolao, el que les lleva a los habitantes de la quinta de Teresa las aciagas noticias de la caída del convento y de la muerte de Arturo, en el capítulo XX de la última parte, intitulado “Churubusco”, que poco tiene que ver con la épica versión de 1859. De Padierna sólo sabemos por los comentarios de las enfermeras, ocupadas en recoger los heridos, que incidentalmente nos informan de la responsabilidad de Santa Anna en la derrota: en el segundo desenlace del *Fistol*, los acontecimientos históricos nos llegan por el filtro de *pláticas* menos emocionantes, a la vez que las rivalidades del alto mando y el predominio de los intereses privados sobre el interés general se vuelven mucho más visibles que el patriotismo de milicianos y soldados.³⁴ El pesimismo general de la versión de 1887 ha de vincularse con este juicio severo que forma Payno sobre el México de mediados de siglo, a la luz de la paz porfiriana.

Permítaseme apuntar una última escena que se hallaba ausente del texto de 1859 para puntualizar mi propósito: a la víspera de los combates contra las fuerzas de intervención, Teresa y sus amigos salen, al igual que todos los capitalinos, a visitar a sus deudos y familiares en los batallones acampados en el Peñón Viejo:

³⁴ *Fistol*, 1887, pp. 840 y 852.

En lo alto de este extraño cerro [...] estaba acampado el batallón de Victoria y había plantado su bandera, que ondeaba graciosamente, y en las suaves lomas inmediatas había materialmente una feria. Vendedores de frescas frutas de colores incitantes; mesitas con sus manteles muy limpios con cuartos de pollo asado; cantinas más modestas y pequeñas que la de don Mariano, con sus botellas de licores y sus vasos ordenados en fila; dulceros con sus cajoncitos copados de calabazates y merengues; otros con canastillos de bizcochos, muchachos con cántaros de agua fresca y mercilleros con peines, espejitos y barajas. Y por la calle que habían formado estos comercios, circulaba una concurrencia a pie y a caballo, alegre y bulliciosa, comiendo golosinas, bebiendo copas, contemplando el magnífico panorama de los altos y nevados volcanes [...]³⁵

Ultimo cuadro de costumbres de la novela, el capítulo veintisiete de la Quinta Parte (correspondiente a la Sexta Velada) parece repetir, a unas cuantas páginas de distancia, la escena del improvisado mercado en el fuerte de la Concepción durante el levantamiento de los *polkos*:³⁶ misma manifestación espontánea de alegría popular, mismos esquemas narrativos (don Mariano, el tendero-filósofo y otrora víctima del *fistol*, es reconocido por uno de los protagonistas). Nuevamente cabe preguntarse si la ampliación del texto del *Fistol* en su segunda versión no es más que el efecto de repeticiones, y si las numerosísimas peripecias no tienen más que la apariencia de la novedad. ¿Se agotaría la imaginación de Payno o acaso es intencional la similitud de estos dos episodios? “Las piedras rodando se encuentran”, dice el cantinero metido a filósofo, y en la fiesta popular se reunificará providencialmente la familia de Valentín, amigo de Arturo. Ciertamente es que la feria, en la que por un tiempo conviven los extremos de la sociedad, permite los encuentros o re-encuentros más *inverosímiles*. El final próximo de la novela imponía atar los hilos, no sólo de la trama principal, sino de la multitud de pequeños dramas protagonizados por figuras representativas de todos los círculos de la sociedad mexicana con los que Arturo y sus amigos han entrado en contacto.

En el campamento del Peñón Viejo concurren las niñas de la buena sociedad, así como los léperos, los bandoleros con sus queridas y los oficiales de alto rango que rodean al general Santa Anna, en una visión panorámica de la sociedad mexicana que anuncia el “proyecto mural” de *Los bandidos de Río Frío*.³⁷ Si el cuadro de costumbres cumple una función estructural, la de ir recentrando el enredo, como en el caso de la feria de San Juan de los Lagos en la ya citada novela, es indudable su alcance simbólico: la muche-

³⁵ *Fistol*, 1887, p. 825 ss.

³⁶ El capítulo nueve de la Quinta Parte, “El fuerte de la Concepción”, desarrolla el párrafo ya citado de la versión Cumplido (nota 33) en un cuadro costumbrista. *Fistol*, 1887, p. 771.

³⁷ Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 15.

dumbre del *Fistol* que sale de paseo a los campamentos militares en “rome-ría”, “como si se tratase de la Pascua de San Agustín de las Cuevas”,³⁸ no está animada por ningún fervor religioso, por ningún celo patriótico. Al contrario, se insiste en el texto sobre lo extraño de la situación —una fiesta popular en vísperas de una batalla—, que vienen a rematar los insistentes comentarios del narrador: “¡qué cosa tan curiosa la gente de México! Parece cuento, pero así es”.³⁹ De nuevo queda patente la ausencia de conciencia colectiva de los mexicanos de mediados del siglo XIX, a los que acaso vincula una “idolatría nacional” a fuer de ideología nacional —el culto guadalupano que inspirará otro grandioso cuadro panorámico de *Los bandidos de Río Frío*. Si, como dice Carlos Monsiváis, “en América Latina los libros culminantes son retratos de familia y de nación”,⁴⁰ el daguerrotipo retocado por Payno en 1887 representa decididamente a la familia mexicana decimonónica “sin nación”.

CONCLUSIONES: *EL FISTOL DEL DIABLO* ¿ESCRITA PARA Y POR EL PÚBLICO?

Para los jóvenes lectores que descubrían la anarquía de la era de Santa Anna en las páginas de *El fistol del diablo* de 1887, el México de sus padres debió de resultar casi tan extraño y lejano como para el público extranjero, comparado con la Paz y el Progreso porfirianos. En cuanto a las señoras *de edad* —entiéndase de la edad del mismo Payno—, sin duda se compenetraron más de la nostalgia costumbrista de *Los bandidos de Río Frío* que de las acusaciones políticas de la primera obra. Por muy atinado que sea el juicio de un Gutiérrez Nájera, no son ellas las destinatarias del *Fistol*, al menos en su última versión. El texto de 1887 se presenta como el resultado de un consenso estético y literario: al suprimir la vistosa escena alegórica del monte Ajusco y al adoptar las convenciones narrativas ejemplificadas por *Las veladas de la quinta*, intenta Payno conciliar las nuevas exigencias de realismo y de verosimilitud con las pautas del anticuado folletín heroico-romántico para así satisfacer a todos los lectores.

Este *Fistol* puesto al gusto del día expresa el carácter de estas obras ancilares que, como muchos folletines, se limitan a atender la demanda del público: los sucesivos desenlaces del *Fistol* son un buen ejemplo de ello. Si el primero se escribió a instancias del editor Ignacio Cumplido, el segundo obedece a las exigencias de los “amabilísimos suscriptores”:

³⁸ *Fistol*, 1887, pp. 824 y 825.

³⁹ *Fistol*, 1887, p. 825; igualmente pp. 757 y p. 771.

⁴⁰ C. Monsiváis, *Aires de familia*, p. 29.

La suerte de Arturo quedó ignorada durante mucho tiempo. ¿Murió de su doble herida de bala y de amor, y Celeste lo condujo ante el trono de Dios? ¿Los acontecimientos permitieron que profesara Aurora en Balvanera, o volvió al lujo y a la vida del mundo? Todas estas cosas necesitan prolijas indagaciones, que ya no son de este libro [...] Entonces publicaré otro libro, tratando de satisfacer completamente la curiosidad de los amabilísimos suscriptores que han tenido la bondad de recibir las entregas de la tercera edición de *El Fistol del Diablo*.⁴¹

La “presión del público” reivindicada por Payno no puede tener las mismas incidencias en el México decimonónico, con su reducidísimo público lector al que difícilmente podría llamarse “popular”, que en la Francia de Eugenio Sue, quien termina escribiendo sus novelas *con* sus lectores. El folletín de Payno no compete a los misterios de la comunicación de masas. No han de tomarse, pues, al pie de la letra las reiteradas alusiones al papel de los lectores en la redacción de *El fistol del diablo*, aunque sí son testimonio de un particular pacto de lectura que garantiza la absoluta conformidad del producto con las expectativas del público.

El epílogo del último *Fistol* da nueva vida al interés novelesco con un trillado recurso de folletín, el famoso “continuará”. Al resucitar a Arturo, quien había muerto en el campo de batalla, se vislumbra un posible *Fistol II*, pasando a convertirse la novela en matriz de una *serie* cuyos episodios en número indefinido posponen cada vez más el desenlace. El éxito alarga el texto, tal es la ley de la literatura comercial. Si la marcada oralidad del *Fistol* rescrito apunta hacia nuevos destinatarios más “populares”, el considerar a cada protagonista como posible cuentista le permite a Payno amontonar historias *ad libitum* en función de la demanda. Otra será su opción en *Los bandidos de Río Frío*, cuando las sucesivas digresiones y relatos en el relato obedezcan a una estructura unificadora mucho más compleja y menos elástica.

⁴¹ *Fistol*, 1887, p. 888.

ÁGAPES, ALMUERZOS Y “AGACHADOS” (LOS PALADARES MEXICANOS EN PAYNO)

IGNACIO DÍAZ RUIZ
*Centro Coordinador y Difusor
de Estudios Latinoamericanos, UNAM*

¡Por Dios, que la habéis pintado
de colores tan perfectas,
que no trocara el oírla
por haberme hallado en ella!
Juan Ruiz de Alarcón

La nostalgia, en su estricto sentido etimológico y como expresión de estar ausente de la patria y de añorarla, es una clave idónea para aproximarse a la dimensión y comprender la finalidad de *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno (México, 1810-1894). Novela de evocaciones, secuencia de reconstrucciones de la memoria, acumulación de recuerdos del terruño, recuperación del continente y de los contenidos de lo mexicano. Fluir maduro de una memoria, optimista y lúdica, realista y minuciosa, que busca reconstruir y fijar el México de mediados del siglo XIX, como escribe Payno: “[...] pero ha debido aprovecharse la oportunidad para dar una especie de paseo por en medio de una sociedad que ha desaparecido en parte, haciendo de ella, si no pinturas acabadas, al menos bocetos de cuadros sociales que parecerán hoy tal vez raros o extraños”.¹

Testigo de su siglo, desde su doble distanciamiento geográfico y temporal, el novelista trae a la memoria una muy vasta secuencia de cuadros de costumbres nacionales. En España, entre 1888 y 1891, es decir, entre sus setenta y ocho y ochenta y un años, Payno redacta, sin un programa totalmente previsto, su novela *Los bandidos de Río Frío* (1891), que constituye un desmesurado y desafortunado conjunto de cuadros costumbristas del México de mediados del siglo XIX. Conjunto que aspira a construir, por muy diversos medios y recursos temáticos, una anécdota central que afortunadamente se bifurca, crece y se ramifica hasta crear un enorme folletón, árbol de

¹ Manuel Payno, “Prólogo del autor”, *Los bandidos de Río Frío*, pról. Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1991 (*Sepan Cuantos...*, 3), p. xv. En adelante se indicará únicamente el número de página correspondiente a esta edición.

genealogías y referencias mexicanas. Organizado en dos partes, con cincuenta y cuatro y sesenta y tres entregas respectivamente, es un relato que se convierte en un auténtico cajón de sastre, que edifica esa sabrosa panorámica de colores locales del pretérito nacional.

En esa densa evocación o recordación mexicana, nuestro autor incluye referencias gastronómicas y culinarias que permiten, entre otros muchos motivos, definir y apuntalar una sugerente imagen de México: sus habitantes, sus hábitos y sus formas cotidianas de vida, hacia la mitad del siglo XIX. La sensibilidad decimonónica, la ardua y progresiva conformación y definición de la nación, la afirmación y caracterización de la patria mexicana, alientan a Payno a incluir esa incommensurable serie de referencias y anécdotas alrededor de las costumbres y de la vida diaria, que es un inagotable memorándum. De tal suerte que la vastísima presencia de menciones y datos de orden gastronómico en este relato representa, de manera indirecta —quizá inconsciente, es cierto—, una forma, una fórmula, un medio para destacar parte de la cultura popular y parte también de lo que podríamos llamar anacrónicamente, para hablar de esta novela de Payno, cultura profunda.²

Con una actitud en verdad casi enciclopédica, con una intención por incluirlo todo, Payno “nos presenta la vida de aquel tiempo en todos sus aspectos”,³ con la aguda percepción de un historiador de la vida cotidiana y de las costumbres, prefigura otra forma de hacer la Historia; como comenta Payno: “El menú [...] merece un lugar en esta narración porque esto forma la historia doméstica de que no se ocupa el que aspira a grave historiador” (p. 23). Asimismo, el cuadro costumbrista, tan caro a la pintura y literatura de la época, recurso representativo del espíritu del siglo, es la expresión más frecuente y bien utilizada por este sagaz narrador; por ello se ha escrito de la obra: “Así tenemos en *Los bandidos* el estudio costumbrista más amplio que existe en la literatura mexicana [...] Nadie en México ha abarcado tan completamente en un solo libro la sociedad entera de una época”.⁴ En efecto, este novelista incluye, sin medida y con enorme acierto, la historia doméstica, y en ella: la cultura alimenticia y las referencias gastronómicas como un elemento más para expresar, a su muy peculiar manera, sus ideas y pensamientos sobre la nación mexicana.

² Transcribo esta breve definición de cultura profunda: “El México profundo está formado por una gran diversidad de pueblos, comunidades y sectores sociales que constituyen la mayoría de la población del país. Lo que los une y los distingue del resto de la sociedad mexicana es que son grupos portadores de maneras de entender el mundo y organizar la vida que tienen su origen en la civilización mesoamericana, forjada aquí a lo largo de un dilatado y complejo proceso histórico” (Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo, una civilización negada*, Grijalbo-CONACULTA, México, 1989, p. 21).

³ Antonio Castro Leal, “Prólogo” a M. Payno, *Los bandidos de Río Frío*, ed. cit., p. ix.

⁴ Ralph E. Warner, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, Robredo, México, 1953, pp. 86-87.

Con una prolija minucia y cuidadosísima descripción, se incluye la festividad de la Virgen de Guadalupe como la celebración y el día de la patria por excelencia, y al recinto religioso como el espacio icónico del país y de la época. No existe en nuestro calendario religioso y popular otra fecha con tanta y tan grande significación. “El día 12 de diciembre es el más solemne en México de todos los días del año [...] no había familia pobre ni rica que dejase de ir el día 12 a la Villa” (p. 21). Esa celebración sirve a Payno para enmarcar, con todo el carácter y sabor de lo nacional, un excepcional y memorable banquete donde conviven las máximas autoridades civiles y religiosas, y nos ofrece la oportunidad de conocer, desde la perspectiva del narrador, el gusto de las clases más distinguidas.

La referencia incluye algunas consideraciones de carácter histórico y político: la deuda pública, la separación de México y España, la Independencia y algunas de sus consecuencias, la conformación de las representaciones diplomáticas en el extranjero —de las que él mismo formó parte—, y, con no poco humor e ironía, algunas reflexiones sobre la civilización, en la que, por supuesto, Francia e Inglaterra representan los prototipos.

Una espléndida mesa estaba dispuesta. No espere el lector encontrar allí *costillas a la Saint Manchould*, ni *Filet de boeuf à la Jean Bart*, ni *saumon sauce riche*. México ya había pedido dinero prestado en Inglaterra, ya había recibido buques y fusiles viejos, ya había enriquecido los puertos de Burdeos y Bayona con el dinero de los españoles expulsados, ya había mandado legaciones que llevaban médico y capellán, ya estaba segura de ocupar un lugar entre la familia de las grandes naciones civilizadas (p. 22).

Al descartar, de entrada, como signo de civilización y elegancia, los platillos de la cocina francesa, se abre un reconocimiento indudable a la tradición hispánica y, de algún modo, también a la prehispánica e indígena: “pero [México] no renegaba del puchero de sus abuelos, ni consideraba ordinarios los manjares que se servían en los fabulosos palacios de los reyes aztecas” (p. 22). En efecto, la influencia de los gustos peninsulares no desaparece; por el contrario, parece ser que constituye una reafirmación, la consolidación de gustos totalmente integrados; como explica Novo: “Es posible que a raíz de la Independencia, el odio por los españoles atenuara en los mexicanos algunos de los usos de la metrópoli; pero no los gastronómicos. El puchero, el arroz, el chorizo estaban demasiado arraigados para que prescindiéramos de ellos por puro patriotismo antihispánico”.⁵

El novelista continúa, moroso, su generosa descripción: “El menú, como se diría hoy, merece un lugar en esta narración [...]” (p. 23); menú, término

⁵ Salvador Novo, *Cocina mexicana o historia gastronómica de la Ciudad de México*, 6ª ed., Porrúa, México, 1993, pp. 106-107.

y objeto de origen francés que no se discute, se introduce, como señala Payno, en los banquetes y restaurantes de la época como parte de las novedades y aportes de la civilización francesa relacionados con la gastronomía, y con los ritos de la mesa;⁶ otro narrador decimonónico lo presenta también como un motivo excepcional:

Delante de cada convidado, y apoyada en la copa grande, que, cubierta por la encarrujada servilleta, estaba en el centro de cada plato, había una gran tarjeta doblada en dos. Era el menú como se dice en la ridícula jerga de los banquetes. En medio del frente de la tarjeta, con caracteres azules, leíase: “Banquete ofrecido al señor Ministro de..., y al Gobernador H., por el general Juan López”; en la cara interior, y también con caracteres azules, estaba la lista de los manjares, bautizados con caprichosos nombres franceses.⁷

Ya entrado en materia, el escritor da cuenta de la variedad de comidas, postres y bebidas que se servirán para completar, complementar y dar cumplimiento a los servicios religiosos de tan mexicana y fervorosa festividad; en esta enumeración se conjuga armoniosa y abundantemente un enorme surtido de platillos de fuerte colorido y gusto nacionales:

Auguramos, sin embargo, que más de un lector se chupará los labios, por más parisiense que sea. Una sopa de pan espesa, adornada con rebanadas de huevo cocido, garbanzos y verde perejil, tornachiles de queso, lengua con aceitunas y alcaparras, asado de cabrito con menuda ensalada de lechuga, y, para coronar la obra, un plato de mole de guajolote por un lado y mole verde por el otro, y en el centro una fuente de frijoles gordos con sus rábanos, cabezas de cebolla ralladas, pedazos de chicharrón y aceitunas sevillanas (p. 22).

Cito de nuevo a Novo: “La Independencia abrió más ancho camino y mercado a los productos franceses que empezaron a llegar investidos de novedad y prestigio [ya lo constatamos con el objeto “menú”]. En la medida en que nos divorciaba de *la* España nos aproximaba más a *la* Francia”,⁸ afirmación que, en todo caso, debe ser matizada o cuestionada: la presencia de comidas y elementos, ingredientes y condimentos españoles da cuenta

⁶ En *La sombra del Caudillo* (1929), Martín Luis Guzmán utiliza también el menú para mostrar una faceta social de otra época: “Arriba y al centro, dominando la lista de manjares, las tarjetas decían con letras de oro: «Banquete para celebrar la designación del C. General Hilario Jiménez como candidato del PRP del E. de M. a la Presidencia de la República». Y abajo y al margen, con letras también de oro, se leía esta nota: «La mantequilla es de los Grandes Establos del C. Gobernador» [...] Así al menos sabrán ustedes (digo: los que sepan leer) lo que les doy” (M. L. Guzmán, *La sombra del Caudillo*, Compañía General de Ediciones, México, 1974, pp. 107 y 108).

⁷ Porfirio Parra, *Pacotillas*, SEP-Premiá, México, 1980, p. 108.

⁸ S. Novo, *op. cit.*, p. 93.

justamente de lo contrario; es decir, lo español se conjuga, se combina, se mestiza con alimentos de origen mexicano.

Del magnífico menú destacaremos únicamente la presencia fundamental del mole de guajolote, del que con toda gracia y sabiduría Alfonso Reyes escribe: “«mole de guajolote» grandes palabras que sugieren fieros banquetes [...] pieza de resistencia de nuestra cocina, la piedra de toque del guisar y el comer, y negarse al mole casi puede considerarse como una traición a la patria”, “salsa ilustre”;⁹ otro platillo que requiere una llamada de atención por su lugar preeminente es “la fuente de frijoles gordos”, alimento que alcanza también un sitio protagónico en la mesa nacional; Guillermo Prieto, por su lado, al describir un refrigerio popular, en una especie de letanía culinaria, dice: “El frijol popular, el frijol, el frijol amigo de los desheredados, el frijol, refrigerio del hambriento, el frijol patrio, ocupaba el puesto de honor y se le solía adornar con cebolla picada, con queso y ahuate y salsa para que sonriera la gula en la mesa más humilde”.¹⁰

Toda la comida mencionada se acompaña de algunas bebidas europeas y, en amable y democrática concesión del autor, del pulque, bebida ancestral, “licor embriagante de Xochitl”, de origen prehispánico que, de acuerdo con las noticias de aquellos años, iba ya en franca retirada del gusto de las clases privilegiadas: “relegados a los barrios de la ciudad los expendios de pulque, el centro ha quedado enteramente a merced de nuestros naturales enemigos el Cognac, el Brandy, el Ajenjo y otros, que sin más razón de privilegio que no ser del país, gozan de toda clase de franquicias”;¹¹ pese a ello, nuestro nacionalista y reivindicativo narrador lo sitúa en el banquete, a la par con otras bebidas: “Pocas botellas de vino carlón y de Jerez, pero unas jarras de cristal llenas de pulque de piña con canela y de *sangre* de conejo con guayaba, capaces de resucitar a un muerto” (p. 22). En cambio, en otro pasaje incluye un comentario adverso a los sustentos locales que revela una forma distinta de valorar lo nacional: “vino a discreción, nada de ordinariaces; chile y pulque, ni olerlos” (p. 459).

El enorme y succulento listado de viandas incluye los postres —singular variedad de dulces—, que culminan apoteósicamente esa vasta gradación

⁹ Alfonso Reyes, *Memorias de cocina y de bodega*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, pp. 129-130.

¹⁰ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, Porrúa, México, 1996 (*Sepan Cuantos...*, 481), p. 125.

¹¹ La referencia se completa con lo siguiente: “El ciudadano Pulque Blanco, de esta vecindad y comercio, por sí y en nombre de sus menores hermanos, de Piña, de Tuna, de Naranja, de Almendra, de Apio, etc., etc., ante el ayuntamiento comparezco y digo: Que no es posible por más tiempo soportar la persecución de que yo y toda mi familia somos víctimas desde hace muchos años, sin que haya habido para nosotros, cambios en nuestra triste y vergonzosa situación. Creados y nacidos en este país, era natural que esperásemos una decidida protección de los gobiernos nacionales [...]” (“Representación del pulque”, *La Orquesta*, sábado 18 de julio de 1868, reproducido en S. Novo, *op. cit.*, p. 199).

de gustos y refinamientos, junto con algunas referencias decorativas de aquel inolvidable convite: “Los postres, incontables, pues los conventos de monjas cooperaban a este banquete. Cocada, ate de mamey, arequipa, gazzates y rosquetes rellenos, camote con piña, yemitas y la mesa adornada con ramilletes de flores en unas jarras, banderitas de papel picado, motas de seda y flores de género y de listón” (p. 22).

Por último, en este indiscutible ágape, Payno no desaprovecha la oportunidad de lanzar punzantes comentarios acerca del gobierno y de sus integrantes y de toda la sustancial y sustanciosa circunstancia, así como de los respectivos reconocimientos y agradecimientos para la cocinera, y para la Virgen, en cuyo homenaje se realizó semejante festín: “El gobierno en conjunto, comió para tres días, y no obstante que algunos de sus miembros eran ya masones con sus puestos de librepensadores, fraternizaron con los cándidos canónigos y no hubo más que elogios y alabanzas para la cocinera, que tan deliciosos manjares había presentado y para la Virgen de Guadalupe, que había permitido que los comiesen en sana salud” (p. 22).

En un estricto contrapunto, de acuerdo con un principio de juego de oposiciones (México y Europa, ricos y pobres, plebeyos y aristócratas, civilizados e incivilizados), la relación anterior, o sea el banquete de las máximas autoridades civiles y religiosas, se completa con un almuerzo colectivo y popular, caracterizado por la parquedad, la llaneza y lo elemental de sus sustentos; mientras en el interior, en los recintos religiosos: “una espléndida mesa estaba dispuesta”, afuera, en el cerro y sus proximidades, se llevaba a cabo, en forma muy distinta y simple el refrigerio del pueblo: “El cerro y las calles materialmente cubiertas de indios y de la gente de México, almorzando precisamente el *chito* con tortillas, salsa borracha y muy buen pulque; la mayor parte de las familias, al aire libre, formando grupos alegres y con un apetito devorador, arrancando con los dientes los fragmentos sabrosos de una pierna asada de cabra; y los chicos brincando, con sus tacos de tortilla con aguacate en la mano” (pp. 22-23).

De este cuadro debe destacarse, sin duda, la mención diferenciadora y racial “de indios y de la gente de México”, precisión que da cuenta de otra división social; ambos grupos comparten el espacio físico y los mismos gustos pero, como lo marca Payno, son diferentes. No son lo mismo. De esta manera, la tortilla, el chile, el pulque y el aguacate son mencionados como los ingredientes básicos y esenciales del sustento de esa comunidad.

La parte final, coda de esta referencia a las comidas populares, tiene también un notable contraste y diferencia con la del banquete oficial; las menciones religiosas, las invocaciones a la Virgen, son indirectas o implícitas; lo más destacado en el grupo popular es el agua, los regalos y los alimentos para proseguir la festividad: “A las seis de la tarde esta increíble acumulación de gente comenzó a organizarse como una gran serpiente y a

deslizarse por las dos calzadas. Ninguno regresa a México sin traer un cantarito con el agua sulfurosa del Pocito, una rama de álamo, un pañuelo lleno de tortillas y una pierna de *chilo*. Es el regalo para los compadres y conocidos o la tornafiesta para el día siguiente” (p. 23).

En este plano de oposiciones, principio de contrastes, debe mencionarse asimismo otro asunto constantemente reiterado: la contienda entre la comida nacional y la europea, que implica además diferencias sociales y económicas. En varios momentos se menciona esa fuerte pugna, en voz del licenciado Lamparilla: “No es de su cuerda el café ni los *misteses* y *rosbises*, como le dicen a la carne condimentada a la moda inglesa; pero en cambio ¡qué comida, qué guisos tan sabrosos! ¡Yo creo que si San Pablo tiene gusto, no comerá en el cielo más que a la mexicana!” (p. 234).

En ese mismo tenor, en otro pasaje se denuncia de nuevo el contraste y se exalta, no podía ser de otra manera, la esencialidad de los guisos patrióticos mexicanos frente a lo extranjero, en un antagonismo alimenticio: “La sociedad dice que el chile, las tortillas, los chiles rellenos, las quesadillas son una comida ordinaria, y nos obliga a comer un pedazo de toro duro, porque tiene nombre inglés” (p. 234).

La polémica entre lo europeo y lo mexicano, discutida y expuesta ampliamente por muchos pensadores mexicanos del XIX,¹² es una de las reflexiones que, sobre lo civilizado e incivilizado, cultura e incultura a la manera de aquellos años, se discute al hablar de lo gastronómico, cuyos cánones y patrones provienen del Viejo Continente: “Es cierto que Francia e Inglaterra introducían sus usos y costumbres; pero no lo es menos que por lo que hace a los culinarios, Inglaterra tendría poco que enseñarnos, y que los recetarios franceses sufrirían al llegar a nuestras cocinas las adaptaciones necesarias para adecuarlas, como lo proclaman los tratados [...] al «gusto mexicano»”.¹³

Por otro lado, con el objetivo de fijar, mediante la comida, una buena estampa de la vida cotidiana, este escritor de las costumbres mexicanas presenta una cuidadosa minuta —de apariencia común y corriente— del gusto del licenciado don Pedro Martín de Olañeta; desayuno, almuerzo, comida, merienda y cena son los cinco momentos que reflejan lo copioso, largo y nutrido de los sustentos y de las aficiones de otro conjunto de la sociedad, así como de la relación e identificación con “los siglos del hartazgo, la glotonería y las invenciones alimenticias de criollos y españoles, encomen-

¹² “Los orígenes de la influencia que Francia ha ejercido en nuestra vida han sido competentemente explorados por muchas plumas ilustres, que en ellas descubren los gérmenes de nuestro pensamiento independiente. Y consumada la independencia, Francia sigue inspirando a los liberales: Zavala, Mora, Gómez Farías; más tarde a Ocampo, Ramírez, Juárez, Altamirano” (S. Novo, *op. cit.*, p. 106).

¹³ S. Novo, *op. cit.*, p. 107.

deros, frailes, obispos, oidores, virreyes”;¹⁴ influencias e invenciones coloniales que caracterizan los alimentos y hábitos de la clase ilustrada mexicana, encarnada en este personaje.

La jornada comienza a las primeras horas del día, en la cama, con un chocolate, obertura gastronómica sobre el lecho, manifestación de la vida grata, amable y muelle de este licenciado y de sus semejantes de la misma clase social: “A las cinco de la mañana se le ha de hacer su chocolate, espeso y muy caliente, con un *estribo* o *rosca*. Se le lleva a la cama, lo toma, fuma un cigarrillo y se vuelve a dormir” (p. 161); los placeres del denso y oscuro chocolate y del tabaco son las tempranas y matutinas señales del principio del placer de un succulento día.

Más tarde, el almuerzo, segunda estación, que como bien se puede constatar se trata ya de una comida completa, de cuatro tiempos, con su respectivo mole, expresado en un singular y mexicanísimo diminutivo, frijol y pulque, signos inequívocos de un refrigerio donde lo popular nacional está presente: “A las diez en punto, su almuerzo: arroz blanco, un lomito de carnero asado, un *molito*, sus frijoles refritos y su vaso de pulque” (p. 161).

La diferencia entre el almuerzo y la comida se hace notar por el horario y por un notable incremento de platillos y acompañamiento de frutas y postres que dan mayor realce y gusto a esta nada escasa minuta. En esta comida no se hace esperar la presencia de los caldos, las sopas, los pucheros, los dulces de leche que destacan y certifican la enorme presencia culinaria de la Madre Patria: “A las tres y media, la comida: caldo con su limón y sus chilitos verdes, sopas de fideos y de pan, que mezcla en un plato; el puchero con su calabacita de Castilla, albóndigas, torta de zanahoria o cualquier guisado; su fruta, que él mismo compra en la plaza; su postre de leche y un vaso grande de agua destilada” (p. 161).

En una relación ahora sí abreviada y elíptica se menciona la merienda y la cena, de la que se omite todo: “A las seis de la tarde, su chocolate, a las once la cena que se le lleva a la cama” (p. 161); este último, el chocolate, ocupa sin duda un sitio predominante en el gusto local y temporal, al grado de que bien podría ser catalogado, junto con el naturista pulque, como una bebida nacional.

En esta totalidad social construida por Payno y en la bien fraguada gradación de clases presente en la novela, la referencia a los sustentos de los estratos más populares e indigentes es indispensable; justamente: “los agachados” constituye el sitio más representativo de lo menesteroso y lo humilde de aquella ciudad en aquellos años. Esta amplia y fuerte visión social del narrador acude con toda fortuna a los alimentos para dar otro elocuente ejemplo gastronómico, mejor dicho ejemplo apenas de subsis-

¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

tencia. El narrador lo refiere en una respuesta epistolar de Cecilia, la vendedora de frutas, quien, con enojo y desprecio, escribe al niño rico que la pretende: “Don Pioquinto: Si tiene usted hambre puede venirse de mozo a acarrear fruta a la plaza, y le daré a usted ocho pesos cada mes, un real diario de ración, y le pagaré, además la comida en los *Agachados*” (p. 240).

El propio autor se da cuenta de que el término “agachados”, destacado textualmente con cursivas, requiere de una explicación, por lo que al pie de página acota su descripción: “Así se llamaban los puestos de comida que había en el Callejón de Tabaqueros. Los manjares eran las sobras y desechos de las casas, que vendían las cocineras, y calentaban, revolvían y recompunían las vendedoras. Se podía comer pollo, costillas y guisados por medio real. Muchos pedían cuartillas de *escamocha*” (p. 240). En cuanto a “escamocha”, explica Santamaría: “Escamocha; en México escamochó; sobras, pero solamente de la comida. Las de bebida son *babichas*”.¹⁵

A su vez, en sus memorables *Memorias*, al referirse al mismo sitio, Guillermo Prieto lo describe con no menos incisión y agudeza, referencia que complementa la información y da cuenta de otra forma para definirlo: el lugar donde se alimentan los indigentes, especie de corte de los milagros de la comida: “El populacho vil tenía sus fondas o comedores al aire libre en el callejón de los «Agachados» en el tránsito de Portacoeli y Balvanera, y allí gente sucia y medio desnuda, en cuclillas o de plano, hervía alrededor de cazuelones profundos, con piélagos de moles, arvejones, habas, frijoles y carnes anónimas e indescriptibles, no para recordadas por los racionales”.¹⁶ De ambas referencias se puede concluir que se trata del sitio de alimentación del nivel social más bajo y miserable, lujos de la pobrería, fondas paupérrimas, restaurantes del proletariado, expendios de sobras y desechos, vendimia de desperdicios, manjares míseros que contrastan con la abundancia y la riqueza de los banquetes oficiales y los desmesurados y prodigiosos almuerzos de la gente acomodada.

El sustento general de las ideas de Payno respecto de las costumbres alimenticias puede tener alguna relación —aires del tiempo— con los conceptos de civilización, de civilidad y de urbanidad, propios de la época, como lo establece otra narración:

Adquiérese el conocimiento íntimo de la civilización de un pueblo, examinando las reglas de conducta y de conveniencias sociales y las formas de la decencia y la civilidad que dirigen a cada quien en los actos habituales de la vida. El acto de comer es sin duda uno de los mejores medios para lograr esa aprecia-

¹⁵ Francisco J. Santamaría, *Diccionario general de americanismos*, Robredo, México, 1942, t. I, s. v.

¹⁶ G. Prieto, *op. cit.*, p. 48.

ción: la enorme escala que se extiende entre los bárbaros festines del antropófago hasta los banquetes del Tívoli; podían servir para graduar el estado diverso de nuestra sociedad.¹⁷

Sin embargo, también es cierto que, en esta magna y sugerente novela, Payno no expresa directamente afinidades con normas o criterios de decencia, civilidad y civilización respecto de las comidas; por el contrario, ajeno a esos principios, en su aguda presentación de la totalidad social, plantea una enorme simpatía e identificación con los sectores populares y disfruta enormemente sus actitudes y conductas: “Uno que otro decente asomaba la cabeza para ver la gran festividad del San Lunes. Era un empleado o el hijo de algún escribano, o un portero de oficina que se retiraba a comer, se les hacía agua la boca, y al llegar a su casa mandaban a la criada por un real de quesadillas y chalupitas para añadir las a su almuerzo” (p. 91).

La afición gastronómica de Payno es inmensa e inconmensurable, literaria y personal;¹⁸ las referencias y los gratos y graciosos cuadros que sobre la comida ofrece en *Los bandidos de Río Frío* dan cuenta de una visión totalizadora y de una forma nada superficial de apreciar la realidad; según confiesa, “Llenaba cuartillas de papel con mis recuerdos” (p. 736), los cuales, en gran parte, se relacionan con las costumbres, donde la comida mexicana —sobre todo la popular y colectiva— ocupa un sitio preferente.

Esos recuerdos gastronómicos, sin embargo, no constituyen únicamente un ejercicio de mero gusto o glotonería, ni una insustancial anécdota, sino que son también uno de los elementos para formular una historia de la vida cotidiana y doméstica, de las costumbres, como bien lo advirtió el propio Payno; además, contribuyen a puntualizar algunos aspectos de la cultura mexicana profunda: la persistencia de Payno por mencionar los alimentos nacionales, tal vez inconsciente en él, encuentra una posterior correspondencia en reflexiones antropológicas e históricas contemporáneas: “Los testimonios de ese largo proceso civilizatorio nos rodean por todos los rumbos: siempre tenemos frente a nosotros un vestigio material, una manera de sentir y de hacer ciertas cosas, un nombre, un alimento, un rostro, que nos reiteran la continuidad dinámica de lo que aquí se ha creado a lo

¹⁷ S. Novo, *op. cit.*, p. 331 (se refiere a la novela *Pacotillas* de Porfirio Parra).

¹⁸ Dos referencias de Guillermo Prieto establecen, dentro del perfil biográfico de Payno, su notable afición por la gastronomía: “porque como es sabido, Payno, dada su reputación de narrador fácil y elegante, de consumado jinete y de entendido economista, porque se le tenga de los primeros para sazonar unos macarrones o preparar un asado con toda la propiedad de la cocina inglesa” (G. Prieto, *op. cit.*, p. 212). “En la misma calle de Santa Clara número 26 vivía Payno, cuando la Literatura, el arte culinario, la ópera y la política formaba sus delicias [...] Payno, con su vestido adecuado, su delantal albeando y su gorro bombacho de breaña, en esas faenas [culinarias] no se habría cambiado por los sabios o guerreros más aplaudidos del mundo” (G. Prieto, *op. cit.*, pp. 298-299).

largo de muchos siglos”.¹⁹ ¿No son acaso los alimentos provenientes del maíz, el chile, el chocolate, el pulque, tan mencionados por Payno, algunos de los ingredientes o alimentos de esa dimensión profunda, de ese proceso y vasta continuidad de nuestra cultura mexicana?

Sin duda las reconstrucciones de Payno responden a un espíritu costumbrista, nostálgico, evocador de un pasado; en consecuencia, el hecho de recurrir a las costumbres —entre ellas la comida— es una forma de consolidar y definir las expresiones tradicionales, conscientes e inconscientes, de un pueblo. La simpatía, la afinidad y la identificación de Payno con los alimentos populares mexicanos son, entre otros, un indicio romántico, así como la huella de una vigorosa tradición vigente, profunda y viva; detrás de esos signos existe, en efecto, una tradición histórica y cultural y, al mismo tiempo, referentes para la comprensión del imaginario nacional. A propósito de este tema, en *Raíces del Romanticismo*, Berlin expresa una idea que completa y aclara esas concepciones e ideas románticas: “Deseamos expresar algo inmaterial pero debemos hacer uso de medios materiales para hacerlo. Deseamos expresar algo inexpresable pero debemos hacer uso de la expresión. Deseamos expresar, tal vez, algo del inconsciente pero debemos hacer uso de medios conscientes”.²⁰

En efecto, los fines últimos de Payno son expresar y señalar algunas ideas sobre la nación y la patria; por ello, el hecho de recapitular en una espléndida remembranza sobre las comidas mexicanas constituye un acendrado medio de presentar en forma concreta y material la subjetividad de una tradición, de una cultura, y de manifestar algunos rasgos y aspectos de un país en formación, el México del siglo XIX.

¹⁹ G. Bonfil Batalla, *op. cit.*, p. 32.

²⁰ Isaiah Berlin, *Las raíces del Romanticismo*, ed. Henry Ardí, trad. Silvina Marí, Santillana, Madrid, 2000, p. 139.

CULTURA OFICIAL Y TRADICIÓN POPULAR EN *LOS BANDIDOS DE RÍO FRÍO*

MARÍA TERESA SOLÓRZANO PONCE

Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

Podría decirse que, de alguna manera, el siglo XIX en México estuvo atravesado por una polémica fundamental en torno a las categorías de literatura nacional y literatura original,¹ conceptos que en ocasiones se oponen y en otras son sinónimos. Este debate se extendió a todo lo largo del siglo, aun con la aparición de Ignacio M. Altamirano, quien sistematizó, como doctrina y teoría, las ideas acerca de un nacionalismo literario y las preocupaciones por lograr una identidad cultural.

En el contraste entre literatura nacional y literatura original, constantemente asociado a la oposición civilización-barbarie, pueden observarse dos tendencias literarias: la novela que dialoga con la tradición novelesca universal o europea, sin entrar en diálogo vivo con la cultura no letrada (popular, oral, etcétera), y la que intenta incorporar las voces vivas de la tradición literaria. En esta segunda postura podemos ubicar las novelas de Manuel Payno, las cuales buscan una solución poética para la representación de la heterogeneidad sociocultural del país.

Así, mientras que *El fistol del diablo* (1845-1846) y *Los bandidos de Río Frío* (1888-1891) procuran resolver los problemas de heterogeneidad sociocultural planteados en la narración por medio de la acumulación de episodios, *El hombre de la situación* (1861) condensa el material de forma tal que resulta difícil desentrañar la riqueza artística encerrada en su interior. Sin embargo, los tres textos tienen como factor común el mantener, a lo largo de la narración, un constante diálogo tenso y conflictivo entre la tradición universal y la tradición propia.

¹ De las numerosas reflexiones que suscitó esta polémica, sobresale por su claridad y precisión el planteamiento de José María Vigil, publicado en dos ensayos, de 1872 y 1876, respectivamente, en los que establece una exacta distinción entre nacionalismo y originalidad literaria. Literatura nacional es la que expresa a un pueblo que tiene un modo de ser particular; aunque ello no implique una independencia política; literatura original, en cambio, es aquella que no revela ni por la forma ni por el fondo la imitación servil de modelos ya existentes, objetivo mucho más difícil de lograr que el primero. Véase José María Vigil, "Algunas observaciones sobre la literatura nacional" y "Algunas consideraciones sobre literatura mexicana", incluidos ambos en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, comp. e introd. Jorge Ruedas de la Serna, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996 (*Ida y Regreso al Siglo XIX*), pp. 251-273.

Otra característica que vincula a las tres novelas es la visión histórica de Manuel Payno respecto de México, al que considera como un país cuyas instituciones políticas han cambiado con la sustitución del régimen virreinal por el republicano, pero en el que las circunstancias sociales se mantienen inmutables, encubiertas por la apariencia y la falsedad de quienes persiguen legitimidad y posición social, por medio del dinero, que todo lo compra, y del poder, que todo lo autoriza. En sus novelas, Payno “dará a conocer cómo, sin apercibirse de ello, dominan años y años a una sociedad de costumbres y prácticas nocivas”, “que todos toleran y a la que se acostumbran los mismos individuos a quienes daña”.² De tal manera, en acertado comentario Carlos Monsiváis, refiriéndose a *Los bandidos de Río Frío*, hace notar cómo la impunidad y la corrupción, que invaden a la sociedad en su conjunto, proporcionan a Payno un hilo conductor para la composición de su novela, a la que, con justa razón denomina “muralista”.³

Ahora bien, para la interpretación histórico-cultural de México, Payno parecería proponer partir no sólo de los documentos escritos o de una historia oficial, sino también de la tradición oral, la tradición popular, la memoria que conserva la vitalidad histórica de la nación.

DE LAS TRADICIONES

La herencia que la Nueva España lega al México independiente se divide en dos tendencias básicas. Por un lado, una cultura de elite: la cultura de los vencedores y dominantes, la cultura de los españoles criollos y peninsulares; y por el otro lado, una cultura popular y subalterna: la cultura de los vencidos y dominados, la cultura de los indios, los negros y las castas, en sus más diversas combinaciones étnicas. Más allá de las confluencias, interacciones, contactos y préstamos culturales, de las que se libraron estas dos herencias culturales, podría decirse que la primera se manifestó principalmente a través de los discursos canonizados de la época: la religión católica, el arte religioso, la ciencia incipiente, las ideas ilustradas, etcétera, conservados y transmitidos por vías de la escritura; por lo común, estos discursos fueron los más visibles y evidentes de la sociedad virreinal. Por el contrario, la segunda tendencia, es decir, la cultura subalterna, fue el refugio de aquellos elementos étnicos y sociales opuestos a, o divergentes de,

² Manuel Payno., “Prólogo” del autor a *Los bandidos de Río Frío*, 6ª. ed., pról. Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1973 (*Sean Cuantos...*, 3), p. xiii.

³ Véase Carlos Monsiváis, “Manuel Payno: México novela de folletín”, en *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte (1994)*, coord. Margo Glantz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997 (*Ida y Regreso al Siglo XIX*), pp. 245-247.

los discursos oficiales, y se manifiesta en la vida cotidiana y el arte popular; en la comida, la vestimenta, la sexualidad, las fiestas, los cantos, los bailes, etcétera, prácticas culturales conservadas y transmitidas por vía oral.⁴ Esta cultura subalterna de lo “doméstico”, a la que se le ha conferido un rango inferior frente a la tradición letrada, es la parte de la realidad social que Payno resalta con especial cuidado y placer en sus tres novelas.

Así, en *El fistol del diablo* tuvo la habilidad de advertir la doble tradición, culta y popular, que giraba alrededor de la figura diabólica, y conforme a ella compuso su personaje de Rugiero. Este nombre, escogido por Payno para el diablo de su novela, proviene del drama del escritor español Francisco Martínez de la Rosa, *La conjuración de Venecia*, obra con la que se inicia el romanticismo en el teatro ibérico.

No cabe duda de que detrás de *El fistol del diablo* hay toda una tradición literaria que Payno debió conocer perfectamente, o al menos buena parte de ella. A diferencia de las figuras diabólicas europeas, lo que de maldad puede tener Rugiero lo compensa ampliamente con su gracioso desenfado y cordialidad. Y no hay sitio en el que haya baile, juego o comida en donde no se presente este personaje, tendencia que lo vincula estrechamente a la tradición y la fiesta popular.

Por otra parte, en *El hombre de la situación* Payno sintetiza en su personaje central, Fulgencio García (que es uno mismo y varios a la vez), las dos tradiciones, culta y popular, mediante la parodia que invade todo el discurso literario; esta novela es, sin duda, una obra de transición en la vida literaria del autor, pues sin ella difícilmente hubiera logrado Payno el alto nivel compositivo de *Los bandidos de Río Frío*, gracias al cual ésta resulta ser una gran novela. Asimismo, *El hombre de la situación* introduce a los lectores en ese mundo de juego, ironía y parodia, propio de *Los bandidos de Río Frío*, a menudo opacado por el costumbrismo y el hilo argumental de aventuras folletinescas.

Como en ninguna de sus otras novelas, en *Los bandidos de Río Frío* Payno defiende acaloradamente la propia tradición popular frente a una cultura oficial, dando una “especie de paseo por en medio de la sociedad que ha desaparecido en parte [...] pues que las costumbres en todas las clases se han modificado [...]”;⁵ pero es esa parte que perdura la que se relaciona con la memoria colectiva popular. Así, Payno escribe *Los bandidos de Río Frío* dentro del género novelesco, el cual es por esencia universal; no obstante, para la composición narrativa de su obra, el autor aprovecha particularmente diversas formas de marcada tendencia popular que están dentro del

⁴ Véase José Antonio Robles Cahero, “La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII”, en *La memoria y el olvido* [Segundo Simposio de Historia de las Mentalidades], INAH-SEP, México, 1985 (*Colección Científica*, 88), pp. 154-156.

⁵ M. Payno, “Prólogo” a *Los bandidos de Río Frío*, p. xiii.

género: novela de folletín, novela de aventuras, novela picaresca y novela costumbrista; a ellas se aúna el melodrama, la farsa, la sátira, la caricatura, las memorias, la nota periodística, la correspondencia amorosa y de ocasión, y el proceso judicial, todas ellas formas de extracción eminentemente popular, expresadas con frecuencia por medio de la ironía, la estilización paródica, cuando no la pura parodia y el relato oral.

DE LA TRADICIÓN INDÍGENA

Uno de los principales problemas a los que se enfrentaron los escritores mexicanos del siglo XIX radicó en la contradicción entre, por un lado, su deseo de acercarse a lo popular y, por el otro, su incapacidad para integrar dentro de un patrón cultural —para ellos necesariamente europeo— la realidad indígena, que era la realidad del pueblo, de su nación. De esta forma, el indígena se convierte tan sólo en un aspecto del decorado natural del paisaje, y en las pocas ocasiones en que aparece en alguna obra, de inmediato asoma el paternalismo o la compasión; de tal modo que fuera de la recuperación histórica del indígena, mediante la evocación de las grandezas y crueldades precortesianas, la realidad indígena no es percibida como propiamente cultural.⁶

En este sentido, la significación de *Los bandidos de Río Frío* es mayor, en tanto que Payno no sólo incorpora en su novela la cultura popular en sus facetas más cotidianas, sino que también logra que los indígenas se transformen en verdaderos participantes de la narración e incluso los lleva a ocupar un lugar relevante en la acción. El primer capítulo de la novela dará cuenta de los habitantes del rancho Santa María de la Ladrillera: Doña Pascuala, hija de español y que por lo tanto “no era, pues, una india, sino mas bien *de razón*”, su marido Don Espiridión, “un indio parecido poco más o menos a sus congéneres”, y “un muchachillo de seis a siete años, indito, no del todo feo y ya de razón”.⁷

Ahora bien, es importante destacar que la figura narrativa propuesta por Payno para dar comienzo a su historia es una voz narrativa indirecta, pues se trata de la reproducción de lo que dicen las notas periodísticas: de un periódico “que de seguro pertenecía a la oposición o a los masones”, así calificado por el *Diario Oficial*, en respuesta a un artículo previamente publicado. Y precisamente desde el punto de vista del *Diario Oficial* se ubica la voz narrativa que relata: “De las fatigas, viajes y trabajos de tan apreciables

⁶ Véase Nicole Giron, “La idea de la «cultura nacional» en el siglo XIX. Altamirano y Ramírez”, en *Símpoio en torno a la cultura nacional*, SEP-CONAFE-FCE, México, 1983, p. 55.

⁷ M. Payno, *Los bandidos de Río Frío*, p. 2.

publicistas, nos aprovechamos para dar a conocer a los lectores el Rancho Santa María de la Ladrillera y la familia que lo habitaba”.⁸ Es entonces la voz oficial la que determina quién es o deja de ser gente de *razón* y quién es incapaz de diferenciar a un indio de otro.

Adentrémonos en la narración de Payno; en el capítulo segundo, “los doctores”, y en el tercero, “Las brujas”, el autor vuelve a confrontar las voces y los puntos de vista de la cultura oficial, representada por la sabiduría del doctor Codorniú y los académicos universitarios, con la tradición popular y oral, que queda en manos de las herbolarias indígenas María Matiana y María Jipila. Más adelante, continuando con esta confrontación y en relación con el Santuario de Guadalupe, el narrador dirá: “Es el sitio sagrado e importante para los indígenas que conservan en su memoria las antiguas tradiciones. Hoy dirán lo que quieran los anticuarios mexicanos y los charlatanes extranjeros que dizque han descubierto el origen de los indios; nosotros no hacemos más que referir lo que decía en la época en que pasan estos acontecimientos [...]”⁹

DEL MITO Y LA REALIDAD

Los lenguajes que conforman la realidad representada en la novela se mezclan y conviven con un lenguaje mítico, que confiere a la misma realidad una dimensión mítica, en el sentido de que ésta recoge y resguarda el pasado y la vida cultural de un pueblo. El mito, entonces, no es aquí fantasía, sino un componente de la realidad propiamente dicha; situación que le permite a Payno indagar en las raíces más profundas de la esencia e identidad colectiva y popular.

La dimensión mítica de *Los bandidos de Río Frío* puede seguirse en diversas direcciones, como es el caso de Juan Robreño, analizado cuidadosamente por Margo Glantz, y cuya “inserción en un tipo racial —hijo de una española y un mestizo— le permite ser el protagonista de un mito de origen, el de la nueva conciencia nacional mexicana, gestada a partir de la Independencia”.¹⁰ En esta ocasión, me ocuparé brevemente, sin pretender agotar el tema, de otros dos grandes mitos de la cultura nacional de los que se vale Payno para dar cuenta de su realidad.

En los capítulos cuarto, “La diosa azteca y la virgen de Guadalupe”, y quinto, “El milagro”, de la primera parte de su novela, Payno pone de relieve el mayor mito y símbolo nacional, el de santa María Guadalupe

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, pp. 18-19.

¹⁰ Margo Glantz, “Huérfanos y bandidos: *Los bandidos de Río Frío*”, en *Del fistol a la linterna*, p. 223.

Tonantzin, imagen en la que “se funden las tradiciones religiosas mesiánicas y apocalípticas europeas con las tradiciones míticas e idolátricas de la religiosidad indígena...”¹¹ Así, Payno resalta a la Virgen de Guadalupe como el gran símbolo unificador de la sociedad mexicana, tan desigual y heterogénea. Es tan importante la significación de la virgen, que “se puede asegurar que en la época en que pasan los acontecimientos que referimos, no había familia pobre ni rica que dejase de ir el día 12 a la Villa”, y líneas después dirá “festividad, de un carácter tan típico y tan nacional, y que de una manera o de otra se refiere al gran acontecimiento social de la Independencia de México”.¹² Virgen milagrosa, que favorece a Doña Pascuala en el alumbramiento de su hijo Espiridión.

Otro de los mitos fundamentales de la narración de Payno es, sin duda, el personaje de Moctezuma III, descendiente del emperador Moctezuma II, según lo creían y afirmaban apasionadamente Doña Pascuala y Don Espiridión, sus padres adoptivos, y el mismo Pascualito —como lo llamaba su madre— defiende y hace valer su categoría imperial frente a los indios que comanda en el ejército, enrolados como él por la leva militar.¹³ En la figura de Moctezuma III se conjugan el pasado, el presente y el futuro indígena, en la medida que su persona es un recuerdo vivo y una esperanza de un futuro redentor del pueblo oprimido.

Ahora bien, en el transcurso y resolución de la historia, estos tres personajes de proporciones míticas: Juan Robreño, Espiridión (el hijo del milagro) y Moctezuma III, se llegan a convertir en los representantes de las tres principales fuerzas de la realidad de la sociedad mexicana: Juan Robledo, en un próspero terrateniente; Espiridión en un clérigo, y Moctezuma III en un destacado militar. En suma, con esta unión Payno sella perfectamente el mito con la realidad.

¹¹ Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 406.

¹² M. Payno, *Los bandidos de Río Frío*, pp. 21 y 22.

¹³ Cap. 22, “Triunfo del emperador”, pp. 460-466; cap. 56, “Moctezuma III reconquista su reino”, pp. 713-719.

LOS BANDIDOS DE RIO FRÍO COMO FUENTE PRIMARIA PARA LA HISTORIA DE MÉXICO

ANNE STAPLES
El Colegio de México

Los historiadores son cautelosos con sus fuentes. Es una de las primeras enseñanzas en la escuela y un aprendizaje de toda la vida. ¿Cómo distinguir la “verdad” de la “mentira”? ¿Por qué privilegiar una fuente y no otra? Es un problema fundamental al cual se enfrentan los que hurgan en el pasado para explicar el presente; es uno de los retos de todo ser humano desde el momento de establecer una comunicación con el otro. ¿Qué es lo real, si “las ideas y teorías no reflejan sino que traducen la realidad y, por supuesto, lo pueden hacer de manera errónea”? Todavía más, “nuestra realidad no es otra que nuestra idea de la realidad”, y esa idea, en mente de un novelista, puede ser tan exacta como la de un científico; una basada en impresiones y vivencias, la otra, en parámetros cuantificables, pero imposibilitados para recrear un cuadro fidedigno del presente o del pasado. Esto justifica ensanchar las fuentes del conocimiento histórico para abarcar los testimonios del recuerdo y de la imaginación, además de los tenidos por verídicos, pues tanto éstos como aquéllos “conlleva[n] en sí mismo[s] y permanentemente el riesgo de ilusión y error”. Buscar la “verdad” es “navegar en un océano de incertidumbre a través de archipiélagos de certeza”.¹ Para los físicos de hoy, hasta las certidumbres se han vuelto relativas y escurridizas. Desde esta perspectiva, no tiene sentido adoptar una actitud excluyente hacia las fuentes, ni hacia el tipo de información que pueden proporcionar al historiador.

El proceso de maduración intelectual es, en gran medida, el desarrollo de la habilidad de distinguir matices, de comprender variables y complejidades. La capacidad de relacionar causa y efecto, ambiente y acontecimiento debe agudizarse a lo largo de los años. Por la naturaleza misma del ser humano, este proceso es subjetivo. La percepción del mundo que nos rodea se logra básicamente desde nuestro yo, como lo saben los psicólogos. Algunos historiadores, en cambio, siguen aferrados al sueño de la objetividad, de un análisis “científico” de la realidad, no prejuiciado por sus propios

¹ Las citas anteriores aparecen en el libro de Edgar Morin, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, UNESCO, París, 1999.

gustos y pasiones. Pero se atorán con las fuentes. Desde el momento mismo de elegirlas, influyen en la investigación histórica la formación y las metas del investigador.

Si la manera de acercarse a las fuentes involucra la personalidad de quien las maneja, las fuentes mismas reflejan a sus creadores. En México, hemos pasado por varias etapas historiográficas. Después de la Independencia, Carlos María de Bustamante, entre otros, decidió que no se debía perder la memoria de los hechos heroicos que nos liberaron de la madre patria y se puso a escribir, con gran “objetividad” según él, un extenso relato de los acontecimientos. Hizo alarde de haberse guiado por muchos documentos que tenía a la mano. La validez de lo que redactaba, según él, estaba asegurada por el solo hecho de basarse en papeles escritos y ya no en el recuerdo vacilante de los testigos de la época. El resultado fue una importante contribución a la mitología patria, con incidentes tan fantasiosos como el del Pípila de Guanajuato. Lucas Alamán, con una elocuente pluma, nos legó otra historia, igualmente válida, según él, también gracias a los documentos en los cuales se apoyaba. Ninguno de los dos hizo una crítica de ellos. La gran historia positivista del Porfiriato, *México a través de los siglos*, que explica por qué los acontecimientos llevaban ineludiblemente al establecimiento del gobierno de Díaz, se justifica como la verdad objetiva, gracias nuevamente a una extensa documentación, la mayor parte oficial, y un sinfín de detalles acerca de la vida política y militar del México decimonónico. Sin embargo, tampoco cumple su propósito de ser una historia ni objetiva ni completa.

Falta preguntar, entonces, en qué confiaron tanto los historiadores de antaño. En buena medida, en partes militares, informes gubernamentales, estadísticas, leyes, decretos y periódicos que se guardan dentro de un “recinto sagrado”, llamado archivo. El hecho de que las fuentes provinieran de un repositorio de este tipo les daba una respetabilidad que hasta la fecha otorga una buena cara al aparato crítico de un trabajo de investigación. Tan buena cara, que muchos colegas acostumbran dividir sus fuentes en primarias (de archivo, escritos del período estudiado y no analizados por otro interlocutor) y secundarias (comentarios o estudios posteriores sobre el tema en cuestión).

Si el mundo de preguntas se ha ampliado, también se ha expandido el universo de testimonios, evidencias, rastros y reliquias del pasado, y la manera de aprehenderlos. Consecuentemente, es preciso redefinir lo que constituye una buena fuente para la historia o, en nuestro caso, una fuente primaria. Es decir, una fuente fidedigna, una que nos acerca a la realidad pasada, o que la recrea en sus elementos esenciales.

Otras modas han guiado a los que tratan de explicar el pasado, como la larga época de la historia de bronce, la de nuestros héroes, o la apologética

de santos varones y mujeres. Los alumnos de cualquier escuela recuerdan con horror la clase en donde, para aprobar, había que aprender listas interminables de nombres y fechas. Un día no tan lejano, caímos en manos de los economistas, que todo lo explicaban con series numéricas, basadas en documentación a veces sospechosa hasta para el más ingenuo. Un buen ejemplo de esto son las proyecciones sobre la producción minera de México en el siglo XIX, que no toman en cuenta que dos tercios de las barras de plata eran absorbidos por el contrabando sin dejar huella en los registros oficiales.

¿Qué fuentes ocupamos para analizar el comportamiento de las clases sociales, de sectores urbanos y rurales, de los sistemas de valores, de modas y creencias, de las manifestaciones culturales de cada época? Como cualquier investigador que se aprecia, nos vamos a los archivos, a buscar esta importante parte escrita de la memoria colectiva e individual del pueblo. El problema radica en lo limitado de su procedencia. Nuestros archivos públicos son, fundamentalmente, del poder ejecutivo, lo que implica un decidido sesgo en cuanto al tipo de documentación disponible en ellos. Afortunadamente existen otras fuentes –prácticamente ignoradas, o tratadas con pinzas, dada su poca aceptación por parte del gremio–, que reflejan una realidad lejos del interés del gobierno: la de la vida cotidiana.

Para la historia de las costumbres, han cobrado auge recientemente los libros de cocina. Si somos lo que comemos, los alimentos son un factor clave para entendernos. El retrato de una cocina poblana en el siglo XIX pasado puede decir más que un inventario debidamente notariado. Todos morimos; ya se empieza a prestar atención a los monumentos mortuorios y a los procedimientos para terminar debajo de ellos. Las litografías de Daniel Thomas Egerton proporcionan una idea más precisa de los trajes de la época que la descripción más detallada. El diseño, construcción y ornato de las casas, los muebles, el manejo del agua y de la basura y la vida privada en todos sus aspectos, están ahora bajo la lupa de investigadores que descubren enormes continuidades en la vida mexicana, algunas herederas del medioevo europeo y muchas de costumbres prehispánicas. Y como han visto los sociólogos con sus encuestas, pueden cambiar las modas pero difícilmente las actitudes. Para adentrarse en la intimidad de las familias, en sus costumbres, secretos y anhelos, hay un camino apreciado tal vez en mayor medida por los literatos, pero por razones distintas: las novelas históricas. Y de todas ellas, ninguna tan llena de información sobre el siglo XIX mexicano como *Los bandidos de Río Frío*.²

Hay otra fuente para la historia de México, una que no está en un archivo, que no tiene que cumplir necesariamente con las reglas de la obje-

² En este trabajo citaré por la siguiente edición: Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, 8ª. ed., pról. Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1976 (*Sepan Cuantos...*, 3).

tividad y que, sin embargo, puede ser un reflejo más fiel de una realidad social, política o ambiental que un documento oficial. Si los historiadores utilizan los diarios y la correspondencia para tratar de entender las motivaciones y los movimientos de un biografiado, ¿por qué no aprovechar las novelas, que no son más subjetivas que estos escritos tan personales pero sí son capaces de “captar el ambiente de su tiempo”?³

¿Qué tipo de información ofrece la novela cuya confiabilidad la hace aceptable para descubrir el México urbano o rural de las décadas de 1820 a 1840? ¿A qué tipo de prueba habría que someterla, para saber si cumple con los requisitos de veracidad y objetividad, utopía siempre buscada pero nunca alcanzada por los historiadores?

Lo menos discutibles son las descripciones geográficas que hace Payno de los alrededores de la Ciudad de México y del camino entre Veracruz y la capital. Su exactitud queda demostrada en algunos relatos de los muchos viajeros que vieron las mismas escenas a lo largo de los trescientos años previos a la redacción de *Los bandidos*. En ese lapso, la mano del hombre no había cambiado el entorno como lo hizo a partir del siglo xx. La aridez de las planicies, las plantaciones de magueyes, lo espeso y oscuro de los bosques, los caminos intransitables y las posadas desaseadas son temas recurrentes en la pluma de muchos observadores. Payno también nos legó la descripción de ambientes menos concurridos y ahora desaparecidos: el lago de Chalco con sus chalupas y hasta un barco de vapor. Sus testimonios de la vida en las comunidades lacustres son de lo más preciso que ha llegado hasta nuestros días. Otro tema de sumo interés son los tiempos: ¿cuánto tardaba uno en llegar de México a Cuautitlán a caballo, o de México a Veracruz en diligencia? ¿Cuál parecía ser la duración del viaje, con calor y frío, con desmañanadas y zangoloteadas, con miedo a los asaltos y tedio debido al camino interminable? Nada de esto encontramos en los informes entregados por la burocracia siempre en aumento del gobierno mexicano. Sin embargo, ¿se atrevería uno a citar, como fuente, lo dicho por Payno respecto al estado de los caminos o a la seguridad pública? Aquí está el meollo del asunto. Poco importa que el asalto específico que recrea el autor haya sucedido o no, pero, por la comparación que puede hacerse con otros escritos de la época tanto oficiales como particulares, no cabe duda de que este delito era el pan de cada día y de que se desarrollaba más o menos según el patrón descrito por Payno.⁴ La propia experiencia viajera del autor constituye un elemento

³ Paul J. Vanderwood, “Los bandidos de Manuel Payno”, *Historia Mexicana*, 44 (1994), p. 115.

⁴ Ha sido localizado el folleto, que Payno no pudo encontrar, acerca del juicio al coronel Yáñez, cuyas andanzas inspiraron la novela; este documento demuestra que la memoria no traicionó al escritor, pues el militar, ayudante del presidente Antonio López de Santa Anna, tenía una larga carrera criminal. Véase el libro: *Los verdaderos bandidos de Río Frío*, EDHSA, México, 1987, donde se reproduce el *Extracto de la causa formada al ex coronel Yáñez y socios, por*

de juicio a favor de su aceptación como fuente. Recorrió los estados del norte de la República cuando trabajaba en la aduana marítima de Matamoros y acompañaba al Ejército del Norte.⁵ Posteriormente estudió en Estados Unidos, estuvo en la tenebrosa prisión de San Juan de Ulúa en Veracruz y después en Europa. No sólo hizo recorridos por el mundo; leía acerca de ellos. Consultó “hasta el cansancio a Lamartine, de quien aprendió el modelo paisajista que domina sus viajes por la provincia mexicana”.⁶ Algunos de sus relatos van acompañados de litografías, de modo que sus descripciones no pueden desmentir los hechos.⁷ Su habilidad para la observación, entrenada por la experiencia y por la lectura, contribuyó a hacer de sus testimonios retratos fidedignos de los entornos físicos que aparecen en su novela.

Las remembranzas geográficas de Payno constituyen una rica contribución a nuestros conocimientos del México decimonónico. El novelista nos cuenta de los días cuando por el Río de San Ángel corría agua cristalina, de sus huertas de árboles frutales, de cómo eran los bosques alrededor de Río Frío o por el Cofre de Perote. Habla mucho del carácter de los mexicanos, hasta el grado de repetir en varias ocasiones “así es costumbre entre la gente del pueblo” o “México es así” para describir la hospitalidad de quienes no dudaban en acoger “arrimados” en su casa y compartir el pan con ellos, fenómeno que se daba con mayor facilidad entre los más humildes. Al mismo tiempo, Payno critica a la aristocracia, a los que humillan a los pobres, a los mexicanos poco ahorrativos. El extenso cuadro humano que examina el autor es uno de sus mayores logros. El aristócrata, el juez, el oficial, el militar, el burócrata, el abogadillo, el diputado, el político, el doctor universitario, el empleado doméstico y las mujeres de distintas condiciones emergen bajo su pluma, como lo hace, igualmente, el ambiente de las pulquerías, las atolerías, las calles, los paseos, las cantinas, las cárceles, las plazas, los mercados y las casas de los humildes. Estos entornos populares generan poca documentación. La descripción de Payno complementa las de viajeros y autores costumbristas mexicanos de las primeras décadas de vida independiente.

varios asaltos y robos cometidos en poblado y despoblado, que para satisfacción del público dan a conocer los fiscales que la han instruido, publicado en 1839 en la Imprenta de Galván por los señores Tomás de Castro y Antonio Alvarado, fiscales de la causa.

⁵ Blanca Estela Treviño, “Viajar, narrar: «El Río Bravo del Norte»”, en *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte 1994*, coord. Margo Glantz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997 (*Ida y Regreso al Siglo XIX*), p. 172.

⁶ Rafael Pérez Gay, “Avanzaba el siglo por su vida Manuel Payno”, en *Del fistol a la linterna*, ed. cit., p. 178.

⁷ Pablo Mora, “Los lazos nacionales y las vías de tinta de Manuel Payno: revistas literarias de la primera mitad del siglo XIX”, en *Del fistol a la linterna*, ed. cit., p. 199.

De la geografía puede uno pasarse a la vida doméstica. Payno tiene una memoria privilegiada en cuanto a lo que se usaba y comía cincuenta años antes de juntar pluma y papel en el lejano Santander de España. El lujo de detalles acerca del comercio ambulante, como lo llamamos hoy día, las marchantas y sus clientes, las atoleras, chocolateras y los artesanos confirma lo conocido ya por otras fuentes, pero agrega una riqueza y variedad de información que no encontramos en los archivos.

Los bandidos de Río Frío no sólo contiene datos acerca de la vida cotidiana y social. También refleja el ambiente político de la era de Santa Anna. La fábrica de moneda falsa puesta en las faldas del Cofre de Perote efectivamente existió, como también hubo un serio problema en el país debido a la circulación de monedas de cobre, rechazadas por su poco valor y por su fabricación ilegal. Payno bordó sobre este incidente verídico para hacer la trama de *Los bandidos*. Sus observaciones acerca de los prejuicios de clase social y de la separación entre la sociedad urbana y la rural coinciden con lo expuesto por otros observadores, pero, además, están expresadas en la novela con el artificio del buen narrador. Demuestra en su relato que “en las clases y educación de las gentes de México [...] hay todavía más diferencias y matices que la que los químicos han establecido en los colores” (p. 78).

En 1888, en el prólogo de su obra, Manuel Payno explicaba a sus lectores que el libro que tenían entre manos contenía observaciones duras y amargas acerca de la sociedad, y que, para agrandar, había añadido “lo ameno y novelesco para no fastidiar al lector”. Es decir, visualizaba su escrito como una crítica a una sociedad dominada “años y años” por “costumbres y prácticas nocivas”, aligerado por una trama inventada pero plausible. “Esa especie de barbarie”, como dice refiriéndose al trato que los personajes de su novela se dan entre sí, había cedido en gran parte en la segunda mitad del siglo XIX, razón por la cual, según el autor, valía la pena dejar un testimonio de cómo habían sido las relaciones sociales en las décadas inmediatas a la Independencia. Estos “bocetos de cuadros sociales” fueron sacados del recuerdo de Payno, pero apegados en esencia a la realidad vivida en México.

Muchísimos temas de la novela se remontan, con precisión, a la época reseñada; varios de ellos son de carácter biográfico. El doctor Codorníu, catalán, fundador de la Sociedad Lancasteriana en México desde 1822, efectivamente era médico. Fue exilado por Iturbide y regresó a ejercer su oficio hasta su muerte en 1830. Como él, hay muchos otros personajes mencionados en el texto que vivieron en la época novelada y que los estudiosos se han dedicado a identificar.

La descripción del Aula General de la Universidad es exacta, hasta en los sillones ennegrecidos por el tiempo. Payno pone a los borlados del claustro a discutir sobre las logias masónicas, pues los yorkinos eran una amena-

za para los antiguos privilegios desde antes de 1828, año de la expulsión de México de sus enemigos los españoles. Bien pronto las logias serían prohibidas, si no totalmente suprimidas, de la vida política. Sus impresiones escritas acerca de otros edificios públicos, como la Basílica de Guadalupe, informan de detalles que ni los dibujos de la época permiten observar. Payno evocaba escenas que su público mexicano conocía bien, como la de las garitas de la ciudad, cerradas de noche. La veracidad del aserto se puede comprobar con los reglamentos de policía y buen gobierno de la época.

Algo muy útil y no tan fácil de encontrar en los archivos es la información sobre la vida diaria de los indios de Tlatelolco. De este ambiente salieron las dos brujas, lo que le da pretexto a Payno para hablar acerca de la medicina tradicional, de la manera de surtir las hierbas y de aplicarlas. Confirman parte de estas noticias los constantes embates del Protomedicato para acabar con las practicantes de la medicina informal, en abierta competencia con los galenos universitarios.

Al adelantarse a su época, Payno se fija en la vida cotidiana, justificando su atrevimiento porque escribía una novela, no un serio trabajo histórico. Él mismo reconoce lo despreciable del asunto para los estudios académicos de su tiempo: “El menú, como se diría hoy, merece un lugar en esta narración, porque esto forma la historia doméstica de que no se ocupa el que aspira a grave historiador” (p. 23). Es decir, para darse el lujo de hacer el tipo de historia tan largamente ponderado hoy día, que vemos como auxiliar indispensable para los análisis de tipo político, económico, religioso y social, el autor tuvo que escribir una novela.

Payno dedica un capítulo completo a la Viña, el basurero de la ciudad. Como en otros casos, estas descripciones son lo más preciso que ha llegado hasta nosotros. Había reglamentos municipales que normaban la conducta de los serenos, insistían en la necesidad de matar perros callejeros y establecían previsiones para vigilar los cementerios, expuestos a ser invadidos por animales domésticos y puercos en busca de alimento. La información cruzada nos indica que el escritor no inventa el escenario donde fue abandonado el niño robado por las brujas (cap. X). Payno recurre a las fuentes documentales para apoyar sus relatos; refiriéndose al basurero dice que “Los historiadores y los anticuarios afirman que, en los días de la conquista, era [esa zona] lo más poblado, lo más alegre y lo más floreciente [...]” (p. 44).

Las observaciones de Payno acerca de la educación son de mucho valor. Sin duda, no hubiera escrito nada que contradijera lo que la experiencia había enseñado a su público lector. Cuando habla de la bruja Jipila que aprendió a leer en una amiga de Tacuba, de las alternativas educativas para los muchachos pobres, de la manera de asignarlos a un maestro para que aprendieran un oficio, de la falta de enseñanza de ciencias, idiomas y oficios mecánicos, no hace más que recoger datos conocidos. Tenemos docu-

mentos notariales que certifican cómo un padre o una madre de familia dejaba a su hijo en casa de un maestro hasta que aprendiera el oficio; la novela confirma esta práctica. Lo que denuncia Payno como contrato de esclavitud era efectivamente eso (cap. XII). En varios lugares de la novela, él alega que sus personajes “no han sido inventados, sino [que son] de carne y hueso” (p. 55); en otra parte dice que su historia es verídica. Más adelante (p. 56) precisa “aunque como exactitud histórica debemos advertir...” tal o cual cosa, lo cual implica que un tema puede ser novelado pero otro se apega estrictamente a la realidad. Inicia la novela con un párrafo acerca de la causa célebre que fue la base de la trama, un acontecimiento real en la vida de México. Recuerda al lector que no escribe novelas a la francesa, española o inglesa, de gran valor literario, sino que: “escribo escenas de la vida real y positiva de mi país, cuadros menos bien o mal trazados de costumbres que van desapareciendo, de retratos de personas que ya murieron, de edificios que han sido derrumbados; son una especie de bosquejos de lo que ha pasado [...] si así sale una novela, tanto mejor” (p. 82).

Insiste en la veracidad de sus observaciones, como cuando dice “La verdad es que los criados en esas casas grandes, de las que hoy apenas se encuentran vestigios [...] pasaban una vida tranquila y hasta regalada” (p. 72). Pero como en las historias ya mencionadas de Bustamante o de Alamán que también se presentaban como obras imparciales, fieles a la realidad mexicana, lo verídico está en la manera de leer *Los bandidos*. Es obvio que los diálogos no se dijeron exactamente como los pone Payno, pero es cierto que la intención de las palabras, la construcción de la frase y el modo de expresarse pueden ser fieles representaciones de la época. Es virtualmente verdadera la novela, si se me permite la frase. En esencia, el autor hace descripciones que pueden reflejar la realidad de diversos sectores de la sociedad durante las primeras décadas independientes.

Lo que escribe Payno no es historia en sí, sino, como lo nombran Trejo y Matute, parahistoria.⁸ Nos provee de amplias noticias, datos, ambientes y descripciones que pueden convertirse en la materia prima de un historiador. De alguna manera Payno lo quiso así, al dejarnos su testimonio de tiempos pasados. El vehículo de la novela fue a la larga más eficaz que los textos de historia que redactó para las escuelas. En ellos están los datos escuetos; en *Los bandidos* y sus otros escritos costumbristas, están las emociones, la lucha diaria y el entorno de un pueblo cuya vida no quedó registrada en los archivos, pero no por eso pertenece menos a la historia de México.

⁸ Evelia Trejo y Álvaro Matute, “Manuel Payno: de la historia inmediata a la perspectiva histórica”, en *Del fístol a la linterna*, ed. cit., p. 115.

CRÓNICA Y TEATRO

RUBÉN M. CAMPOS Y LA MEMORIA LITERARIA DEL MODERNISMO

ANTONIO SABORIT

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Hay que interesarse por los recuerdos,
harina que da nuestro molino.

Alfonso Reyes

Durante años se pensó en *El bar* como si se tratara del proyecto lamentablemente inconcluso de una figura menor en el elenco del modernismo en México. Doble error. Por un lado, el manuscrito sí se terminó; por otro, su autor, Rubén M. Campos (1871-1945), brilla con luz propia entre sus contemporáneos. La publicación de esta obra en 1996 con su nombre completo: *El bar. La vida literaria de México en 1900*,¹ coincidió además con otros muy felices esfuerzos relacionados con Campos; entre ellos, el realizado en años recientes desde la barra de los músicos. A mediados de los noventa, José Antonio Robles Cahero y Ricardo Miranda pusieron en manos de Cyprien Katsaris algunas transcripciones para piano de Campos —las cuales, en la grabación maestra del que será un disco de Katsaris sobre música mexicana, lucen a plenitud en una interpretación tan inusitada como sugerente. Esto restituye a cabalidad en los escenarios del final del siglo XIX a un autor sumamente ambicioso, completo y diverso.² *El bar*, al igual que buena

¹ Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, pról. Serge I. Zaitzeff, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996 (*Ida y Regreso al Siglo XIX*); todas las citas que se harán de la obra corresponden a esta edición, por lo que en lo sucesivo sólo se consignará la página entre paréntesis.

² El Centro Nacional de Información, Documentación e Investigación Musicales (CENIDIM) reeditó dos obras de Campos: *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)* y *El folklore musical de las ciudades. Investigación de la música mexicana para bailar y cantar*, CENIDIM-Instituto Nacional de Bellas Artes-CNCA, México, 1991 y 1995, respectivamente. Por otra parte, recuérdese que en la década anterior se reeditó la única novela de Campos: *Claudio Oronoz*, Premiá-SEP, México (*La Matraca*), 1982, y que poco después S. I. Zaitzeff recopiló y prologó la *Obra literaria*, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1983. Vale la pena mencionar también la edición de sus *Cuentos completos, 1895-1915*, pról. S. I. Zaitzeff, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998 (*Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie*), así como una previa antología de sus ensayos: *El folklore literario y musical de México*, selec. y notas Alfredo Ramos Espinosa, Secretaría de Obras y Servicios, México, 1974.

parte de la obra de Campos, es varias cosas a la vez: un libro de memorias, un ensayo literario y una construcción narrativa de especial peso en la historia de nuestras letras.

En la plenitud de sus cincuenta años —es decir, a lo largo de una década de 1920 que pasa como la edad de piedra revolucionaria por excelencia—, Rubén M. Campos compuso en su biografía un momento creativo y fértil, como dan cuenta los cuatro libros que publicó: *Las alas nómades*, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, y *El folklore literario de México*.³ En cierto modo, todos estos títulos señalan entre nosotros la intención de ensayar una manera de recuperar el trayecto de las letras mexicanas.

No es difícil imaginar que la experiencia laboral de Campos en el Registro de Propiedad Artística y Literaria, esto es, la mera cercanía cotidiana con una creciente infinidad de pequeñas historias de autores y obras, lo llevó irremisiblemente a los relatos y tonos que luego cupo ensayar en su folklore literario.⁴ El objeto de Campos nunca fue construir una historia general de la literatura mexicana; entregó su tiempo y la experiencia que le dejó vivir durante años en los mentideros de la prensa periódica de la capital, a una tarea aparentemente más humilde y tal vez más gratificante e incluso más realista en una hora desbordada de grandes proyectos y metas nacionales: la del compilador de sucedidos en el ámbito de las letras y de la música.

Al enfrascarse en estos proyectos Campos siguió, deliberadamente o no, una vieja secuencia formal en la historiografía literaria, y uno de cuyos ejemplos notables fue el que ofreció el ensayista inglés Isaac d'Israeli (1766-1848) con sus libros heterodoxos: *Curiosities of Literature. Consisting of Anecdotes, Characters, Sketches, And Observations Literary, Critical, and Historical* (1798), *Amenities of Literature. Consisting of Sketches and Characters of English Literature* (1841), y *The Calamities and Quarrels of Authors. With Some Inquiries Respecting Their Morals and Literary Character* (1859). Las memorias de Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, un manuscrito que él mismo

³ En la década de los años veinte, Campos publicó: *Las alas nómades; viajes*, Casa Editrice Araluce, Barcelona, 1922; *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, SEP-Talleres Gráficos de la Nación, México, 1928; *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, SEP-Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929; *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música para bailar y cantar*, SEP, México, 1930.

⁴ A partir de 1877, el Registro de Propiedad Artística y Literaria tuvo una oficina en la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. En julio de 1915, el registro se agregó a la Oficina de Bellas Artes; pasó en 1918 a la Universidad Nacional, y en 1921 acabó en el ámbito administrativo de la Secretaría de Educación Pública. Véase el sugerente ensayo de Aurelio de los Reyes, "El Fondo Documental de la Propiedad Intelectual", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, 1981-1982, núms. 18-19, pp. 41-65.

se encargó de ofrecer a gajos en diferentes publicaciones e incluso en páginas de su libro sobre el folklore literario de México, se articuló alrededor de la anécdota y los sofismas del accidente. (Por cierto que del asunto también escribió D'Israeli en un ensayo fechado en 1793: *A Dissertation on Anecdotes*.) En la misma década de los años veinte, otros se dedicaban, al igual que Campos, a recuperar la historia informal de las letras mexicanas, como Julio Sesto (1879-1960), Carlos González Peña (1885-1955), José de Jesús Núñez y Domínguez (1887-1959) y Artemio de Valle-Arizpe (1888-1961).

Este interés por lo curioso en la literatura no sólo no creó de manera inmediata ni una escuela ni una secuela, sino ni siquiera el estímulo equivalente al que D'Israeli encontró en alguien como Lord Byron, quien leía con placer cada una de sus revelaciones. De suerte que hoy son verdaderas curiosidades las discutibles vidas breves de *La bohemia de la muerte*, el anecdotario literario que González Peña desgajó en decenas de artículos para *El Universal*, el prólogo de Núñez y Domínguez a la novela de Luis G. Inclán, *Astucia*, el *Anecdotario de Manuel José Othón* y el mismo *Folklore literario de México*. Recuérdese que en el epígrafe de su *Reloj de sol* recomendaba Alfonso Reyes que hay que interesarnos en las anécdotas: “Lo menos que hacen es divertírnos. Nos ayudan a vivir, a olvidar por unos instantes: ¿hay mayor piedad? Pero, además, suelen ser, como la flor en la planta: la combinación cálida, visible, armoniosa, que puede cortarse con las manos y llevarse en el pecho, de una virtud vital”.⁵ A la anécdota, esa historia anticuaria de la literatura nacional, vino el afán clasificatorio en géneros y escuelas, el cual hasta hoy redundó en la compartimentación de obras y autores, vistos y leídos por lo general en forma vertical, que así empezaron a perder lo mismo que en vida buscaban: una historia propia.

En la descripción que hace *El bar* de Stanislaw Wondarcek, ese personaje vestido siempre de blanco y propietario del bar del mismo nombre, como “una manzana de California, con un abdomen que parecía que se hubiese comido la mesa redonda” (p. 49), es difícil no encontrar el modelo que empleó Stephen Crane (1871-1900) en uno de sus relatos mexicanos: el gordo Pop, que en “Los audaces” aparece como un sujeto “alto y ágil, de finos modales”, y quien viste un reluciente chaleco blanco cuyos botones “trazaban tan hermosa curva que si alguien le hubiera puesto enfrente la superficie cóncava del madero de un tonel ella habría tocado todos los botones”.⁶ También es difícil que la lectura no repare en esta otra semejanza: ambas descripciones se tocan en el bar, y a través de la maderas del tonel y de la mesa de su hermandad: el alcohol y la amistad.

⁵ Alfonso Reyes, *Reloj de sol*, en *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, t. IV, p. 359.

⁶ Stephen Crane, *Cuentos mexicanos*, trad. Antonio Saborit, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 (*Fondo 2000*), p. 59.

Bares aparecen varios —descritos o aludidos, nunca bien identificados— en crónicas y cuentos de tema mexicano de Crane, lo mismo que en el libro de Campos, sólo que aquí sí son nombrados, como la Maison Dorée, el Salón Bach, el ya citado Wondareck, el Salón Weber, cualquiera de los Tívolis. Nombres cargados de sentidos —aunque sus sentidos no siempre tengan el beneficio de la información. Pero además sólo en *El bar* aparece la chorcha de los escritores de la generación Azul o modernista en la última década del siglo xix y en la primera del xx: el estruendo de unos “bebedores insólitos de enormes corbatas y largos cabellos” (p. 44) cuyos ocios Campos se propuso narrar. A su modo, esta obra de Campos no sólo es folklore literario sino la culminación de un proyecto narrativo que comenzó en los primeros años del siglo xx y que surgió del deseo de consignar por escrito la vida literaria en México —“la vida y milagros de la gente de pluma” (p. 34)— a la sombra de uno de sus espacios predilectos.

Para empezar, ¿qué era un bar hace cien años? El bar, apuntó Campos, era primero que nada una institución americana transplantada a la ciudad capital de México en los últimos años del siglo xix, en donde se propagó con grande e inusitado éxito:

Quien empujara la vidriera suelta y giratoria de un bar, quedaba asombrado al primer golpe de vista, que le presentaba una multitud sedienta y alegre, apiñada en el muelle, como se llamaba al mostrador en que los cantineros preparaban y servían constantemente las bebidas heladas [...] A poca distancia del muelle empezaba una larga fila de mesitas portátiles en torno de las cuales tres o cuatro amigos bebían y discutían apasionadamente, en medio de grandes carcajadas o de libres exclamaciones, o de comentarios picantes y agresivos sobre la nota política del día, pues el bar era el lugar sagrado en que estaba permitido comentar todo en el tono en que se quisiese, sin que nadie pensara en ser delatado y sin que nadie se atreviera a delatar a nadie. La más regalada hora del día era la hora del bar. Todo era fraternidad, concordia, simpatía, sentimientos que brotaban afines por el solo hecho de entrar al bar, de beber en el bar, de frecuentar el bar (p. 32).

José Juan Tablada atribuyó a Peter Gay, “con su primer bar americano”, la implantación en la ciudad capital de los “rebuscamientos del lujo” que en adelante caracterizarían el interior del bar. Más aún, Tablada sugirió apreciar el trayecto que va de los figones y tabernas descritas por Joaquín Fernández de Lizardi —y nosotros mal haríamos en no agregar a Guillermo Prieto—, a las cantinas de los ochenta, la de Capellanes, propiedad de Diego Soto, “lugar sombrío como una venta de mal agüero”, o como los billares de Iturbide, La Concordia, la Casa de Plaisant, El Congreso Americano, hasta llegar a los modernos y asépticos bares de los noventa.⁷

⁷ José Juan Tablada, *La feria de la vida*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991 (*Lecturas Mexicanas. Tercera Serie*, 22), p. 70.

El bar y sus atmósferas, gracias a la mirada de Campos, no perdieron uno solo de sus rasgos característicos cuando llegó su hora al mundo que los vio nacer. En las páginas de su memoria se aprecia en pleno la “venturosa expansión del bar”, como él la llamó; a esa expansión hay que asociar todas y cada una de las escenas de las evocaciones de la juventud literaria de Campos. *El bar* descubre que hasta entre un grupo tan refinado como el de los modernistas, y debe emplearse el término “refinado” con la misma deliberación de ellos, ni siquiera lo literario de sus presuntas complicidades (generacionales, artísticas, temperamentales) era ni propia ni exclusivamente literario. En efecto, ahí están, por nombrar sólo unos ejemplos: las escenas que narran la construcción de una sólida fraternidad entre los fundadores, miembros, favorecedores y amigos de la *Revista Moderna*, sus veladas artísticas y las sobremesas literarias, el perfil crapuloso del primer José Juan Tablada (“de una despreocupación peregrina que le permitía andar vestido de terciopelo, americana abotonada hasta el cuello, pantalón bombacho y chambergo felpudo, todo en negro, con la nota verde de una corbata apenas perceptible bajo el cuello flojo”, p. 166). Sólo que encima de lo anterior, el bar no dejó ir otro de los rasgos de su singularidad en la hora de Porfirio Díaz y sus políticas.

“El bar era [...] el lugar donde se recogían todos los rumores propalados por espíritus alarmistas”, escribió Campos; y además, centro de reunión de quienes trabajaban “dispersos para remover el antiguo régimen” (p. 185). No sin tacto, estos conspiradores se congregaban en mesas vecinas a las de Campos y los suyos —quienes a partir de 1900 fueron testigos privilegiados de una desbordada efervescencia política, “como la espuma de los bocks de cerveza traídos para los sedientos que henchían el bar, y cuyas conversaciones, aunque en tono discreto y lenguaje reticente, no se referían más que a los movimientos políticos brotados en todas partes y a los que los elementos oficiales de la capital de la República, que era el núcleo del poder, fingían no dar ninguna importancia” (p. 187). Pocos conspiradores como los mismos escritores y artistas del modernismo. ¿Por qué? No es fácil explicarlo si nos atenemos al derrotero profesional de algunos de ellos, anónimos propagandistas del régimen. Pero ante las postales que dejó Campos es preciso reflexionar sobre el impacto de las peroratas opositoras de un hombre del régimen como Jesús E. Valenzuela, a quien Díaz toleró durante muchos años —según este testimonio—, o bien sobre las críticas de un autor como Alberto Leduc. Al ser el bar un centro de acopio y difusión de noticias y rumores recogidos muchas veces en los corredores del poder, cuartel y refugio tanto de los viejos cronistas como de los nuevos “reporters” que vivían para estar al tanto y que ahí mismo recogían y sembraban sus informes, y al estar ocupado frecuentemente por tan excepcional grupo de letrados como el que formaron los modernistas, no debe extrañar que ningun-

na de las herramientas predilectas del periodismo de combate —como la caricatura y la sátira política, por ejemplo— tuvieran el filo epigramático y la oportunidad de las charlas y ocurrencias de sobremesa de estos apóstoles del arte.

El bar, en el gozne de dos siglos, fue un espacio central tanto en el arreglo de las comunicaciones como en el tejido de la compleja red de intereses que movían a las diversas minorías activas en el elenco de la sociedad política en tiempos de Díaz. Ahí, lo mismo se construían consensos que circulaba la información.

Una lista de momentos emblemáticos, de efemérides y hasta de *faits divers* en la historia de la generación modernista es la que hay en *El bar*: la fundación del Liceo Altamirano hacia mediados de los noventa; las comidas en casa de Jesús E. Valenzuela; el estreno en el verano del 97 de *La Bohemia* de Puccini; las veladas literario-musicales en la residencia de Ignacio Fernández Ortigosa y Piedad Esperón, sita en la calle Lafragua; la edición de la antología de *Cuentos mexicanos*; la fundación de la *Revista Moderna* y sus mensuales veladas literarias en los altos de la esquina de Bolívar y Plateiros; la fiesta a Ermete Novelli en el taller del escultor Jesús Contreras; el ascenso de Justo Sierra al rango de ministro de Instrucción Pública; las cenas en el Sylvain y más adelante en la residencia en la calle de Héroes de Joaquín D. Casasús; las bajas en las filas de estos “escritores agrupados” (p. 45): Bernardo Couto Castillo, Jesús E. Valenzuela, Julio Ruelas y Alberto Leduc; el centenario de Chopin.

Y completa la lista el registro del particular gusto literario de los modernistas como grupo. ¿Hay otra forma de decir lo mismo? Tal vez sí, glosando un par de pasajes.

El primero de ellos es una conversación entre Benamor Cumps y Raúl Clebodet, esto es, el propio Campos y su entrañable amigo Alberto Leduc. Esta conversación, desde luego, ocurre presumiblemente en el interior del bar, luego de visitar la casa de Leduc en la Villa de Guadalupe; y su tema no es otro que el de la literatura mexicana. “La vida literaria de México,” dice Leduc, “no está representada solamente por esta agrupación de artistas que yo considero los más refinados, sino que hay otros cuyo esfuerzo aislado o de agrupamiento es muy digno de ser estudiado”. En una atmósfera cultural que tendía a considerar a la escritura y a la letra impresa como actos de magia negra, o bien sencillamente las despreciaba, esta conversación entre pares establece una composición de lugar que es preciso tomar en cuenta y atender. ¿Quiénes eran esos otros artistas a los que se refería Leduc? La lista del autor de “Fragatita” es sorprendentemente extensa y ecuménica, a diferencia de la concisión que expresa su disgusto político con el régimen: Porfirio Díaz solo; y en esa lista caben autores como Pedro Castera, Heriberto Frías, Juan de Dios Peza, Rafael Delgado, Federico Gam-

boa, Salvador Díaz Mirón, Sóstenes Rocha, Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Inclán, Eduardo Ruiz, Pedro Robles, Manuel José Othón, Joaquín Arcadio Pagaza, Justo Sierra, Francisco Bulnes, José López Portillo y Rojas, Ramón Valle, Antonio Zaragoza, Alberto Jiménez, Salustio Carranco Núñez, Manuel Rocha Chabre, Rodolfo y Enrique González Llorca, Benito Fentanes, Rodolfo Figueroa, Justo Cecilio Santa Ana, José Felipe Castellot, Luis Rosado Vega, José Antonio Novelo, Ricardo Mimenza Castillo, Antonio Mediz Bolio, Carlos López, Esteban Flores, Quirino Díaz, Rafael López, Manuel de la Parra, Abel Salazar, Honorato Barrera, José Alberto Zuloaga, Manuel Álvarez del Castillo, Manuel Puga y Acal, Sixto Osuna (pp. 57-65).

El segundo pasaje es mucho más breve, pero no menos revelador, pues toca el novedoso arcaísmo de los modernistas, así como la forma en que este grupo de escritores y artistas leyó y se apropió a fin de cuentas de un autor como Bernal Díaz del Castillo (1496-1584). En una de las comidas del grupo, Valenzuela, padre, y Balbino Dávalos defendieron la “prosa preciosa y rica” de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, tan digna de encomio como otra obra que prefería José Juan Tablada: el poema épico en veinte cuentos sobre las guerras napoleónicas *La légende de l'Aigle* (1906), escrito por George D'Esparbès (1864-1919). Tal vez Valenzuela y Dávalos —y Campos, desde luego— tenían en mente y se refirieron a la edición que circuló en México con el sello de la Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, Colonización e Industria en 1904. Tablada consideraba a D'Esparbès como un “artista”, “el más grande poeta que ha tenido Francia después de muerto Baudelaire”, y a Díaz del Castillo como un “soldado iletrado”. “¡Cómo que no es un artista Bernal Díaz!”, dijo Campos que exclamó Valenzuela. “Su prosa es la más sabrosa que se haya escrito en el siglo xvi. La vida había enseñado al anciano más que los libros, y si no leyó la literatura de su tiempo, tanto mejor para él porque conservó íntegra su personalidad y tanto mejor para nosotros que lo saboreamos sin que no nos sepa más que a Bernal Díaz”.

A principios de 1904, Amado Nervo —el mismo Nervo que en *El bar* aparece a la luz de la escena de su despido de *El Imparcial*, la empresa de Rafael Reyes Spíndola— le decía a Miguel de Unanuno que había que convenir en que la libertad es uno de los placeres mayores de este mundo o sirve de marco a todos ellos, y, que él supiera, en París se era más libre que en ninguna parte, pues:

Es ese un pueblo que no se sorprende de nada y que por lo tanto deja un inmenso margen de independencia a nuestra vida privada. Yo amo por eso las grandes ciudades y ninguna más grande que París: ni Londres ni Nueva York, porque no sólo el número de habitantes hace la ciudad, sino la topografía, la disposición de calles, piezas y paseos, algo recóndito y misterioso que no tiene el rectilíneo y desgarbado Nueva York, ni el puritano y desabrido Londres.

Aquí en nuestras ciudades latino americanas (y eso que México es de las más grandes y movidas), se nace, se vive y se muere ante la mirada maligna, curiosa y tonta de los demás, que no parece sino que lo único que desean es vulgarizar y familiarizar la extrañeza de todo carácter que se diferencia de los otros, y apartar a toda alma de una contemplación separada y altiva. La misma producción intelectual se resiente de estas condiciones de comadrazgo, ¿no es verdad? Y el propio homenaje familiar que lo sigue a uno por todas partes, que dándole una gloriola capaz de satisfacer sólo a los imbéciles, le quita a uno el dulce privilegio de perderse, de pasar inadvertido, de ser una unidad más entre la multitud libérrima, a la larga acaba por ser un martirio. Yo de mí sé decir que tengo el pudor de mi vida y de mis actos intelectuales y que esa policía de los demás me atormenta. No es para nosotros, infelices, un paso solitario, una puesta de sol saboreada con tranquilo abandono, ni un solo rincón donde pueda holgar un pensamiento [...]»⁸

Me he extendido en la cita porque lo que Nervo dice sobre el “dulce privilegio de perderse, de pasar inadvertido, de ser una unidad más entre la multitud libérrima” fue otro de los argumentos que llevaron a los modernistas a cuidar la construcción de espacios interiores hacia el final del siglo XIX —“siglo determinista, siglo sin Dios, orgulloso e implacable en sus negaciones”.⁹

Nadie como Nervo había insistido, en crónicas y ensayos —y en su correspondencia—, en echar un ojo al temperamento moral del fin de siglo. Palabras como modernidad y modernismo, sobre todo, encandilaban su imaginación; eran el dibujo de una cita con las simpatías morales de la hora. Del otro lado de la calle, desde el interior de la imprenta, el grabador José Guadalupe Posada se las arreglaba para dar alguna forma al fin del mundo que imaginaba el público de sus hojas volantes. ¿A dónde vamos?, se preguntaba Nervo.

El culto a la intimidad entre los poetas modernistas incluyó una manera de ver a la capital. Y en buena medida, gracias a ellos la sola idea de la modernidad ingresó por las polvorientas o encharcadas calles de la capital porfirica. La modernidad era un asunto público pero que al mismo tiempo se restringía al concernimiento de unos cuantos. Era notorio que las calles adquirían paulatinamente un sello de galería europea, o más bien que querían hacerse de tal sello; algunas de esas arterias, desde entonces insuficientes, maquillaban su prosapia virreinal o bien la demolían sin más para transformarse en pasajes descubiertos en los que debía caber el comercio de todo, pero

⁸ “Carta” de Amado Nervo a Miguel de Unamuno [Ciudad de México, 29 de enero de 1904], en *Desde nuestras sendas soledades. Amado Nervo y Unamuno, epistolario*, ed. José Ignacio Tellechea Idígoras, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2000, pp. 32-33.

⁹ Amado Nervo, *Obras completas*, comp., pról. y notas Francisco González Guerrero (prosa) y Alfonso Méndez Plancarte (poesía), Aguilar, Madrid, 1973, t. I, p. 1056.

más que nada el comercio de los artículos importados. Pero el interés de las calles de la capital se evaporaba mucho más rápido que una botella de cognac. Su modernidad era la del escaparate; no era más que escaparate de modernidad.

Los modernistas optaron, aun en lugares públicos, por la privacidad, por los espacios íntimos, por el aislamiento artístico —por “camarines y salones”, como decía Campos—, en vez de la tumultuosa vida al aire libre de la calle. Quizá desde la juventud de Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez nadie veía la imperfecta Ciudad de México con el amor y con el odio con que volvieron a contemplarla los escritores y artistas mexicanos de fin de siglo, acomodándose tan bien en su amplia y elástica red de compromisos políticos, rutinas comerciales, ocios, hábitos de mundo, fiestas; y quizá, como ellos, pocos estuvieran tan expuestos a los demonios de lo actual. De tal suerte que los modernistas requirieron, como otras figuras públicas de su día, la construcción de nuevos espacios interiores, distintos de los ámbitos comerciales y hasta políticos en el tan soleado mediodía porfirico.

Interiores buenos para amparar la frágil integridad cívica de estos ciudadanos, o bien que les permitieran revivir la ilusión más personal e íntima o entregarse a las discontinuas estrategias de los amores o los fraudes. Estos espacios resultaron indispensables para la sobrevivencia emocional, afectiva e intelectual de los escritores y artistas durante el Porfiriato. *El bar* ofrece en sus páginas sugerentes indicaciones y datos, empezando por la estructura misma del relato, pues la memoria aparece vinculada a unos cuantos espacios en particular —el bar y ciertos interiores domésticos— y no a una época. Me explico. Si intentáramos buscar una referencia generacional, se vería cuán singular resultó esta empresa de Campos. Ahí están las memorias de José Juan Tablada, *La feria de la vida* y *Las sombras largas*, en donde el relato se divide en dos: el de los mundos posibles a lo largo de las décadas de Porfirio Díaz, primero, y luego el después de eso que a veces luce como indispensable mano fuerte y otras como dictadura abominable, con sus inevitables desesperanzas y muertes. En derrotero no muy diverso al de Campos se mueven las páginas de Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano, 1890-1910*, donde la memoria se articula en torno a la ciudad de noche, sus restaurantes, portales y boulevares, por ejemplo. El caso es que Campos decidió ordenar la evocación y el relato en torno de una unidad espacial: la del bar, “el lugar donde se iniciaban las amistades, se afianzaban las alianzas, se ventilaban los negocios, se resolvían fácilmente los problemas, se allanaban las dificultades para que todo se terminara bien” (p. 33), y en la misma medida: las casas y estudios de algunos escritores y artistas. En este sentido, por ejemplo, es muy notable la descripción de la tienda árabe que simulaba el taller de Jesús Contreras.

El bar, al igual que otras memorias, sugiere una manera de vivir y apreciar la experiencia literaria en México. Acaso éste fuera el sentido íntimo

de todos los modernistas que pusieron por escrito sus evocaciones: ni asunto de alegres solteros ni purista aventura del lenguaje y sus saberes.

Ciro B. Ceballos, por ejemplo, registró la forma en la que José Juan Tablada se dividía entre su poesía, el fisicoculturismo, la elaboración íntegra de *La Lucha*, periódico de Daniel Rodríguez de la Vega, y sus horas de esparcimiento en La América,

donde llegaba a la hora “apasionante” del escándalo, metiendo un ruido de mil demonios, satirizando con crueldad a sus admiradores e injuriando a los tontos, como si todos los nacidos obligados estuvieran a tener talento y a ser poetas, y haciendo agresivo alarde de bíceps, pues durante la semana se dedicaba a la gimnástica en su retiro, siendo ese trabajo su entrenamiento para los pugilatos sabatinos que sustentaba, y en cuyos combates invariablemente le tocaba la peor parte, pues no era afortunado en las contiendas de obra.¹⁰

El propio Campos describió, en *Revista Moderna*, cómo conoció al pianista Julio Ituarte en algo que él llamó una *brasserie*, sita en el pueblo de Tacubaya. Acababa de entrar ahí, en compañía del músico de *Revista Moderna* Ernesto Elorduy, cuando de pronto se oyeron en un piano viejas canciones de Mendelssohn, así como otras piezas de singular encanto y —pensamos— anacronismo. Al terminar, Elorduy presentó a Campos con el autor de “La aurora” y “El artista muere”, composiciones —dice Campos— “que deleitaron mi adolescencia, que fueron plenilunio de amor en el paisaje melancólico de mis quince años, y fui feliz cuando el viejo músico pidió su bock y se sentó con nosotros”.¹¹

Otra pieza a considerar en la construcción de estos espacios tiene que ver con el reparto en esencia masculino de los episodios de la vida cultural mexicana a la vuelta del siglo.

La anterior es una de esas observaciones que dicen mal y más —mucho más— de lo que debieran sólo sugerir con tacto. He aquí a un grupo de letrados al que la mayor parte de las veces animó el cultivo de las costumbres a expensas de la moral. “Todo es relativo y la moral más que todo”, le decía Jesús E. Valenzuela a José Juan Tablada, en carta fechada el 12 de enero de 1898 en San José de los Pinos, paradero de grandes reuniones. “Hace cien años, no inmorales, obscenos hubieran sido casi todos los actos hablados o practicados hoy en la sociedad”.¹² ¿De dónde les vino este relativismo? Es difícil saber, pues por un lado, los jóvenes asentados en la

¹⁰ Ciro B. Ceballos, “Panorama mexicano, 1890-1910. La capital en la noche”, en *Excelsior*, 15 de octubre de 1910, p. 9.

¹¹ Rubén M. Campos, “Julio Ituarte”, *Revista Moderna de México*, agosto de 1905, núm. 3, p. 381.

¹² Jesús E. Valenzuela a José Juan Tablada, “Los modernistas mexicanos”, *Revista Moderna*, 15 de noviembre de 1898, núm. 8, p. 143.

capital hacia el final del siglo no tenían tiempo para cuidarse, como escribió Marius de Zayas. “En aquella época había en México tres clases sociales, los de arriba, que mandaban liquidar a un enemigo, los de en medio, que los liquidaban personalmente, y los de abajo, que los liquidaban unas veces a las buenas y las más a las malas”.¹³ Los modernistas solían meterse con las damas de las tres clases, como prodigan las páginas de *El bar*; y algo han de haber aprendido sobre las compensaciones quienes lograron sobrevivir a sus osadías. Vivir fuera de las normas era aventurarse por la franja que separaba a la civilización de la barbarie. En uno de los lados ocurrían muertes inexplicables, como la que alcanzó “accidentalmente” a uno de esos muchachos por enredarse con uno de los amores de Justino Fernández, ministro de Díaz, según refiere Marius de Zayas. O bien como la que terminó con la vida del manso burócrata José Verástegui —tema de la segunda novela de Heriberto Frías, *El último duelo*. En el otro lado de la franja las cosas acaso pudieran ser más llevaderas; y es seguro que conocer y apropiarse del saber contenido en las máximas de La Rochefoucauld ayudó felizmente a la juventud modernista a sobrevivir la angustia de los principios en un medio social y político como el del México de Porfirio Díaz —no sólo pródigo en recompensar las apariencias del mérito, antes que al mérito mismo, sino un medio en el que se conocía que la ventaja de hacer el bien consistía en las innumerables licencias que otorgaba para luego hacer el mal impunemente.

Se acusará grave incompreensión del papel que jugaba la virtud en la sociedad porfírica si se pasa por alto el hecho de que la hipocresía de sus clases medias y altas, antes que una señal más del decadentismo e inmoralidad que les atribuyó la historiografía de la Revolución Mexicana, fue algo aún más complejo: el homenaje que las costumbres se veían obligadas a rendir cotidianamente a la moral —tal y como lo advirtió La Rochefoucauld. El aprecio por las máximas de este moralista francés entre los editores de la *Revista Moderna* ha de buscarse a partir de la decisión de incluir algunas de ellas en los primeros números de su aventura editorial. Y en cuanto a la hipocresía como el homenaje que las costumbres le rendían a la moral, eso fue precisamente lo que los modernistas —y sus contemporáneos— cuidaron en la realización de cada una de sus transgresiones. Rara vez se tomaron a la ligera los espectáculos de la moral convencional, e incluso los estudiaron con ayuda de sus propias herramientas —como Federico Gamboa en *Suprema Ley* y Heriberto Frías en las *Crónicas desde la cárcel*, por dar un par de ejemplos; y en lo personal, al menos trataron de mantenerse dentro de la costumbre. Alberto Leduc, presentado consistentemente como Raúl

¹³ “Carta” de Marius de Zayas a sus hermanas, Sara y Lily [Stanford, Conn., 8 de julio de 1950], reproducida en *Biblioteca de México*, mayo-junio de 1997, núm. 39, p. 63.

Clebodet en *El bar*, así como el de opiniones políticas más radicales, reprodujo en su doble relación marital todas las formas de la propiedad. Lo mismo ocurrió con otras irregularidades notorias, las relaciones extramaritales, el homosexualismo, la pasión por el alcohol y las drogas. Los modernistas involucrados en alguna situación así, trataron de regularizarla en la medida de lo humanamente posible, de contenerla dentro de las formas convencionales, de domesticarla y de normalizarla. Cuando no lo lograban —como fue el caso de un autor perteneciente a la hornada anterior, Juan de Dios Peza— no dejaron de gozar la irregularidad. Y a diferencia de muchos de sus contemporáneos en Inglaterra, los artistas y escritores del modernismo en México disfrutaron más de lo que en realidad decían atormentarse. No porque en su mundo hicieran falta mujeres; por el contrario, ellas aparecen en todas sus obras: en la escultura de Contreras, en las danzas de Elorduy, en la pintura de Germán Gedovius, en los dibujos y grabados de Julio Ruelas, en la poesía de Tablada y Efrén Rebolledo, en las historias de Gamboa. Además, los acompañan en su faunalias, en las veladas de la *Revista Moderna*, en sus comilonas. La mujer es una pieza en la ejecución artística de todos y cada uno de estos temperamentos; es asimismo una obsesión de sensualidad y de condena.

El bar llama la atención particularmente sobre la relevancia del espacio de trabajo de los modernistas: sus gabinetes o sus museos secretos, en donde no sólo se expresaron sus temperamentos, sino en donde las obras de todos y cada uno de ellos construyeron sus primeros sentidos, es decir, el sentido que esas obras tuvieron en la vida de sus creadores —a donde urge regresar.

LAS CRÓNICAS DE RUBÉN M. CAMPOS

SERGE I. ZAITZEFF
University of Calgary

El trabajo cronístico del escritor guanajuatense Rubén M. Campos (1871-1945) se inicia casi a raíz de la muerte de Manuel Gutiérrez Nájera, quien había dado dignidad literaria en México a ese género menor, cultivándolo con una prolijidad poco común. Como tantos otros escritores de la época, Campos se abre paso en el mundo literario capitalino con la publicación regular de crónicas en los principales diarios de México, lo cual le asegura algunos ingresos y lo da a conocer. Primero, colabora en *El Demócrata* casi semanalmente desde principios de 1895 —durante un año— con textos descriptivos inspirados en sus viajes al sur del país, así como con artículos sobre temas patrióticos o culturales. Son prosas caracterizadas por la elocuencia, el vigor y el aliento poético. También escribe editoriales donde critica con valor y franqueza las condiciones económicas y sociales de la nación, siempre abogando por la justicia y la libertad. En 1897 se intensifica su labor periodística con la entrega de un artículo diario a *El Nacional* entre los meses de febrero y septiembre. En esos años, es decir entre 1895 y 1897, ya desaparecido el *Duque Joby* debido al silencio de José Juan Tablada, Rubén M. Campos se impone como uno de los cronistas de mayor visibilidad (junto con Luis G. Urbina) y eso le permite inaugurar sus propias columnas semanales en *La Patria*, el periódico que Ireneo Paz había fundado en 1876.

Este corpus de crónicas abarca el período 1898-1900 y se compone de tres series. La primera, titulada “Causerie” y firmada con el seudónimo de *Oro*, empieza el 9 de enero de 1898 y concluye el 25 de diciembre del mismo año.¹ Durante 1899 —desde el 15 de enero hasta el 31 de diciembre—, también colocada en primera plana, se publica la sección denominada “Notas efímeras”, y en el último año del siglo XIX, las “Hebdomadarias” de Campos figuran en el mismo espacio a partir del 15 de enero hasta el 30 de diciembre. En 1901, de modo bastante regular (de enero a junio), *La Patria* acogerá unas cuantas crónicas más. Luego, Campos suspenderá su oficio de cronista hasta 1917, cuando abre una columna llamada “Entre dos lunes” en *El Universal*, periódico en el que también aparecerán las amenas cróni-

¹ Cabe señalar que durante los meses de mayo, junio, julio y agosto no aparece ninguna “Causerie” de Rubén M. Campos.

cas de su coterráneo Rafael López.² Cabe recordar que las prosas finiseculares de Campos que nos interesa examinar —a saber, las de los tres últimos años del siglo— coinciden con sus inicios poéticos y cuentísticos en la *Revista Moderna*, de la cual fue uno de sus fundadores y uno de sus más fieles colaboradores. Como lo atestigua *El bar*³ (sus memorias literarias de aquel entonces), Campos convivió fraternalmente con los escritores y artistas que se congregaron alrededor de ese importante órgano del modernismo en México.

Al igual que otros cronistas, Rubén M. Campos cultivó desde muy joven la poesía (ya en las páginas de *El Plectro* de León), pero no logró reunir sus composiciones en volumen.⁴ Campos es esencialmente poeta y por eso su prosa revela a menudo una sensibilidad lírica. Buen número de esas crónicas —generalmente compuestas de varias secciones— obedecen a estímulos sensoriales provocados por el cambio de estaciones. Sensible a la belleza natural, el poeta capta sus tonos y matices mediante un rico léxico y recursos propios de la poesía, como la repetición, la metáfora y la personificación. Se trata de una prosa cromática, sensual, plástica, en otras palabras, netamente modernista, sin que falten los habituales elementos de esos ambientes bucólicos y paganos. Muy atraído por las artes plásticas, el poeta paisajista (devoto de la pintura de José María Velasco) se deleita en trazar cuadros descriptivos de suma plasticidad. Con ojo de pintor contempla el mundo y celebra la vida, la alegría y la fecundidad. Consciente de lo efímero de la existencia humana, repudia la vida decadente que observa a su alrededor y defiende los placeres sanos asociados con el campo. Las diversas manifestaciones de la naturaleza suscitan en el cronista reacciones estéticas y reflexivas a la vez. El cambio de estaciones o los sacudimientos de un volcán lo llevan a reflexionar sobre el pasar del tiempo o la fugacidad de la vida. De vez en cuando, la crónica se aleja de la mera descripción para volverse personal. Así, Campos confiesa en algunas ocasiones su soledad y tristeza y comunica su angustia temporal.

Una lectura de las crónicas del guanajuatense revela que no todas son de índole poética. Muchas están escritas en un estilo más bien directo y claro, cuando el objetivo principal es informar o comentar. Con frecuencia las artes plásticas y la literatura constituyen el tema de inspiración para ciertas crónicas. Comparte con sus contemporáneos la misma atracción hacia el arte y las letras de Francia, en particular los versos de Hugo, Verlaine y Baudelaire, así como las prosas de Loti y de los Goncourt. El parnasianismo

² A partir de 1917, Rafael López y Rubén M. Campos son también cronistas en *El Universal Ilustrado*.

³ Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, pról. Serge I. Zaïtzeff, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996 (*Ida y Regreso al Siglo XIX*).

⁴ Hemos dado a conocer estos poemas y una selección de sus prosas en nuestra edición de Rubén M. Campos, *Obra literaria*, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1983.

también lo atrae por su “divina impasibilidad”⁵ y su culto de la forma. De hecho, su propia obra poética obedece al ideal parnasiano de la perfección formal e incorpora los motivos helénicos más característicos de esa escuela estética. En sus breves comentarios, aunque es cierto que alude a narradores como Frías, Gamboa, Valera, Palma o Vargas Vila, sus preferencias tienden a privilegiar la poesía. Por evidentes afinidades espirituales, los versos parnasianos, virgilianos, panteístas de Manuel José Othón lo seducen, así como la poesía mística de Amado Nervo y la expresión audaz e innovadora de Leopoldo Lugones. Comparte sus exigentes gustos literarios con sus lectores comentando de manera objetiva libros recientes (mexicanos y extranjeros) o refiriéndose a las veladas artísticas que solía frecuentar con sus amigos siempre en busca de la belleza. El arte en todas sus manifestaciones era para Campos su razón de ser. Persigue la belleza artística tanto en una novela de Vargas Vila como en un relato bíblico.

La intensa actividad teatral de la Ciudad de México por esos años es un tema no olvidado por el cronista guanajuatense, quien da cuenta de los éxitos de mayor relieve. De acuerdo con su rigor estético, desaprueba todo lo cursi y ensalza los grandes valores del teatro del siglo de oro, sobre todo cuando lo interpreta la actriz española María Guerrero. Le encantan esas obras clásicas, pero al mismo tiempo aboga por un repertorio nuevo y moderno. Se ve que en ese otro fin de siglo hay una resistencia a renovar la cartelera teatral y que raras veces puede el público mexicano ver piezas de autores como Sudermann, Tamayo y Baus o Rostand, cuyo *Cyrano de Bergerac* con su celebración de la vida y el amor coincide con la actitud vital de Campos. No es de extrañar que la afición teatral de Campos lo haya llevado a apreciar en sumo grado la ópera, género que gozaba de cierta popularidad en la capital del país. Las observaciones críticas del cronista muestran que con la instalación de una compañía permanente en México, este género iba adquiriendo importancia aunque no siempre mantenía un alto nivel interpretativo. El interés de Campos por esa forma de arte dramático ejerció una clara influencia en la elaboración de algunos de los cuentos que escribió entre 1895 y 1915, casi todos para la *Revista Moderna*.⁶

Lo que distingue las crónicas de Rubén M. Campos es seguramente su gusto por la música. José Juan Tablada ya había declarado al respecto que su compañero de generación era “entre todos los poetas y escritores artistas de la joven literatura mejicana, quien [ejercía] con más tino, más amenidad y más talento la crítica musical”.⁷ De hecho, el poeta pianista demuestra a

⁵ R. M. Campos, “Notas efímeras”, en *La Patria*, 13 de agosto de 1899, p. 1.

⁶ Véase nuestra edición de Rubén M. Campos, *Cuentos completos 1895-1915*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.

⁷ José Juan Tablada, “La nueva poesía de Méjico: Rubén M. Campos”, en *El Nuevo Tiempo* (Bogotá), 24 de marzo de 1919, p. 3.

lo largo de los años una sostenida afición a lo que él consideraba como “la más vagarosa, etérea y divina de las artes”,⁸ no sólo como cronista sino como libretista de la ópera *Zulema* de Ernesto Elorduy, como prologuista de Manuel M. Ponce y autor de obras sobre el folklore mexicano.⁹ A través de las crónicas publicadas en *La Patria*, uno se da cuenta de que la capital gozaba en esos últimos años de una fuerte vida musical que abarcaba la ópera así como la música de cámara, la de coros y la instrumental. Con frecuencia, Campos expresa un auténtico entusiasmo por lo que escucha en los numerosos conciertos y se siente orgulloso de los logros alcanzados por los músicos mexicanos. El exigente crítico aplaude el progreso musical del país tanto en el nivel de la enseñanza como en el interés del público. Han surgido artistas de mérito en un ambiente que los sabe apreciar. Se puede observar un verdadero auge musical entre los intérpretes y los compositores, como Gustavo Campa y Ricardo Castro, quienes ya llegan a ser ampliamente reconocidos. A Rubén M. Campos le interesa promover la nueva música nacional al mismo tiempo que expresa su predilección por los románticos, en particular por Chopin, “el poeta de los poetas del piano”.¹⁰ Los comentarios de Campos ofrecen una excelente idea de cómo era la escena musical de la época en cuanto a las preferencias del público y la calidad de esos conciertos, en lo cuales a veces se presentaban prestigiosos artistas como el pianista Paderewski o el violinista Ysaÿe.

Además de sus preocupaciones artísticas, Rubén M. Campos también se fija en la realidad política mundial —el caso de Dreyfus, Castelar, el Almirante Dewey, Kruger, la Reina Victoria y la guerra del 98, por ejemplo— y en particular comunica su veneración por los que han luchado por la libertad y reitera la necesidad de recordar a los héroes de la patria. Junto a ese hondo sentimiento de patriotismo, otras crónicas se destacan por la visión que proyectan de la Ciudad de México en aquel fin de siglo. Por un lado, aparece una ciudad polvorienta, contaminada, malsana —todo lo contrario de Guadalajara—, una ciudad difícil que corrompe y destruye, una “ciudad hastiada y consumida de placeres”.¹¹ Para Campos se trata de una capital donde apenas florece el arte y por eso le cuesta escribir sus crónicas. Lamenta el estado de la cultura: según él casi no hay libros o revistas, el teatro tiende a caer en lo cursi, escasea la buena pintura, en fin, no hay “nada de nada”¹² con la excepción de algunos conciertos. Por otro lado, esa

⁸ R. M. Campos, “Causerie”, en *La Patria*, 24 de abril de 1898, p. 1.

⁹ *El folklore y la música mexicana*, Secretaría de Educación Pública, México, 1928; *El folklore literario de México*, Secretaría de Educación Pública, México, 1929, y *El folklore musical de las ciudades*, El Modelo, México, 1930.

¹⁰ R. M. Campos, “Hebdomadarias”, en *La Patria*, 11 de marzo de 1900, p. 1.

¹¹ R. M. Campos, “Hebdomadarias”, en *La Patria*, 10 de junio de 1900, p. 1.

¹² R. M. Campos, “Notas efímeras”, en *La Patria*, 8 de octubre de 1899, p. 1.

visión amarga y desilusionada es a veces sustituida por una más alegre y positiva, especialmente cuando se describe la belleza de los edificios coloniales o el movimiento de la calle de Plateros con sus flaneadores y mujeres que hacen recordar el mundo de Gutiérrez Nájera. Pero cabe advertir que al lado de esa pequeña sociedad frívola y elegante, se impone la gran mayoría de desempleados hambrientos y miserables. Campos no permanece indiferente ante la realidad social del país, y le indigna la degeneración en la que han caído los indios de la gran urbe, quienes no son más que “harapos humanos”.¹³ Al igual que el *Duque Job*, siente una sincera simpatía por los desamparados y sobre todo por los niños que andan perdidos en la ciudad. México es a la vez un lugar abominable y —los días de fiesta— una capital esplendorosa y alegre, el París de América Latina, o sea, una ciudad que devora y seduce, una “ciudad maldita y brillante”.¹⁴ Con la aproximación del siglo xx, sin embargo, el progreso trae esperanza, puesto que —como señala Campos— en la Ciudad de México se construye un sistema de desagüe y se instala una nueva luz alemana. En su “última plática del siglo” (30 de diciembre de 1900), Campos reflexiona con cierta tristeza acerca de un pasado que ha resultado difícil y lleno de desilusiones, un período de falsa alegría (“la alegría de la muerte”) y de placeres destructivos. Desde la soledad y la quietud, el poeta sueña y espera el nuevo siglo y enfrenta un futuro incierto con optimismo. Ésta es la actitud que a final de cuentas prevalece en Campos, luego de pasar por etapas de extrema angustia, de “neurosis enferma”, de “devorante y negro hastío”, de “aterradora y doliente soledad”.¹⁵ En su novela *Claudio Oronoz* (1906) —una de las pocas novelas modernistas mexicanas—, ese pesimismo, junto con leves toques decadentistas, desemboca en una postura vital y esperanzada.

El oficio de cronista no es nada fácil dada la regularidad con la cual éste debe escribir. Como otros escritores, Rubén M. Campos se queja a veces de la escasez de novedad artística en la Ciudad de México, lo cual dificulta la producción de crónicas semanales, sobre todo porque éstas suelen abordar diversos temas en sus tres o cuatro secciones. El 16 de octubre de 1898 Campos asevera: “Desde lejanos tiempos la crónica tiene que reducirse a hablar de veladas, kermesses o estrenos cursis: o tiene que refugiarse en los acontecimientos políticos universales, para no dar sueño a los lectores con la repetición monótona del estribillo de jamaicas, conciertos y tandas”. Pese a tales problemas, el escritor guanajuatense logra en sus crónicas finiseculares una amplia variedad temática presentada en un lenguaje limpio, aunque a veces algo opulento. En la mayoría de esas prosas, cada

¹³ R. M. Campos, “Notas efímeras”, en *La Patria*, 17 de diciembre 1899, p. 1.

¹⁴ R. M. Campos, “Hebdomadarias”, en *La Patria*, 10 de junio de 1900, p. 1.

¹⁵ R. M. Campos, “Causerie”, en *La Patria*, 25 de diciembre de 1898, p. 1.

parte puede contener una divagación poética, una reseña, una nota breve, una opinión o inclusive un anuncio. Esta heterogeneidad de formas (y de estilos) hace que el lector pueda mantener su interés y su curiosidad. Sin incurrir en innovaciones estilísticas, Campos domina su oficio y construye crónicas que interesan por su sensibilidad artística y su visión de “un siglo que se extingue”.¹⁶ Leídas en su conjunto, las crónicas publicadas en *La Patria* entre 1898 y 1900 ofrecen desde varias perspectivas un testimonio más de cómo era la Ciudad de México en ese otro fin de siglo, a través de la mirada de un observador culto que al mismo tiempo que se desempeñaba como cronista, vivía intensamente la bohemia literaria de la capital porfiriana.

¹⁶ R. M. Campos, “Hebdomadarias”, en *La Patria*, 25 de noviembre de 1900, p. 1.

LUIS G. URBINA,
CRONISTA DE *EL MUNDO ILUSTRADO*

MIGUEL ÁNGEL CASTRO
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

1

La noche del 8 de febrero de 1908, el día que cumplía cuarenta y cuatro años, Luis G. Urbina viajaba junto con Rafael Reyes Spíndola en un tren débilmente iluminado por dos lámparas de petróleo; se sentía turbado y el carro le parecía un largo ataúd, una vaga obsesión le punzaba el cerebro, porque no podía evitar que su voz interior le repitiese “se morirá, se morirá” como fúnebre muletilla. Los intentos de evasión resultaban inútiles, pues lo conducían a reflexionar sobre la serenidad ante la muerte que adivinaba. Un telegrama, como mudo heraldo, confirmó el temor: “Acaba de morir *Micrós*”. Luego los recuerdos sobrevinieron para dar forma a una sentida crónica que apareció en *El Mundo Ilustrado* una semana más tarde, el 16 de febrero, con el título de “*Micrós*. Sensaciones íntimas”. El tifo había interrumpido la carrera de Ángel de Campo y terminado con el paralelismo de su vida y la de Urbina, almas en comunión marcadas hasta ahí por la orfandad y el oficio de literato periodista. Urbina recuerda:

¡Y en tantas intimidades más veo a *Micrós*! ¡Ah! Una tremenda. En una tarde lluviosa, en una vivienda pobre, junto a un lecho de muerte, *Micrós* y yo estábamos atareadísimos. Trabajábamos solos, en silencio, en una labor espantosa: en vestir un cadáver. Cuando terminamos, quise hacer solo la última tarea: cruzar sobre el pecho las manos exangües. Así lo hice, y mientras *Micrós* encendía el blandón funerario, yo me arrodillé para besar las manos del muerto. No podía más; lloré ahogándome, y ahogándome repetí muchas veces: “¡Papá! ¡Papá!” Esta última visión de *Micrós* nubla los ojos de mi espíritu. Siento en mi rostro humedad de lágrimas.¹

Luis G. Urbina ha retrocedido una década, al 30 de marzo de 1898, cuando su acompañante tenía 30 años y él 34. Para entonces ambos ya se habían esforzado mucho, pulido el estilo y tenían libros publicados, fruto

¹ Reproducida en Luis G. Urbina, *Hombres y libros*, El Libro Francés, México, 1923, pp. 143-144.

de su colaboración en diversos periódicos y revistas de la Ciudad de México durante más de diez años; De Campo en *El Nacional*, *El Liceo Mexicano*, *El Partido Liberal y México*; y el llamado *Viejecito* en *La Patria Ilustrada*, *El Lunes*, *La Juventud Literaria*, *El Siglo Diez y Nueve* y *El Figaro* de la Habana. Ambos habían coincidido en la *Revista Azul*, así como en la segunda época de *El Renacimiento* y en *El Universal*. Se encontraban a punto de participar en los proyectos de mayor aliento de Rafael Reyes Spíndola, que terminarían por abrir el camino a la prensa industrial con el cambio de siglo; me refiero, desde luego, a *El Imparcial*² y *El Mundo ilustrado*.³

² En torno a las consideraciones sobre la subvención gubernamental a los periódicos y en particular a *El Imparcial*, vale la pena citar el siguiente testimonio de Carlos Díaz Dufío: “La prensa moderna, tal como la conocemos, no había aparecido aún. Este feliz hallazgo se debe a Rafael Reyes Spíndola, que convirtió el periódico, actividad aventurera y sin base sólida, en periódico empresa, con vida propia. Hasta entonces, y por grandes que fueran los esfuerzos de los periodistas de raza y por interesantes y bellos sus escritos, el mérito de su labor no había pasado a la masa del público. Había que contentarse con los siete lectores que pedía Barbey d’Aureville. El lector era, en efecto, una «cantidad desdeseable» en el balance de los diarios. Por eso cuando Rafael declaró: «Necesito veinte mil lectores para que viva mi periódico», estalló una ruidosa carcajada en el gremio periodístico. En tres meses, Reyes Spíndola triplicó con *El Imparcial* la cifra de sus ambiciones. La fundación de *El Imparcial* determinó una aguda crisis en el periodismo mexicano. El nuevo diario iba a navegar en un mar embravecido. Era natural: *El Imparcial*, montado en forma mercantil, se aprestaba a sostener una competencia arrolladora; las pequeñas subvenciones concedidas a los demás diarios se fundían en una sola partida, consagrada a fomentar el capital que Spíndola necesitaba para el negocio. Los directores y propietarios de las otras hojas pusieron el grito en el cielo. Pero un ardid muy ingenioso los derrotó con sus propias armas. Uno a uno fueron llamados por el Secretario de Gobernación (don Manuel González Cosío) y el diálogo fue en todos los casos, y con ligeras variantes, el mismo: ninguno de los diarios podía vivir sin subvención y aun ésta no bastaba para cubrir los gastos. ¿Pero, y los lectores? No hay lectores. ¿Y los anunciantes? ¡No habiendo lectores, no hay anunciantes! ¿Pues, entonces, para qué la subvención? Hubo alguno que para ennegrecer la situación financiera, agregó que no bastándole las entradas, cubría con su propio bolsillo el déficit del periódico. Esto representaba un sacrificio, que él aceptaba en muestra de su adhesión al Gobierno. «—El Gobierno no pide que usted haga sacrificios», supongo que le contestaría el señor González Cosío. Y acordó la supresión de las subvenciones. Así, pues, al aparecer *El Imparcial* murieron, de muerte natural, los diarios subvencionados sin lectores. *El Imparcial* nació en medio de una protesta general de los del gremio y con acompañamiento de denuosos que ensordecían el aire. Fue una declaración general de guerra. Esto lo favoreció, porque, por reacción, el público acudió al diario que, bien vistas las cosas, era el que mejor servía a su curiosidad y a sus intereses. Spíndola no se había equivocado: el nervio del periódico es el lector”. (“Cosas y hombres de otros tiempos”, en *Excelsior*, 10 de agosto de 1934, pp. 5 y 8).

³ Las revisiones de la prensa del Porfiriato suelen colocar a *El Mundo Ilustrado* como una pieza más del plan editorial de Rafael Reyes Spíndola. Varios autores, como Miguel Velasco Valdés (*Historia del periodismo mexicano*. [Apuntes], Porrúa, México, 1955, p. 153) y Florence Toussaint (*Escenario de la prensa durante el Porfiriato*, Fundación Manuel Buendía-Universidad de Colima, México, 1989, p. 41), lo han considerado una publicación “satélite” de *El Imparcial*, lo mismo que a *El Herald* (dirigido por Luis Reyes Spíndola) y *El Cómic* (por Rafael Murguía). Aurelio de los Reyes, en la clasificación que hace de los diarios existentes en la Ciudad de México de 1896 a 1900, cataloga a *El Imparcial*, *El Mundo* y *El Mundo Ilustrado* como publicaciones positivistas o gobiernistas que se autocalificaban de “científicas” y “progresistas”, cuyo objetivo aparente era divulgar el “conocimiento entre las masas”. La crítica

Ángel de Campo se vistió de cronista, llamó a *Tick-Tack* y medio jubiló a *Micrós*, para publicar en *El Imparcial*, prácticamente sin interrupciones, 440 crónicas con el título de “Semanas alegres”, del 2 de abril de 1899 al 26 de enero de 1908. Luis G. Urbina, que firmaba con su nombre o con los seudónimos de *Daniel Eysette* y *X.Y.Z.*, se había iniciado en el oficio desde 1887 en *La Juventud Literaria*; se había encargado de reseñar el trajín teatral de la capital en *El Siglo Diez y Nueve*, y de recortar las notas de la semana los domingos en *El Universal*. En *El Mundo Ilustrado* vació toda esa experiencia y redactó “La Semana” del 1° de enero de 1899 al 24 de mayo de 1908; un total de 247 crónicas, con algunas interrupciones, sobre todo durante 1900.

Con el fin de considerar la importancia que a fines del siglo XIX adquirió la crónica, el género más literario del periodismo en el que todo podía acomodarse, según Emmanuel Carballo,⁴ conviene recordar que compartieron con Luis G. Urbina y Ángel de Campo tiempo y circunstancia otros tres importantes escritores que cultivaron la crónica y padecieron las presiones del oficio, varias veces en las mismas mesas de redacción: Amado Nervo, José Juan Tablada y Rubén M. Campos. Se trata de diversas ópticas literarias que, a su manera, exploraban e imaginaban la ciudad, creían en el amor aunque los atajara la desconfianza, leían las obras de sus contemporáneos, se dedicaban entre ellos retratos comedidos y sentían profundo respeto por los maestros mayores. Nacidos entre 1864 y 1871, recibieron el magisterio de Manuel Gutiérrez Nájera, a quien despidieron prematuramente junto con cuatro de los autores tutelares del nacionalismo literario durante la última década del siglo XIX: Altamirano, Payno, Prieto y Riva Palacio. Esta especie de orfandad literaria angustiaba a los jóvenes escritores y, a la vez, los liberaba para iniciar la exploración de sensaciones, aunque no de la necesidad de empleo. Sin embargo toleraron la burocracia en tanto la prensa les permitía dar salida a su musa, a sus reflexiones y donaires literarios, y una moderada bohemia los consolaba;⁵ en algunos casos,

de De los Reyes señala que los diarios de Reyes Spíndola no censuraban ningún acto del gobierno de Díaz: “[...] *El Imparcial*, *El Mundo* y el semanario *El Mundo Ilustrado* se caracterizaron por reflejar el pensamiento del «grupo activo» en el gobierno, por omitir toda censura a la administración del general Díaz y por sus continuas alabanzas a éste. Criticaron a las autoridades menores, la conducta de algunos militares en las guerras contra los yaquis y contra los mayas, pero el general Díaz permaneció intocable; no se le lanzó ni un sólo dardo venenoso” (*Los orígenes del cine en México, 1896-1900*, 3ª. ed., FCE-SEP, México, 1983 [*Lecturas mexicanas*, 61], p. 21).

⁴ Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Universidad de Guadalajara-Xalli, México, 1991, pp. 113-128.

⁵ Sobre los cerca de trescientos “Fuegos fatuos” de Nervo publicados en *El Nacional* entre 1895 y 1896, anota Francisco González Guerrero: “La versatilidad de los asuntos y la amenidad que mantienen en su desarrollo los convierten en verdaderos paliques. Uno de éstos contiene la receta de su procedimiento: «Para escribir un artículo no se necesita más que

muy poco moderada, como refiere Rubén M. Campos en su crónica de época *El bar*.⁶

La crónica literaria y el domingo tenían fincada una ya larga vinculación periodística entre el lector y el artículo literario: revisión hebdomadaria de la calle y la vida cotidiana con poca o ninguna preocupación política. La escritura de la crónica deviene texto colectivo, la ciudad es bañada por el iris y los habitantes meditan sobre sus manchas, que, lejos de ofender, divierten y, por un momento, preocupan. Todo ello merced a la convivencia del giro popular y la frase poética o palabra “dominguera”.

2

Protagonista de las letras y notario suspicaz del fin del siglo XIX y arranque del XX fue Luis G. Urbina. Por ello me parece que vale la pena examinar en esta ocasión, así sea someramente, cuatro ángulos de sus crónicas, en los que él mismo consideró haber fijado su lente y su sensibilidad, y desde los cuales registró casi completas las dos últimas décadas del México porfiriano en los periódicos en que colaboró durante esos años, entre los que destaca su participación en el semanario *El Mundo Ilustrado*, ya que fue su director de 1905 a 1908.

Urbina publicó como aprendiz su primera crónica en *La Juventud Literaria* el 3 de julio de 1887; al año siguiente, a invitación de Carlos Díaz

un asunto; lo demás... es lo de menos. Hay en esto del periodismo mucho de maquina. Lo más importante es saber bordar el vacío, esto es llenar las cuartillas de reglamento con cualquier cosa. El periodista que es hábil en su *métier*, de nada, como Dios, hace un mundo de artículos, economizando con materia laudable su sustancia gris, para las grandes ocasiones, no de otra suerte el tenor que sabe la *Biblia* economiza el caudal de su voz reservándolo para el ‘do de pecho’, que el público aguarda con impaciencia». Esta fórmula hace recordar la otra, posterior en varios años, que dejó Luis G. Urbina de la crónica. Eran los tiempos del *esprit*, de la divagación, del arte de fascinar con el juego luminoso de la fantasía. Allí se encontraban los dominios del Duque Job. Amado Nervo había recibido su herencia; pero además, no era extraño al influjo de *Micrós*, un escritor joven que solía encontrar el secreto de la gracia en la realidad palpitante” (“Introducción a las prosas”, en Amado Nervo, *Obras completas*, comp., pról. y notas Francisco González Guerrero [prosa] y Alfonso Méndez Plancarte [poesía], Aguilar, Madrid, 1951, t. 1, p. 14). “Tablada inició su larga y prolífica carrera como periodista a los diecinueve años, en 1890, publicando crónicas dominicales en *El Universal*, bajo el título de «Rostros y máscaras» [como el propio autor recuerda en *La feria de la vida*] En su labor como periodista, además del apoyo de Rafael Reyes Spíndola, fundador y director entonces de ese periódico, recibió el estímulo de escritores de la talla de Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, José Martí y José Enrique Rodó” (Adriana Sandoval, “Prólogo” a José Juan Tablada, *Obras completas. V. Crítica literaria*, ed., selec. y pról. Adriana Sandoval, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994 [*Nueva Biblioteca Mexicana*, 122], p. 16).

⁶ Gracias a la labor de Serge Zaitzeff, y con el apoyo de Vicente Quirarte, esta obra fue rescatada recientemente: Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, pról. Serge I. Zaitzeff, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996 (*Ida y Regreso al Siglo XIX*).

Dufóo, comenzó a colaborar en *El Siglo Diez y Nueve*, y el 13 de febrero de 1891 apareció su primera prosa, una reseña a *Ocios y apuntes de Micrós*. Un par de meses más tarde se inició en el mismo diario como cronista de espectáculos, y orientó durante un par de años el gusto de sus lectores con más de cuarenta “Ecos teatrales” y una docena de artículos de crítica literaria, además de presentar una serie de crónicas cuyo título evidenciaba su propósito: “México al aire libre”. Quince prosas aportó a la *Revista Azul*, y ya con suficiente experiencia en el oficio, redactó para *El Universal*, del 17 de noviembre de 1895 al 27 de septiembre de 1896, cuarenta y tres “Crónicas dominicales”. *El Mundo* le solicitó algunos trabajos entre 1896 y 1898, y el primero de enero del año siguiente, convertido en *El Mundo Ilustrado*, destinó la sección principal a la “La Semana”, crónica de Urbina que alcanzó, como anotamos líneas antes, la cifra de 247 en 1908. Entre 1898 y 1906 envió algunos trabajos a *El Imparcial*; sin embargo, su participación importante cubre los años de 1907 a 1912, tiempo durante el cual aparecieron en el diario la mayor parte de sus alrededor de sesenta crónicas. Hasta aquí el recuento de la tinta del cronista que, como se sabe, corrió en veintisiete periódicos y revistas, además de los seis títulos señalados.

Hacia agosto de 1914, el poeta se vio obligado a dejar la dirección de la Biblioteca Nacional, y ante los embates del gobierno revolucionario de Carranza, al año siguiente decidió salir del país. Sin embargo, antes de partir se dio tiempo para preparar su primera colección de crónicas, que salió de las prensas de Eusebio de la Puente en febrero de 1915: *Cuentos vividos y crónicas soñadas*. En el prólogo trazó un proyecto de edición de otros cuatro volúmenes con base en los cuatro ángulos o enfoques desde los cuales había contemplado la vida urbana en las más de cuatrocientas colaboraciones —tómese en cuenta que editó una buena cantidad de trabajos en varias ocasiones—, que publicó en los periódicos que hemos comentado. Advierte el *Viejecito*:

Como trapero que picaba basura, recogí, a la buena de Dios, de un fárrago de papeles viejos, algunos centenares de artículos míos, los que juzgué de vida más amplia que la efímera que les dio la impresión instantánea, presa por un día, entre los corondeles de una página de un periódico. Luego, con mayor capricho que cuidado, hice, sobre lo recogido, una segunda operación depurativa, de la cual resultaron trescientos trabajos de índole diversa, que, coleccionados y clasificados según mi gusto, forman cinco volúmenes: uno de escarceos de imaginación y ejercicios de estilo; dos de crónicas y juicios teatrales; otro de rápidos esbozos de sicología, y el último, de crítica literaria y social.⁷

⁷ “Prólogo del autor”, en *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, 3ª ed., Porrúa, México, 1971, p. xiii.

No tuvo Urbina tiempo ni calma para proseguir de inmediato con esta serie; aguardó siete años, y a su regreso a México, logró editar en 1922 y 1923, con el sello de la casa El Libro Francés, los dos últimos volúmenes proyectados, que ciertamente ya había formado en Madrid: *Psiquis enferma* y *Hombres y libros*. La nota de presentación, breve en ambos casos, señala la génesis periodística de los textos, y en cuanto a *Psiquis enferma*, advierte: “Las crónicas que forman el presente volumen están sentidas y vividas a toda plenitud. Claro que en ellas estoy con mis peculiares modos de emoción y de reflexión; pero también están el ambiente de una época, el gusto literario de una generación, las características mentales y sentimentales de mi tiempo. Estas páginas son pedazos de vida mexicana”. Y en lo que toca a *Hombres y libros*, Urbina confiesa que estaba lejos de él la intención crítica “fría y campanuda” que intenta medir los méritos de los hombres y las obras, y recuerda que lo que sí quiso y pudo, fue “sentir el calor espiritual, la simpatía humana que emanaba de los seres y de los libros”,⁸ y, a través de ellos, narrar las aventuras de su alma con la exaltación lírica propia de su juventud y con sensibilidad inclinada a amar y admirar la belleza, así como a reconocer el bien en los sitios donde lo encontró.

El poeta no abandonaba su proyecto, y se sabe que preparó un volumen de crónicas teatrales que, al parecer, llevaría por título *Los gestos de la carátula*. Sin embargo, la obra no apareció. En 1963, merced al empeño de Gerardo Sáenz, acucioso biógrafo de Urbina, y gracias al apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes, que se aprestaba a conmemorar el centenario del nacimiento del poeta, se publicó una colección de estos trabajos con el título de *Ecos teatrales*, nombre con que encabezó el *Viejecito* muchas de las reseñas teatrales que publicó en *El Siglo Diez y Nueve*, entre 1891 y 1893.

De esta manera, el testimonio tetrafocal “fin du siècle” que Urbina plasmó en sus crónicas y artículos publicados en *La Juventud Literaria*, *El Siglo Diez y Nueve*, *El Universal* y sobre todo en *El Mundo Ilustrado*, se encuentra, para fortuna nuestra, recogido y ordenado en cuatro colecciones: “los escarceos de imaginación y ejercicios de estilo”, esto es, 61 crónicas poéticas, se fijaron en *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, 41 de sus “esbozos de sicología” en *Psiquis enferma*, 24 “artículos de crítica literaria” en *Hombres y libros*, y 59 “crónicas y juicios teatrales” en el póstumo *Ecos teatrales*.

3

La relectura de sus crónicas debió convencer al poeta de su valor literario, y, Revolución y tierra de por medio, de su relativo valor histórico. No le

⁸ L. G. Urbina, *Hombres y libros*, p. 7.

falta razón a Vicente Quirarte cuando advierte que “para Urbina, la ciudad es la doctora Jekyll y la señora Hyde: respetable, soñadora y benéfica, la primera; tortuosa, abyecta y malvadamente pura, la segunda”.⁹ La primera pasea y sonríe en *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, la segunda se escabulle y amenaza en *Psiquis enferma*. En efecto, el poeta logró reunir en *Cuentos vividos y crónicas soñadas* breves narraciones de tono amable y gimnasia modernista, y en *Psiquis enferma*, crónicas sobre males sociales y crímenes de aquellos días. Pongamos lo anterior a consideración del lector con algunos comentarios y fragmentos de las crónicas de asunto social y de espectáculos de *Psiquis enferma* y *Ecos teatrales*, menos frecuentadas que las de *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, y que los artículos de *Hombres y libros*.

No hay duda del sincero interés que sintió Urbina por la niñez abandonada —los viejos “niños de la calle” de esta Ciudad de México— pues se ocupó en repetidas ocasiones de señalar su tragedia o infortunio y el peligro de su resentimiento: “El asesinato de la patria futura”, lo consideró, y en *Psiquis enferma* agrupó en un apartado con el título de “Por los débiles” una pequeña serie de crónicas sobre la infancia: “el niño telepático”, “los niños homicidas”, “los niños criminales”, “los niños ebrios”, “las niñas bailarinas”. El escritor los miraba multiplicarse:

[...] cuando la procesión de carruajes vuelve de la Reforma, y nuestra gran avenida se anima por un momento, para tornar a poco a la habitual tristeza, síntoma de nuestra anemia social, puede el observador notar un curioso fenómeno y hacer una entretenida estadística: ya en México no hay, o casi no hay pobres grandes. Todos son chicos. Por cada anciano que pasa implorando la caridad pública, por cada lázaro que cruza, haciendo una verdadera exposición imperial de llagas, por cada harapo humano que se arrastra sobre el asfalto, por cada enfermo, por cada mutilado, hay cinco, diez, veinte niños que explotan el más rico filón en la vida de los pueblos civilizados: la mendicidad... Es un pueblo de mendigos liliputienses. Atravesamos por entre un hampa diminuta, como por un campo de espigas [...] ¹⁰

El cronista afirma en otra parte:

México no tiene numen o si lo tiene, es un numen maligno, que, como dice el poeta, crea querubes para el presidio. Sin embargo, de ese desordenado ejército de Gavroches y Eponinas, que se derrama por la noche en la gran avenida, surge un hálito de alegría. Los semblantes pálidos y sucios están iluminados por una sonrisa pícara, que sabe muchas cosas, porque expresa bien el contento irreflexivo de la infancia. Los cuerpecillos, con encajes de andrajos, corretean,

⁹ *Elogio de la calle. Una geografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 289.

¹⁰ “Los niños mendigos”, en *El Mundo Ilustrado*, 22 de enero de 1899, p. 62.

y entre blasfemia y blasfemia salen de aquellas bocas, dispuestas al grito, las frescas carcajadas de la niñez. El goce es interior y hace de cada muchacho un pájaro bullicioso. Estos niños pierden en la calle, y desde muy temprano, la inocencia. Pero son libres, tienen las alas sueltas y viven sin miedo sus propias maldades [...]¹¹

La criminología estaba de moda durante el Porfiriato por la difusión de los trabajos de Lombroso y Ferri, así como por la atención que concedía la prensa de gran tiraje a la llamada nota roja. El cronista, que ha asumido el papel de periodista sociólogo, presenta los resultados de sus observaciones e indagaciones, y, bien nutrido de positivismo, sitúa el origen de la amoralidad en la carencia heredada, semilla de reconcomio, de orfandad histórica:

Como en los niños ebrios, en los niños delincuentes hay heredismos insanos, perversidades atávicas, rencores y venganzas que han ido pasando de generación en generación. Son niños que estuvieron amamantados con bilis y que están educándose entre la sangre y la blasfemia.

Esos miserables cuartos de vecindad, verdaderas espeluncas, sirven de refugio a iracundas miserias y a furias de alimaña. Estos seres que viven en el vicio y se revuelcan en el sombrío y pestilente fango de la ignorancia y el crimen, no tienen hijos: tienen cachorros. De su existencia golpeada, fustigada, inquieta; de sus amores primitivos, rudos, brutales, salen estas vidas tristes, ya contaminadas por un anhelo selvático de destrucción y aniquilamiento. En estos niños se reproducen todas las bajas pasiones. En esas almitas anidan cóleras. En esos blancos templos hay buitres.¹²

Para contrarrestar este pesimismo de su musa Hyde, Urbina la deja en casa e invita a la docta Jekyll al teatro, al circo o al cinematógrafo:

Un espectáculo teatral es la diversión de la fantasía, un juego infantil del espíritu; es la casa de muñecas, es la guerra de los soldados de plomo de la imaginación; el mundo real se vuelve niño ante nosotros y nos divierte con fingirnos sucesos que no son y seres que no viven. Como muchacho travieso que se propusiera asustar a tímidos rapaces, se pone la máscara adolorida y nos hace llorar, o bien se asoma con la máscara alegre y nos contenta. Cuando al bajar por última vez el telón nos levantamos del asiento y atravesamos el vestíbulo de un teatro, se nos antoja que despertamos de un sueño.¹³

¹¹ *Psiquis enferma*, El Libro Francés, México, 1922, p. 139.

¹² *Ibid.*, pp. 146-147.

¹³ "El público de los teatros", en *El Mundo Ilustrado*, 5 de febrero de 1905, p. 10; también en *Ecos teatrales*, pról. Gerardo Sáenz, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1963, pp. 145-146.

El cronista ha asumido la obligación de prolongar esa ensoñación y, de ser posible, facilitar su comprensión y proponerle un sitio en los estantes de la memoria colectiva. Trabaja para unos cuantos, eso es cierto, la minoría urbana de alfabetizados; de modo que su labor parece frívola, pero lo que sucede es que el poeta ha encontrado en el teatro y en la ópera una forma de estar en el mundo, factor indispensable en la educación modernista: “Veis que *Frou-Frou* está aun lejos de nosotros. Nuestra vida provinciana no alcanza tanto. Y no podemos comprender el mérito de la profundamente deliciosa comedia de Meilhac y Halévy”.¹⁴ Urbina se esfuerza, no obstante, por darle sentido a su fino oído y compartir la experiencia estética de la ópera:

Esta ópera [*La Herodiade*] divina de ternura, de vaguedad y de color posee un encanto semejante al que encierra en sus páginas admirables el trabajado cuento de Flaubert. En las páginas musicales del compositor y en las páginas literarias del novelista hay una suntuosidad, un lujo, un vigor de matices, un aire histórico, real y poderoso, parecidos, afines, como brotados de inspiraciones gemelas, en dos manifestaciones artísticas, valiéndose de la sugestión del sonido o del poder de la palabra. El cuento y la ópera se completan. Son dos obras de estilo puro, sobrio, diáfano: al través de ellas se ven temblar las joyantes túnicas orientales, los brazos desnudos anillados de brazaletes radiantes, las diademas gemadas, en las que la luz cabrillea y se irisa, los cascos romanos coronados de águilas imperiales, como se ve un paisaje al través de la vaporosa cortina de la niebla.¹⁵

El cronista confirma su pertenencia al mundo del teatro con la identificación y apreciación del desempeño de artistas y el conocimiento de autores clásicos y extranjeros: María Guerrero, Andrea Maggi, Ermette Novelli, Leopoldo Burón, Teresa Mariani, La Conesa, Teresa Carreño, Luisa Tétrazini, Clara della Guardia, Tina Di Lorenzo, María Barrientos, Alberto Villaseñor, Enrique Borrás, Andrés Chénier, Leoncavallo, Puccini, Beethoven, Chopin, Gounod, Wagner, Rossini, Meyerbeer, Shakespeare, Lope, Tirso, Calderón, Beaumarchais, Rostand, Dumas, los Goncourt, Sardou, Echegaray, Ibsen y muchos más. Los espacios le son naturalmente familiares: el Nacional, el Arbu, el Renacimiento, el Principal, el circo Orrin, las tandas y la sala del cinematógrafo. Urbina se esmeraba en el retrato de las artistas, a las que les concede, como en el caso de la pianista Teresa Carreño:

¹⁴ “Crónica dominical”, en *El Universal*, 2 de febrero de 1896, p. 1; “Frou-Frou”, en *Ecos teatrales*, p. 49.

¹⁵ “Herodiade”, en *El Mundo Ilustrado*, 14 de abril de 1901, p. 2; en *Ecos teatrales*, pp. 49-50.

corazón muy grande, sentimiento muy hondo, energías varoniles, delicadezas femeninas, fuerzas y suavidades, rebeldías y sumisiones, una mezcla de aliento y languideces, de fiereza y ternura, una amalgama de elementos disímbolos, de poder y debilidad, que le dan un carácter y una personalidad esencialmente propios, y que le permiten, por su extensión, pasar con rapidez de lo tremendo a lo apacible, de lo rudo a lo tierno, de lo complicado a lo simple, del golpe a la caricia, de la borrasca al iris.¹⁶

Aunque en ocasiones, por fuerza de la crítica, se mostraba implacable:

Mucho tiempo hacía que no iba yo al Principal ni me acordaba del *género chico*. Mis amigos me instaron mucho: ve a ver a la Conesa, ve a verla; está haciendo furor. Fui... y en esa misma “tanda”, un joven edil, aplicando un artículo del Reglamento de espectáculos públicos, castigó a la empresa y a la tiple con una fuerte multa. La noticia de este severo castigo la tuve al siguiente día, publicada por un periódico defensor de la tiple... no me sorprendió la defensa, tampoco la multa. Verán ustedes. La “tanda” a que yo concurrí me causó una impresión de asombro complicado de repugnancia... Ello es que *La Gatita Blanca* me pareció muy imbécil, muy divertida, y muy canalla; una petipieza, como tantas otras, que es sólo un pretexto para decir y hacer picardías sobre un escenario... La Conesa se presentó en las tablas. La figura no es garbosa; el semblante no es bello; la voz es desafinada y desagradable... las coplas que canta (¿las canta?) casi no son picantes, asegura el defensor de la tiple. En efecto, leídas por una muchacha inocente, resultarían candidas y hasta insensatas. En la boca de la Conesa son simplemente obscenas. Porque hasta el *Padre Nuestro*, dicho y declamado así, como lo hace la diva del *género chico*, nos parecería un atentado al pudor.¹⁷

El cronista atento observó las formas de arraigo y progreso del cinematógrafo. Urbina, como se sabe, fue el primero en comentar sobre el más popular de los espectáculos del siglo que comenzaba.¹⁸ Según el *Viejecito* el humor elemental, la novedad de la imagen en movimiento y el bajo costo eran suficientes para cimentar al cinematógrafo como atracción de pobres y ricos, ya que revelaba su común ignorancia y escasa sensibilidad. Advierte que corresponde a la clase media identificar lo que vale, acusa inteligencia o aspira al buen gusto. He aquí algunos de los oportunos términos de la crónica:

¹⁶ *El Mundo Ilustrado*, 3 de marzo de 1901, p. 5; en *Ecos teatrales*, p. 98.

¹⁷ “La Conesa”, en *El Imparcial*, 22 de noviembre de 1907, p. 3; en *Ecos teatrales*, pp. 99-100.

¹⁸ Cf. Ángel Miquel, *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina primer cronista mexicano de cine*, Universidad Pedagógica Nacional, México, 1991; del mismo autor: *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México, 1896-1929*, Universidad de Guadalajara, México, 1992; y *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la Ciudad de México*, comp. y presentación Felipe Garrido, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997.

Diversión honesta, cómoda, de muy poco costo; solaz que no exige estudio ni preparación culta, ni intelectualidad, ni sensibilidad, ni nada: el *Cinematógrafo*. Los ojos se enferman, aseguran los médicos; el Arte se muere, exclaman los críticos; el teatro se acaba, gritan los empresarios. No importa; son voces que claman en el desierto. ¿Por qué? Por dos motivos principalísimos: porque el espectáculo está al alcance de nuestra clase rica y porque es barato. Sobre todo por eso: por barato. Yo convengo en que el *Cinematógrafo* entretenga la curiosidad de las muchedumbres, en la azotea de la casa provisional de “El Buen Tono”, en la Avenida Juárez; la masa popular, inculta e infantil, experimenta, frente a la pantalla, llena de fotografías en movimiento, el encanto del niño a quien le cuenta la abuelita una historia de hadas; pero no puedo concebir cómo, noche por noche, un grupo de personas que tienen la obligación de ser civilizadas, se embohe en el *Salón Rojo*, o el *Pathé*, o el *Montecarlo*, con la incesante reproducción de vistas en las cuales las aberraciones, los anacronismos, las inverosimilitudes, están hechas *ad hoc* para un público de ínfima calidad mental, desconocedor de las más elementales nociones educativas [...]

No; nuestros ricos no van a la ópera o a otra diversión artística, porque es muy cara, porque no la entienden; porque no saben ni quieren desvelarse; porque todo lo van a ver a Europa, donde por lo común en *restaurants* lo mismo que en los teatros les dan *gato por liebre*, y, finalmente, porque... van al *Cinematógrafo*. Y así ha quedado dividida la sociedad en punto a espectáculos: aristócratas y plebeyos: *Cinematógrafo* (gratis para éstos; pero menos que gratis para aquéllos); *tanda de género chico* para gente de trueno (aristocrática y plebeya en montón).

La clase media se afana por bracear en esta atmósfera saturada de ignorancia. Se empeña en sacar a flote el buen gusto. Imposible, el buen gusto se hunde como náufrago en un mar de tontería humana. Voces femeninas, veladas y puras, le cantan a manera de responso:

Vamos al cine, mamá,
mamá... matógrafo,
que eso de la oscuridá,
me gusta una atrocidá.

Y la sombra de Gavilanes nos sea leve...¹⁹

Hasta aquí esta somera, tal vez muy pálida y muy insuficiente muestra del registro urbiniano del amanecer de nuestra ciudad en el siglo cuya agonía nos ha tocado presenciar, pero que nos permite coincidir con Gerardo Sáenz en que la mayoría de las crónicas del *Viejecito* tienen “una viveza admirable y dan claras muestras de un delicado sentido de observación. Y tenía que ser así, porque en un periódico no es posible pulir las formas,

¹⁹ *El Imparcial*, 22 de octubre de 1907, p. 2; en *Ecós teatrales*, pp. 195-197, y *Luz y sombra*, pp. 119-122.

retocar ornatos ni cincelar filigranas; siempre es preciso levantar a toda prisa la decoración, pintar los fondos a grandes brochazos y adornar todo como tablado de fiesta cívica. No hay tiempo para ser lapidario. De manera que con razón Urbina se sentía picapedrero, aunque en realidad era lo que siempre quiso ser: un poeta; por eso sus escritos sobrepujan los límites de los diarios y las revistas en que se publicaron por primera vez”.²⁰

²⁰ G. Sáenz, “Prólogo” a *Ecos teatrales*, p. 14.

DOS MONÓLOGOS DE MANUEL JOSÉ OTHÓN

EDUARDO CONTRERAS SOTO
CENIDIM, INBA

A Gabriel Guerrero

Entre las seis obras de Manuel José Othón (1858-1906) que sobreviven completas, han llamado mi atención desde hace tiempo sus dos monólogos *Viniendo de picos pardos* (1892) y *A las puertas de la vida* (1904), por diversas razones que van desde lo peculiar de su misma existencia —en una época en la cual este género dramático no se cultivaba de modo abundante ni específico—, hasta las calidades extremas de una obra ante la otra, las cuales me interesa atribuir, de manera razonada, a la mayor o menor conciencia que el poeta ejerció de la naturaleza eminentemente funcional del verso destinado para la escena; de acuerdo con este razonamiento, trataré de exponer por qué considero al primer monólogo como el mejor texto dramático del autor; así como por qué opino que el segundo monólogo representa, con certeza, la peor entre estas seis obras para la escena.¹

Es significativo que estos dos monólogos se hayan escrito con una distancia de doce años, entre los cuales el poeta fue componiendo, puliendo y agrupando los que habrían de convertirse en sus magníficos *Poemas rústicos*, obra suprema de su producción; mientras tanto, en el ámbito de lo escrito para la escena, prácticamente calló durante todo este periodo —como ya había dejado de escribir teatro entre 1885 y 1892—, hasta que, después del segundo monólogo, en 1905 reanudó proyectos de escritura dramática, de los cuales sólo fructificó la muy audaz obra *El último capítulo*, anómala en más de un sentido y apenas sin relación con el resto de la producción dramática de Othón. En cualquier caso, no deberíamos perder de vista que el llamado poeta del paisaje fue conocido, en su tiempo, primeramente como dramaturgo, y que tenía un conocimiento detallado del modo específico como entonces se hacía el teatro; por ende, su escritura dramática no es la de un aficionado ni la de un autor de ocasión, sino la de un conocedor y ejecutor de convenciones y códigos comunes de su tiempo.

¹ Para estudiar estos monólogos me he basado en la edición de las *Obras completas* de Othón, compilada por Joaquín Antonio Peñalosa (Fondo de Cultura Económica, México, 1997).

Othón escribió la mayor parte de su producción teatral para los teatros de la ciudad de San Luis Potosí, básicamente el Alarcón —inaugurado en 1827— y después el De la Paz —inaugurado en 1894—; sin embargo, su obra más famosa y repuesta en su tiempo, *Después de la muerte*, se presentó varias veces en la Ciudad de México, sobre todo en el ya desaparecido Teatro Principal. En el caso de los dos monólogos, su destino es todavía más peculiar, porque *Viniendo de picos pardos* lo estrenó Miguel R. Soberón no en un teatro formal, sino en el Hotel del Jardín de la misma capital potosina, y *A las puertas de la vida* fue presentado en Monterrey por Otilia Reyes, hija del célebre Bernardo, virtual mecenas del poeta. Sobre el lugar donde se presentó el segundo monólogo, no se cuenta con datos precisos, pues mientras Armando de María y Campos cita un telegrama de Celedonio Junco de la Vega a Othón, en el cual le menciona un “Teatro pleno”, Álvaro Álvarez Delgado afirma que la obra se recitó en una reunión familiar.²

El aspecto particular de las condiciones de estreno de los dos monólogos se convierte en un asunto del mayor interés si examinamos la conciencia del sentido funcional que Othón le hubiera conferido a sus textos. No es igual escribir para la declamación doméstica, entre particulares, que para teatros con escenarios inmensos y profundos, ante tres o cuatro pisos de balcones y una boca escena de por lo menos cinco o seis metros, o más. Un contemporáneo del potosino, el chilango Juan de Dios Peza (1852-1910), escribió varios monólogos como encargos de amigos actores o aficionados, y alguno de ellos llegó a presentarse en el Teatro Nacional de la Ciudad de México, edificio que no era, desde luego, nada pequeño.³

Por otra parte, es distinto también tener una escena a solas, de unos sesenta a cien versos, dentro de una obra más extensa, como de dos mil quinientos a tres mil versos, sabiendo que vendrán más actores a hacer otros personajes y otras escenas para dar un dinamismo mayor a toda la representación, que tener una obra completa para uno solo, de unos trescientos a cuatrocientos versos, toda la cual depende del propio trabajo de creación verosímil del personaje y de su situación ficticia. *Viniendo de picos pardos* se compone de 320 versos, organizados en 80 redondillas; *A las puertas de la vida*, un poco más extensa, consta de 396 versos, también en redondillas: 99. Si nos atenemos a la convención escénica que establece que, en lengua española, se representa un promedio de 1 000 versos por hora, el primer

² Para todos los datos históricos aquí expuestos, véase la edición de las *Obras completas* de Othón ya citada, en especial la “Introducción” de Álvaro Álvarez Delgado al “Teatro” (t. II, pp. 207-213). También: Armando de María y Campos, “Manuel José Othón como autor dramático”, en *Teatro del Nuevo México: recuerdos y olvidos*, comp. Beatriz San Martín de María y Campos, Escenología, México, 1999, pp. 304-321, y Rafael Montejano y Aguiñaga, “Othón, dramaturgo”, en *Los teatros en la ciudad de San Luis Potosí*, Ponciano Arriaga, San Luis Potosí, 1995, pp. 71-76.

³ Cf. María y Campos, “Juan de Dios Peza, cantor del hogar”, *op. cit.*, pp. 293-296.

monólogo podría actuarse en unos 19 minutos; el segundo, en unos 24. Sólo es un valor de referencia, porque finalmente hay que tomar en cuenta que, en ambos casos, se requiere del personaje que haga diversas tareas escénicas que le implican un tiempo determinado, además del empleado en la recitación propia del texto. Pero, a pesar de todo lo advertido, puede inferirse un dato importante: cada monólogo apenas cubre una parte mínima del tiempo que entonces se ocupaba para un programa habitual de función en un teatro.

Porque salta a la vista otro hecho fundamental: a diferencia de las obras extensas, e incluso de las obras en un acto con varios personajes, ninguno de los dos monólogos podría haber sido el número central de una función de aquella época, en un teatro formal. Hasta la fecha, el monólogo como género independiente no ha dado muchas obras que sostengan por sí solas un programa ni una temporada. Los dos monólogos de Othón, situados en el campo de la literatura de ocasión, podrían haber quedado como documentos sin mayor trascendencia escénica ni literaria, y su propia redacción nos revelaría aquellos elementos fundamentales, sin entrar en detalles profusos, con los cuales su autor se daría por bien servido para que la representación se cumpliera con un mínimo de corrección y de verosimilitud. ¿Es así? No.

Los dos monólogos tienen acotaciones escénicas y de precisión psicológica del personaje y de la situación, con toda conciencia de que quien los escribe los está imaginando montados en un escenario convencional de su época; incluso, con la precisión de ubicar los elementos escénicos desde el punto de vista del actor, el cual no siempre adoptaban los poetas. En el caso de *A las puertas de la vida*, si en efecto se representó en un teatro, como sugiere la cita de Maria y Campos, las acotaciones piden elementos precisos de tramo y utilería que podrían resolverse sin complicaciones en un escenario, mas no en el ámbito de una fiesta familiar en el salón de una casa, por rica que fuera. Algo análogo sucede con *Viniendo de picos pardos*, la cual, aunque representada en un hotel, según se dice, pide una disposición de espacio muy abierta y descrita en términos realistas, que ubica la acción en los altos de una vecindad, con dos puertas practicables. Uno puede imaginar, en este caso, que se habría podido emplear el edificio mismo del hotel como escenografía natural de la obra, si su arquitectura guardaba alguna afinidad con la de una casa de vecindad, como suele suceder en varias ciudades de nuestro país. Sea éste el caso o no, lo importante aquí es cómo los dos monólogos piden condiciones de representación que se cumplen a cabalidad en el ámbito de la escena profesional: un teatro, una infraestructura teatral, antes que un lugar habilitable como tal. *Viniendo* pide alguien que abra y cierre una puerta desde dentro de escena; *A las puertas* necesita ruidos y alboroto ambiental, fuera de la vista del espectador, además de la ejecución al piano de la *Invi-*

tación a la danza, de Carl Maria von Weber —llamada en el texto *Invitación al Vals*—, en una época en la que apenas empezaban a existir las grabaciones y aún no había pistas para el teatro ni para ninguna otra cosa. Es decir, no porque se llamen monólogos, todo el trabajo lo debe realizar en ellos una sola persona. Pudieron haberse estrenado, pues, en ámbitos reducidos de ocasión, como fiestas familiares, actividades de caridad o situaciones similares; sin embargo, al ser publicados, su escritura los concibe para ser representados en el edificio del teatro profesional convencional.

Y si bien se trata de obras estrenadas por personas que no eran actores, como la hija de Bernardo Reyes, el texto ya publicado sí se remite a pedir características de representación propias de quien actúa profesionalmente. En el caso de *Viniendo*, no dispongo de datos para establecer si Miguel R. Soberón era o no un actor profesional. Más allá de este hecho, ambos monólogos piden recursos convencionales fáciles de cubrir por los actores de su tiempo. Veamos un ejemplo: en pasajes de ambas obras, el actor tiene que simular que habla otro personaje distinto del suyo; en *Viniendo*, como esto forma parte de un engaño que el protagonista pretende hacerle a su esposa, tal simulación de la voz del “otro” se hace a la vista del público; en *A las puertas*, se supone que la protagonista llama, en cierto momento, a una doncella suya para que le ayude a probarse un vestido, atrás de un biombo que le permite a la actriz simular la presencia de la doncella, la cual nunca será vista en escena. Para un teatro que basaba parte fundamental de su éxito en el poder de la palabra, los cambios de voz adecuados y significativos enriquecían mucho el ambiente de ficción creado.

Ahora bien, si hasta aquí me he referido a las características, podríamos decir, formales de ambos monólogos, todavía tendrían que discutirse sus argumentos y el modo como se han resuelto, es decir, aquello que hace de un monólogo una buena obra y del otro no, aunque ambos cumplan por igual con las convenciones formales. Como ya se ha ido comentando, *Viniendo* es para un actor, *A las puertas* es para una actriz. El primer monólogo expone cómo llega de madrugada un joven a su casa, adonde su esposa no lo deja entrar porque ella se ha enterado de que él se ha ido, como lo dice el título, “de picos pardos”, o sea de parranda, cuando había mentido diciendo que iría por un tío a la estación del tren. Tras una serie de intentos de engañar a la esposa para que lo deje entrar, el joven logra por fin su objetivo al hacerle creer a ella que le va a pedir posada a una agradable vecina viuda —que, en realidad, no está en su casa, pero la esposa no lo sabe... En el segundo monólogo, una joven espera a su hermano mayor, con quien asistirá a su primer baile social y, mientras ella se pregunta cómo se sentirán el dolor o el sufrimiento —los cuales ella afirma no conocer—, escucha desde fuera la noticia de que su esperado hermano, ingeniero de minas, ha muerto sepultado en una de ellas, lo cual le derrumba a ella su

mundo de ilusiones y felicidades. Si ha de resumirse, *Viniendo* es un monólogo para reír; *A las puertas* es un monólogo para llorar.

Aquí entra en juego un prejuicio habitual cuando estudiamos buena parte del repertorio dramático mexicano de este periodo: de inmediato se establece la dependencia de este repertorio del modelo español del romanticismo, ya sea el representado por José Zorrilla o por José Echegaray —este último era muy admirado por Othón, como consta por varias fuentes. Esta conclusión, que de tanto repetirse ya es lugar común, impide ver más allá en el estudio de cada obra en particular; así como preguntarse en qué medida sólo tenemos un conjunto de obras de imitación, sin nada especial qué decir. Si, al decir que el repertorio del periodo comparte una visión de la sociedad, unos valores en juego y una distancia o no de la realidad en los personajes, se delimita un alcance de interés para este mismo repertorio, ¿qué se pretende concluir? ¿Que estas obras son viejas en cuanto a lo que presentan y que ya no soportarían una representación moderna más que como documento de época, como le pasa en efecto al teatro de Echegaray? Aquí creo que la opinión sería muy distinta para cada uno de los dos monólogos de Othón.

Los dos monólogos reproducen el saldo del desarrollo de las tendencias del neoclasicismo y del romanticismo en la literatura dramática de la época; un fenómeno que no ha sido estudiado lo suficiente, creo, en el caso del repertorio en lengua española, sobre todo para distinguirlo del curso que toma en otros países europeos y entre los angloamericanos, porque el peso de la herencia del Siglo de Oro gravita sobre sus características y sus contenidos, señalándole diferencias marcadas entre los géneros serios y los humorísticos. En el primer caso, el melodrama, hoy sentimos una diferencia abismal entre las situaciones dramáticas presentadas y el tono de lenguaje y acciones establecido por el dramaturgo. Casi siempre sale mejor librado para nuestra lectura moderna el repertorio cómico, en el cual se acusa una mezcla más integrada entre los enredos de la antigua escuela áurea y las consignas de enseñanza moral que solemos asociar con el neoclasicismo; en este repertorio, la relación entre situación y tono suele ser mejor proporcionada, lo cual permite una actuación más fluida y sin extremos incongruentes. Por eso opino que los mismos elementos de época que perjudican lo contado en *A las puertas* son los que benefician la lectura de *Viniendo*; trataré de exponer brevemente por qué pienso así.

A las puertas de la vida empieza en un estado de ánimo muy festivo y alegre para el personaje, con el objeto de hacer claro y manifiesto el contraste con el ánimo deprimido en el que ha de finalizar la obra. Para lograr este ánimo, el autor podía haber recurrido a diversas situaciones y lenguajes, pero se arriesgó a empezar con frases abiertamente humorísticas, como cuando la protagonista acaba de despedir a unas visitas y dice:

¡Abur!, y en otra ocasión
 favor de no importunar.
 El onceno no estorbar,
 ordena la religión...

Apenas unos versos después, la muchacha empieza a hablar para sí, con estas palabras:

Dejadme mirar en calma,
 tras ideales alcores,
 los primeros resplandores
 de la aurora de mi alma.
 ¡Cómo surge su arrebol
 cual un orto soberano
 en mi oriente aun cercano
 que será incendio de sol!
 Siento en mí la inmensidad
 de ese horizonte sublime.⁴

El desequilibrio entre el lenguaje poético elevado y las frases coloquiales inmediatas impide crear algún ambiente verosímil en el carácter de la protagonista, la cual no se mantiene en tal sutileza poética: en general, su habla como personaje es menos rebuscada, por lo cual se ve con facilidad cuándo ha entrado en lo sutil sin sostener al personaje.

Otro es el caso de *Viniendo de picos pardos*. Desde un principio, el tono de toda la obra queda bien definido en la escena del regreso del joven galán a su casa, cuando su mujer le cierra la puerta justo cuando lo ve a punto de entrar; para mayor ligereza escénica, todo transcurre hasta aquí sin que se haya dicho una sola palabra, y varios pasajes en la obra adquieren un significado más rico sólo con el personaje en movimiento, lo cual muestra cuán alejado está este texto de la mera declamación literaria y más cerca de la actuación. El tono cómico se sostiene con ayuda de chistes y con el desarrollo de la misma situación, que se mantiene verosímil —hasta donde se pueda considerar la verosimilitud en este estilo— sin entrar en afectaciones; sólo cuando el protagonista evoca el baile del cual viene regresando, su descripción se vuelve un tanto fuera de lugar respecto del estilo de la obra en general, que se vale de un lenguaje bastante directo y coloquial.⁵ En cuanto al contenido moral del monólogo, hay que verlo como lo que es: un juguete, con muy pocas pretensiones de cualquier índole, al contrario de todas las que el dramaturgo puso en juego en sus muy románticos dramas

⁴ *A las puertas de la vida*; vv. 17-20 y 29-38.

⁵ *Viniendo de picos pardos*; vv. 227-232.

en tres actos. De cualquier manera, si se quiere ver alguna moraleja en el monólogo, se puede decir que el castigo impuesto por la esposa al galán es muy justo, aunque también se puede apuntar que la picaresca triunfa aquí, pues el galán no sufre mucho que digamos, y bien manifiesto es que el personaje volverá a las andadas la próxima vez que tenga, como en esta obra, una oportunidad. Si podemos asegurar esta conclusión sobre el personaje, dada su situación, es porque el carácter fue muy bien delineado, lo cual nos informa de una más entre las varias cualidades del monólogo: cuando se da una completa congruencia entre lo que se propone y lo que se obtiene, el resultado adquiere un valor intrínseco que ya no depende tanto de épocas ni de regiones.

En suma, creo que *A las puertas de la vida* interesaría más a los historiadores y a los filólogos que a los escénicos; *Viniendo de picos pardos* puede interesar más a estos últimos y hasta a quienes seguramente se reirían hoy con ella como se rieron hace ya poco más de un siglo. Creo que la diferencia fundamental entre el envejecimiento de un monólogo y la lozanía del otro depende en mucho, como he tratado de exponer, de la conciencia del manejo adecuado del verso dramático, más funcional que ornamental, para sustentar la base de una situación dramática justificada, verosímil e interesante. Todo lo cual permite concluir, parafraseando el viejo dicho teatral, que no hay obras pequeñas sino poetas pequeños, y que Manuel José Othón no era un poeta pequeño pues, cuando quería, podía manejar el verso de la escena con resultados tan gratos y satisfactorios como los que obtuvo en el manejo del verso lírico clásico.

CULTURA POPULAR Y TRADICIONAL

LOS CALENDARIOS DE GALVÁN Y SU TRASCENDENCIA EN EL ÁMBITO CULTURAL DEL MÉXICO DECIMONÓNICO

LAURA SOLARES ROBLES
Instituto Mora

Siendo el Calendario, según el dicho de un escritor, el libro del pueblo, nada más natural que dar cabida en él a aquellos acontecimientos notables que pasan en las naciones, especialmente si por circunstancias particulares vuelven después a traerse a la memoria.
Calendario de Galván, 1852

Entre los múltiples atractivos que posee el siglo XIX para quienes lo estudiamos, está el descubrir, uno a uno, los numerosos componentes que formaron la compleja sociedad de entonces. Imaginar la vida cotidiana de aquellos hombres y mujeres que desconocieron los adelantos e inventos propios de la modernidad instaurada a finales de esa centuria, nos lleva a pensar cómo efectuaron sus actividades diarias sin contar con energía eléctrica, ni teléfono, ni radio, ni televisión, elementos que hoy en día apenas podemos apreciar en su justa dimensión debido a su familiaridad.

Por obvias razones, el entorno de dicha sociedad debió ser muy diferente del que hoy vivimos. Los hombres y mujeres del México decimonónico debieron disponer de mucho más tiempo para llevar a cabo actividades que han quedado relegadas y olvidadas por otras, en función de la modernidad del siglo XX, como la lectura en familia o en la soledad de un aposento, la redacción de cartas a seres queridos en tierras lejanas y los paseos dominicales. En fin, todo aquello que formaba parte del diario convivir con la familia y la sociedad.

Dentro de ese ambiente que hoy cada día nos parece más lejano, para desgracia de nuestra sociedad, sabemos que al inicio de la centuria una gran parte de la población no contaba con los medios necesarios para disfrutar de la lectura de un buen libro, es más, ni siquiera sabía leer, pues sólo un pequeño segmento de la misma podía hacerlo debido a la falta de recursos económicos y de educación elemental. Por entonces, en ciertos círculos era frecuente desarrollar reuniones o tertulias donde se leían textos en voz

alta para informar a los habitantes de las novedades políticas, económicas y culturales, y donde se contaban anécdotas, chistes y chismes.

Como consecuencia de la independencia de la lejana España, algunos de estos sectores vivieron en México momentos de renovación y de curiosidad por temas que habían estado relegados a un selecto grupo de sabios y por lo tanto eran desconocidos por el resto de la población, tales como el modo de prevenir el cólera, la cría del gusano de seda, el uso del telégrafo o el nuevo sistema de gobierno democrático, representativo y federal, entre otros.

Anne Staples asevera que “la guerra fue el móvil más importante para despertar gusto por la lectura [ya que] convirtió a una parte de la población en asidua lectora de la prensa periódica, de los folletos y revistas, y de cuanto chismorreó o noticia política estuviera consignado en el papel”.¹ Esta población, a la cual le habían sido vedados muchos textos por la Inquisición y por el gobierno virreinal, de pronto vio la oportunidad de ampliar su pequeño entorno político, cultural y económico. Por ello, un nuevo tipo de lectura hizo aparición durante las primeras décadas del México decimonónico: aquella impulsada por los empresarios-editores que advirtieron las “nuevas” necesidades de esta población.

Estos empresarios serían claves para que se difundieran: recuerdos, memorias, justificaciones, artículos sobre historia nacional, cuentos satíricos, folletos políticos, en fin, todo aquello que llenara la inquietud de esa población ansiosa por conocer su nueva situación como hombres “libres e independientes”. Cabe precisar que este proceso maduró poco a poco ya que, aun aquellos que sabían leer, no necesariamente deseaban disfrutar de la lectura de una buena novela, sino más bien de pasquines y folletos informativos que nada tenían que ver con la literatura.

De forma paulatina, conforme avanzaba el siglo XIX los lectores se familiarizaron con novelas, cuentos, poemas, anécdotas, crónicas, consejos, descripciones y relaciones de viajes incluidas en los múltiples calendarios que circularon entonces; no debemos olvidar que algunos de ellos fueron destinados exclusivamente a las mujeres, mediante lecturas que eran consideradas adecuadas para cultivarlas y no aquellas que las contaminaran con relatos de asesinatos, maridos traidores, padres perversos, adulterios e infinidad de crímenes pasionales que, al parecer, eran muy apreciados por los varones.

Después de la Independencia, la labor selectiva y prohibitiva que durante muchos años realizó la Inquisición en función de la lectura pasó al gobierno, aun que continuó en manos de la Iglesia católica, la cual, a través

¹ Anne Staples, “La lectura y los lectores en los primeros años de vida independiente”, en *Historia de la lectura en México*, Eds. El Ermitaño-El Colegio de México, México, 1988, p. 102.

de su cuerpo eclesiástico, siguió propugnando por restringir aquellos libros y lecturas que atentaran contra los principios de la religión, la familia y la sociedad. Algunos escritores y empresarios-editores padecieron vigilancia y persecuciones debido al tipo de lecturas y obras que imprimían, ya que, por estar vigente todavía la legislación española, se aplicaban edictos y reglamentos relativos a la libertad de imprenta que aún tenían fuerza de ley y que limitaban severamente la impresión de obras consideradas subversivas u ofensivas.

El Reglamento acerca de la libertad de imprenta difundido el 22 de octubre de 1820 señalaba ciertas limitantes y obligaciones particulares para los editores e impresores, quienes podían verse presos si violaban algunos preceptos u omitían datos que se precisaban como obligatorios en dicho reglamento. Algunos de ellos se han convertido, para el investigador de temas decimonónicos, en valiosos instrumentos que revelan los nombres de los impresores, la ubicación de sus locales y sus cambios domiciliarios en función de quiebras o asociaciones con otros colegas, entre otros detalles. También nos advierten del tipo de publicación que manejaba dicha imprenta, del año en que fue publicada la obra, de sus ediciones y del punto geográfico en que se editaron.

El proyecto al que actualmente estoy adscrita recrea una parte de ese ambiente cultural, en el que numerosos editores y empresarios pusieron su vida y talentos para lograr la publicación de impresos que han trascendido su momento. Tal es el caso del Calendario de Mariano Galván, el cual, hasta la fecha, puede adquirirse impreso por la casa Murguía.

Pero habría que preguntarse ¿por qué a raíz del movimiento independentista se desplegó un inusitado interés por cultivarse?; pareciera ser que el pueblo recién independizado tenía hambre de novedades y de cultura. Con un trasfondo ilustrado, los nuevos gobernantes del país pensaron que la nación no podía crecer sin cultivarse. Este interés fue aprovechado por hombres que tuvieron la capacidad de ver más allá del momento, por empresarios que tenían dos metas: hacer fortuna y enriquecer culturalmente a la población. Sus propósitos y planes fueron muy diversos, pero la intención era la misma: promover la educación y el desarrollo cultural.

Mariano Galván fue uno de esos empresarios visionarios que, arriesgando su patrimonio personal, puso al alcance del público, de maneras muy diversas, las publicaciones más recientes venidas de Europa y Estados Unidos en francés, latín e inglés. También se percató de algunas de las necesidades gubernamentales, tales como reunir en colecciones todas las leyes vigentes —aun las coloniales— después de la independencia respecto de España, ya que por entonces se hallaban dispersas y resultaba muy difícil obtenerlas. Se dio cuenta de que el sector femenino de la población no tenía libros adecuados a sus intereses, de ahí que pensara en crear un Ca-

lendarario especialmente dedicado a las “Señoritas mexicanas”, con temas que contribuyeran a su distracción y entretenimiento pero que también las llevaran por el camino de la cultura general.

Desafortunadamente para Galván, el momento escogido para la publicación de los Calendarios dedicados al “bello sexo” no sería el más propicio (1838-1841, 1843), ya que precisamente en esos años se precipitó la quiebra del editor; algunas fuentes han insinuado que ésta se debió a lo incoachable de la edición, que incluía litografías a color y empastados de lujo, entre otros detalles; sin embargo, a lo largo de la investigación se ha descubierto que otros factores también contribuyeron, tales como la actividad en el agio por parte del impresor, las numerosas deudas contraídas con anterioridad con casas de la talla de Manning y Marshall o con Guillermo Drussina y Fernando Ackerman, así como con particulares nacionales. A tal punto llegó su deuda que para 1840 ascendía a 33,560 pesos, por lo que no sólo se declaró en quiebra al año siguiente, sino que incluso enfrentó un Concurso de acreedores, quienes lo obligarían a pagar hasta el último centavo que debía.

LOS CALENDARIOS DE GALVÁN

Es probable que Mariano Galván estuviera consciente de que el calendario publicado por Mariano Zúñiga y Ontiveros había sentado precedentes, y muy buenos, pues durante varios años logró una gran aceptación por parte de sus lectores. Ontiveros, como mejor se le conocía, contaba con el apoyo de la corona española y durante muchos años fue el impresor más acreditado con “privilegio real”, es decir, tenía la concesión para imprimir todo lo relacionado con el gobierno de la corona. Por otra parte, a lo largo del periodo colonial otros habían impreso y publicado diversos “tipos” de Calendarios, entre ellos el Pensador Mexicano.

Así que, a sabiendas de que no era el creador del concepto del “Calendario”, Galván se vio en la necesidad de presentarlo a través de una fórmula novedosa e interesante que al principio semejava bastante a la del mismo Ontiveros y que poco a poco tomó matices propios. El mismo Galván señalaba el 19 de octubre de 1826, en *La Águila Mexicana*, su particular punto de vista a este respecto, el cual ilustra acerca del porqué se interesaba en poner al alcance de un sector más amplio las noticias contenidas en un calendario. Su argumento iniciaba mostrando que no podía admitir:

[...] la sana razón de que una ciencia, sea cual fuere, pueda ser exclusivamente de un individuo o determinada familia; pues todo el que tenga su juicio en su lugar, sabe muy bien que los conocimientos humanos por difíciles y complicados que sean, están al alcance del hombre estudioso y más aún cuando la naturaleza

no le ha negado un talento regular. Así es que los sensatos siempre han ridiculizado la vulgar preocupación de que sólo los Ontiveros sabían formar exactos calendarios, siendo así que éstos no exigen para su formación en la parte astronómica mas que una ciencia matemática, que aunque difícil, se funda en principios comunes y luminosos. Conociendo todo lo expuesto y en el concepto de que algunos años hace que no se publica un calendario formado por Ontiveros [...] pedí a un sujeto dedicado a la astronomía un cálculo para el año de 1827 y para otros muchos siguientes; y el que ya he recibido me debe tanta confianza [...] que estoy seguro de que la experiencia confirmará su exactitud [...]”²

Su apreciación se vería validada con el paso de los años, ya que a partir de esa fecha su calendario no dejaría de publicarse, aun en el momento de quiebra del empresario, ocurrida en 1841. Algunos investigadores han señalado que el primer calendario publicado por Galván corresponde a 1827, pero al parecer no fue así, según podemos deducir de una nota aparecida en *La Águila Mexicana* del 30 de diciembre de 1826, en donde él mismo “avisa” que el calendario de 1827:

[...] se ha *reducido* con mucha curiosidad y sin suprimir nada sustancial, al estrecho espacio de un octavo extendido de papel, con el fin de que se pueda pegar a las carteras y libros de memoria como se estila en Europa, o para que sirva de adorno útil con sus marquitos en un gabinete; habiéndose impreso para este objeto algunos ejemplares en papel acartonado muy fino de colores suaves y graciosos [...]”³

Esta noticia resulta de gran trascendencia para quienes intentamos re-descubrir la obra impresa de Galván, ya que por años se había supuesto que él no había publicado ningún Calendario antes de 1826; sin embargo, esta nota indica que la publicación ya existía y que se le estaban haciendo algunos cambios. La descripción del mismo nos lleva a imaginar que precisamente uno de los aciertos de los Calendarios impresos por Galván era el “estar a la vanguardia” respecto de otros que no desplegarán grandes riquezas “literarias” ni ornamentales sino hasta bien entrada la década de los años cuarenta, cuando vemos una clara competencia para destacar.

NECESIDADES A LAS QUE RESPONDIÓ EL CALENDARIO

Durante buena parte del siglo XIX, el medio más accesible de información y lectura resultó el periódico, que, distribuido a lo largo y ancho del territorio nacional, era adquirido por un numeroso público deseoso de enterarse

² “Calendarios. Noticias particulares”, *La Águila Mexicana*, 19 de octubre de 1826.

³ “Aviso”, *La Águila Mexicana*, 30 de diciembre de 1826.

de las últimas novedades acaecidas en México, en Estados Unidos y Europa. Sin embargo, Galván y otros empresarios-editores lograron durante este período conjugar el interés por las noticias y datos culturales con un medio por demás indispensable, el que resultaba de conocer día a día las actividades programadas en el área cívica y religiosa. Muy variados resultaron los intentos de aquellos hombres interesados en publicar este tipo de instrumento informativo, ya que algunos calendarios eran muy pequeños (para llevarlos en el bolsillo, como prevenía Galván), otros muy vistosos, y otros más llenos de detalles y lujo; los había dedicados a ciertos sectores, como el femenino, que combinaban las festividades, el calendario como tal y noticias sobre modas; había algunos que inclusive reproducían dibujos a color sobre modas de temporada, tal fue el caso de los de nuestro editor en la década de los años cuarenta.

El Calendario llegó a formar parte de la vida cotidiana de los habitantes de México, de ahí su apogeo durante la primera mitad del siglo XIX. Probablemente contenía, aunque hoy no nos parezca indispensable, información que no se podía conocer por otros medios como el periódico, que pese a ser un instrumento informativo muy importante, carecía de los datos incluidos en los Calendarios.

Durante este período surgió la competencia entre los que integraban este sector cultural, es decir, los editores-empresarios e impresores, ya que es entonces cuando surge una libertad que no se conocía: la de imprimir casi sobre cualquier tema sin una censura tan rígida como la habida durante el periodo colonial. Esto no quiere decir que ya no la hubiera, sino que se había relajado un poco y en el caso de los Calendarios más bien se circunscribía a que los eclesiásticos cotejaran las fechas de las festividades, ayunos, jubileos, etcétera, para ver si correspondían a las precisadas por la Iglesia. Algunas diferencias entre ellos eran dadas a conocer por la prensa, ya que para 1829 habían aparecido por lo menos tres calendarios: el de Martín Rivera, el de Mariano Galván y el de José Salazar. El 15 de octubre de ese año, uno de los redactores del periódico *El Sol* llamaba la atención del público acerca de que:

[...] el primero dice en su anuncio, que su calendario está revisado y aprobado por el eclesiástico: el segundo nada nos dice con respecto al suyo, pero como está tan igual con el de Rivera en los puntos asignados, aunque no así en los cálculos astronómicos, que no nos importan en el caso, entiendo que se sometió también a la eclesiástica censura. El de Salazar presenta estas notabilísimas diferencias [...] pregunto ahora, si estos calendarios han sido revisados conforme al decreto, ¿por qué hay tanta diferencia entre ellos, y cuál es el que debe regirnos?⁴

⁴ "Comunicado", *El Sol*, 15 de octubre de 1829.

Ante tales interrogantes, el 20 de octubre, a través del mismo periódico, Mariano Galván respondió que su Calendario había sido revisado antes de su impresión y que no había considerado necesario anunciarlo porque, según su parecer: “no se [le] presentaba motivo para que ninguno creyese que había desobedecido la providencia dirigida a todos los que publican calendarios”, es decir, pasar por la censura eclesiástica; de tal forma, aseguraba, había puesto en la redacción del mismo “el mayor esmero posible por corresponder al aprecio y estimación que el público les ha dispensado”, por lo que, aunque aumentado —con noticias curiosas—, su precio no había sido elevado y sí cuidadosamente revisado.⁵

APORTACIONES CULTURALES

Si bien a lo largo del siglo XIX siguió siendo necesaria una imprenta gubernamental, como la que poseyó Ontiveros, para imprimir todo aquello relacionado con el sistema de gobierno, había también quienes trabajaban de manera individual, en una lucha abierta por obtener las mejores ventas y ganar el mayor número posible de lectores.

Éste fue el caso de Mariano Galván, quien desde épocas muy tempranas —1826— abarcó todas las áreas del mundo editorial, ya que además de libre-ro, poseyó una imprenta y fue empresario, por lo que se convirtió en intermediario económico y cultural entre el público lector y la obra. Él investigaba, contactaba, planeaba, compraba y vendía todo aquello que fuera de interés para su negocio y para el público consumidor. Este interés no se circunscribía solamente a la venta, sino que quería trascender colaborando en los planes de instrucción gubernamentales, así que aprovechó su carácter y sus relaciones en el medio político y militar para sugerir y llevar a cabo proyectos novedosos en el ámbito cultural. De ahí la publicación de Colecciones de leyes, de Guías de forasteros y derroteros, y, por supuesto, de Calendarios.

El interés por desarrollar mejores y nuevas publicaciones que las ya conocidas lo llevó a incluir en sus Calendarios artículos muy breves de noveles autores “mexicanos”,⁶ situación que resulta novedosa, pues el concepto de “lo mexicano” habría de aparecer claramente décadas después, y sobre todo una vez concluido el conflicto bélico contra los Estados Unidos. Así que Galván aportará al ámbito cultural una gama de artículos, sonetos, poemas, letrillas, cuentos y epigramas de manufactura nacional antes de que lo hicieran otros editores en sus publicaciones.

⁵ “Comunicados”, *El Sol*, 20 de octubre de 1829.

⁶ Isabel Quiñónez, *Mexicanos en su tinta: Calendarios*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1995 (*Obra Diversa*), p. 52.

Joaquín García Icazbalceta, contemporáneo de Galván, refiere que éste,

deb[ía] ser considerado como el fundador del comercio de librería en México [además] del más antiguo y más animoso editor que exist[ió] en esta capital: fue el primero que después de la independencia comenzó a generalizar los conocimientos literarios, y a escitar [*sic*] a los literatos mexicanos para que escribiesen y tradujesen algunas obras destinadas a la imprenta, procurando también que los estudiantes desvalidos se animasen a buscar algún alivio de sus necesidades por tan honroso medio.⁷

Es por ello que llama la atención la narración titulada “La mulata de Córdoba y la historia de un peso”, aparecida en el Calendario de Galván del año de 1847, que nos recuerda la dada a conocer por Vicente Riva Palacio —en la década de los años ochenta— bajo el título de “La mulata de Córdoba”. Si bien la historia presentada por Galván solamente se asemeja a la otra en la parte inicial, podríamos preguntarnos si ya desde tan tempranas fechas Riva Palacio habría sido convocado como novel escritor para este relato, pues para entonces tendría escasos quince años. Aunque en dicha publicación el relato no aparece signado, resulta interesante que casi cuarenta años antes, su autor, si es que lo fue el general, haya tomado —o copiado— la historia para presentarla en una versión diferente.

Pero ¿qué otras aportaciones culturales apreciamos en los Calendarios de Galván? Al examinar los Calendarios correspondientes al periodo entre los años de 1827 y 1855, salta a la vista la inmejorable calidad que se les va imprimiendo conforme avanza la década de los cuarenta; y es que para entonces, el avance tecnológico en las imprentas y las novedades tipográficas incidieron categóricamente en los detalles de color, en las viñetas, en los marcos, en la encuadernación, que día a día se fue haciendo más exquisita. Para entonces Galván recurrió a artistas gráficos de la talla de Plácido Blanco y de impresores como Rafael Rafael y Manuel Murguía, quienes colaboraron ya con preciosos grabados y litografías en los Calendarios, ya con las imprentas que tenían a su alcance y que eran consideradas entre las mejores y más modernas.

Pero vayamos a los Calendarios de los años veinte. En un primer acercamiento, hasta parecen rudimentarios si se comparan con los que acabamos de mencionar; sin embargo, nos remiten a datos muy interesantes respecto del autor, ya que a través de sus portadas y contraportadas sabemos que fueron impresos en la calle de Alfaro número 8, en donde además de estar ubicada la imprenta de Galván se encontraba su casa habitación. El encargado de supervisar la impresión fue Mariano Arévalo, quien sería

⁷ Joaquín García Icazbalceta, “Tipografía mexicana”, en *Diccionario universal de historia y geografía*, Imprenta de F. Escalante-Librería de Andrade, México, 1854, t. 5, pp. 972-973.

pieza clave en la labor de conjunto de Galván, puesto que él aportaría la experiencia que en el campo gráfico y de impresión que no tenía el librero-editor.

Durante esta década, los Calendarios de Galván cumplieron con la sencilla labor informativa para la cual habían sido creados, es decir, un calendario anual, efemérides, fiestas cívicas y religiosas, y algún soneto intercalado entre dicha información. Se le agregaban listados de los miembros del Congreso en turno, derroteros y distancias hacia diversos puntos del país e ilustraciones muy elementales, como la de la portada —un toro en actitud de embestir—, que identifica los Calendarios de Galván hasta la fecha.

La década de los años treinta enriquece a los Calendarios en todos sentidos, pues se incluyen más viñetas e ilustraciones en cada apartado, así como artículos más amplios que tratan diversas materias, como las “Ligeras noticias estadísticas de los Estados Unidos Mejicanos”, que dan un giro temático ya que la mayoría de los artículos versaban sobre asuntos religiosos. En particular, el Calendario de 1834 aporta datos sumamente interesantes con respecto a los lugares de suscripción de las obras que comienzan a anunciarse en ellos. Por ejemplo, el “Año Cristiano Mexicano” impreso por Galván, además de adquirirse en la oficina de la calle de la Cadena número 2 de la Ciudad de México —es decir en la librería propiedad del impresor—, podía comprarse en Puebla, Guadalajara, Aguascalientes, Zacatecas, Chihuahua, San Luis Potosí, Guanajuato, Morelia, Oaxaca, Jalapa y Veracruz, lo que indica que Mariano Galván contó con una amplia red de distribuidores a lo largo y ancho de la República que le permitió colocar sus publicaciones ante un número considerable de lectores. Para 1835, esta red se había ampliado a Saltillo, Querétaro, Tulancingo, Cuernavaca, Durango y Tehuacán.⁸

Los Calendarios del periodo correspondiente a 1841-1849 presentan otro formato; son más grandes, mucho más elaborados en su presentación e inclusive contienen más amplia información en sus diversos artículos. Poco a poco el número de páginas va aumentando hasta llegar a las setenta e inclusive más. Se evidencia la transformación que ha sufrido el ámbito editorial y la tipografía, con viñetas y diseños mucho más artísticos, variados y complejos. En las portadas sigue apareciendo el clásico toro asociado a los Calendarios de Galván y las ilustraciones contenidas son mucho más numerosas, pues acompañan cada artículo al inicio y al final, con imágenes que ahora aluden al texto.

⁸ *Calendario manual para el año de 1834*, arreglado al meridiano de Méjico, propiedad de Mariano Galván, Impreso en Méjico por Arévalo, calle de Cadena núm. 2, y *Calendario Manual para el año de 1835*, arreglado al meridiano de Méjico, propiedad de M. Galván, Impreso en Méjico por Arévalo, calle de Cadena núm. 2.

Llama la atención que los Calendarios con fechas inmediatamente anteriores o posteriores a la guerra contra Estados Unidos no reduzcan su paginación a pesar de la difícil situación política y económica por la cual se atravesaba, la cual inclusive nos inducía a pensar en la posibilidad de que no se hubieran editado, debido a las graves consecuencias que provocó el conflicto, como el bloqueo de los puertos y la consecuente escasez de papel y otros materiales (tintas y placas) que generalmente eran traídas del Viejo Mundo o de Estados Unidos. De hecho, sabemos que algunas publicaciones en donde el volumen de papel utilizado era mucho más grande, como la *Revista Científica y Literaria*, tuvieron que ser suspendidas debido a la carestía motivada por la guerra.

El Calendario de 1841 contiene bellas ilustraciones mensuales con imágenes de pasajes bíblicos que corresponden a efemérides religiosas conmemoradas durante ese año. Esta temática aparece de manera permanente a lo largo de los calendarios, que tenían como propósito mantener a los lectores al tanto de las fechas cívicas pero sobre todo de las celebraciones del culto religioso católico, ya que por entonces la mayoría de las actividades, inclusive las políticas, estaban circunscritas a este proceso.

El Calendario de 1843 da cuenta de un cambio importante, pues al finalizar la publicación Galván avisa por medio de una inserción que “el autor de este calendario se ha establecido en la librería de Recio y Altamirano, portal de Mercaderes número 7”, confirmando con ello su situación de bancarrota —ocurrida en 1841—, la cual lo obligó a vender su casa impresora a Vicente García Torres, quien por cierto comenzó a publicar los Calendarios de Galván a partir de entonces, de acuerdo con las condiciones suscritas en el contrato de compra-venta, que señalaban, entre otras cosas, que Mariano Galván solamente podría imprimir su Calendario con García Torres. Años más tarde, éste se vería incapacitado para cumplir con los pagos relacionados con la imprenta adquirida en condiciones muy ventajosas para él y adversas para Galván, lo cual dio un respiro al editor y la posibilidad de imprimir sus Calendarios en la casa de su elección.

No obstante esta situación que limitó enormemente a Galván durante algún tiempo, él siguió manteniendo su línea editorial en los Calendarios, preocupándose por incluir artículos novedosos y originales, tales como una “observación astronómica” que presentaba a la luna vista mediante un telescopio en su fase llena y que debió parecer un asunto novedoso para los lectores contemporáneos.

Los Calendarios de 1845 y 1846 presentan otra novedad, ya que fueron publicados en Nueva York y en Hamburgo, respectivamente. Aun cuando no tenemos suficiente información al respecto porque carecen de pie de imprenta, podemos aventurarnos a señalar que debido a la situación de bancarrota que lo aquejaba, Galván recurrió a contactos como Rafael Ra-

fael, ya establecido en México pero que había vivido en Estados Unidos y seguramente mantenía contactos allá, con la intención de abaratar los costos de publicación en esos lugares, ya que justamente el siguiente Calendario, el de 1847, está impreso en la oficina de Rafael Rafael, cuando ambos colaboraban en el terreno editorial y mantenían una amistad cercana.

Ya para estas fechas resulta evidente la inclusión de artículos mucho más variados y completos, con temas tales como: “Teología natural, o pruebas de la existencia de Dios, sacadas de la naturaleza”, “El Parián”, “Ajustes de salarios mensuales, con lo que corresponde por días, en pesos, reales y clacos”, y otros muy prácticos en donde se abordaban temas como “Ventilación y limpieza en las viviendas”, o aquel otro en donde se preguntaba “¿En qué consiste la educación?”, destinado a proporcionar una respuesta a los lectores interesados. Invariablemente, se incluyen ahora poesías, cuentos, epigramas y sonetos de autores desconocidos pero que revelan la intención de “ilustrar” a los lectores.

Esta intención de Galván queda claramente reflejada en la presentación del artículo “Presidentes propietarios. Algunas noticias de su origen y carrera pública”, en donde a manera de prólogo escribe:

La costumbre de publicar en los calendarios de todas las naciones sus más notables sucesos, así como los hechos principales de sus hombres célebres y de sus gobernantes, exitó [*sic*] en nosotros la idea de dar en el nuestro una noticia, aunque muy ligera del gobierno de los seis presidentes propietarios que ha tenido la República en los 21 años transcurridos desde octubre de 1824 hasta fines de 1845. Bien conocemos que es casi imposible desempeñar con acierto esta empresa, tanto por lo reducido de la obra, y las cortas noticias biográficas que hemos podido adquirir de las personas de que tratamos, cuanto por lo difícil que es escribir con toda exactitud la historia de los contemporáneos, así que nos limitaremos en este opúsculo a hechos muy sabidos y a resultados notorios, deduciendo de ambos consecuencias generales.⁹

Evidentemente, Galván estaba al tanto de publicaciones similares en otros lugares del mundo y, además, de las limitaciones para obtener información; no obstante, su intención resulta clara: instruir e informar al público lector. Su búsqueda constante por innovar y atraer más lectores lo lleva a asociarse con otros dos talentos: Manuel Murguía y Rafael Rafael, quien imprime por lo menos cinco de sus calendarios. Murguía, por su parte, nos lleva a deleitarnos con litografías como “La concepción de María Santísima”,

⁹ *Calendario de Galván*, para el año de 1847, arreglado al meridiano de Méjico, Méjico, Tipografía de R. Rafael, calle de Cadena no. 13. Se expende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes, p. 51. En Colección Mexicana del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. En adelante, Colección Mexicana.

“La cena de Baltasar” y los “Progresos de la República Mexicana”, impresas en su taller litográfico debido a que Galván no contaba por entonces con ese tipo de recursos, y ni siquiera con imprenta, por su bancarota.

La idea de educar e ilustrar se hace evidente en cada Calendario, y en el de 1848, Galván de nuevo participa de sus inquietudes al lector señalándole en el prólogo al artículo sobre los “Apuntes para la historia de los pronunciamientos de México” que:

[...] Importante es para los pueblos el estudio filosófico de sus transtornos y revoluciones, por que en ellos se conocen las necesidades y las tendencias nacionales, siendo este conocimiento la clave de la felicidad pública; pero la base de este estudio, como el de todo aquel que tenga contacto con la historia, es la noticia de las fechas; y tal es el objeto de los apuntes que damos a luz, para evitar que ellas caigan en el olvido. No presentamos ciertamente un cuadro, sino un contorno apenas, cuyos intersticios llenará la mano del historiador.¹⁰

La sombra de la guerra se hace palpable en el Calendario de 1849, en donde se incluyó un poema en cuartetos endecasílabos titulado “México en 1847”, que mezcla fragmentos de historia bíblica con hechos sangrientos ocurridos en el territorio nacional durante este evento; y si bien no conocemos al autor, vale la pena insertar un fragmento que ilustra esta situación:

En vano todo: el indignado cielo
A México en su angustia desampara
Y el terrible Jehová vuelve la cara
A los pueblos sencillos de otro suelo...

Mas baste ya. Quiero alas de paloma
Para cruzar los montes y los ríos,
Los mares nebulosos y bravíos,
Y llegar hasta el lago de Sodoma.

Quiero pisar las playas del Mar Rojo
Y la arena del bárbaro desierto,
Y andar vagando con destino incierto,
Y allá ocultar mi llanto y mi sonrojo.¹¹

Destacan también en este Calendario las “Profecías Sagradas sobre el fin del mundo y el juicio final”, muy probablemente incluidas debido a los

¹⁰ *Calendario de Galván*, para el año bisiesto de 1848, arreglado al meridiano de Méjico, Méjico, Se vende en la librería número 7 del Portal de Mercaderes, s. p. i, p. 43. En Colección Mexicana.

¹¹ *Calendario de Galván*, 1849, arreglado al meridiano de México, México, Se vende en la librería número 7 del Portal de Mercaderes, s. p. i.

sucesos sangrientos provocados por el movimiento bélico y que habrán motivado al autor a pensar que todo ello podría ser semejante al fin del mundo anunciado en la Biblia.

Durante los años cincuenta, los Calendarios de Galván mantienen el mismo tamaño y formato que el decenio previo —un poco más grandes que los de las décadas veinte y treinta— y su volumen ha aumentado muy poco, de setenta a ochenta páginas, aproximadamente. Los artículos que se presentan contienen temas muy variados que van de “La electricidad de la atmósfera” a “Las razas humanas”, o tratan sobre el “El nacimiento del Señor”, así como una “Breve noticia de los pontífices” que finalmente no resulta tan breve, ya que se publica durante varios años.

El Calendario de 1851 ilustra por primera vez un suceso que no tiene nada que ver con pasajes o historias bíblicas y es un “Horroroso incendio en la ciudad de México”, con una litografía de la casa de Murguía y un texto explicativo que refiere lo sucedido el viernes santo, es decir el 26 de marzo, cuando el fuego consumió toda una manzana de negociaciones y casas.

Los calendarios correspondientes a dicha década presentan un número mayor de “Avisos”; en ellos se insertan también las suscripciones y libros que están a la venta en el despacho donde se imprime el Calendario y se presentan reseñas alusivas al contenido de los mismos resaltando sus cualidades, contenido e impresión. Conforme transcurren los años, Galván se preocupó por informar cada vez más claramente de sus intenciones editoriales; así, en el Calendario correspondiente a 1854 particulariza sobre las efemérides incluidas en esta obra, y señala que:

[...] prosiguiendo en el plan de consignar en nuestro Calendario los acontecimientos notables de la República, bosquejaremos en las siguientes efemérides los de Julio de 852 a Junio de 853, relativos en su mayor parte a la última revolución. De esta manera los conservaremos para la historia de la época, cuando se intente escribir; y en lo pronto servirán de una instrucción popular.¹²

Podemos afirmar que los calendarios publicados durante la primera mitad del siglo XIX desempeñaron un papel muy importante en la vida de los ciudadanos, pues además de regir las actividades diarias señalando los días de guardar, de asistir a misa e inclusive los de ayuno y de descanso —tal como se hace hoy en la agenda anual—, el lector podía encontrar un sinnúmero de lecturas que contribuían a ampliar su cultura general, y esto resulta relevante en el caso de Mariano Galván, quien siempre se preocupó

¹² *Calendario de M. Galván para el año de 1854*, arreglado al meridiano de Méjico, editor responsable, Mariano Galván Rivera, Méjico, Se vende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes, Imprenta de la Voz de la Religión, de Tomás S. Gardida, calle de San Juan de Letrán núm. 3, p.65. En Colección Mexicana.

por “instruir” al público y por lograr que sus Calendarios dejaran huella en quienes los adquirían.

Las relaciones de Galván con personajes importantes del medio político lo llevaron a recuperarse paulatinamente de la quiebra económica sufrida a inicios de la década de los años cuarenta, y suponemos que consiguió otros apoyos —como la práctica del agio y las asociaciones con otros empresarios— para superar esa situación. Su postura política siempre se inclinó hacia el grupo conservador, de tal forma que en sus publicaciones se advierte un cierto matiz o preferencia hacia líneas ideológicas específicas. Por ello resulta interesante el Calendario de 1855, ya que revela acontecimientos de gran trascendencia para la sociedad mexicana y para el propio Galván, pues está dedicado en buena medida a algunos sucesos relacionados con el gobierno de Antonio López de Santa Anna, como la inclusión de los “Estatutos de la Nacional y distinguida Orden Mexicana de Guadalupe”, restablecida en México justamente por el presidente en turno, donde se da cuenta del “Ceremonial” y “Nómina de las Dignidades, Grandes Cruces, Comendadores y Caballeros del Orden Guadalupano”; todo esto reafirma la idea de que Galván apoyaba abiertamente al dictador, como también había apoyado antes a Agustín de Iturbide. De hecho, algunas de las publicaciones de este periodo son concesionadas a Galván por el propio Santa Anna; de esto podría deducirse que había una relación de amistad entre ellos, derivada probablemente de que Galván era militar retirado con fuero activo desde el periodo independentista, lo cual contribuiría a que conociera más de cerca al general.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Al finalizar este primer acercamiento al estudio de los Calendarios de Galván, me gustaría poder afirmar que identifiqué los poemas, sonetos, epigramas y letrillas con sus autores, que tengo la certeza de que todos los prólogos y hasta algunas intervenciones en artículos son autoría del propio Galván, pero no es así; hay todavía muchos interrogantes y muchos vacíos de información que me impiden hacerlo. Sin embargo, sí puedo concluir que aventurarme en esta fascinante tarea de investigación valió la pena y que algunos puntos de la vida del propio Galván y de su entorno empresarial y editorial han sido descubiertos.

Ahora sabemos un poco de sus intenciones particulares acerca de los Calendarios, a quiénes invitó a colaborar como amigos o colegas, de quienes se valió para salir adelante ante una situación de bancarrota. En fin, hoy se abren nuevas inquietudes respecto del fascinante mundo cultural decimonónico, que esperamos despierten el interés de otros investigadores

“valientes y esforzados” cuya intención sea re-descubrir este mundo cada vez más lejano pero no por ello menos interesante.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos

Colección Mexicana del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.
Fondo Reservado del Instituto Mora.
Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.
Archivo General de Notarías.

Periódicos

La Águila Mexicana, 1826.
El Sol, 1829.

Calendarios

- Calendario Manual para el año de 1827*, arreglado al meridiano de México. Propiedad de Mariano Galván. Impreso en su casa, calle de Alfaro núm. 8.
- Calendario Manual para el año de 1828*, bisiesto, arreglado al meridiano de México, propiedad de Mariano Galván, Impreso en su casa a cargo de Arévalo, calle de Cadena núm. 2.
- Calendario Manual para el año de 1829*, arreglado al meridiano de México, propiedad de Mariano Galván, Impreso en su casa a cargo de Arévalo, calle de Cadena núm. 2.
- Calendario Manual para el año de 1830 arreglado al meridiano de México*, propiedad de Mariano Galván, Impreso en México por Arévalo, calle de Cadena núm. 2.
- Calendario Manual para el año de 1831 arreglado al meridiano de México*, propiedad de Mariano Galván, Impreso en México por Arévalo, calle de Cadena núm. 2.
- Calendario Manual para el año de 1832*, bisiesto, arreglado al meridiano de Méjico, propiedad de Mariano Galván, Impreso en Méjico por Arévalo, calle de Cadena núm. 2.
- Calendario Manual para el año de 1833*, arreglado al meridiano de Méjico, segunda edición, corregida en algunas situaciones geográficas, propiedad de Mariano Galván, Impreso en Méjico por Arévalo, calle de Cadena núm. 2.
- Calendario manual para el año de 1834*, arreglado al meridiano de Méjico, propiedad de Mariano Galván, Impreso en Méjico por Arévalo calle de Cadena núm. 2.
- Calendario Manual para el año de 1835*, arreglado al meridiano de Méjico, propiedad de M. Galván, Impreso en Méjico por Arévalo, calle de Cadena núm. 2.
- Calendario de Galván para el año de 1841*, decimoquinto que arregla al meridiano de Méjico, Impreso por Mariano Arévalo, calle de Cadena núm. 2.

- Calendario de Galván para 1842*, se expende en su librería, portal de Agustinos núm. 3, arreglado al meridiano de México, México, Imprenta de Vicente G. Torres, calle del Espíritu Santo núm. 2.
- Calendario de Galván para 1843*, se expende en la librería de Recio, portal de Mercaderes núm. 7 y en la de Agustinos núm. 5, arreglado al meridiano de México, Imprenta de Vicente García Torres, calle del Espíritu Santo núm. 2.
- Calendario de Galván para el año bisiesto de 1844*, arreglado al meridiano de Méjico, s. p. i.
- Calendario de Galván para el año de 1845*, arreglado al meridiano de México, Nueva York, Se expende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes, s. p. i.
- Calendario de Galván para el año de 1846*, arreglado al meridiano de México, Hamburgo, s. p. i.
- Calendario de Galván*, para el año de 1847, arreglado al meridiano de Méjico, Méjico, Tipografía de R. Rafael, calle de Cadena núm. 13. Se expende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes.
- Calendario de Galván*, para el año bisiesto de 1848, arreglado al meridiano de Méjico, Méjico, Se vende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes, s. p. i.
- Calendario de Galván*, 1849, arreglado al meridiano de México, México, Se vende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes, s. p. i.
- Calendario de Galván para el año de 1850*, arreglado al meridiano de México, México, Tipografía de R. Rafael, Se vende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes.
- Calendario de M. Galván para el año de 1851*, arreglado al meridiano de México, México, Se vende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes, Impreso por Rafael.
- Calendario de Galván, para el año bisiesto de 1852*, arreglado al meridiano de México, México, Se vende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes, Impreso por Rafael y Vilá en la Imprenta de la Voz de la Religión, calle de San Juan de Letrán núm. 3.
- Calendario de Galván para el año de 1853*, arreglado al meridiano de México, Méjico, Se vende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes, Imprenta de la Voz de la religión, de Tomás S. Gardida, calle de San Juan de Letrán núm. 2.
- Calendario de M. Galván para el año de 1854*, arreglado al meridiano de Méjico, editor responsable, Mariano Galván Rivera, Méjico, Se vende en la librería núm. 7 del Portal de Mercaderes, Imprenta de la Voz de la Religión, de Tomás S. Gardida, calle de San Juan de Letrán núm. 3.
- Calendario de M. Galván, para el año de 1855*, arreglado al meridiano de México, editor responsable, Mariano Galván Rivera, Méjico, Imprenta de Murguía y Cía., Portal del Águila de Oro.

LA FIGURA DE SANTA ANNA EN LAS DÉCIMAS Y GLOSAS POPULARES DEL SIGLO XIX

CLAUDIA AVILÉS HERNÁNDEZ
El Colegio de México

Una de las características más relevantes del siglo XIX para la poesía popular es la convivencia de diversas formas de versificación, como son los romances, las redondillas, las liras, las endechas, las jaculatorias y, desde luego, la décima de carácter popular. Considerada por el mismo Fénix de los Ingenios como una estrofa “dulce y sonora”, cuyos acentos, decía, se prestaban para el canto y su ritmo la hacía especialmente apropiada para los diálogos, la estrofa creada por Vicente Espinel encuentra desde el Siglo de Oro gran aceptación y fortuna en los territorios de la lírica culta y popular. En su travesía hacia tierras americanas, el género de la décima echó raíces y se fortaleció, sirviendo durante los primeros años como medio de transculturación de las nuevas tierras, para convertirse más tarde en uno de los géneros predilectos del pueblo americano. Como afirma Jiménez de Báez, la décima “reúne los ciclos vitales asociados al trabajo y a la fiesta; el saber y el mundo de las creencias y rituales civiles y religiosos. Es el periódico de los acontecimientos novedosos o incluso grotescos de la comunidad, y acompaña al hombre en su paso de la vida a la muerte”.¹

En el siglo XIX, esta multiplicidad temática del género adquiere relevancia al incorporarse con fuerza a la epopeya de las nuevas naciones americanas. El sentir popular encuentra en las décimas y glosas,² así como en las calaveras, los corridos, los romances, los cuentos y otros géneros de carácter popular, un medio de divulgación propicio para hablar de los sucesos políticos, sociales y cotidianos, a manera de una prensa periódica marginada.

¹ Yvette Jiménez de Báez, “Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y tradición”, en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, eds. Beatriz Garza Cuarón e Y. Jiménez de Báez, El Colegio de México, México, 1992, p. 473.

² La glosa, género típico de la literatura española, desarrolló su proceso de asimilación en América a lo largo de los siglos XVII y XVIII, hasta convertirse, junto con la décima, en la forma poética por excelencia de la literatura popular. Sobre la décima, Navarro Tomás afirma que “décimas y glosas pertenecen en los países hispanoamericanos al dominio de la poesía popular. Ocupan amplio espacio entre el material anónimo reunido en los cancioneros argentinos [...] La décima es el molde en que compone sus guajiras el jíbaro de las Antillas. Representa la glosa papel especialmente importante en el folklore mexicano” (T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Syracuse University Press, Nueva York, 1956, p. 543).

El libro de Vicente T. Mendoza, *La décima en México. Glosas y valonas*,³ es una muestra de la manifestación del género durante los siglos XVII, XVIII y, principalmente, XIX, en donde se hace referencia a algún asunto histórico de México, como la Colonia, la Independencia, los primeros gobiernos republicanos, la guerra de Reforma y la Intervención francesa.⁴ La mayor parte de las décimas y glosas que presenta Mendoza proceden de colecciones personales, de archivos, de bibliotecas y de documentos musicales y literarios, que conforman un interesante corpus de hojas volantes impresas que acostumbraban venderse en las plazas y en los mercados de la Ciudad de México.

Estas hojas volantes que han sobrevivido hasta hoy contribuyeron de manera importantísima, al igual que la tradición del pliego manuscrito, a la popularización de las décimas y glosas en el siglo XIX. Desde luego que no debemos olvidar el papel esencial que desempeñó la gran cantidad de talleres de imprenta que surgieron en la época, y que según Mendoza sumaban más de quince entre las ciudades de México, Puebla, Guanajuato y San Luis Potosí. La “Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, la “Tipografía de la Calle de San Lorenzo”, o la “Imprenta Imperial” eran los lugares donde la gente acudía a imprimir sus escritos sobre los sucesos políticos, sociales y cotidianos de la época.

El interés de este trabajo se centra en las hojas sueltas que describen el difícil proceso de transformación del México colonial al México republicano. Para ello, sólo me referiré al grupo de décimas que cubren los gobiernos en los que surge la discutida personalidad del general Antonio López de Santa Anna. Las décimas van de 1843 a 1852 y señalan al dictador como el tema predilecto del sector popular de ese momento histórico.

Descrito como el villano por excelencia en las más de sesenta composiciones en décimas, glosas y letrillas, la figura histórica del general Santa Anna se constituye como un arquetipo poderoso que obliga a una intertextualidad temática y estructural en lo que a los géneros populares se refiere.⁵ La tipo-

³ Vicente T. Mendoza, *La décima en México. Glosas y valonas*, Instituto Nacional de la Tradición, Buenos Aires, 1947.

⁴ El corpus de Mendoza abarca distintas formas de la versificación de la décima, así como una gran variedad temática, que se divide en décimas literarias, décimas religiosas o a lo divino, décimas producidas en la Inquisición, décimas filosóficas y décimas de amor. Los ejemplos de glosas y décimas de dicho corpus que se citan en el trabajo son señalados por el número de composición con que aparecen en el libro.

⁵ Habría que mencionar que la presencia de la figura del villano no es exclusiva del género de la décima. Otros géneros populares, por ejemplo el romancero, han incorporado a personajes históricos como paradigmas de la injusticia y la crueldad. Tal es el caso del rey don Pedro, personaje central de la España del siglo XV que aparece en un numeroso grupo de romances de importante contenido historiográfico. La dureza que caracterizó a este personaje le valió el sobrenombre de “Pedro el Cruel”; años más tarde, después de su muerte, fue llamado por sus sucesores como “Pedro el Justiciero”, en un reconocimiento a su rectitud de juez, según afirma Jerónimo Zurita (“Prólogo” a la *Crónica del rey D. Pedro López de Ayala*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, s. a., p. 10).

logía del dictador se va conformando a través de distintos modelos literarios tradicionales, como la adivinanza, las canciones infantiles, la pastorela, e incluso la controversia, de manera que todos en su conjunto lo convierten en un juego de valoración colectiva, acompañado, de modo sobresaliente, de la fuerza transgresora del humor.

Presentado siempre como un prototipo del traidor que de monárquico e iturbidista pasa sucesivamente a republicano, federalista, centralista, dictador y, de nuevo, federalista y pro monarquista, Antonio López de Santa Anna fue poco reconocido por sus acciones como general. Es justamente en las descripción de sus acciones guerreras donde se establece el primer elemento de burla de este personaje histórico que contradice y niega en sí mismo las características de su rango. La excepción es una sola cuarteta glosada en décimas en la que se alaban sus dotes de mando; cito sólo la cuarteta:

Santa Anna para mandar
es la primera persona
y el más hábil general
a su lado vale anona (280).

En muchos ejemplos, Santa Anna aparece como un general de guerra cobarde y falto de estrategia alguna; cito una glosa de línea:

El gran valiente Santa Anna
para qué andará corriendo,
y con tanta fuerza huyendo
con su tropa veterana;
como Concha, llama a nana,
el valiente bandolero,
patarato, farolero,
sin honor y sin deberes.
¿Por qué con su fuerza huyó
de México y de Paredes? (260).

A partir de las descripciones humorísticas en su calidad de pésimo general, la figura de Santa Anna es descrita por acciones ajenas a la fama de estrategia de guerra con la que siempre soñó pasar a la historia. El sentir popular ubica su figura en actos estrictamente domésticos y lo define como ladrón, agiotista, intrigante, bruto, bárbaro, vil don Quijote, cobarde, intrigante, traidor y, contrariamente a los grandes títulos que en vida gustó utilizar (como Héroe de Tampico o General de División), las glosas y décimas de este corpus lo llaman “General de los vicios”.⁶

⁶ Al respecto, la historia consigna anécdotas en las que después de varias victorias, Santa Anna fue sorprendido mientras él y sus tropas dormían. El sueño parece haber sido muy

Alejado del prototipo del villano temido y odiado por sus acciones guerreras, Santa Anna aparece como un villano incapaz, incluso, de hacerse obedecer por sus soldados. Su dominio en el poder está dado por los otros, que escuchan no la voz de mando de su general sino los sonidos animales de un Santa Anna astuto y adulator. Cito una glosa:

Él, con su mayor bajeza,
a su ejército se humilla,
le suplica y se arrodilla
por conservar su grandeza;
cuando cree que con firmeza
lo aman cuantos lo rodean,
se alegra, rasca y gorjea,
se llena de gusto y de ira,
se aproxima, se retira,
nos canta y cacaraquea (255).

A partir de las descripciones humorísticas vinculadas al reino animal —aspecto que analizaré más tarde—, el sentir popular ubica la figura del tirano en actos civiles, caracterizados por el escándalo y el cinismo. Santa Anna es definido como General de los vicios, ladrón, agiotista, bruto, bárbaro, vil don Quijote, intrigante, infernal Satanás, traidor y también apodado “el quince uñas” en alusión a su gusto por el dinero y, por supuesto, a la falta de su pierna.

Pero la descripción opuesta a su figura como hombre de guerra va todavía más allá. La popularidad de esta glosa del siglo xvii que refiere el tema de la muerte igualadora:

Nada en esta vida dura,
fencen bienes y males,
y a todos nos hace iguales
una triste sepultura.

aparece aquí como variante que alude a la inhumación de la pierna del general Antonio López de Santa Anna, perdida durante la Guerra de los Pasteles:

importante en su vida, pues en 1838, año en que pierde la pierna, también fue sorprendido por los franceses. Además, los numerosos presupuestos autorizados por el Congreso para la famosa expedición a Texas fueron dilapidados por el dictador, hasta que en 1846, presionado y acusado de traición, fue obligado a salir con un ejército mal entrenado, luego de lo cual cometió uno de sus grandes errores: cruzar el desierto en lugar de dejar que fueran Taylor y sus soldados los que se desgastaran en el intento.

Nada en esta vida es estable,
 permanece sólo Dios,
 que las cosas de este mundo
hoy soy y mañana no (243).

Hay que recordar que la pierna fue trasladada a México para ser enterrada en el cementerio de Santa Paula en 1842, de donde dos años más tarde fue arrancada de su sepultura en medio del clamor popular que se pronunciaba en contra del dictador. Cito la glosa de la segunda línea:

Dígalo el pie de Santa Anna
 que con gran solemnidad
 de pompa y de majestad
 se colocó en Santa Paula;
 y hoy la plebe mexicana,
 luego que se pronunció,
 del sepulcro lo sacó
 lleno de entusiasmo y celo;
 luego es claro que en el suelo
sólo permanece Dios (243).

La voz popular coloca al general Santa Anna en el lugar común a todos los seres humanos a través de la presencia de la muerte que lo iguala y lo despoja de privilegio alguno. Este incidente aparece numerosas veces referido en las glosas y se convierte en un elemento más de burla que conduce al villano a su grado máximo de caricaturización. Si bien aparece una glosa que defiende el derecho de velar las partes del cuerpo del dictador; cito sólo la planta,

¿Y por qué ha de criticarse
 que se le haga el funeral
 al pie, al brazo o al pelo
de un ilustre General? (242).

más tarde esa misma voz popular revierte sobre sí misma el derecho que defendía y se convierte en un juez implacable que hace escarnio de la figura del dictador. Pero lo singular es que la figura de Santa Anna, aparece vinculada no sólo con la falta de uno de sus miembros corporales. Varias glosas suman a este motivo de escarnio la presencia de ciertos animales que fortalecen la imagen grotesca del dictador discapacitado. Cito sólo la planta:

El avariento Santa Anna
 se mostró en esta ocasión,
 como gallo de Tepeaca:
grande, gordo y correlón (267).

Podríamos pensar que la referencia se debe, en parte, a la pasión por las peleas de gallos que tanto disfrutaba el dictador. Sin embargo, la presencia del gallo, generalmente vinculada a la fuerza y al valor humanos y justificados en la andadura del animal, aparece aquí despojada de dichos atributos por su procedencia: Tepeaca, población del estado de Puebla que durante la época se caracterizó por cierta bonanza agraria que no repercutía necesariamente en la calidad de sus productos. En el siguiente ejemplo, el sentido despectivo de la palabra “gallillo” fortalece la imagen caricaturesca de Santa Anna que huye cobardemente del país:

Ahí voy en ese gallillo,
decía el General Santa Anna,
a la patria mexicana
para llenar el bolsillo.
La tropa republicana
hizo correr a ese pillo,
sin navaja y sin botana,
con su pata de rastrillo (283).

Los animales con los que se asocia a su persona son la zorra, el guajolote, la rana, el burro, todos ellos recargados de un valor negativo. Sin embargo, la presencia de estos animales, aunada a la pérdida de la pierna de Santa Anna, fusionan la imagen del histriónico general con su bien conocida irresponsabilidad y burla a todas las leyes. La falta de organización del ejército para la expedición a Texas, y el derroche del dinero aprobado para la guerra, le ganaron el odio popular; expresado en glosas de carácter político, que son una de las formas tradicionales del humor; cito sólo las plantas:

Santa Anna, como los gallos,
nos canta y cacaraquea;
pero ya todos sabemos
de la pata que cojea (255).

De Arroyo-zarco salió
Santa Anna como una zorra,
ya brinca y salta la reata
¿Si caerá como una porra? (256).

Los ejemplos que aluden a su invalidez son diversos. Se le describe como un hombre que da pasos de guajolote (258), que tiene pata de alca-traz (269), o que ya viejo y desacreditado pretende ser un monarca:

Santa-Anna perdió la polla
 por disolver el Congreso,
 ya quería ser absoluto,
 ¿De qué taconeá tan recio? (247).

Pero la mutilación del personaje, que en sí misma advierte parte de su monstruosidad, va más allá de la relación con el mundo animal. Mendoza reúne siete glosas que hacen referencia al mote de “El Diablo Cojuelo” que el general Santa Anna se ganó después de su intervención en la Guerra de los Pasteles. En la siguiente cuarteta, Santa Anna se asume como un diablo travieso y juguetón divorciado de la imagen del villano inspirador de miedos y temores, para convertirse en una figura humorística; cito sólo la planta:

Yo soy el *Diablo Cojuelo*
 que indago vidas ajenas
 y de Luzbel las cadenas
 son las que forman mi anzuelo (248).

Este Diablo Cojuelo alude claramente al texto del mismo nombre de Luis Vélez de Guevara, que según Rodríguez Marín, en el prólogo que hace al libro del español,⁷ ya gozaba de cierta popularidad entre mujeres practicantes de la hechicería en los siglos XVI y XVII. Debido a su habilidad para la intriga y las mañas, este diablillo travieso era convocado con el propósito de conseguir a los hombres por medio de conjuros:

Diablo Cojuelo,
 tráemele luego;
 diablo del pozo,
 tráemele que no es casado; que es mozo;⁸

Vélez de Guevara toma este personaje para construir un pícaro a la manera del Lazarillo de Tormes y del Buscón don Pablos. En sus andanzas con el bachiller Cleofas Pérez Zambullo, el Diablo Cojuelo dice: “[...] yo soy las pulgas del infierno, la chisme, el enredo, la usura, la mohatra; yo truje al mundo la zarabanda, la chacona, el bullicuzcuz, las cosquillas de la capona [...] yo inventé las pandorgas, las jácaras, las papalatas, los comos, las mortecinas, los títeres, los volantines, los saltambancos, los maesecorales, y, al fin, yo me llamo el Diablo Cojuelo”.⁹

⁷ Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, 2ª. ed., pról. y notas Francisco Rodríguez Marín, Ed. La Lectura, Madrid, 1922 (*Clásicos Castellanos*, 38), p. xxxiv.

⁸ *Ibid.*, p. xxxv.

⁹ *Ibid.*, pp. 23-28 [sic].

A partir del texto de Vélez, la popularización de este personaje lo convirtió en una figura predilecta que encontró gran recepción en la sociedad del siglo XIX. No es extraño que la voz popular de la época decida tomar este personaje para hacer referencia al general Santa Anna. Y es que, en una fatal coincidencia para el dictador, las características de este Diablo Cojuelo se ajustan a su personalidad vestida de cinismo y charlatanería, además de ser, al igual que éste, cojo.¹⁰ En una hoja impresa en la calle de Donceles, Santa Anna se define a sí mismo a la manera del Diablo Cojuelo de Vélez de Guevara; cito sólo una glosa:

Yo inspiro a los intrigantes,
por mí pelean las arañas,
yo les infundo mil mañas
a los viles denunciantes;
me llevo a los comerciantes
que cercenan las medidas;
ando perdonando vidas,
las ajenas indagando
y la discordia soplando
en las almas que hay nacidas (248).

La caricatura del general como una encarnación lúdica del mal encuentra su equivalente en la referida actitud antiheroica de Santa Anna en la guerra. Este “autor de perjuicios”, como se le nombra en algunos versos, no puede ser más que una figura diabólica ridiculizada hasta el extremo, cuyos actos negativos sobre la nación mexicana fueron rebasados por los sueños de grandeza que lo condujeron a excesos verdaderamente ridículos e intolerables, como festejos, condecoraciones, planes para importar soldados prusianos, etcétera. Y al igual que el pícaro diablillo de Vélez, Santa Anna se caracterizó por una inteligencia natural que le permitía manipular a sus contemporáneos y colocarse con astucia en la circunstancia política que más le convenía:

¹⁰ La popularidad del sobrenombre se vio reflejada, incluso, en una serie de historietas publicadas en la Ciudad de México (*El Diablo Cojuelo*, Secretaría de Educación Pública, México, 1981 [*Episodios Mexicanos*, 44]). La etapa correspondiente al gobierno de Santa Anna fue titulada “El Diablo Cojuelo”, y en ella se destaca el tema de la censura representada por un coplero que es aprehendido por escribir panfletos contra la figura del general. Sin duda, la historieta refleja la situación en nuestro país a mediados del siglo XIX, cuando la agitación político-social encontraba en los géneros populares el medio de transmisión ideal que, además de no exigir la firma del autor, garantizaba su amplia difusión en las calles y en los mercados. La importancia del pasquín y de la hoja suelta es de gran relevancia si consideramos que fueron un medio de subversión y enjuiciamiento de los terribles actos del dictador. Sobre la función del pasquín, vale la pena consultar el libro de Torrico Panoso, *El pasquín en la Independencia del Alto Perú*, Plaza y Janés, México, 1997.

—Maromero por principio,
 miren qué bachillería,
 como si mi altanería
 no hiciera virtud los vicios;
 este pueblo conjurado
 ya me atora el camote,
 me hace andar más que de trote,
 quiere quitarme la vida,
 ¿Qué ladrón no se intimida?
*Ya les tengo algún cerote*¹¹ (258).

En más de una glosa es descrito como el intrigante por excelencia que busca sustentarse en el poder por medio de trampas, “la cabeza se me gasta,/ pero según yo preveo/ yo ya les pondré emboscadas/ y caerán como deseo;” (258).

Este carácter humorístico con que el sentir popular reviste la figura de Santa Anna, aparece relacionado con el juego infantil, que suele incorporar personajes que en más de una ocasión son víctimas o protagonistas de crueles acciones. El dictador aparece en un juego popular de la época llamado “El Gran Chino de Valencia”, que según el mismo Mendoza consistía en ir arrojando un pañuelo anudado a alguno de los jugadores, quien al recibirlo nombraba la ciudad elegida por él mismo. La importancia del juego radica en evitar que el Gran Chino de Valencia defeque sobre alguna de las ciudades representadas por los participantes:

Al Gran Chino de Valencia
 quiso Santa Anna jugar,
 porque le hacen resistencia
no encuentra en dónde cagar (263).

Guardando la estructura y el sentido de este juego, la creatividad popular alude, en la siguiente glosa dialogada, a los intentos del general Santa Anna de marchar sobre México y sobre la ciudad de Puebla en 1845. Los generales Nicolás Bravo e Ignacio Inclán encabezaron, respectivamente, la defensa de estos lugares, impidiendo, tal y como se refiere en el juego, que Santa Anna ejerciera sobre ellas todo su mal, simbolizado en el acto de defecar:

—Me iré, pues, al fin y al cabo,
 a México a hacer el mal.
 —Aquí no cagará tal,
 contestó el ilustre Bravo—.

¹¹ Cerote: “Zurullo, mojón de excremento humano, ceroso, compacto y duro” (Francisco R. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, Porrúa, México, 1959, s. v.).

Tuvo que torcer el rabo
 y para Puebla marchar.
 —Tampoco aquí ha de cagar—.
 El valiente Inclán le dice,
 Y así este pobre infeliz
no encuentra en dónde cagar (263).

La imagen de Santa Anna sin poder defecar muestra la degradación culminante de este villano. Su consolidación como objeto de burla queda incorporada al juego infantil en donde el villano es tan malo que se convierte en una figura paradigmática recargada de elementos humorísticos; cito una glosa:

Cada día la pena crece
 más de esta pobre criatura,
 pues su dolor y amargura
 a las piedras enternece,
 y por lo mismo merece
 ciertas consideraciones;
 a lo más con coscorriones
 se le puede castigar,
 porque si lo hacen llorar
se ha de mear en los calzones (210).

La décima aparece aquí como un género transgresor que rompe con todas las jerarquías hasta este momento sustentadas por el dictador, a través de imágenes escatológicas que desdibujan la frontera entre el villano entronizado en el poder y la voz popular liberada de su yugo, por medio del humor que lo subvierte y desmitifica. La risa que se produce en el juego transgrede en estos ejemplos la jerarquía privilegiada del tirano, con el que ahora se establece un contacto libre y familiar.

Un número importante de décimas y glosas de 1843 conforman un grupo especial en el corpus del libro de Mendoza. Se trata de un diálogo no muy extenso que se establece entre la estatua ecuestre del Caballito de Troya y la del presidente Santa Anna, estatua que, por cierto, en 1843 tuvo que ser retirada de la Plaza del Volador para ponerla a salvo de las revueltas populares. El dialogismo que caracteriza al género de la décima se manifiesta en estas composiciones a la manera de las tradicionales *topadas* mexicanas, donde los contrincantes entran en controversia, haciendo gala, ante el público, de un saber reflexivo derivado del tema que la fiesta les impone.¹²

¹² La *topada* son enfrentamientos en verso entre dos trovadores que, encaramados sobre un tablado, frente a frente, son acompañados durante la fiesta por dos violinistas y un vihuelista, respectivamente. Los trovadores están obligados a cumplir con lo que ellos mismos

Tal y como se acostumbra en estas fiestas populares, los trovadores, en este caso el Caballito y el general Santa Anna, inician la porfía presentándose ante el público e indicando su lugar de procedencia, así como el motivo de su participación:

—Yo me llamo “El Caballito”
y “Troya” es mi apelativo,
yo fui la estatua del rey
y ahora entre doctores vivo;
sin haber dado motivo
como los que dio Santa Anna
de la noche a la mañana
mandó quitar el Congreso.
Le quitara yo el pescuezo,
pero de muy buena gana (235).

Se inicia así el reto al contrincante acusado de ocupar, inmerecidamente, la Plaza del Volador, primera casa de la estatua ecuestre, la cual fue trasladada más tarde a la Universidad de San Carlos, que en aquellos años compartía el espacio con el Museo de Arqueología e Historia. El espacio urbano designado a cada una de estas efigies es el motivo de controversia que se convierte, en la respuesta del general Santa Anna, en un ajuste de cuentas con la historia; dice la glosa:

Si te muestras resentido
porque has visto colocarme,
anda, quéjate al pirame
que es consuelo de aflijidos.
Debías de estar derretido
y hecho moneda de tlacos,
así andaría Carlos cuarto
en las bolsas de los pobres;
si aún se conserva tu cobre
¿de qué te quejas ingrato? (233).

La habilidad demostrada por ambas estatuas en la construcción del diálogo hace evidente, retomando el ejemplo de la topada, el dominio del género que parece llevar la disputa a los límites de la “bravata”. En esta parte de la fiesta, cada contrincante explica su alto valer a través de una argumentación que va creciendo y que culmina con una intervención mucho más di-

definen como el “reglamento de la poesía” que, entre otros aspectos, exige el conocimiento de temas diversos que deberán argumentar durante más de ocho horas, tiempo en el que se abre un amplio espacio para la improvisación de los oponentes.

recta del trovador, dirigida al público, el cual le aplaude y se involucra en su poesía. La función apelativa que el Caballito y el dictador Santa Anna ejercen sobre la sociedad de la época, se comprueba en las numerosas hojas volantes que fueron escritas con un seguro regocijo popular.

Sometido a preguntas de difícil contestación y acusado de ladrón y tirano por el Caballito, el general Santa Anna es acallado y vencido por su desafortunado papel en la historia de México. (A los defectos antes descritos de este personaje histórico, habría que añadir el de “mal trovador”.) Cumpliendo con el ritual de la topada, el Caballito se despide de su público de la siguiente manera:

En fin, pueblo mexicano,
el Caballo se despide.
Acuérdense, mexicanos,
de Guerrero e Iturbide;
y de Mejía no se olviden;
pues con crueldad inhumana,
sufrieron suerte tirana,
los tres fueron fusilados.
A cuántos ha desvelado
la estatua del gran Santa Anna (235).

Se observa con claridad que en la marcada convivencia de géneros populares en los que el arquetipo de Santa Anna se va componiendo, se advierte una especie de complicidad popular que indudablemente disfruta de la presencia del villano paradigmático. En este juego de valoración colectiva, Santa Anna aparece en el corpus de Mendoza como una figura dominante que se constituye como el objeto de burla por antonomasia, en distintos géneros de carácter popular. Su Alteza Serenísima, último título que adoptó antes de perder definitivamente el poder, ha pasado a ser, en estas hojas impresas de humor político —que solían colocar ilustraciones como el escudo nacional, metrallas o figuras simbólicas de la libertad—, la antítesis del general de guerra que encuentra en la paronimia de su propio nombre la descripción definitiva de su papel en la historia de México:

De Santa Anna y Santanás
son de una misma opinión,
uno azote del infierno
y el otro, de la nación (282).

De esta manera, la décima de tema histórico privilegia, en lo que al libro de Mendoza se refiere, la presencia de este villano, con el que la voz popular juega de manera subalterna y contestataria a través del canto y de

la narración decimal. Para finalizar, cito una adivinanza en décima que sintetiza, de manera extraordinaria, las características de este personaje predilecto del sector popular del XIX:

Es Santa sin ser mujer,
es hombre mas no cabal,
es rey sin el cetro real,
es sultán al parecer,
de muerto y vivo es su ser
parte en el sepulcro está,
la otra gran guerra da,
porque es discordia y es guerra,
es de hueso y es de tierra,
adivina quién será:

El general D. Antonio López de Santa Anna (241).

PAUTAS DE CONDUCTA Y CÓDIGO DE VALORES EN LOS IMPRESOS DE VANEGAS ARROYO

ELISA SPECKMAN GUERRA

Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Como en toda sociedad, en la porfiriana convivieron diferentes códigos de valores, además de existir diversas ideas acerca de cuál debía ser la conducta de hombres y mujeres. En este trabajo analizo una de estas concepciones: la que se refleja en los escritos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

Esta imprenta se abrió en 1880 y continuó funcionando aproximadamente hasta la década de los años cuarenta, aunque la mayoría de los escritos que he localizado salieron a la luz antes de 1920. En este periodo se publicaron impresos con diferentes presentaciones y que cubrieron una amplia gama de temas. En cuanto al formato, la casa ofrecía cuadernillos, pliegos doblados y hojas de diversos tamaños, algunas impresas por una sola cara y otras por los dos lados del papel. Los impresos atendieron a diversos temas, tradiciones, gustos, intereses, aficiones, opiniones, imaginarios, y por tanto, lectores. Tan sólo entre los cuadernillos, cuyas portadas eran realizadas por artistas de la talla de Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, se cuentan cancioneros, colecciones de cartas, series de invitaciones y felicitaciones, cuentos y comedias para adultos y para niños, adivinanzas, oráculos, recetarios y muestrarios de bordado. También los pliegos y las hojas presentan una gran variedad. Algunos se editaban en forma periódica, como la *Gaceta Callejera* y *El Centavo Perdido*, las series de personajes como Chepito Mariguano y Don Simón, las calaveras o los pleitos de casados. Otros se publicaban cuando se presentaba un acontecimiento importante, con el fin de difundir la noticia de sucesos sobrenaturales, fenómenos atmosféricos o crímenes sensacionales. Las hojas contaban con atractivos y escandalosos encabezados y los “fabulosos”, “ejemplares”, “asombrosos” o “espeluznantes” relatos estaban redactados en prosa y, en ocasiones, también en verso, predominando los corridos.¹ Muchos textos eran

¹ El corrido, según lo define Armand Duvalier, es un poema lírico-épico que fluctúa entre veinte y treinta cuartetos octosílabos, y que se sujeta a seis fórmulas primarias: llamada inicial del corridista al público; lugar, fecha y nombre del personaje central; fórmula que precede a los argumentos del personaje; mensaje; despedida del personaje; y despedida del corridista (Duvalier citado por Merle E. Simmons, *The Mexican Corrido as a Source for Inter-*

escritos por el propio Antonio Vanegas Arroyo, por su hijo Blas Vanegas o por colaboradores como Constantino S. Suárez, Arturo Espinoza (Chóforo Vico), Francisco Osacar y Ramón N. Franco,² pero éstos en ocasiones se apropiaban de relatos o de corridos creados por la colectividad.³ Por otro lado, los impresos se vendían a precios módicos en los expendios del impresor o eran distribuidos por vendedores ambulantes, que en mercados y ferias pregonaban los escandalosos títulos y en ocasiones entonaban los corridos. Los escuchas adquirirían las hojas como recuerdo o para compartirlas con nuevos oyentes. Así, los relatos no sólo llegaban a los individuos que sabían leer sino también a los analfabetos, por lo que tenían un público muy amplio, en su mayoría de origen popular:

Tanto los cuadernillos, como los pliegos y las hojas, contienen una rica información acerca del código de valores de Antonio Vanegas Arroyo, sus descendientes y sus colaboradores, así como de las pautas de conducta que consideraban como deseables para los miembros de ambos géneros. Con el objeto de mostrar este rico universo, el trabajo se divide en tres apartados: en el primero trato las normas dirigidas a hombres y mujeres; en el segundo las pautas que debían guiar el cortejo, el noviazgo y las relaciones familiares; y en el último las transgresiones y el castigo a los desviantes. Para enriquecer este acercamiento, inserto la postura de los redactores dentro del panorama ideológico o mental de la época, es decir, busco diferencias, similitudes, influencias y posibles préstamos provenientes de otros textos y, en general, de otros códigos de valores y pautas de conducta.

NORMAS DE CONDUCTA PARA HOMBRES Y MUJERES

En cuanto a los valores y las pautas de comportamiento relativas a los varones, los redactores de los impresos condenaban la vagancia, la lujuria y la ebriedad, vicios que generalmente aparecen unidos y que muchas veces son el preámbulo de transgresiones mayores, como los actos criminales.

pretative Study of Modern Mexico (1870-1950), Indiana University Press, Bloomington, 1957 [*Humanities Series*, 38] p. 17). Sostiene Simmons que con el tiempo el corrido se liberó de la cuarteta octosílaba y adoptó múltiples combinaciones y metros, por lo que se convirtió en un género más impreciso (p. 20). Por su parte, Celedonio Serrano Martínez lo caracteriza como un género épico lírico-trágico, que asume todas las formas estróficas y comprende todos los géneros; que usa todos los metros poéticos y emplea todas las combinaciones de la rima; y que relata en forma simple y sencilla los sucesos y acontecimientos que impresionan al pueblo (Serrano Martínez citado por María del Carmen Garza de Konecki, *El corrido mexicano como narración literaria*, Tesis Doctoral, El Colegio de México, 1977, p. 11).

² Juan Carlos Cedeño Vanegas, *Presentación de la exposición Antonio Vanegas Arroyo y José Guadalupe Posada* [hoja impresa con motivo de esta exposición en 1978].

³ En el caso de los corridos, así lo consideran Vicente T. Mendoza (*El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. xxviii) y Garza de Konecki (*op. cit.*, p. 19).

A los ojos de los redactores, el alcoholismo desencadenaba grandes males. Así, los alcohólicos que figuran en los impresos podían desde perder su matrimonio hasta verse perseguidos por calacas y demonios.⁴ Pero además, como he señalado y como se aprecia en diversos textos, la inclinación a la bebida generalmente se vinculaba con otros defectos. Por ejemplo, el narrador del parricidio cometido por Ramón Hernández asegura que en el criminal coexistían “los mayores vicios posibles: era jugador, enamorado y afecto a los bailes y a todos los goces prohibidos en el mundo”.⁵ Otro ejemplo lo brinda el caso de Rodolfo, quien provenía de una “cristiana y honrada familia perteneciente a la clase media”, pero cuyos padres, “no tuvieron cuidado de apartarlo del trato íntimo de amigos pecaminosos, perversos y prostituidos y él, inclinado al mal por naturaleza, trabó íntima amistad con siete individuos, los más pecaminosos que se conocen y se dejó arrastrar por ellos a una vida de completa prostitución [...]” Así, se convirtió en asiduo parroquiano de “teatros, garitos, cantinas” y “todo centro de vicio”. Además, y aquí vuelve a aparecer la vinculación entre los vicios, Rodolfo tenía inclinación por el alcohol. Tal vida licenciosa no podía quedar sin penitencia y pronto se le hizo patente “el castigo que Dios reserva a los que no practican su santa ley ni obedecen sus mandamientos”. Una noche, en estado de ebriedad, se le presentaron unos demonios, quienes le mostraron los padecimientos del averno y le dijeron: “este es el fuego infernal donde arderás eternamente en castigo de tu vida desenfadada y depravada”. Lo salvó la Virgen de Guadalupe, en respuesta a las oraciones de la novia de Rodolfo, una mujer sumamente virtuosa.⁶

Como puede observarse, el vicio-pecado se atribuye o se relaciona con el demonio y el infierno, mientras que la virtud se liga y atrae a las figuras celestiales, postura que nos remite de forma clara a la tradición católica. No es la única influencia que aparece en los pliegos que abordan el tema del alcoholismo o que presentan personajes alcohólicos. También figura la preocupación —que data del siglo XVIII y era característica de los filántropos—, en torno a las desgracias que el alcohol traía a la familia del bebedor, quien desperdiciaba su salario en la bebida. Así, al referirse a un alcohólico, enuncia el redactor de una hoja: “En el vicio despilfarra/ todo lo que ha ganado/ sus hijos, esposa y él/ siempre mal alimentados”.⁷

⁴ Ver *Diálogo divertido entre marido y mujer*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo; y *Ejemplar acontecimiento. ¡Una legión de demonios tras de un Ebrio!*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

⁵ ¡Horrible y espantosísimo acontecimiento!! *Un hijo infame que envenena a sus padres y una criada en Pachuca: ¡Terrible tempestad que se desarrolla el día ocho del mes pasado!*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

⁶ *Patente y ejemplar milagro de la Santísima Virgen de Guadalupe. Que tuvo efecto en el pueblo de Coyoacán*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911.

⁷ *La vida de un borracho y su familia*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

Por otro lado, encontramos una idea que también data de la época de la Ilustración, pero que conservó mucha fuerza a lo largo del siglo XIX: la liga entre alcoholismo-violencia o alcoholismo-criminalidad. La vinculación resultaba evidente para los juristas y criminólogos de la época, y a ella le dedicaron numerosos trabajos, en los cuales se postulaba que el mejor mecanismo para reducir los índices de delincuencia era restringir la venta de alcohol.⁸ Sus ideas fueron compartidas por los legisladores, como puede observarse en la estricta reglamentación de las pulquerías y los expendios de pulque.⁹ También fueron compartidas por los redactores de los impresos, pues la vinculación entre el alcohol y la violencia se presenta en diversos textos. Como ejemplo puede verse la hoja que relata el caso de Pedro García, felizmente casado con María Juliana Delgado hasta el día en que “comenzó a entregarse a todo género de vicios como el juego y la embriaguez”. Como consecuencia, “su carácter y su cariño para con su esposa, cambiaron rápidamente. Llegaba a horas avanzadas de la noche y en completo estado de embriaguez maltratando a su esposa con horribles desvergüenzas y golpeándola cruelmente”. El hombre llegó al extremo de venderla al diablo, pero la Virgen de Guadalupe evitó que el contrato se consumara y reformó al bebedor, nuevamente como respuesta a las oraciones de la sufrida y devota esposa.¹⁰

La liga entre alcoholismo-violencia y/o criminalidad se extiende al consumo de drogas, aunque los ejemplos son escasos. Contamos con el caso de un reo de la cárcel de Belem, a quien fumar marihuana lo convirtió en “loco de remate” y “en ese estado de terrible excitación nerviosa” asesinó a uno de sus compañeros. Asegura el redactor: “Pequeñas dosis de marihua-

⁸ Ver, por ejemplo, el trabajo de Francisco A. Serralde (*La embriaguez y la criminalidad*, O. R. Spíndola y Compañía, México, 1899); el de Roque Macouzet (“El pulque y la criminalidad”, en *Revista de Legislación y Jurisprudencia*, enero-junio de 1901, núm. 20, pp. 27-34); el de Andrés Díaz Millán (“La criminalidad y los medios de combatirla”, en *Anuario de Legislación y Jurisprudencia*, Sección de Jurisprudencia y Estudios de Derecho, 1889, pp. 30-53); o el de Rafael Zayas Enríquez (*El alcoholismo, sus causas, sus consecuencias, disposiciones penales, modos de combatirlo: estudio jurídico sociológico*, Tipografía de R. de Zayas, México, 1884). Para una reconstrucción de este discurso, ver Elisa Speckman Guerra, *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México 1872-1910)*. Tesis Doctoral, El Colegio de México, 1999, pp. 81-143.

⁹ La preocupación de los legisladores se enfocó en las pulquerías, pues lo que los alarmaba era el consumo de alcohol en los grupos populares. Por ello, a lo largo de la etapa que nos interesa, elaboraron diversos reglamentos que controlaban la venta y el consumo de esta bebida: *Reglamento de pulquerías*, 25 de noviembre de 1871 (*Legislación mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la Independencia de la República*, comps. Manuel Dublán y José María Lozano [1ª. época], y Agustín Verdugo [2ª. época], t. 11, Medida 6957, pp. 590-592), *Reglamento de pulquerías*, 24 de octubre de 1873 (*Legislación mexicana*, t. 12, Medida 7205, pp. 507-509) y *Reglamento de pulquerías*, 27 de noviembre de 1884 (*Legislación mexicana*, t. 17, Medida 9107, pp. 78-80).

¹⁰ *Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de Nuestra Señora de Guadalupe entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911.

na/ Hace a su víctima bestia humana”, y califica a la droga como “la hierba odiada/ Por los que saben huir del mal”.¹¹

Retomando lo anterior, resulta claro que para los redactores el alcohol o la marihuana provocaban la comisión de actos violentos o criminales, por lo que aconsejaban evitar su consumo. Por otro lado, en los impresos aparece una idea presente en el mundo de la ciencia y propia del darwinismo social: que los hijos de alcohólicos heredaban la inclinación al vicio y por tanto la propensión al mal, además de presentar taras físicas y mentales. Ello se observa en un fragmento del pliego titulado *La vida de un borracho y su familia*: “Nacen hijos desnutridos/ de aquellos padres viciosos/ sifilíticos y ciegos/ con otras lacras o locos”.¹²

Para evitar los vicios, era necesario huir de las malas compañías, pues a ello se atribuía el origen del mal, idea que comparten escritos de grupos filantrópicos que datan de la misma época.¹³ Con el objeto de “infundir en el ánimo de los jóvenes, bastante horror respecto a las malas compañías”, en una hoja volante se relata la historia de dos colegas que fueron un ejemplo de virtud hasta el día en que un envidioso compañero los condujo con engaños a una casa de prostitución. Después de tres días de encontrarse “engolfados en la orgía”, “acostándose ebrios del amor impuro de perdidas mujeres, y también de vinos y licores embriagantes, amanecieron los tres muertos con la cara amoratada y profundos rasguños en el cuello, señales indelebles de que el diablo vino por sus infieles almas”. La moraleja es clara:

El Santo Espíritu dice
 Quien en peligro camina
 Es indudable que solo
 Camina a su misma ruina
 Esto no es falsa doctrina
 Por que un fin desventurado
 Debe de tener aquel
 Que no ande muy desconfiado
 Y se junte por desgracia
 Con un amigo malvado.¹⁴

¹¹ *Sangriento drama en la cárcel de Belem por efectos de la marihuana*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910.

¹² *La vida de un borracho y su familia*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

¹³ Como ejemplo pueden verse dos inserciones de *El Bien Social* (publicación de la Sociedad Filantrópica Mexicana): “Sentencias morales”, publicada en primera plana el 15 de abril de 1888; y “Las malas compañías”, en la segunda página del 1 de octubre del mismo año.

¹⁴ *Doloroso y triste ejemplo que pasó el 29 del presente en el pueblo de San Juan cerca de Puruándino. En las personas de dos hermanos llamados Tomás y Cleofas Urrutia*, Propiedad de A.V. Tipografía y Encuadernación.

En conclusión, los jóvenes debían huir de las malas influencias y alejarse de lugares como los prostíbulos y otros centros de perdición, además de evitar el alcohol, la marihuana, el juego o la vagancia.

En cuanto a las pautas de conducta dirigidas a la mujer, resultaban deseables la virtud, la honradez y la devoción religiosa, lo que también presenta una fuerte carga católica.¹⁵ Por otro lado, se les pedía discreción, recato y moderación en el vestido, en el adorno e incluso en los movimientos. Con ello emerge un modelo de conducta adoptado por las elites de naciones europeas, y que postulaba que las acciones del individuo debían originarse en dictados racionales y que el hombre debía controlar necesidades, instintos y emociones; por tanto, sólo se consideraba como “civilizada” a una persona moderada en sus hábitos (incluyendo acciones como el hablar, el vestir o el comer), que controlara la expresión de sus sentimientos y, sobre todo, que regulara sus impulsos y actuara de forma templada.¹⁶ Si bien no resulta muy clara cuál es la postura de los redactores de los pliegos en cuanto a los varones, es evidente que aplicaron este modelo a la mujer. Ello se nota en los pliegos dedicados al pudor y la honra de las mujeres solteras, como se verá cuando hable de las normas relativas al cortejo y al noviazgo, pero también en los escritos sobre modas. A ellas se les pide recato y moderación en el vestir. Afirma un redactor: “La sencillez en los adornos aumenta y hace resaltar la belleza de las mujeres bonitas y hacen menos notable la fealdad en las que no han sido favorecidas por la naturaleza”.¹⁷ Para otro, los excesos en los adornos o en los ademanes no indicaban nada bueno, como puede leerse en las siguientes sentencias: “La que tuerce mucho la planta del pie y se joroba al andar, es porque es muy afecta a dar calabazas [...] La mujer que al andar lleva la cabeza inclinada al suelo y con el dedo en la boca es amante a la traición. La mujer que anda excesivamente aprisa y con alarmante movimiento, es maliciosa y de muy

¹⁵ Estas virtudes les valieron a Margarita y a María Juliana Delgado la ayuda de la Virgen de Guadalupe (ver *Patente y ejemplar milagro de la Santísima Virgen de Guadalupe. Que tuvo efecto en el pueblo de Coyoacán*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911; y *Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de Nuestra Señora de Guadalupe entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911).

¹⁶ Ver autores como Norbert Elias (*El proceso de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994) y Peter Gay (*La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992). Este modelo de conducta se adoptó en el México porfiriano, hecho que puede constatarse acudiendo a textos normativos (basta con ver la obra del venezolano Manuel Antonio Carreño, publicada originalmente en 1854 y que fue una de las más consultadas a lo largo del siglo: *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*, Editora Nacional, México, 1996), o incluso a la legislación vigente (ver Elisa Speckman Guerra, “Las tablas de la ley en la era de la modernidad. Normas y valores en la legislación porfiriana”, en *La Ciudad de México al cambio de siglo [1880-1910]*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, en prensa).

¹⁷ *Cartas Amorosas* (Colección número tres), Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1913.

buen apetito”. Por el contrario, considera: “La mujer que usa botín sin adorno escandaloso a su justa retribución y anda con modestia llama la atención a los hombres de bien”, y concluye: “La mujer puede ser un modelo de hermosura si no lo echa a perder con adornos postizos”.¹⁸

Ahora bien, en los impresos de la casa de Vanegas Arroyo se presenta una preocupación que dominaba el fin de siglo, no sólo en México sino también en naciones extranjeras; a saber, la inquietud por los efectos que traería la modernidad sobre la moral y las costumbres, pues se veía venir una época de depravación, anarquía sexual y debilitamiento de las funciones asignadas a cada género.¹⁹ El hecho de que los redactores compartían esta inquietud se refleja en remembranzas como la siguiente:

En mi tiempo señores, la polka,
Se bailaba tan sólo entre dos
Separados tres varas lo menos,
Zapateando de punta y talón

Hoy en bola muchachos, muchachas,
Bailan danzas en gran pelotón.
Y se acuestan también sobre el hombro
¡Y hasta roncan, señor Don Simón!
[...]

En mi tiempo las niñas jugaban
Con bastante inocencia y candor
Las muñecas eran solamente
A lo que ellas les tenían amor

Hoy platican también de los novios
Se deleitan hablando de amor
Y una aguja tal vez no la ensartan
¡Que adelante señor Don Simón!²⁰

Las nuevas modas también provocaban resquemor, como se lee en la hoja dedicada al medio paso:

Para la escultura humana
No es forzoso el medio paso
Que belleza soberana

¹⁸ “Movimientos ridículos de la mujer”, en *Cartas Amorosas* (Colección número uno), Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

¹⁹ Ver, por ejemplo, la obra de Elaine Showalter (*Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Penguin Books, Nueva York, 1990).

²⁰ *Coplas de Don Simón*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1912.

No de andar como payaso
 Y si te pongo por caso
 Lo que dijo Campoamor
 Es porque me da dolor
 Verte como una escopeta
 O apretada cual maleta
 Y perdiendo hasta el pudor.²¹

En esencia, los textos sobre las modas responden al temor por las nuevas costumbres e incluso por la falta de límites entre las funciones, es decir, por la pérdida de la masculinidad en los hombres y de feminidad en las mujeres, lo cual era visto como señal de la decadencia de la moral y de las costumbres, y como presagio de un cambio del papel que la mujer desempeñaba en la sociedad. En esa época, las mujeres, en su mayoría las pertenecientes a las clases bajas pero también algunas solteras o viudas caídas en desgracia, habían ingresado al mundo laboral, no sólo como trabajadoras domésticas sino también como obreras u oficinistas, mientras que los grupos feministas pugnaban por su incorporación a la educación superior y al ámbito profesional. Ello ponía en tela de juicio la idea tradicional sobre la función y las aptitudes de la mujer. Diversos textos de la época (escritos médicos, manuales de urbanidad, publicaciones dirigidas a la mujer o a la familia, sermones religiosos o textos legislativos), partían de la idea de que a cada uno de los sexos correspondían diferentes funciones en la sociedad y, por tanto, una diversa esfera de actividades, principio que —muy a la usanza de la época— justificaban con argumentos fisiológicos y biológicos. Al hombre se le reservaba el espacio público —político y profesional—, siendo el responsable de obtener la manutención de la familia; en cambio, la mujer se veía restringida al ámbito privado o al hogar, encargándosele las tareas domésticas y el cuidado de los hijos.²² Como he dicho, existía temor sobre el destino de la mujer; la familia e incluso la sociedad, en caso de que se violara ese principio de separación; en los impresos sueltos, esta angustia se refleja en las hojas sobre las nuevas modas y se lee de forma clara en los versos a la falda pantalón:

²¹ *Medio paso de moda*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1916.

²² Esta idea, que se refleja de forma clara en escritos de la época, la han desarrollado diversas autoras, entre ellas Françoise Carner: “Esterotipos femeninos en el siglo XIX”, en *Presencia y transparencia*, El Colegio de México, México, 1987, pp. 93-109; Verena Radkau: “Hacia la construcción de lo «eterno femenino»”, *Papeles de la Casa Chata*, 1991, núm. 8, pp. 23-34, y *Por la debilidad de nuestro ser: mujeres «del pueblo» en la paz porfiriana*, SEP-CIESAS, México, 1989 (*Cuadernos de la Casa Chata*, 168), y Carmen Ramos Escandón: ‘Mujeres de fin de siglo. Esterotipos femeninos en la literatura porfiriana’, *Signos*, II (1989), pp. 51-83; “Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista 1880-1910”, en *Presencia y transparencia*, ed. cit., pp. 93-109; y “Mujeres mexicanas: historia e imagen. Del Porfiriato a la Revolución”, en *Encuentro*, abril-junio de 1987, núm. 3, pp. 41-57.

Con la última creación
De la moda caprichosa
Nuestra grave situación
Cada día es más apremiosa
Pues nos pone fea la cosa
Esa falda pantalón
Que a la mujer volverá
Déspota, esquiva, orgullosa
Si se quiere hasta imperiosa
Más que un hombre... ¡ja, ja, ja!

Mientras ellas presurosas
En el Banco, en el Express
Con su pantalón, fachosas
Hablándonos en inglés
Irán contestando "yes"
Muy serias y pretenciosas
"¡Achits! la mera verdá..."
Inspirando entre otras cosas
Gran respeto las garbosas
Empleaditas... ¡ja, ja, ja!

En las tiendas y cantinas
Lucirán sus pantalones
Dependientes consentidas
Y del cliente preferidas
Para el trato y el despacho
Todo harán sin el empacho
Que con enaguas les da
Y así no... pues un muchacho
Lo hace todo... ¡ja, ja, ja!

Y en boticas y cajones,
Figones y pulquerías
Lucirán sus pantalones
Dentro de muy pocos días
Y en todas las compañías
Comercios; negociaciones
Sólo mujeres habrá
Y nosotros los varones
Estaremos de... mirones
En casita... ¡ja, ja, ja!

Y también el automóvil
Guiará con intrepidez;
Dejando al transeúnte inmóvil

La “chofera” del inglés
 Y está seguro su cliente
 Que poco tiempo estará
 Esperándola impaciente
 Pues pronto no lo verá
 Parado, pues, diligente
 Irá el auto... ¡ja, ja, ja!

Cuando me llegue a enfermar
 Iré a ver a una doctora
 Que con gracia encantadora
 Al punto me sanará,
 Pues con verla bastará
 Si no es muy fea la señora
 Y así el hombre feliz
 De la vida gozará
 Sin temer ningún desliz
 De las faldas... ¡ja, ja, ja!²³

La preocupación por la ruptura de las funciones tradicionales está también presente en el siguiente fragmento:

¡Rechufla! señores míos,
 La cosa se pone mala...
 La mujer en sus desvíos
 Nos está ya... “dando de ala...”

Los papeles se han cambiado
 Con la crisis del amor
 Ahora el hombre es el raptado
 La mujer el seductor...²⁴

El miedo a la transgresión aparece también de forma clara en el pliego dedicado a los cuarenta y un “lagartijos” que fueron sorprendidos en un baile y que “Disfrazados la mitad/ De simpáticas muchachas/ Bailaban como el que más”.²⁵

Ahora bien, como en otras naciones, estos temores se originaron al decaer las formas antiguas de control, como la familia, la comunidad o la religión.²⁶

²³ *Oportunos versos de la falda pantalón*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1912.

²⁴ *Consecuencias de la crisis del amor*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1912.

²⁵ *Los 41 maricones encontrados en un baile en la calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1901.

²⁶ Ver David Rothman, *The Discovery of the Asylum: Social Order and Disorder in the New Republic*, Little Brown and Company, Boston y Toronto, 1971.

Los redactores de los impresos sueltos se muestran especialmente sensibles ante la secularización de la sociedad y ante el desplazamiento de la educación religiosa, pues al igual que los grupos católicos, dudaban de que una ética secular pudiera tener la misma eficacia que la moral religiosa.²⁷ Ello se observa explícitamente en los siguientes fragmentos:

La causa del mal que vemos
Es la mala educación
Pues se hace burla de todo
Hasta de la religión
Todo es hoy prostitución
Jugar y falsos amores.²⁸

En el mismo sentido, postula otro redactor:

Estos jóvenes de hoy día
Que atropellan a sus padres
Sólo frecuentan los bailes
Vinatas y pulquerías
En esto gastan los días
En mala conversación
Nunca van a oír un sermón
Ni se van a confesar
[...]
La ley santa del Señor
Hoy se mira pisoteada
Por la familia malvada
De un padre consentidor
Ardiendo estarían mejor
En los abismos infernos
Estos jóvenes modernos
Que ultrajan a sus mayores.²⁹

²⁷ Para la postura de las agrupaciones católicas, pueden verse los siguientes textos, todos aparecidos en *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*, editado por la Compañía de Jesús: “El éxito feliz de la presente crisis”, agosto de 1877, núm. 64, p. 422; “La solución necesaria de las cuestiones sociales”, Segunda Serie, agosto de 1894, núm. 16, p. 63; o “Paseo de Don Bosco con los presos de Turín”, Segunda Serie, julio-diciembre de 1898, núm. 23, p. 119. Así como la encíclica de Nuestro Santísimo Señor León por la Divina Providencia Papa XIII, publicado en la misma revista (Segunda Serie, julio de 1902, núm. 7, p. 9).

²⁸ “Versos conmovedores de padres consentidores”, en *Ejemplar y ciertísimo suceso en la República Mexicana. Las verdaderas causas del temblor del día 2 de noviembre de 1894*, Propiedad de A.V. Tipografía y Encuadernación.

²⁹ *Amorosa plática. Hecha por el R.P. Félix Duarte, segundo director de la Santa Casa del Santuario de Atotonilco, dedicada a los padres de familia, haciéndoles una viva pintura de los padecimientos y castigos tan rigurosos que se les espera si no cumplen con el deber sagrado de sus obligaciones*, Imprenta y Encuadernación, Encarnación número 9.

Así, en los impresos la depravación de las costumbres, e incluso el crimen, se vinculan con la irreligiosidad, mientras que la devoción es garantía del respeto a las normas y pautas de conducta. En el caso de un parricida, sostiene el redactor: “[...] desgraciadamente no habían fructificado en su corazón, los sentimientos de moral y religión [...] que él había repulsado en su corazón para dar cabida en él, a los más reprobados, por la moral y la sociedad”.³⁰ O bien, un pecador reclama a su padre: “No me llevaste al sermón/ Jamás me llevaste a misa/ Me diste ocasión precisa/ Para hacerme pecador”.³¹ Por ello, en el escrito sobre una mujer que atormentaba a su sobrina, se aconseja a las mujeres: “En fin abracen sinceras/ Una buena religión/ Y así no daréis cabida/ A la maldad y traición”.³²

Pasando a cuestiones más específicas y antes de cerrar el renglón de las pautas de conducta deseables para varones y mujeres, resulta interesante mencionar las normas de higiene. El aseo era una exigencia presente en diversos textos; por ejemplo, a los enamorados se les advierte la necesidad de “conservar sus vestidos [...] con mucho cuidado”, y de “vestir con limpieza y decoro según tu estado, a fin de no ser tenido por perezoso, sucio o negligente”.³³ Asimismo, dentro de las características de una mujer hermosa se hace hincapié en el aseo y la limpieza, sosteniendo que debía poseer: “Tres cosas rosadas: las mejillas, las uñas y los labios de la boca, conservándolos con aseo”; “tres anchas: la frente, la espalda y el pecho aseado cuidadosamente”; y “tres estrechas: el empeine del pie sin que le oprima el calzado, la cintura sin que le estreche el corsé y la boca con su dentadura limpia”.³⁴ En un escrito de tono irónico y que en apariencia no tenía la intención de servir como guía o de formar hábitos, se aprecia también la importancia de la higiene; se trata del diálogo en que un marido reclama a su mujer el haber cambiado de costumbres y le dice: “Al principio qué contento/ De ver a mi mujercita/ Muy aseada, muy bonita”, “Antes eras presumida/ Hoy usas la enagua rota/ con la falda desprendida”, “Te veo muy chamagosa/ Muy mugrienta y asquerosa”.³⁵

³⁰ *Espantoso suceso Pedro Lara fue arrebatado por un huracán por capricho de vivir en amasiato con su comadre de bautizo y haber dado muerte a puñaladas a sus buenos padres*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911.

³¹ *Explicación dedicada a los padres y madres de familia. O sea el sermón que predicó un santo padre misionero, quien hace una vívida pintura de la contradicción del hijo mal educado y el padre consentidor*, Imprenta de Santa Teresa uno, accesoria letra D.

³² *¡Espantoso crimen nunca visto! ¡Mujer peor que las fieras!! Una niña con la ropa cosida al cuerpo*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

³³ Constantino Suárez, “Consejos para ser correspondido por una joven”, en *Cartas amorosas*, Tipografía de la Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo.

³⁴ “Observaciones para todos los que deseen casarse con una mujer hermosa”, en *Cartas Amorosas* (Colección número tres), Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1913.

³⁵ *Mi grandota. Nuevas y divertidas décimas para leer y pasar el rato*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911.

Ello nos habla de la presencia de un esfuerzo y de un discurso médico e higienista, difundido en exposiciones de higiene, en conferencias públicas gratuitas y populares, o en manuales escritos por médicos y dirigidos a las madres de familia.³⁶ Sin embargo, los anhelos de los higienistas disturbaban mucho de las prácticas populares, pues la mayoría de la población raramente practicaba el baño y, además, lavaba sus vestidos con poca frecuencia, hecho que podemos constatar no sólo acudiendo a las denuncias de los médicos,³⁷ sino también atendiendo a documentos como los procesos judiciales, pues gracias a que las ropas se usaban por semanas sin ser lavados, podían servir como pruebas periciales tiempo después de haberse cometido el delito.³⁸

CORTEJO, NOVIAZGO Y RELACIONES FAMILIARES

El hombre debía dirigirse a su pretendida con amor y con respeto. Lo deseable era hacerlo mediante una comunicación como la siguiente, que estaba a disposición de los interesados en una colección de cartas amorosas y que fue diseñada para aquellos que a primera vista se habían prendado de una dama: “Señorita: ¿Quién puede contemplar tantos encantos sin desear prestarles adoración? Desde que una feliz casualidad hizo que nos reuniéramos en el baile, el talento y gracia de usted ocupan sin cesar mi corazón y mi pensamiento [...]”³⁹ ¿Qué debía contestar una señorita decente? En la respuesta se repite un esquema presente en otras misivas: “Caballero: Debo contestar a la lisonjera carta de usted que la voluntad de mis padres es mi primera ley. Si le he inspirado a usted un sentimiento tierno y delicado,

³⁶ La exposición más importante fue la presentada en el marco de las celebraciones del centenario de la Independencia, en el año de 1910. Por otro lado, como ejemplo de las conferencias higienistas puede verse la dictada por José Terrés, “Medios adecuados para evitar el desarrollo de la tuberculosis”, impresa por el gobierno de Nuevo León en 1907. En cuanto a los manuales, pueden verse: F. Monlau, *Higiene del matrimonio o el libro de los casados*, Garnier, París, s. a.; Luis E. Ruiz, *Tratado elemental de higiene*, Secretaría de Fomento, México, 1904, y Máximo Silva, *Manual de higiene popular*, s. p. i. Para un trabajo contemporáneo, véase Claudia Agostoni, *Monuments of Progress. Modernization and Public Health in Mexico City (1876-1910)*, Tesis Doctoral, Universidad de Londres, 1997.

³⁷ Como ejemplo de las denuncias a la falta de higiene puede verse el artículo de Porfirio Parra, “Pecados mortales contra la higiene”, publicado en la *Revista Positiva* el 1 de diciembre de 1901.

³⁸ El análisis de las enaguas de mujer era reglamentario en los delitos de aborto, infanticidio, estupro o violación. La efectividad de este proceso puede observarse en el caso de una infanticida cuyas ropas, que días después del parto seguía vistiendo sin haberlas lavado, mostraban que la mujer las había usado al dar a luz y señalaban su culpabilidad, pues ella negaba haber tenido un hijo (“Proceso contra Patricia Uribe”, Archivo Histórico Judicial, agosto de 1880).

³⁹ “Declaración a una señorita a la que se le vio por primera vez en un baile”, en *Cartas Amorosas* (Colección número uno), Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

puede darlo a conocer, pues comprendo demasiado el interés que toman por mi suerte, para no recibir de su mano el esposo que debe fijar nuestro mutuo bienestar”.⁴⁰

Ahora bien, una vez iniciado el noviazgo, las mujeres debían comportarse con pudor y con recato.⁴¹ Se confería mucha importancia a la honra femenina, pues se creía que su pérdida no sólo las manchaba a ellas sino también a los varones de su familia. Ello refleja la existencia de una doble moral o la asimilación de un doble código, lo cual era frecuente en la sociedad de la época: mientras a ellos se les reconocía el deseo sexual y se les otorgaba amplio margen para satisfacerlo, la sexualidad femenina se limitaba al marco del matrimonio, es decir, la mujer debía preservar su virginidad hasta casarse y guardar fidelidad al marido.⁴² La importancia que se confería a este aspecto se refleja en el castigo otorgado a los hombres que seducían y burlaban a las mujeres, los cuales no lograban escapar de las “garras del infierno”.⁴³ También recibían castigo las mujeres deshonradas; es el caso de María Luisa Noeker, quien se suicidó al verse engañada por el famoso torero Rodolfo Gaona. La condena se dirige hacia la mujer y no hacia el hombre que la sedujo, como expresa el redactor en boca del matador, quien desde su bartolina de Belem reflexiona: “La víctima está ya muerta/ Se suicidó por su honor/ Que por andar en juergas/ Desacertada perdió”.⁴⁴ Por ello se aconseja a las mujeres: “En fin muchachas de honor/ Si queréis tener buen fin/ No os creáis de roto o catrín/ Aunque sea buen seductor/ Y parezca un serafín”.⁴⁵

Al parecer, el vínculo que se consideraba como deseable era el matrimonio religioso, como se observa en el consejo puesto en voz de un párroco: “Si quieres que una familia/ En toda viva arreglada/ Ama a tu esposa querida/ Como nuestro Dios te manda”.⁴⁶ Sin embargo, no queda muy clara cuál

⁴⁰ *Ibidem*. Una respuesta similar puede verse en “Contestación a una carta amorosa”, en *Cartas Amorosas* (Colección número tres), Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1913.

⁴¹ Ver “Contestación”, en *Cartas Amorosas* (Colección número cuatro), Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

⁴² Véanse los trabajos ya citados de las siguientes autoras: F. Carner, “Estereotipos femeninos en el siglo XIX”; V. Radkau, “Hacia la construcción de lo «eterno femenino» y *Por la debilidad de nuestro ser*”; y C. Ramos Escandón, “Mujeres de fin de siglo. Estereotipos femeninos en la literatura porfiriana”, “Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista 1880-1910” y “Mujeres mexicanas: historia e imagen. Del Porfiriato a la Revolución”.

⁴³ Ver *Espantoso y horrible suceso que llenará de horror a todo el que lea este ejemplar castigo*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo; y *¡Ejemplar acontecimiento!! Un espíritu maligno en figura de mujer bonita*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910.

⁴⁴ *La prisión de Rodolfo Gaona y suicidio de la señorita María Luisa Noeker*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1909.

⁴⁵ *Repelido de catrines, que les gusta enamorar y figuran mil jardines sin hallar en sus confines un cigarro que fumar*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1913.

⁴⁶ *Amorosa plática. Hecha por el R.P. Félix Duarte, segundo director de la Santa Casa del Santuario de Atotomilco, dedicada a los padres de familia, haciéndoles una viva pintura de los padecimientos y*

es la postura de los redactores frente a las uniones. Cabe señalar que el amasiato era la unión más común entre los grupos populares, pues pocas parejas podían pagar una ceremonia religiosa y el registro civil estaba en ciernes, por lo que era poco utilizado; este vínculo fue condenado por un redactor, quien escribió: “Hay muchos hijos malcriados/ Que ya no tienen recato/ Y viven en amasiato/ Como si fueran casados/ Es decir amancebados”.⁴⁷

Ahora bien, las relaciones de pareja debían seguir ciertas reglas. Como he dicho, en el interior de la familia se contemplaba una división de funciones, tocando al marido conseguir el sustento y a la esposa encargarse de las tareas domésticas. El hecho de que el sustento fuera obligación del varón lo admitían ellos mismos, como lo expresa un yerno acosado por su suegra: “No me esté usted injuriando/ vieja cara de orejón/ yo le doy el diario a su hija/ como es mi obligación”.⁴⁸ El reclamo a los hombres desobligados aparece en diversos textos, a veces en boca de las suegras. Refiriéndose a su hija, una mujer dice a su yerno: “La tienes encerrada/ Mal comida, mal tratada/ No la sacas a pasear”.⁴⁹ Las esposas también solían reclamar: “no quieres más que vivir/ en la sola pulquería/ allí estás de noche y día/ y dejas sola tu casa/ ya no tengo para masa/ ni para comprar jabón/ y el día treinta hay que pagar/ los cinco pesos de casa”.⁵⁰ El hecho de que el marido no entregara el gasto era razón suficiente para que la esposa lo dejara, como amenaza una de ellas:

Todos encuentran trabajo
Sólo tu eres desgraciado
Pero es que eres un flojo
Que quieres estar sentado
Yo por ti estoy padeciendo
Porque si solita fuera
Me fuera de planchadora
O me metiera a estanquera

[...]
Si desde hoy no traes el diario
No me vuelvas aquí a entrar

castigos tan rigurosos que se les espera si no cumplen con el deber sagrado de sus obligaciones, Imprenta y Encuadernación, Encarnación número 9.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Nuevas décimas de la suegra con su yerno que por no aguantarla se quiere ir hasta el infierno*, Propiedad de A.V. Tipografía y Encuadernación.

⁴⁹ *Pleito de la suegra con su yerno*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1912. Ver también *Reciente pleito de casados... Que si no riñen están enojados*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

⁵⁰ *Diálogo divertido entre marido y mujer*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

Ya buscaré por ahí a otro
Que no me haga trabajar...⁵¹

En cuanto a las virtudes de una esposa, se esperaba que fuera buena, hacendosa y honrada.⁵² Respecto de sus obligaciones, la principal era encargarse de las tareas domésticas, pues lo contrario generaba el enojo de los maridos, como puede verse en el siguiente diálogo, en el cual el hombre reclama:

Antes tenías la cocina
Brillante como un espejo
Hoy se parece a la viña
Todo sucio, roto y viejo

Remendabas mis calzones
Y cosías mis pantalones
Y de mi saco la bolsa rota
Hoy todo está de los suelos.⁵³

Pasaré ahora a las obligaciones de los padres con respecto a los hijos. Era su deber educarlos en la virtud, inculcarles valores religiosos y no consentirlos en exceso; de no hacerlo así, podría haber consecuencias funestas, pues como sostiene un redactor: “Los hijos desobedientes/ Se tornan en serpientes/ En monstruos devoradores”.⁵⁴ De hecho, muchos de los crímenes y parricidios fueron cometidos por individuos que de niños habían sido consentidos en exceso.⁵⁵ Los delincuentes estaban conscientes de ello y culpaban a sus padres, como es el caso de la parricida Norberta Reyes, quien

⁵¹ *La arranquera. Esto sí que es grande apuro. Ya no se consigue un duro*, Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo.

⁵² Ver *Reciente pleito de casados... Que si no riñen están enojados*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

⁵³ *Mi grandota. Nuevas y divertidas décimas para veír y pasar el rato*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911.

⁵⁴ *Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel de Mezquitla. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! ¡Una vil hija le quita la existencia a sus padres. Justo y ejemplar castigo del cielo!*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

⁵⁵ Ver, entre otros, *¡Terribilísimo ejemplar! ¡¡¡Una niña calumniadora a quien se lleva el demonio!!!*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910; *Terrible y verdadera noticia del espantoso ejemplar ocurrido con Norberta Reyes, que cerca de la ciudad de Zamora asesinó a sus padres el día 2 del mes pasado del presente año*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910; *¡Espantoso suceso Pedro Lara fue arrebatado por un huracán por capricho de vivir en amasiato con su comadre de bautizo y haber dado muerte a puñaladas a sus buenos padres*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911; *¡¡Horrible y espantosisimo acontecimiento!! Un hijo infame que envenena a sus padres y una criada en Pachuca: ¡Terrible tempestad que se desarrolla el día ocho del mes pasado!*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo; *¡Horrorosa noticia! Robo sacrilego y asesinato del señor cura en la Iglesia parroquial del pueblo de Zahuaya, cometido por un impío llamado Celso Flores*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

relata: “Por el cariño cegados/ Mis padres me consintieron/ causándome una desgracia/ Que muy tarde conocieron”.⁵⁶ O el de Celso Flores, asesino de un cura, quien sostiene: “Por haberme consentido/ Hoy lamento mi desgracia/ Pues nada vale la audacia/ En mundo corrompido/ Mi madre la causa ha sido”.⁵⁷ Por ello, en el relato del crimen que se desencadenó a causa de los chismes inventados por la niña Cenobia, “espantosísimo caso que tuvo lugar como palpable ejemplo, tanto para las niñas como para las madres”, se aconseja a las segundas tomar ejemplo “de este suceso veraz” y corregir a sus hijas “con verdadera moral”.⁵⁸

Los padres consentidores debían dar cuenta de sus actos a Dios, como se lee en el siguiente fragmento:

El mundo está corrompido
Y lleno de iniquidades
Por la causa de los males
De los hijos consentidos
Soberbios, mal corregidos
Que viven ya sin temor
Ante el divino Creador
Dará cuenta muy patente,
El padre consentidor
Del hijo desobediente.⁵⁹

Su culpa era grave pues el error lo pagaban las víctimas de sus hijos e incluso toda la comunidad, como sucedió con algunos temblores, interpretados como el camino mediante el cual “la Providencia Divina castiga el descuido de los padres para la educación de sus hijos”. Por ello se aconseja: “¡Padres y madres de familia! imirad que la responsabilidad que tenéis ante Dios es terrible! ¡La educación de los hijos está en vuestras manos y si no cuidáis de ella, las penas eternas no tendrán fin para vosotros!”⁶⁰

⁵⁶ *Terrible y verdadera noticia del espantoso ejemplar ocurrido con Norberta Reyes, que cerca de la ciudad de Zamora asesinó a sus padres el día 2 del mes pasado del presente año*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910.

⁵⁷ *¡Horrorosa noticia! Robo sacrilego y asesinato del señor cura en la Iglesia parroquial del pueblo de Zahuaya, cometido por un impío llamado Celso Flores*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

⁵⁸ *¡Terribilísimo ejemplar! ¡¡¡Una niña calumniadora a quien se lleva el demonio!!!*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910.

⁵⁹ *Amorosa plática. Hecha por el R.P. Félix Duarte, segundo director de la Santa Casa del Santuario de Atotonilco, dedicada a los padres de familia, haciéndoles una viva pintura de los padecimientos y castigos tan rigurosos que se les espera si no cumplen con el deber sagrado de sus obligaciones*, Imprenta y Encuadernación, Encarnación número 9. Ver también, *Explicación dedicada a los padres y madres de familia. O sea el sermón que predicó un santo padre misionero, quien hace una vívida pintura de la contradicción del hijo mal educado y el padre consentidor*, Imprenta de Santa Teresa uno, accesoría letra D.

⁶⁰ *Ejemplar y ciertísimo suceso en la República Mexicana. Las verdaderas causas del temblor del día 2 de noviembre de 1894*, propiedad de A.V. Tipografía y Encuadernación.

Tampoco se aceptaban los castigos excesivos, al estilo de la famosa Guadalupe Bejarano. A la legendaria delincuente y al castigo que recibió se dedican varios pliegos,⁶¹ como también a las “nuevas Bejarano”: Tomasa Lugo, tía de una niña de seis años, llamada María Consuelo González, a quien le cosió “fuertemente sobre la carne, todas las ropas que llevaba puestas azotándole cruel y despiadadamente cada vez que ella se quejaba de que le dolía el sitio por donde la infame verdugo hundió la aguja sin compasión de ninguna clase”.⁶² O Antonia Rodríguez, quien ató a su ahijada a un madero “en figura crucificada” como castigo por haber olvidado persignarse.⁶³ El redactor del impreso referente a Tomasa Lugo califica el maltrato contra las niñas como “inicuo infamante/ incapaz de descifrar” y a las verdugos como “peor que los salvajes/ Peor que las fieras sin alma/ Que se alimentan con la sangre”.

LAS TRANSGRESIONES Y EL CASTIGO A LOS DESVIANTES

En los impresos de Antonio Vanegas Arroyo se registran diversas desviaciones respecto del código de conducta, funciones y tareas asignadas a hombres y mujeres. La medida de la falta se refleja en la magnitud del castigo deseado o imaginado: mientras mayor era el atentado contra los valores o los códigos de conducta, más grande el castigo que recibían los transgresores. Así, las faltas menores merecían tan sólo el castigo de los hombres, mientras que las más graves ameritaban la intervención de la justicia divina. En el segundo caso, a la usanza de los castigos acostumbrados en la Europa de Antiguo Régimen y en el México virreinal, los transgresores no sólo encontraban la muerte sino que el castigo continuaba sobre su cadáver y se presu- mía que también en el más allá.⁶⁴

En cuanto a las faltas que sólo ameritaban el castigo de los hombres, tenemos una de las transgresiones a las funciones sexuales: la homosexualidad. Como ejemplo basta ver el caso de los homosexuales sorprendidos en el baile celebrado en la calle de la Paz, y que fueron deportados a Yucatán para pelear contra los mayas, aun cuando el redactor duda de su eficacia:

⁶¹ *El crimen de la Bejarano, El linchamiento de la Bejarano, y Guadalupe Bejarano en las bartolinas de Belén. Careo entre la mujer verdugo y su hijo*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1892.

⁶² *¡Espantoso crimen nunca visto! ¡¡Mujer peor que las fieras!! Una niña con la ropa cosida al cuerpo*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

⁶³ “Martirio de una niña”, en *Gaceta Callejera*, Octubre 3 de 1893, Número 13, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

⁶⁴ Respecto al castigo en los impresos sueltos, ver E. Speckman Guerra, *Crimen y castigo*, *op. cit.*, e “Ideas y representaciones en torno al castigo: un acercamiento a la literatura popular mexicana de fines del siglo xix”, en *Haciendo Historia*, 1 (1), 1999, pp. 6-15.

Es que dicen que no el Maüser
 Los jotos empuñarán
 Sino el cucharón de Rancho
 Que lo más propio será

Y otros de ellos la comida
 Irán a hacer a la tropa;
 Pues pá soldados no sirven,
 Nada más para la sopa.⁶⁵

Independientemente de su posible actuación, puede observarse que los redactores se conformaron con el castigo otorgado por las autoridades civiles y no exigieron ni la intervención divina ni pensaron en un castigo en el más allá. Ello contrastaría con la postura católica, que condenaba fuertemente la homosexualidad, y con la legislación del Antiguo Régimen, que la castigaba incluso con la muerte.⁶⁶

También tenemos el castigo a los homicidas que asesinaron por celos a sus novias o mujeres, como fueron Arnulfo Villegas y Rosalío Millán, castigados con la pena capital, pero no con suplicios durante ni después de la muerte.⁶⁷ Ello contrasta con la postura frente a las mujeres que asesinaron por pasión, como puede verse en la hoja dedicada a María Villa (a) “La Chiquita”, prostituta que asesinó a una de sus compañeras de oficio, llamada Esperanza Gutiérrez (a) “La Malagueña”, cuando se dio cuenta de que ésta frecuentaba a su amante. El redactor condena duramente a la criminal y, contrariamente a la opinión de la prensa, que la presenta como una víctima de su medio,⁶⁸ juzga que tuvo la posibilidad de elegir su forma de vida pero en lugar de dedicarse al trabajo y “vivir en su hogar honradamente”, optó por hundirse “en el fango de la vida” “sin temor a la moralidad y la religión”. Por ello, no consideró como suficiente el castigo otorgado por los jueces —veinte años de prisión— e imaginó los sufrimientos interiores que debieron aquejar a “La Chiquita”, quien lamenta:

⁶⁵ *Los 41 maricones encontrados en un baile en la calle de la Puz el 20 de noviembre de 1901*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1901.

⁶⁶ Por ejemplo, las *Siete Partidas* (compiladas en la época de Alfonso X, El Sabio) prescribían la pena capital; y la *Recopilación* (publicada en 1530 bajo el reinado de Felipe II), ordenaba la “muerte de quema y la confiscación de todos los bienes” (Joaquín Escriche, *Diccionario razonado de legislación civil, penal, comercial y forense*, facsimilar de la edición de 1837, ed. y est. introd. Ma. del Refugio González, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, p. 521).

⁶⁷ *El asesinato de la señorita Carlota Gutiérrez y Canales por su novio Arnulfo Villegas*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1905; *La ejecución de Arnulfo Villegas. El miércoles 12 de febrero de 1908 en la cárcel de Belén*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1908; y *El fusilamiento de Rosalío Millán*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

⁶⁸ Ver, por ejemplo, “El crimen de Tarasquillo”, en *El Imparcial*, 10 de marzo de 1897; o “María Villa (a) «La chiquita» ante el jurado”, en *El Popular*, 20 de septiembre de 1897.

Me parece que ya miro
 A mi víctima de frente
 Con el rostro ensangrentado
 Y la mirada ferviente
 ¡Si, si, aquí estás Esperanza
 Perdona mi alevosía!
 No me atormentes ya más
 Será eterna mi agonía.⁶⁹

Ello refleja la aceptación de un código moral y de conducta más rígido para las mujeres, hecho que se observa de forma clara en los corridos de la casa de Eduardo Guerrero, que por ver al hombre como un ser impulsivo y pasional justificaban los crímenes cometidos por pasión, sobre todo cuando en su opinión las mujeres habían provocado a su victimario.⁷⁰

Otra falta que mereció solamente el castigo de los hombres fue el incesto. Contamos con un ejemplo que relata la historia de dos hermanos cuyas ilícitas relaciones les valieron “morir en un patíbulo”.⁷¹ Cabe señalar que la legislación vigente en la época no contemplaba la pena de muerte para los incestuosos, lo que refleja el hecho de que los redactores no coincidieron con los legisladores en la pena que ellos contemplaban, y si bien no consideraron necesario involucrar a la divinidad, sí juzgaron oportuno el otorgar una pena mayor que la establecida por la ley y que sobrepasaba incluso la contemplada por la legislación de Antiguo Régimen, la cual era muy severa con los delitos sexuales.⁷²

Pasaremos ahora a las faltas que merecían la intervención divina. Era sumamente condenado el buscar o sostener relaciones con los compadres.

⁶⁹ *Lágrimas y sollozos en la cárcel de Belem*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (1897?).

⁷⁰ Como ejemplo puede verse el corrido de Cuca Mendoza: Cuquita era muy bonita/ como una rosa al cortar/ como una reata muy larga/ muy güena pa' mangonear/ Cuquita era muy bonita/ con su carita de cielo/ pero a toditos les daba/ el atole con el dedo/ Estaba Cuca Mendoza/ a las puertas de un corral/ ¡Mujeres desmancuernadas/ así deben de acabar! (texto recogido en V. T. Mendoza, *op. cit.*, pp. 328-329). Todavía más justificado resulta el homicidio cuando mujeres casadas o comprometidas coqueteaban con otro individuo en presencia de su hombre. Así lo hizo Micaïla: Micaïla, desde temprano/ corriendo le dijo a Juan/ —Por ser el día de tu santo/ al baile me has de llevar/ —Oye, Micaïla, que te hablo/ no vayas a esa reunión/ que me está tentanto el diablo/ de echarme al plato a Simón/ —Adiós, chatito querido/ le dijo para salir/ me voy con unas amigas/ ya que tú no quieres ir/ Llegó Micaïla primero/ se puso luego a bailar/ y encontró de compañero/ al mero rival de Juan/ Volando pasan las horas/ las doce marca el reloj/ cuando un tiro de pistola/ dos cuerpos atravesó. (“Corrido de Micaïla”, reproducido en Garza de Koniecki, *op. cit.*, pp. 459-460). Para el tratamiento que los periodistas y los literatos de la época daban a los crímenes pasionales, ver Elisa Speckman Guerra, “De matadores de mujeres, amantes despechadas y otros sujetos no menos peligrosos: crímenes pasionales en la nota roja y en la literatura porfiriana”, en *Allpanchis* (Instituto Pastoral Andino del Cuzco), 1998, núm. 52, pp. 113-140.

⁷¹ *La laccivia [sic]*, Imprenta de Antonio Vanegas, se expende en Encarnación 9.

⁷² Por ejemplo, las *Siete Partidas* contemplaban el destierro, azotes públicos y confiscación de bienes (J. Escriche, *op. cit.*, pp. 308-309).

Ello generalmente terminaba en un crimen mayor, como el homicidio o el parricidio. Así se observa en el parricidio cometido por Pedro Lara, y que tuvo su génesis cuando sus padres le reprocharon el vivir en amasiato con su comadre, relación calificada como “reprobable y execrable”.⁷³ La condena a este tipo de relaciones se repite en el caso de María Antonia Rodríguez, quien dijo a su compadre tras invitarlo a su casa: “[...] compadre, años ha que soñaba en las relaciones amorosas e ilícitas para con usted, pero como no había habido oportunidad hasta hora lo he mandado llamar para saber si usted me ha de cumplir mi deseo o no, porque yo me he propuesto, hoy mismo, hacer un hecho de cualquier especie, pues yo, la verdad compadre, lo he querido y siempre lo querré hasta que me muera”. Ante lo cual el compadre le contestó: “¿Cómo quiere usted faltar al respeto sabiendo que es usted comadre de sacramento? No quiero ofender a Dios que nos ve y que nos escucha, yo no consiento, comadrita [...]”⁷⁴ Despechada, la mujer mató a su compadre, lo que nuevamente presenta un vínculo entre las “relaciones ilícitas” y el alma criminal. Los criminales no recibieron castigo por las relaciones en sí, pero un acto tan reprobable sólo se imaginaba en individuos que eran capaces de los mayores crímenes y que, por ello, recibieron los peores castigos. Por ejemplo, Pedro Lara huyó tras dar muerte a sus padres “pero la justicia de Dios lo esperaba. No bien había salido del pueblo cuando fue arrebatado por un huracán”, pues, concluye el texto: “Que nunca el crimen cobarde/ Se escapa temprano o tarde/ A la justicia de Dios”. O bien, apenas se había consumado el crimen en manos de Antonia Rodríguez, cuando “Dios Nuestro Señor, descarga su divina justicia sobre esta desgraciada mujer, haciendo estallar un terrible incendio que en pocos momentos consumió toda la casa”. Se encontró el cadáver del compadre pero no el de ella, “asegurando algunas personas que en medio de las llamas vieron a aquella infame mujer y entre las espesas humaredas, salían unos monstruos horribles que lanzaban unos rugidos espantosos y se desaparecían en el viento”. Por otro lado, a estos criminales les esperaba el sufrimiento eterno, como narra la mencionada Antonia Rodríguez:

Un horroroso escorpión,
Una araña ponzoñosa,

⁷³ *Espantoso suceso Pedro Lara fue arrebatado por un huracán por capricho de vivir en amasiato con su comadre de bautizo y haber dado muerte a puñaladas a sus buenos padres*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. También el caso de la parricida Rafaela López inicia cuando sus padres la reprenden por sostener relaciones con su compadre (*Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel de Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo).

⁷⁴ *¡Horroroso asesinato! Acaecido en la ciudad de Tuxpan el 10 del presente mes y año, por María Antonia Rodríguez, que mató a su compadre por no condescender a las relaciones de ilícita amistad*, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, febrero de 1910.

Unas ratas espantosas
 me roen el corazón
 ¡maldita aquella ocasión,
 Cuando yo me endemonié!
 Pues para siempre estaré,
 En este ardor penetrante,
 Y sufriendo eternamente
 Porque a un compadre maté.

En los pliegos, los parricidas —caso extremo de la desobediencia a los padres y por tanto, moraleja de la importancia de la obediencia por parte de los hijos—, no sólo merecían la muerte sino que el castigo continuaba sobre su cadáver, que no podía ser enterrado, y después, en el más allá.⁷⁵

Otro delito que trascendía el castigo humano era el ya estudiado maltrato contra los menores. Dirigiéndose a las mujeres, aconseja el redactor del citado caso de Tomasa Lugo, la mujer que había cosido la piel de su sobrina a la ropa de la niña:

Moderen su genio cruel.
 Y sus instintos de fiera,
 Pues serán de lo contrario
 castigadas en la tierra

Y después en la otra vida;
 Allí será doblemente
 Pues la astucia nada vale
 para salir inocentes
 [...]
 Inter tanto aquí en el mundo
 Sufrirán en la prisión;

⁷⁵ El esquema se repite en otros casos de parricidio; ver: *Terrible y verdadera noticia del espantoso ejemplar ocurrido con Norberta Reyes, que cerca de la ciudad de Zamora asesinó a sus padres el día 2 del mes pasado del presente año*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910; *Muy interesante noticia De los cuatro asesinatos por el desgraciado Antonio Sánchez en el pueblo de San José Iturbide, Estado de Guanajuato, quien después del horrible crimen se comió los restos de su propio hijo*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911; *Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel de Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! ¡Una vil hija le quita la existencia a sus padres. Justo y ejemplar castigo del cielo!*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo; *¡Horrible y espantosísimo acontecimiento! ¡Un hijo infame que envenena a sus padres y una criada en Pachuca: ¡Terrible tempestad que se desarrola el día ocho del mes pasado!*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo; y *Interesante noticia de un horroroso ejemplar acontecido en la ciudad de Saltillo, el día primero del presente mes y año por el desgraciado infeliz Pablo Pérez, el que sin compasión asesinó a su querido padre porque trataba de corregirlo de sus vicios; lo que se pone en conocimiento del público y en particular de todos los padres y madres de familia, para que se acostumbren y tomen el mayor empeño que les sea posible en corregir y dar buena educación a sus amados y queridos hijos, y al mismo tiempo les eviten las malas compañías por ser éste el primer veneno que corrompe a la juventud*, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

Y la deshonra más grande
De su crimen irá en pos

Se captarán el desprecio
Y la justa indignación
Pues una mujer malvada
Se ve siempre con horror.

También, como puede recordarse, directo al infierno iban los hombres que burlaban mujeres y que las deshonraban.

Por tanto, las mayores transgresiones eran: el burlar o deshonrar a las mujeres, el homicidio cometido por mujeres, el sostener relaciones con compadres, y el desobedecer y asesinar a los padres. Mientras que, en contraposición al derecho del Antiguo Régimen o de la tradición católica, y en concordancia con la legislación moderna, se rebajan los castigos contemplados por transgresiones sexuales, como el incesto o la homosexualidad.

CONSIDERACIONES FINALES

La lectura de los impresos de la casa de Antonio Vanegas Arroyo reveló un universo de valores y normas. A los ojos de los redactores, el varón debía ser trabajador, honrado, recto, pulcro y dedicar su salario a la manutención de su mujer y de sus hijos; esta idea está presente en la tradición judeocristiana y fue adoptada como máxima por los grupos filantrópicos y moralistas de la época. Lo contrario provocaba la miseria de la familia, la transmisión de taras a los hijos, y la comisión de crímenes; y merecía tanto el castigo humano como el divino. Por su parte, la mujer debía ser recatada, discreta en el vestir y moderada en sus movimientos, además de ser pudorosa y conservar su honra, lo cual remite tanto al modelo que optaba por la autorregulación de la conducta como a la presencia de un doble código moral. Por otro lado, en concordancia con el esquema que exigía la separación de esferas y actividades, debía encargarse de las labores domésticas y moverse dentro del ámbito de lo privado, pues su ingreso al mundo público despertaba grandes temores. Así, está muy presente una concepción tradicional y es muy palpable la herencia judeocristiana, como se observa en el modelo de familia e incluso en el esquema de la represión de impulsos y emociones. Pero también se vislumbran corrientes de origen secular o la presencia de la ciencia, ya sea con el supuesto de la herencia morbosa o la transmisión a los hijos de taras físicas o psicológicas, e incluso de una propensión al mal por parte de los padres alcohólicos, o bien con la comunión de los redactores con los postulados higienistas.

Ahora bien, los principios, los modelos y las pautas de conducta a los que me he referido, plasmados en los impresos, fueron formulados por y eran característicos de la clase privilegiada y de los sectores medios, pero resultaban lejanos a las prácticas e incluso a las posibilidades de los grupos populares, es decir, a la mayoría de los lectores. Por ejemplo, se consideraba como deseable que la mujer se consagrara al cuidado de su hogar, pero es bien sabido que las mujeres pertenecientes a los sectores populares debían incorporarse al mercado laboral y, además, difícilmente se encumbaban como las “reinas del hogar”, pues su estrecho cuarto de vecindad debían compartirlo con otras familias. O bien, se enaltecían el matrimonio y las prácticas de higiene, mientras que el amasiato era el vínculo más usual, y el lavado del cuerpo y las ropas eran poco frecuentes. En este punto cabe formular dos preguntas: *a)* ¿los redactores escribieron con el afán de propagar estos modelos, al igual que lo hicieron los autores de manuales, los redactores de revistas dirigidas a la familia e incluso algunos literatos?; *b)* ¿qué papel o qué peso tuvieron los impresos en su difusión dentro de los sectores populares? A ninguna de las dos preguntas puede darse una respuesta definitiva, pues ambas son sumamente difíciles de contestar y de medir; tan sólo cabe pensar que posiblemente en algunos casos Antonio Vanegas Arroyo, sus descendientes y sus colaboradores, escribieron con un afán moralizante o educativo, pero en otros casos seguramente esta intención no existía y los escritos simplemente reflejaban las ideas y los valores de los redactores; independientemente de ello, los escritos colaboraron a su difusión, pues seguramente tuvieron mayor impacto que los manuales, las conferencias o las revistas redactadas con este fin.

LITERATURA POPULAR PUBLICADA POR VANEGAS ARROYO. TEXTOS QUE CONSERVÓ LA MEMORIA

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

El siglo XIX es un periodo que ofrece un campo de estudio especialmente interesante para la comprensión de los fenómenos relacionados con la creatividad y la cultura llamada “popular”, pues es un momento en el cual, por un lado, apenas han empezado a tener desarrollo los grandes medios de comunicación, que con el tiempo harán que se pierdan peculiaridades regionales y características derivadas del aislamiento de las poblaciones, y por otro aún no aparecen los llamados medios masivos de comunicación, como la radio o el gramófono o posteriormente la televisión y los casetes grabados, que favorecerán la uniformidad de ciertas formas de cultura.¹

Por otra parte, desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX se sitúa la época del descubrimiento o la invención de lo “popular”. Como es sabido, a partir de los románticos, tal vez desde Macpherson y sus *Fragments of Ancient Poetry*, hay una mistificación del pueblo y su cultura. En esos momentos hablar de “popular” es hablar de la nostalgia de un pasado idílico pleno de creatividad, es hablar de la permanencia y continuidad de tradiciones que se remontan a un pasado lejano, es también contraponer la naturalidad expresiva con el artificio culto. Y es en este mismo siglo XIX, en 1846, cuando conocemos una palabra inglesa: *folklore*. En este momento lo popular y el folclor aparentemente significan lo mismo; ambos términos o conceptos remiten a unas formas artísticas marginales respecto de las élites culturales, pero que empiezan a ser reconocidas y apreciadas por éstas. Sin embargo, este “pueblo” idílico, muy relacionado con los ámbitos rurales, pronto, por la Revolución Industrial, empieza a alejarse de sus ámbitos seculares y entra, hecho vulgo, en la ciudad; se vuelve urbano, y la vida colectiva, sostén fundamental de la transmisión oral de sus formas culturales, entra en decadencia. Este fenómeno no es nuevo: en realidad se había iniciado con el Renacimiento en el siglo XVI, cuando se alteran las relaciones entre señores y vasallos, y aparecen los amos y criados, que inundan las ciudades con sus servicios a cambio de casa y comida. También esta época,

¹ En este sentido pueden verse los conceptos de Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 31-32.

apenas salida de la Edad Media, marca el inicio de productos culturales derivados de formas de transmisión masivas y estandarizantes, como los textos salidos de las primeras imprentas; todo lo cual, a mi ver, implicará una nueva forma de cultura: la popular.

Pero creo que al hablar de lo “popular” debemos restringir, cuando menos metodológicamente, el significado del término: considero que no es necesario caer en la elegía de lo popular ni tratar de extraer toda una serie de implicaciones políticas,² y desde luego tampoco tomar aquella posición ilustrada de un Moratín (en los *Orígenes del teatro español*), quien, según resume Julio Caro Baroja,³ sólo veía en las obras populares la depravación del gusto de la multitud, la corrupción del gusto del pueblo, la equívoca devoción del vulgo, así como la censura de la plebe que las propias obras contenían.

Tampoco es útil dejar el término en un espectro tan amplio que abarque todas las manifestaciones culturales no oficiales; en este sentido me parece que sí es productivo distinguir, en el ámbito de la cultura no canónica o marginal, aquellas manifestaciones que viven esencialmente en el interior de la comunidad tradicional —y ésta las recrea libremente— de aquellas otras que provienen esencialmente de los centros culturales hegemónicos, y que por ello tienen una presencia significativa en los medios de comunicación derivados de la imprenta: tales como pliegos sueltos, hojas volantes, folletos, cancioneros, etcétera, todo lo cual constituye en realidad un género literario específico conocido muchas veces como “literatura de cordel”. Tomando en consideración todo esto, puede restringirse el término “popular” a este último tipo de literatura.⁴

Al hablar de la “literatura de cordel”, María Cruz García de Enterría dice que es efímera, sin grandes complicaciones, sin grandes aspiraciones, sin apenas duración temporal; y se pregunta: ¿sin importancia?⁵ En la transmisión de este tipo de literatura, no sólo está presente la transmisión escrita, sino que los textos pueden ser lexicalizados por los receptores y después iniciar una trayectoria oral. Esto es lo que se ha llamado “el amplio fenómeno de la *oralidad literaria* [donde] pueden combinarse distintas posibilidades que van de la composición —originariamente escrita— que se oraliza, a

² Como lo hace Geneviève Bollème en su libro *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*, Conaculta-Grijalbo, México, 1990.

³ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Istmo, Madrid, 1990, p. 25.

⁴ Para la otra, aquella que vive en variantes y es patrimonio de la colectividad, me sigue pareciendo válido atribuirle el término “tradicional” en el sentido que lo usaba Menéndez Pidal en diversos trabajos, por ejemplo: “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932, pp. 52-87, y *Romancero hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, t. I, pp. 40 y ss.

⁵ María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973, p. 17.

la composición creada oralmente que atraviesa fases en que es recogida por escrito para su memorización o difusión”.⁶

Como dice Luis Estepa, el historiador Jean François Botrel ha expresado “la contradicción inherente a estas formas literarias populares cuando afirmaba que el pliego de cordel tiene un uso *fundamentalmente oral*. A la luz de este enfoque los impresos populares se convierten en esqueletos funcionales de formas artísticas integradas en un medio social”.⁷ Tal vez sea por esta funcionalidad por lo que este tipo de literatura tiene una amplia libertad que le permite una extensa variedad temática y formal, porque lo que importa es que en la manera en que está hecha, independientemente de quién la haga, se sigan una serie de esquemas formularios y convenciones temáticas. En un párrafo que sobresale por su concisión y claridad para entender este tipo de literatura, García de Enterría precisa que:

[...] por el hecho de convertirse en documento literario impreso, por el hecho de que muchas de las obras sólo las encontramos en esos documentos literarios que las fijaron, pero, de ninguna manera ya, vivas aún entre el pueblo o en su recuerdo, puesto que sólo tuvieron valor mientras se pudieron considerar como “nuevas”; por estos hechos la observación, cierta, de que “son fruto de una manera de hacer tradicional” [Joaquín Marco, *Poesía popular política del siglo XIX*, Edicions 62, Barcelona, 1967, pp. 10-11] queda exactamente ceñida a lo que indican las palabras: *una manera de hacer*, pero nada más, de ninguna forma tradicional en sí.⁸

O sea, la literatura que consideramos como popular pierde vigencia rápidamente y en la mayoría de los casos no tiene oportunidad de refuncionalizarse, a menos que, por algún interés concreto y una forma que siga los principios de una estética colectiva, un texto se conserve en la memoria que llamamos colectiva y empiece el proceso de la transmisión oral. En esto tiene mucho que ver el hecho de que “El pliego se dirige más a la lectura que a la recitación”,⁹ esto es a un consumo privado. Muchas veces la memorización se daba en el contacto con el transmisor profesionalizado, ciego o no, y su *performance*, independientemente del pliego u hoja volante.

Hasta fechas relativamente recientes, el consumo de los pliegos y hojas volantes implicaba una multitud de intermediarios, los típicos músicos y cantores ciegos, que acudían a las principales imprentas, y se llevaban can-

⁶ Luis Díaz Viana, *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*, Ámbito, Valladolid, 1987, p. 19.

⁷ Luis Estepa, *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a don Luis Usoz y Río*, Biblioteca Nacional-Comunidad de Madrid, Madrid, 1995-1998, p. 23.

⁸ M. C. García de Enterría, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁹ Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Taurus, Madrid, 1972, t. 1, p. 39.

tidades de pliegos de papel basto con historias de todo tipo, y de hojas multicolores con noticias escandalosas en verso. Así, en “La llamada Literatura de Cordel, muy difundida en el medio rural, pero también en las ciudades de cuyas imprentas irradiaba, aparece como un fenómeno en el que, a menudo, se entremezclan y confunden lo oral y lo escrito, lo «culto» —o «semiculto»— y lo «popular»”.¹⁰

Por su parte, Joaquín Díaz, al hablar del género de cordel, resalta dos aspectos: “la variedad y elevado número de autores que engrosaron la nómina de colaboradores y la diversidad temática, que alcanzó todos los gustos y preferencias”.¹¹ La variedad de la literatura popular de cordel se extiende de manera natural por sus propias características al ámbito temático y con una intención muy variada. En el *Diccionario de literatura popular española* (1997), el artículo sobre “literatura de cordel” dice que ésta es un gran saco sin fondo donde se mezclan “[...] la procacidad y el moralismo, el culto a la violencia y su condena, el exceso y el código morigerado, elementos del folklore y de retórica barroca, dejando entrever una especie de *ethos* popular al mismo tiempo que un aparente respeto por los valores hegemónicos sin remitir, no obstante, a unos usos indiscriminados, sino a una forma de eclecticismo evolutivo y permanente, propio de las clases subalternas”.¹² Es lo que ha llevado a Julio Caro Baroja a decir que “La «literatura de cordel» es, en esencia, el reflejo de las pasiones más populares [...] Es lo que se ha seleccionado oscuramente para o por el pueblo, lo que se ha creado deliberadamente, por él o para él [...]”¹³

En sus pliegos y hojas sueltas, las imprentas publicaban una variedad muy grande de textos: por ejemplo en España, todavía en los años sesenta, la Imprenta de M. R. Llano publicaba Aleluyas, letras de canciones de películas de Estrellita Castro y otras estrellas, poemas de Campoamor y técnicas baratas para triunfar en la conquista amorosa, como los “Consejos y revelación de secretos del Gran Corán para los caballeros y señoritas que deseen vencer en el amor” por el Fakir Indius (Imprenta de M. R. Llano, Rodas 26, Madrid, s/f). El mismo tipo de repertorio se puede encontrar en las imprentas brasileñas.¹⁴

En México se pueden documentar varios tipos de impresos populares de referente local ya desde el siglo XVIII, por ejemplo los de Patricio Anto-

¹⁰ Luis Díaz Viana, *Una voz continuada. Estudios históricos y antropológicos sobre la literatura oral*, Sendoa, Oyarzun (Guipúzcoa), 1997, p. 171.

¹¹ Joaquín Díaz, *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Escuela Libre Editorial-Fundación ONCE, Madrid, 1996, p. 136.

¹² *Apud* Jean François Botrel, “En pos de la literatura del pueblo”, en Luis Estepa, *La colección madrileña de romances de ciego...*, p. 11.

¹³ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 524.

¹⁴ Véase Candance Slater, *Stories on a String. The Brazilian Literatura de cordel*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1982, pp. 2-22.

nio López,¹⁵ “cacique zapoteco de uno de los valles de Antequera”, publicados en 1723 y 1724 en la imprenta de la Viuda de Miguel de Ortega y Bonilla en Puebla y en la de los Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera en la Ciudad de México (1726),¹⁶ tradición que continúa durante la primera mitad del siglo xix.¹⁷ Conocemos de esta época pliegos con poesía narrativa, como *La batalla entre el león y el grillo* (1837), *El todo fiel de los yankees* (Guanajuato, 1847, firmado por Juan E. Oñate) o la *Positiva e interesante noticia de la muerte de Valentín Mancera* (México, D.F., Casa Guevara, 1882).

Algunas de las imprentas dedicadas en el México decimonónico a los pliegos y hojas volantes con este tipo de literatura son la de Pedro de la Rosa, activa en Puebla hacia 1817 y sucesora de la imprenta de la Viuda de Miguel de Ortega y Bonilla; Juan Matute, en Toluca, que editaba pliegos en 1836, y Juan Quijano en 1844; en la Ciudad de México destacan la Casa de Alejandro Valdés, quien en 1818 y 1819 reimprime pliegos sueltos españoles del siglo anterior; la imprenta de Antonio H. Guevara, y muy especialmente la casa de Antonio Vanegas Arroyo, fundada en 1880. Posteriormente, y como una derivación de la anterior y con actividad ya en el siglo xx, destaca la de Eduardo Guerrero (Correo Mayor 100) y la Casa A. Reyes (San Juan de Dios 22).

En este trabajo me concretaré a la producción de una de las casas impresoras más importantes: la de Vanegas Arroyo, y al periodo que abarca la última década del siglo xix y la primera del xx, pues considero que éste es el periodo conclusivo de una época. La Revolución de 1910 implicará actitudes sociales muy distintas y con ellas nuevas expectativas culturales.

Al revisar el contenido de hojas volantes y pliegos sueltos de Vanegas Arroyo,¹⁸ se descubren varios programas editoriales desarrollados desde sus distintas sedes tipográficas, indicadas como sigue: la calle de Santa Teresa N° 1 (1898-1908), 5ª de Lecumberri 2597 (1903), Avenida de la Penitenciaría 340 (1901), 2ª calle de la Penitenciaría 29 (1904), 2ª de Santa Teresa número 43 (1910-1913), Santa Teresa 40 (1914), Guatemala 67 (Tes-

¹⁵ Véase Enrique Flores, “Patricio Antonio López, indio romancista (Romancero vulgar del siglo xviii novohispano)”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 46 (1991), pp. 75-116.

¹⁶ Estos y otros pliegos sueltos mexicanos se encuentran en la Colección Benson, en Austin, Texas (GZ 868.72 P197 y GZ 868.73 M681 v. 27).

¹⁷ Para conocer más textos de esta época, puede verse Mauricio Molina Cardona, *Breve colección de canciones insurgentes, pasquines, fábulas, sonetos y otros romances ejemplares*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985. También pueden consultarse, del Archivo General de la Nación: *Operaciones de guerra*, t. 939, f. 599, e *Infidencias* t. 52 ff. 20-22, ambos incluidos por Mario Colín en *El corrido popular en el estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1972, pp. 3-7.

¹⁸ Esta revisión es relativa, ya que no conozco ningún inventario exhaustivo de las publicaciones de Vanegas Arroyo a lo largo de sus varias décadas de producir impresos populares. Las hojas volantes y pliegos que aquí se comentan pertenecen, a menos que se indique lo contrario, a la colección de hojas volantes de la Biblioteca de El Colegio de México.

tamentaría de Vanegas Arroyo, 1918) o Guatemala 40, para estos últimos años ya anunciaba que sus pliegos también se vendían en la Librería Teatral de Juan Lechuga, en la Avenida Hidalgo 55, al precio de diez centavos.

No todo lo que publicaba Vanegas Arroyo tenía que ver estrictamente con la literatura, pues la casa editaba textos que difícilmente pueden considerarse literarios, como la *Colección de cartas amorosas* (Cuaderno N° 11) con “El lenguaje de los listones por medio de sus colores”, o la Colección N° 2 con el “Lenguaje de las tarjetas”. También vendía abundantemente la Colección de felicitaciones, Suertes de prestidigitación, Adivinanzas, Juegos de estrado, Cuadernos de Cocina, de Medicina y de Brindis, además de Versos para payaso, Discursos Patrióticos, Comedias para niños o títeres. El gusto esotérico estaba presente con textos como las Reglas para echar las cartas o Arte adivinatorio por medio de la baraja mexicana, El nuevo oráculo, o sea, el Libro del porvenir, El nuevo agorero mexicano, La magia prieta y blanca, o sea, el Libro de los brujos.

En pliegos sueltos en dieciseisavo (14.5 x 9.5 cm) se publicaba la serie en prosa de “Cuentos que contienen todos ellos hechos históricos y verdaderamente gloriosos”, con textos como los siguientes: *La hecatombe de Chalchicomula*, *El hijo del batallón*, *La gorra del cuartel*, *El cinco de mayo*, *El desertor* y *El renegado*. Los posibles lectores a los que se dirigían estos textos eran definidos en la propaganda de los pliegos como “los jóvenes entusiastas”. En estos pliegos se mezclaban composiciones muy novelizadas con textos noticieros de acontecimientos recientes (Chalchicomula) y otros de referentes históricos muy conocidos, como la batalla de Puebla contra las tropas francesas celebrada cada cinco de mayo. Una serie paralela a ésta era la de los “Discursos patrióticos”, con textos también en prosa con referencias muy retóricas en ocasión de los principales acontecimientos cívicos.

En otra dimensión mucho más literaria se encuentran los “Cuentecitos para niños”, donde se incluyen textos originales y recreaciones de cuentos tradicionales como los siguientes: *Rosendito*, *los leones y el sapo*, *Albertito el descontentadizo*, *Juan Ceniza*, *El espanto espantado*, *La rana y el ratón*, *La Cubicubianita*, *Los amores de un duende*, *La granadita prodigiosa*, *El gato Marramaquiz*.

El teatro breve fue un filón muy explotado por la casa de Antonio Vanegas, en pliegos de pequeño formato y ocho o doce páginas de texto. Algunos de los títulos más populares fueron, en la serie “Galería de teatro infantil”, Colección de comedias para niños o títeres: *Discurso patriótico por Juan Pico de Oro*, *La almoneda del Diablo* (comedia de magia), *El testerazo del Diablo* (pastorela firmada por Rafael A. Romero), *Los celos del negro con don Folías*, *El novio de doña Inés* (derivada del *Don Juan Tenorio*), *El casamiento de Bato* (basado también en los temas de pastorela), *La isla de San Balandrán* (basada en la leyenda medieval), *La cola del Diablo*, *Don Juan Tenorio*, *Un casamiento de Indios*, *La viuda y el sacristán*, *La Gran Vía* (basada en una anécdota

de la zarzuela homónima), *El consultorio médico*, *Por besar a la gata*, y así hasta treinta y seis obritas.

Otra serie teatral tenía por nombre “El placer de la niñez”, Colección completa de monólogos fáciles de representarse por jóvenes y señoritas. La diferencia de esta colección con la anterior era el predominio de temas amorosos, con textos como *Amor que envilece*, *Antes del baile*, *Amar sin esperanza*, *En la cocina* (“monólogo cómico garbancero” firmado por C. S. Suárez), *Haciendo el oso*, *Frégoli* (monólogo burlesco también de C. S. Suárez) y *Pasión eterna*.

El otro género teatral muy presente en esta editora de literatura de cordel era el de las pastorelas, de gran popularidad en el México de finales del siglo, con representaciones en todos los grandes teatros, pero también, por lo que se puede deducir del auge de estas publicaciones, en ámbitos familiares, aunque no se puede descartar el consumo de los pliegos para la simple lectura. Algunas de las obritas navideñas de tema pastoril, con Luzbel y San Miguel, de esta colección intitulada “Bonitas pastorelas”, eran *El casamiento de Bato* (ya incluida en otras series), *El niño Dios en Belén* (“con un bonito conciliábulo”, según rezaba la propaganda del texto), *El testerazo del Diablo* (también presente en otra serie), *Los chascos de Bato y Bras* (o “una escena divertida”), *La aurora del nuevo día* (“en los campos de Belén”) y *La verbena de Belén* (o “una fiesta pastoril”). Complementaria de esta serie podía ser *Las nueve jornadas de los Santos Peregrinos*, publicación que se renovaba cada año con nuevos textos poéticos, como “Versos de la Nochebuena” (1930), “Nueva canción para romper la piñata, música del «morrongo»”, “Marcha pastoril de Bato y Gila”, “Canción de la Mera Nata para romper la piñata” y “Antigua Fiesta de la Rosca el día de los Santos Reyes”.

Desde luego que la canción lírica tiene un peso notable en el catálogo de Vanegas Arroyo. En este sentido, la novedad era un aspecto muy importante: por eso mismo el nuevo año implicaba una nueva selección de canciones: por ejemplo, tenemos el pliego *Cantares oaxaqueños*, *Nueva colección de canciones modernas para 1898* (cuaderno N° 2), y para ese mismo año *Los parranderos*, *Canciones modernas para 1898* (Colección N° 44); tres años después los pliegos son *La paloma azul*. *Colección de canciones modernas para 1901* (N° 45) y *Olas que arrastran el viento*. *Colección de canciones para 1901* (N° 49).

La imprenta, que debe parte de su renombre al valor artístico de las ilustraciones grabadas de José Guadalupe Posada, también publicaba pliegos un poco mayores. Se trata de pliegos de cuatro páginas (13×17.5 cm. equivalente al tamaño conocido en México como “media carta”). Algunos ejemplos de estos pliegos con las distintas temáticas características de la literatura de cordel (religiosa, burlesca, noticiero-escandalosa y de héroes populares), son, por un lado, la devoción guadalupana popular: *Tiernísimo despedimento de los fieles a la Santísima Virgen de Guadalupe*, *Patrona de la repú-*

blica Mexicana (1901);¹⁹ por otra parte, el hecho noticiero tremendista: *El descarrilamiento en Temamatla. Canción popular* (1907), que se seguía publicando aunque la tragedia había sucedido en 1895. El texto empezaba así:

Escuchen señores esta triste historia
que tengo en el pensamiento
de lo que pasó en Temamatla
con el descarrilamiento.

La vena burlesca la encontramos en el pliego que contiene varios textos, unos poéticos: *Los reservistas de esta capital* (modernas décimas de actualidad); otros en prosa: *Un discurso sin igual de D. Chepe el retozón, respecto a los reservistas que hay en aquesta Nación*. El personaje en cuestión aparece en distintos pliegos y hojas de Vanegas Arroyo, y es la encarnación de una comicidad popular que se vuelve crítica con juegos de palabras y situaciones creadas por la “ingenuidad” y rebuscamiento humorístico del léxico del personaje de Chepito Mariguano Charrasca y Rascarrabias. Completan el pliego los versos de *Los reservistas* (gran danzón).

También se publicaban pliegos que contenían casi exclusivamente canciones líricas como *La noche serena* (nueva canción), *Romanza de Consuelo* (zarzuela) y *Viva mi niña* (habanera), aunque se podían completar con textos narrativos en verso como el intitulado *Trágica muerte de las pesetas y vida alegre de los veintes*, a propósito de la aparición de monedas de nueva denominación.

En estos pliegos, naturalmente, ya aparecen corridos de héroes populares, como los *Verdaderos versos de Macario Romero* (1902), que tiene como complemento en el pliego una canción humorística: *Nueva canción de los parranderos*:

Como paseador que soy
y parrandero he de ser
voy a buscar a una hermosa
para que sea mi mujer.

Las hojas sueltas se volverán especialmente populares a partir del momento revolucionario, y en ellas encontramos el amplio acervo corridístico con tema de batallas y caudillos revolucionarios. En las hojas previas al alzamiento maderista de 1910, abundan los temas escandalosos de crónica policiaca. He aquí algunos ejemplos de lo que bien se podía llamar, aplicando la terminología romancística, como corridos de ciego o vulgares. Esta relación no debe causar extrañeza, pues ya en 1963 Merle Simmons

¹⁹ Indicaré la fecha del pliego u hoja volante entre paréntesis y respetando la forma en que lo hace el impreso. De la misma forma procederé con el género de la composición.

había planteado que el origen del corrido se podría encontrar en el romance vulgar o de ciego.²⁰ Veamos algunos casos. En primer lugar tenemos las hojas que daban noticia de algún crimen notable: *¡Horrible y espantoso crimen! Perpetrado a mediados del mes de agosto de 1900! Una mujer matada a bastonazos dentro de una cueva en la Villa de Guadalupe. Una niña abandonada* (1900). La estructura de la hoja suelta de este tipo implicaba una narración en prosa (en ocasiones tomada directamente de los periódicos) y una síntesis en verso con distintos objetivos. El texto en verso que acompaña esta hoja se inicia de la siguiente forma:

Se perpetró este gran crimen
 en una cueva del cerro
 que le dicen del jabón
 y horroroso es sí por cierto.

En el ejemplo siguiente incluso se proporciona la fuente periodística precisa de la cual se ha tomado la información; la hoja volante está encabezada así: *Crimen nunca visto! Tomás Sánchez, barbero que está establecido en Saltillo, degüella a su tierna e indefensa hija de 11 años de edad, declarando dicho individuo haber cometido otro repugnante crimen en la persona de la referida niña*. Datos tomados de los números 2038 y 2044 de “El Imparcial” Tomo XII [c. 1902]

¡Qué crimen tan horroroso
 en Saltillo tuvo efecto!
 Un padre que mata a su hija
 cortándole todo el cuello.

Otro caso en el cual ya en el título se da parte de lo espeluznante del contenido: *Espantoso crimen nunca visto. ¡Mujer peor que las fieras! Una niña con la ropa cosida al cuerpo* (1902).

Tomasa Lugo se llama
 la humana fiera señores
 que a su sobrina María
 dio mil tormentos atroces.

Como en los ejemplos anteriores, en esta hoja se incluyen textos tanto en prosa como en verso.

²⁰ Merle E. Simmons, “The Ancestry of Mexico’s Corridos”, *Journal of American Folklore*, 76 (1963), pp. 1-15. Esta relación fue desarrollada por Magdalena Altamirano en *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Los temas dominantes de las hojas volantes finiseculares de Vanegas Arroyo son los habituales en este tipo de literatura: asesinatos horrorosos, crímenes pasionales, tragedias, etcétera: *Horrible tragedia pasional. Un gendarme mata a su novia cruelmente* (agosto de 1912). En algunos casos, el texto en prosa pretendía ser informativo, pero el texto en verso podía tener una intención moralizante, como en éste:

“Semana trágica”
Es alarmante, en verdad,
y causa pesar profundo
el desenfreno del mundo
por la irreligiosidad.

Desde luego que el tema de las drogas en el crimen ya estaba presente en este tipo de literatura popular, con hojas que tenían títulos como el siguiente: *Sangriento drama en la cárcel de Belem por efectos de la marihuana. Un presidiario hirió a un celador un corneta y otro recluso.*

Otros temas muy presentes en la literatura de cordel son todos aquellos asuntos relacionados con la devoción popular, como apariciones, milagros o hechos sobrenaturales en general: *Patente y ejemplar milagro de la Santísima Virgen de Guadalupe que tuvo efecto en el pueblo de Coyoacán* (noviembre de 1911). O bien: *Horrible suceso fraguado por el demonio y destruido por el admirable y portentoso milagro de Nuestra Señora de Guadalupe entre los esposos María Juliana Delgado y Pedro García.* En la misma hoja suelta este suceso milagroso también se narra en verso con un texto que se inicia así:

En septiembre, día postrero,
tu marido vil e ingrato,
con el demonio hizo un trato
cambiándote por dinero.

Otros ejemplos de este género de narraciones son los siguientes: *¡Ejemplar acontecimiento!! Un espíritu maligno en figura de mujer* (abril de 1910). También con textos en prosa y verso:

Tomen ejemplo, señores,
del pobrecito Miguel
que fue a dar a los Infiernos
por su vicio y proceder.

Sensacional noticia. La confesión de un esqueleto. Un alma en pena dentro del templo del Carmen (1903).

¡Oh que susto tan tremendo
 el sacristán se llevó!
 Ver un muerto confesarse
 no tiene comparación.

Otra vertiente de la literatura popular en la cual se mezcla la devoción con la violencia criminal también aparece en la hojas de la imprenta de las calles de Santa Teresa con narraciones de crímenes sacrílegos: *Horrorosa noticia. Robo sacrílego y asesinato del Sr. Cura en la iglesia parroquial del pueblo de Zahuaya, cometido por el impío llamado Celso Flores* [c. 1901]. Este pliego incluye también los *Lamentos de Celso Flores* en verso que se inician así:

Por haberme consentido,
 hoy lamento mi desgracia
 pues nada vale la audacia
 en mundo corrompido,

También las hojas volantes dan cuenta de acontecimientos en torno a personajes populares de la época, en una especie de noticiero continuado que trataba de las aventuras y desventuras de estos personajes representativos de la vida pública del México finisecular. En este sentido, figuras del toreo como Rodolfo Gaona atraían la imaginación popular, y la imprenta se cuidaba de satisfacer el interés más o menos morboso por los avatares de la vida de estas figuras, tal como hoy lo hacen las llamadas “revistas del corazón”. Tenemos, por ejemplo, tres textos con distintas facetas de la vida de Gaona, unas muy novelescas y otras trágicas: *La prisión de Rodolfo Gaona y suicidio de la Srta. María Luisa Noeker*. Crónica en prosa acompañada de los versos titulados *Reflexiones dolorosas de Rodolfo Gaona en su bartolina de Belem*:

Aquí me encuentro ya preso
 en obscura bartolina
 por el delito horroroso
 que aclara el juez con pericia.

O bien: *Cogida de Rodolfo Gaona en la Plaza de toros de Puebla, el 13 de diciembre de 1908. Veinte centímetros penetró en el cuerpo del diestro el cuerno del toro. Amargas lamentaciones de la afición mexicana. Efectos del número 13.*

¿No han de ser supersticiosos
 mirando lo que ha pasado?
 Lo que es hoy... ojos llorosos
 traerán los aficionados.

Por último: *Nuevo corrido o sea Canto taurino dedicado a Rodolfo Gaona* (1908).

¡Bien por la fama sazona
que merecer ha sabido,
el gran Rodolfo Gaona,
victoriado en mi corrido!
Pues señor se necesita
ser un idiota cabal,
para ignorar la familia
del diestro ya universal.

El espacio restante de esta hoja se ocupa con textos líricos como *Esther* (“wals” [*sic*]) que dice así en su primera estrofa:

Murió la dicha
murió el afán
virtió la aurora
su irradiación.

Esta combinación en la misma hoja volante de textos poéticos narrativos con textos líricos populares para tener acompañamiento musical era muy frecuente, y es claro que la mezcla permitía cubrir una gama comercial más amplia.

Desde luego las hojas volantes con textos alusivos a diversas acciones y acontecimientos que tenían por protagonista principal a criminales populares destacados también son frecuentes en este periodo, dentro de una tradición que se remonta a varios siglos atrás. Delincuentes famosos como el “Tigre de Santa Julia”, aun presente en referencias y dichos populares actuales, fueron recordados por la imprenta en sus hazañas o muerte trágica: *El fusilamiento de Jesús Negrete o sea el “Tigre de Santa Julia”* (1910), con la consabida crónica y los versos de *El triste adiós de Jesús Negrete*:

Al fin miro ya perdida
en tan triste lontananza
mi eterna y dulce esperanza
del paredón para mi vida.

Pero las hojas volantes también van a incluir, al lado de este acervo de tono noticiero, diversas composiciones en décimas humorísticas, como: *Señora, su conejito ya no le gusta el zacate, solo quiere chocolate. ¡Qué animal tan picudito!* (1903).

Ese chulo animalito
 está rabón de la cola,
 le gusta la tandearola
 y es todavía jovencito,
 lo aprecia su papacito
 y lo consiente su abuela,
 ya le compré su vihuela
 y sabe tocar bonito
 y se pasea en carretela
 Señora, su conejito...
 Ya es feliz la capital,
 ya se acabó la pobreza,
 echen copas de cerveza:
¡Viva el Banco Nacional!

O el *Pleito de casados que siempre están enojados* (1911):

Gran escándalo y alarma
 hay en este matrimonio
 el hombre de rigor se arma
 y la mujer del demonio,
 porque llora, chilla y brama
 como los del manicomio.

En este caso llenaba el espacio restante de la hoja suelta un texto del mismo tono: una versión humorística de *Los mandamientos*.

Las décimas también se usaban para composiciones patéticamente lacrimosas, género éste también muy gustado por los consumidores de hojas volantes y pliegos: *Lamentos que dirige un huérfano ya desvalido al encontrarse en el mundo sin el dulce abrigo de sus queridos padres* (1902).

Estas lágrimas que lloro
 hoy que lo pienso ya es tarde;
 después de Dios no hay tesoro
 tan rico como la madre.

Desde sus orígenes, la poesía narrativa ha tenido valor y funciones noticieras, las cuales se incrementaron con la aparición de la imprenta. Desde luego que las noticias heroicas o de batallas, en momentos que no son de clima épico, dejan su lugar a narraciones informativas sobre catástrofes naturales como terremotos, inundaciones, erupciones, etcétera o a acontecimientos de tipo aventurero extraordinarios. Aunque no es lo más común, estas noticias pueden darse poéticamente en décimas precedidas por un texto en prosa, como en esta hoja suelta: *La inundación de Guanajuato y su causa verdadera* (1905).

Orgullo de la República
 por sus ricos minerales
 la ciudad de Guanajuato
 formó grandes capitales.
 Fue cuna de liberales
 que a la patria siempre honraron
 y como bravos pelearon
 por su progreso y grandeza,
 poniéndola a la cabeza
 de las Naciones más leales.
 Noche fatal la del treinta
 del mes de junio pasado
 tu pavoroso recuerdo
quedará siempre guardado.

El género del corrido, como he dicho, está ampliamente representado en las hojas sueltas. En este sentido los textos más superficiales serían aquellos llamados “vulgares” o de “ciego”, caracterizados por un estilo que toma términos y estructuras de la literatura culta, pero que se adapta a una estética popular,²¹ y que, por lo general, se difunden desde los centros urbanos, y recogen comúnmente un ideario de las clases dominantes en temas que habitualmente se sitúan en el ámbito noticioso escandaloso: crímenes, tragedias e infortunios, aventuras sentimentales desgraciadas, acontecimientos políticos, etcétera. Se puede decir que el corrido es “un género baladístico moderno que transita desde su origen entre la poesía narrativa y la lírica, entre la literatura tradicional y la popular; entre la creación oral o escrita y la transmisión por diversas vías: oral, escrita, oral-escrita u oral mediatizada. Por ello las características que lo distinguen de la balada se pueden explicar mediante la heterogeneidad de elementos y factores que lo conforman”.²²

Debido a estas características, el corrido está íntimamente ligado a una función noticiosa por medio de hojas volantes y pliegos sueltos, así como por medios masivos auditivos como las grabaciones. Veamos algunos ejemplos de corridos noticiosos publicados en la transición de dos siglos por la Casa Vanegas Arroyo, comenzando por el recuento de un famoso acontecimiento de la época: *¡La gran ascensión de D. Joaquín Cantolla y Rico! Corrido cantado por Don Chepito Mariguano en la Ciudad de México* (1902).

²¹ “Los del vulgo recogen los desechos de la poesía culta [...] o imitan torpemente las ingenuidades del pueblo” (Pedro Henríquez Ureña, “Música popular de América”, en *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1981, p. 86).

²² M. Altamirano, *op. cit.*, p. 49.

Don Joaquín de la Cantolla
aereonauta singular,
el domingo va a subir
en su globo original.

En la hoja volante este texto tiene como complemento los *Recuerdos de la Campana de la Independencia*, también corrido informativo:

Seis años hace cabales
que hasta México llegó
la victoriosa campana
que libertad anunció.

Otra noticia: *El volcán del Popocatepetl. Explicaciones científicas de Don Chepito a su súlfide, sobre el cráter volcánico al regresar para México* (1903).²³ O bien: *Una plática alarmante sobre el volcán y demás entre Nabora la tuerta y el cojo don Tomás*. En la misma hoja también se publica el texto de la canción lírica *Perjura*.

Terribilísima inundación en el Barrio de San Luisito de la Ciudad de Monterrey el día 15 de agosto de 1903. ¡Considerables pérdidas! ¡Casas destruidas! (1903).

¡Qué inundación tan terrible
tuvo efecto en Monterrey!
Nunca, nunca se hubo visto
como se vio en esta vez.

Los *Versos del temblor del 26 de marzo de 1908* (1908) registran:

Parece que el mundo quiere
a temblores acabarse
pues nunca se habían mirado
terremotos tan tenaces.

Además, incluye *Dicen que no* (canción moderna), *Amor cuando muere* (canción moderna) y *Té amo en secreto* (danza).

He aquí otros tipos de corridos noticieros presentes en los impresos de Vanegas Arroyo:

1. Corridos de prisioneros: *Los desterrados a la Isla de Cayo Hueso adelante de Tres Marías Bonito corrido* (1910). El Cancionero Popular. Hoja Núm. 9.

²³ Hoja suelta de Vanegas Arroyo reproducida por Mario Colín, *El corrido popular en el estado de México*, sin foliar.

Pongan toditos cuidado
y muchísima atención
a este moderno corrido
que causa pena y dolor.

Completan la hoja las canciones: *Las cabañas*, *La despedida* (danza), *Lindas poblanas* (polka) y *El padre Francisco* (Canción jocosa).

2. Corridos de fusilamientos y ejecuciones: *Fusilamiento del criminal Esteban Leos en el Mineral de Pinos, Estado de Zacatecas, el día 16 de febrero de 1903* [prosa y verso]. O bien: *¡Tristísima despedida como el alma del soldado, que dijo al ser fusilado Rafael Méndez tan sentida!* (1908) [prosa y verso].

3. Corridos circunstanciales: *Triste y divertido despedimento del reloj de catedral de México* (1905).

El reloj de catedral
acabó su larga vida,
y hoy le da la despedida
a la hermosa capital

También *El saludo de los nuevos tostones en la República Mexicana*.

Ya llegamos los tostones,
ya nos tienen muy bonitos
corriendo por todas partes,
bien hechos y nuevecitos.

Las campanas del nuevo Relox en el atrio de catedral de México llegadas en el mes de junio de 1905. La gente corre afanosas de toda la capital a ver las nuevas campanas del relox de catedral (1905).

Como a damas distinguidas
se les pone su escalera,
para que cómodamente
subir a su sitio puedan.

Lamentos de la moneda que por su injusta presión la pobrecita se queda fuera de circulación.

No me basta ser de plata,
pues que tenga o no botón
la gente sin compasión
y sin piedad me rechaza.

El mosquito americano (1908).

Dizque el domingo embarcó
allá en Laredo de Texas,
y que al Saltillo llegó
picándoles las orejas
en la estación a unas viejas.
Qué bien las hizo marchar,
hasta las hizo sudar
este animal inhumano;
luego empiezan a gritar:
El Mosquito Americano.

4. Corridos de muertes accidentales y crímenes: *Corrido referente a la muerte del general Lisandro Barillas*. En la misma hoja que contiene *El mosquito americano*.

¡Ay! Quién se lo había de decir
al general Barillas,
que a morir iba tan breve
por un puñal homicida.

Legítimos versos de Lino Zamora traídos del Real de Zacatecas (1911).

¡Pobre Lino Zamora!
¡Ah que suerte le ha tocado!
Que en el Real de Zacatecas
un torero lo ha matado.

5. Corridos de bandoleros y valientes: *Corrido de la vida de Santanón* (1911). La hoja incluye también *Horas de luto* (danza) y *Amor ardiente* (danza).

Santanón, terrible bandido,
por sus robos criminales,
en Yuzutlán fue batido
por los valientes rurales.

Versos de Valentín Mancera traídos del estado de Guanajuato (1914). Con *¡Adiós, adiós!* (Canción moderna).

Año de mil ochocientos
ochenta y dos muy presente
murió Valentín Mancera
murió el espada valiente.

*Verdaderos versos de Macario Romero (1914). Con el Corrido del zenzontle.*²⁴

¡Válgame Dios, que veo!
¡Cuánto yaqui con guarache
y cuánto maldito apache
con sus flechas de trofeo!

Ya la autoridad echó garra al malvado Ignacio Parra (1914). Incluye El vendedor de pájaros (wals [sic]) y El juramento (danza).

Ya con su vida pagó
el mentado Ignacio Parra:
la justicia al fin triunfó
¡La sociedad está vengada!
Ahora sí fue de veras
mataron a Ignacio Parra
pues la justicia logró
que sus crímenes pagara.

El valiente de Guadalajara (1913).

Éntrenle al Gualajareño,
antes que se le haga tarde;
mire que no es un cobarde
y sí el mentado Briseño.
No soy como el Potosino
ni jamás he sido arreado;
soy del barrio de Santiago
y no distingo padrino.

Por esta rápida revisión se puede ver que, a finales de siglo, los corridos publicados en hojas sueltas no se limitan temáticamente al bandolerismo social, como podía suponerse por el posterior auge del corrido revolucionario, sino que tratan una amplia gama de temas: además de los ejemplos ya citados, podemos mencionar corridos que tratan sobre hechos heroicos derivados de acciones políticas (la ejecución sumaria de un grupo acusado de participar en una conspiración lerdista, *Mártires de Veracruz*,²⁵ 1879), y otros que hablan de diversos toreros (*Ponciano Díaz*, 1895, *Bernardo Gaviño*, 1886).²⁶

²⁴ A pesar del título, se trata de una canción lírica; este fenómeno de atribuir la condición de corrido a diversos tipos de canciones será muy común en aquella época y sigue siéndolo en nuestros días, probablemente para aprovechar el prestigio del género corrido.

²⁵ Higinio Vázquez Santana, *Canciones, cantares y corridos*, León Sánchez, México [1924], t. 1, pp. 158-159.

²⁶ Hojas sueltas de Vanegas Arroyo reproducidas por M. Colín, *op. cit.*

Al grupo de corridos²⁷ cuyo tema central es la muerte trágica de un personaje que por sus características de bandolero social fácilmente se convierte en héroe popular; se le atribuirá un sentido épico prerrevolucionario. Este hecho hace que, a diferencia de lo que sucede con la mayor parte de la literatura que publica la imprenta Vanegas Arroyo durante varias décadas, estos textos sí permanezcan en la memoria, ya sea como una permanencia en otras publicaciones más o menos populares, o efectivamente en la memoria colectiva, tal vez porque en algunos casos se trata de textos que han sido tomados, para llevarlos a la letra impresa, auténticamente de la tradición popular (como en algunos casos anuncian las propias hojas volantes de Vanegas).

Una muestra, no exhaustiva, de versiones que comprueban la permanencia —ya sea en la memoria colectiva o en distintos tipos de publicaciones como cancioneros callejeros o de otro tipo— de esos corridos, publicados por Vanegas Arroyo originalmente entre finales de siglo XIX y principios del XX en los cuales el personaje central es un bandido prerrevolucionario (según considera Simmons²⁸ a estos personajes), sería la serie de versiones de corridos relativos a estos personajes:

Macario Romero, muerto en 1878 (7 versiones: Michoacán, Puebla, Tamaulipas, Durango y el Bajío y dos sin lugar); el corrido se publicó también en diversas ocasiones en hojas volantes locales.

Valentín Mancera, bandolero social de Guanajuato, jefe de la “Banda de los Buches Amarillos” que fue traicionado por una mujer, Sanjuana; muerto en 1882 (7 versiones: 3 de Guanajuato, 2 de Michoacán y 2 de las que no conocemos su procedencia).²⁹

Heraclio Bernal, muerto en 1888 (15 versiones: Durango y Sinaloa, Nayarit, Chihuahua, Ciudad de México y dos sin identificar). De la vida y acciones de “El Rayo de Sinaloa”, como era conocido, se han hecho, además, novelas populares, radioteatros y películas, y es uno de los héroes populares de la época más conocido.³⁰

Ignacio Parra, muerto en 1898 (8 versiones: 1 sin lugar y 1 de Durango). Se inició como miembro de la gavilla de Heraclio Bernal y posteriormente formó su propia banda, a la cual se unió durante un tiempo Doroteo Arango (Francisco Villa).³¹

²⁷ Sobre las características de estos corridos, véase mi artículo “El corrido del siglo XIX: caracterización novelesca del héroe”, *Anuario de Letras*, 38 (2000), en prensa.

²⁸ Véase Merle E. Simmons, *The Mexican Corrido as a Source for Interpretative Study of Modern Mexico*, Indiana University Press, Bloomington, 1957 (*Humanities Series*, 38), p. 43.

²⁹ Para más datos sobre este personaje, véase Juan Diego Razo Oliva, *Rebeldes populares del Bajío (Hazañas, tragedias y corridos)*, Katún, México, 1983.

³⁰ El trabajo más amplio sobre este personaje es el de Nicole Girón, *Heraclio Bernal ¿Bandido, cacique o precursor de la Revolución?*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1976.

³¹ Antonio Avitia Hernández, *Corrido histórico mexicano*, Porrúa, México, 1997, t. 1, p. 225.

José Santana Rodríguez Palafox “Santanón”, antes bandolero en el estado de Veracruz y después precursor revolucionario, muerto en 1910 (4 versiones). El corrido ya lo recoge en 1922 Higinio Vázquez Santana.³²

En la muestra anterior se incluyen textos recogidos a lo largo de casi cien años con permanencia comprobada en la tradición oral, como las versiones del corrido de *Valentín Mancera*, publicado en hoja suelta por la casa impresora de Antonio H. Guevara en 1882, y recogida en los años treinta por Ángel Salas en Guanajuato,³³ y hace unos cuantos años (1979) por Razo Oliva también en Guanajuato;³⁴ o el de *Heraclio Bernal*, publicado por vez primera a fines de la década de 1880 por la imprenta de Vanegas Arroyo de la Ciudad de México bajo el título de *El corrido de Herácleo Bernal del estado de Sinaloa*, recogido años después, entre muchos otros, por Mendoza, exactamente en 1947,³⁵ y recientemente en trabajos de campo realizados en 1989 (encuesta en San Francisco del Rincón, Guanajuato, que realicé con estudiantes del doctorado en literatura hispánica de El Colegio de México) y 1994 (Mercedes Zavala en la región noreste del país).

Esta rápida revisión nos permite observar que buena parte de la literatura popular tiene una permanencia efímera en la memoria colectiva; sin embargo, hay textos que sí permanecen y se refuncionalizan ajustándose a las necesidades del momento, esto es, se tradicionalizan, y con ello se convierten en textos abiertos que viven en variantes.

Así, vemos que las hojas volantes, de vida intensa en un momento, pronto se las lleva el viento del olvido; y sin embargo, algunos versos, algunos textos, más cercanos a la estética colectiva y con posibilidades de refuncionalizarse temáticamente, los conserva la memoria de la colectividad a través de transmisores anónimos, cantores y cancioneros callejeros. Ésos son los textos que hemos querido destacar del conjunto de literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Son los textos tradicionalizados con varias versiones, aquéllos que no olvidó la memoria colectiva. Y esos textos que conservó la memoria son precisamente corridos, el género más vital y destacado en la literatura de tradición oral en México.

³² H. Vázquez Santana, *op. cit.*, pp. 222-224.

³³ Vicente. T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939, pp. 504-505.

³⁴ J. D. Razo Oliva, *op. cit.*, pp. 26-27.

³⁵ V. T. Mendoza, *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, pp. 206-207.

UNA PASTORELA EN LENGUA P'ORHEPECHA (TARASCA)

E. FERNANDO NAVA L.

Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

INTRODUCCIÓN

En uno de sus múltiples artículos sobre los tarascos —indígenas del occidente de México que en la actualidad utilizan el término p'orhepecha tanto para referirse a sí mismos, como para nombrar su lengua—, Nicolás León tuvo el acierto de incluir una pastorela; al desarrollar en su escrito el tema de las festividades decembrinas, León anota en cuanto al teatro popular: “Un cura indio, el Presbítero D. Cristóbal Romero, tenía decidido gusto por estas representaciones, pero en lengua tarasca; para este fin les escribió la pastorela subsecuente”.¹ La obra está fechada el 14 de noviembre de 1883, en Pichátaro, población del actual municipio de Tingambato, en el estado de Michoacán. A pesar de que Romero se atribuye la autoría de la pieza, León observa lo siguiente: “Creo que la pastorela no es original de él, sino arreglada por los primitivos misioneros y oralmente transmitida de generación en generación”.²

Todo parece indicar que la pastorela de Romero (Pichátaro, 1883) es una más de las sobrevivencias decimonónicas de los autos evangelizadores iniciados en la época colonial. Una obra paralela, porque es del mismo género, también está redactada en p'orhepecha y data del siglo XIX, es la *Pastorela de Viejitos para solemnizar el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*³ (Morelia, Michoacán, 1848). Por su parte, creo que la *Pastorela de Viejos (para el año de 1912)*,⁴ hallada en Quinceo, municipio de Paracho, Michoacán, puede agruparse con la de 1848 y con la que ahora describo, de 1883. A

¹ Nicolás León, “Los tarascos. Notas históricas, étnicas y antropológicas; tercera parte: etnografía post-cortesiana y actual”, *Anales del Museo Nacional de México*, 1906, p. 436.

² *Ibid.*, p. 452.

³ El antropólogo don Pablo Velásquez Gallardo, indígena p'orhepecha de Charapan, dio a conocer este texto anónimo, con una traducción al español hecha por él mismo, en 1948, en la revista *Tlalocan* [editada por R. H. Barlow & G. T. Smisor, Sacramento, California], vol. II, núm. 4, pp.321-367.

⁴ Se trata de un texto paleografiado por Adrián F. León M., quien además hizo una interpretación fonémica del manuscrito; se publicó con una versión tarasco-español hecha por Hilario Contreras, en 1944, en la revista *Tlalocan*, vol. I, núm. 3, pp. 169-193.

diferencia de las otras dos, la pastorela de Pichátaro no tiene título; ignoro si Romero no la bautizó o si León simplemente omitió su nombre. Hasta donde sé, la de Morelia, de 1848, es la pastorela en p'orhepecha más antigua de que disponemos; y después de la de Quinceo, de 1912, no se conocen versiones más recientes.

En la actualidad, las pastorelas que se representan en la región p'orhepecha son piezas populares esencialmente desarrolladas en español. Se desconoce si al menos algunas de ellas son traducciones de antiguas versiones en p'orhepecha, o si son variantes llegadas del mundo mestizo hispanohablante. No obstante, algunas de éstas, así como ciertas danzas navideñas, incluyen “Versos de pastores” en la lengua indígena; esta literatura también puede estar en español. Dichos “versos” son estrofas breves, cantadas con el acompañamiento musical de pequeñas agrupaciones de instrumentos, tales como guitarras, violines, clarinetes, entre otros. En su contenido, los “Versos” presentan tanto textos anónimos tradicionales, como composiciones de manufactura reciente.⁵

Ante este panorama, deseo hacer una breve presentación de la pastorela de Romero, obra que fue publicada sin traducción alguna.⁶ La exposición está dividida en tres partes. La primera comprende las generalidades de la pieza; la segunda presenta varios de los rasgos de la cultura local, la comunidad indígena de Pichátaro, en 1883, que se incluyen en el drama; y la última trata de algunos de los recursos de la lengua p'orhepecha que fueron aprovechados para comunicar el mensaje original de la pastorela.

En general, los fragmentos de la pieza que transcribo en el presente trabajo comprenden cuatro renglones: en el primero aparece la forma en que se publicó el texto, transcrita en negritas; en el segundo, en *cursiva*, proporciono la forma equivalente en la ortografía contemporánea⁷ (hay que advertir que, en varias ocasiones, lo que el original presenta como una sola palabra, es en realidad más de una; esto se aclara con nuestra versión actualizada); el tercer renglón contiene una glosa aproximada para cada una de las palabras (aquéllas que no ha sido posible glosar se señalan con la

⁵ Un fragmento de un Canto navideño puede escucharse en el número 13 del disco dos del fonograma que recoge algunas de las participaciones del *VI Festival de música y danza indígena*, publicado por el Instituto Nacional Indigenista, México, 1995 (dos discos compactos y un folleto de 80 páginas).

⁶ León publicó la pastorela conforme con la “pésima ortografía original”, añadiendo que “en este particular era mi buen amigo una delicia”. No obstante, es notorio advertir que algunas de las maneras en que Romero consignó el idioma nativo siguen las pautas establecidas por fray Maturino Gilberti, quien en el siglo *xvi* fue la primer autoridad en la gramática tarasca.

⁷ Para ello se sigue de cerca la iniciativa ortográfica que hiciera la Academia de la Lengua P'urhepecha, con apego a la propuesta que hicimos María Guadalupe Hernández Dimas y yo, publicada en *Jánhaskapani juchari anaŋu jimŋo*, Morelia, Uárhi, Fons Catala de Cooperació al Desenvolupament, FAPROP, 2000.

repetición del signo de interrogación ??); y el último consiste en una traducción libre de toda la cita.

1. ELEMENTOS DE LA PASTORELA

En seguida me refiero de manera independiente a dos de los componentes básicos de la pastorela: los personajes y la obra en sí.

1.1. *Los personajes*

Ofrezco a continuación algunos comentarios relativos a los nombres de los personajes, así como una propuesta de la manera en que éstos pueden agruparse en diferentes conjuntos.

1.1.1. *Los nombres de los personajes*

Como he dicho, la pastorela no tiene nombre. En la publicación, precisamente en el espacio que corresponde al título de la obra o a algún encabezado, se consignó la siguiente indicación:

jacánguricuaecha	erángutiiechaeri	pjorepecha	jimbo
<i>jakankurhikweecha</i>	<i>erankutiiecheeri</i>	<i>p'orhepecha</i>	<i>jimpo</i>
nombres	de pastores	p'orhepecha	en

“los nombres de los pastores, en p'orhepecha”

Independientemente de que haya habido o no una parte previa a “Los nombres de los pastores, en p'orhepecha”, lo interesante es que los participantes están repartidos de acuerdo con dos clasificadores; abajo del primero vienen doce miembros exclusivamente masculinos y debajo del segundo hay seis integrantes femeninos y uno masculino. He aquí una reproducción de la manera en que se relacionan los personajes conforme con su categoría:

Tjzigüenchxaeri

ts'wenecheeri

??

1. Betú, por Bato
2. Pajcuá
3. Pejú
4. Xuá
5. Tondalo

Tsinchxaeri

tsincheeri

??

1. Majtá [por Gila]
2. Candé
3. Jilú
4. Cjatá
5. Antó

6. Tijcú	Niepa
7. Ermitaño	
8. Angele	
9. Noambaquiti, Luzvel	
10. Tjaguacuricua, Pecado	
11. Terungtpecua, Astucia	
Tié, el Ranchero	Veró, Ranchera [estos personajes aparecen sin numeración]

Los clasificadores son, en p'orhepecha, sustantivos flexionados en caso genitivo; ambos están marcados al final con *-eri*. Se trata de palabras en desuso que no ha sido posible traducir. Las dos presentan el mismo morfema derivativo: *-ncha*, cuyo valor resulta desconocido en este contexto. A pesar de ello, se sabe cuáles son las raíces que las componen, lo cual permite una aproximación a las nociones codificadas en cada una de estas categorías.

Ts'ive es una raíz verbal que significa poseer la cualidad de ser valiente, de tener hombría; por lo tanto, la expresión *ts'iwenceeri* debe ser algo no muy distante a “(el nombre) de los varones”. Es decir, la categoría encabeza la parte de la lista que relaciona a los participantes “machos” de la pastorela. Por su parte, *tsi* es también una raíz verbal que codifica varios significados relacionados con la noción de perder (véase, por ejemplo, el verbo *tsincheni* “desorientarse”); en este caso es más difícil identificar un significado que relacione cómodamente la expresión con un grupo de participantes mixto (seis mujeres y un hombre). Es probable que se trate de una palabra con un sesgo cultural negativo, como el lexema *tsinti* “viudo/viuda”, derivado de la misma raíz; la categoría *tsincheeri* comprende pues a los miembros “no rudos” de la pieza. Por el momento no me atrevo a ir más lejos, por lo que dejo abierto este primer problema.

Los nombres de los personajes permiten ver lo siguiente. Primero, los nombres de los conocidísimos pastores Bato y Gila tienen los equivalentes: *Betú* y *Majlá*, respectivamente. La sustitución del primero aparece indicada de manera explícita; sin duda, *Betú* es una forma motivada por la fonología de Bato, posiblemente propuesta a partir del apócope de Roberto. La sustitución del nombre femenino la he deducido del hecho de que en algunos pasajes los turnos para ella dicen *Gila* y no *Majlá*; en este caso, no tengo elementos para hablar del origen del nuevo nombre.

Segundo, varios de los nombres parecen responder a dos efectos: los apócopies españoles y los ajustes a la lengua p'orhepecha, al menos en dos planos: el nivel fonológico y el nivel del equilibrio del peso fonológico de las palabras para los nombres propios. Así, alfabéticamente ordenados, tenemos el nombre del personaje y el nombre del que se ha derivado:⁸

⁸ La disposición X < Y indica que el nombre X está derivado del nombre Y.

<i>Antó</i>	<	Antonio
<i>Betú</i>	<	Beto
<i>Candé</i>	<	Candelaria
<i>Cjatá</i>	<	Catalina
<i>Jilú</i>	<	Angélica
<i>Majtá</i>	<	Martha
<i>Niepa</i>	<	Nieves (?)
<i>Pajcuá</i>	<	Pascual
<i>Pejtú</i>	<	Pedro
<i>Tijcú</i>	<	Federico (?)
<i>Veró</i>	<	Verónica
<i>Xuá</i>	<	Juan

Por último, no ha sido posible poner en correspondencia los nombres Tié y Tondalo, con alguno de los nombres propios convencionales.

Aunque no es un elemento explícito en la lista de nombres, el ángel no es cualquier ser sobrenatural del Reino de Dios, sino el Arcángel San Miguel; esto se infiere de que el personaje es llamado Miguel en algunos pasajes. Los nombres de los diablos serán comentados más adelante.

1.1.2. *Los conjuntos de personajes*

A partir de las dos categorías que encabezan la lista de participantes, se inferiría que se trata de una historia protagonizada por un bando de “fuertes” y otro de “débiles”, únicamente. No obstante, el argumento revela la existencia de cinco grupos de personajes insertos en la pastorela. Los conjuntos y su número de miembros son:

- a) Pastores (12)
- b) Rancheros (2)
- c) Ermitaño (1)
- ch) Ángel/Miguel (1)
- d) Diablos (3).

La participación aislada o combinada de cada conjunto es consustancial al andamiaje argumental de la pastorela, de la que ofrezco una síntesis estructural a continuación.

1.2. Estructura de la pastorela

Entre las diferentes partes de la obra, llaman la atención: *a)* la existencia de varios tipos de marcas que señalan el cambio a —o el inicio de— una nueva sección; y *b)* las características de algunas de esas marcas. Éstos son los distintos indicadores, tal como se consignaron en el impreso, seguidos del número de ocasiones que se les encuentra: *actos* (2), *letras/música* (3), *caminatas* (5), *telones* (3), y *canto de despedimento* (1). Durante o entre una y otra de estas marcas, ocurren los monólogos, diálogos, cantos, bailes y demás actividades de la pastorela.

Las marcas que al menos brevemente deseo destacar son las *letras/música*, las *caminatas* y el *canto de despedimento*. Son elementos que conjugan literatura, música y, posiblemente, coreografía; y que contrastan claramente con las marcas de *actos* y *telones*, por cuanto que éstas no tienen imbricado ningún texto. Sin lugar a dudas, se trata de uno de los recursos teatrales utilizados para resaltar motivos claves del drama. Estas marcas aparecen con las mismas características en pastorelas representadas en las zonas circunvecinas a la región p'orhepecha; por ejemplo, en algunos pueblos guanajuatenses del Bajío.⁹ Elementos similares pueden ser identificados en otros géneros tradicionales, como ocurre en la Danza de la Conquista, versión de Santa Ana Tepetitlán, Jalisco, en la que Marina, quien protagoniza la traición, es puesta en relieve al ser el único personaje de la obra que en dos ocasiones canta fragmentos de su parlamento.¹⁰

No es el momento para ahondar en las posibilidades narrativas del histrionismo popular.¹¹ Sólo pretendo hacer ver que la pastorela de Pichátaro comparte rasgos estructurales con otras versiones homólogas, así como con una gran cantidad de piezas que pertenecen a otros géneros. Queda aquí abierta otra ventana que invita a investigar la forma, el origen y las funcio-

⁹ Ma. del Carmen Díaz Mendoza llama genéricamente “Caminatas” a estos elementos, en su trabajo “El papel del individuo en la transmisión de una pastorela”, en *Los procesos de cambio (en Mesoamérica y áreas circunvecinas)* [XV Mesa Redonda, 31 de julio al 6 de agosto de 1977, Guanajuato], Sociedad Mexicana de Antropología-Universidad de Guanajuato, México, s. a., p. 50.

¹⁰ Cf. el trabajo de Jesús Jáuregui, “Cortés contra Moctezuma-Cuauhtémoc: el intercambio de mujeres”, en *Las Danzas de Conquista; I. México contemporáneo*, coord. Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 49.

¹¹ En dos tesis, una de Carlo Bonfiglioli y otra de Maira Ramírez, se identifican, caracterizan y analizan los diferentes componentes de la narración de una danza, en la que el tránsito de un episodio a otro se señala con determinada coreografía, musicalizada con boleros ejecutados de manera instrumental. Cf., respectivamente, *La Epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto y sistema en la antropología de la danza*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998; y “*La Batalla*” entre los amuzgos de Tlacoachistlahuaca, Guerrero; *Estudio etnocoreográfico de un caso del género Danzas de Conquista*, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1999.

nes de los elementos que conjugan texto, música y coreografía en nuestro teatro tradicional.

Por otra parte, en el intento de numerar el texto, se enfrenta el siguiente problema. Si bien la pastorela tiene una presentación gráfica en que se aprecian coplas, tiradas de versos y secciones en prosa, es dudoso que los versos sean tales o, por lo menos, no hay la seguridad de que deban ser como aparecen publicados. En efecto, al darles lectura, queda la impresión de que la parte final de algunos de ellos se colocó en el siguiente renglón. Tal parece que Romero, o quizá León, ensayó una disposición simétrica de las palabras, motivada por razones más bien gráficas que literarias. Por lo tanto, es probable que la pastorela esté compuesta por versos de metro irregular. Además, al advertir la escasez de la rima, es arriesgado proponer el acomodo de versos en cuartetos, quintillas, etcétera. Esto alimenta otra duda: las partes de la pastorela que están presentadas como prosa, ¿no requerirán de una disposición en versos de metro también irregular y organizados en algún tipo de estrofa?

Dejados de lado estos problemas, procedí a numerar el texto de acuerdo con una numeración progresiva del 1 al 591; cada número puede corresponder a dos cosas: a) a un verso, trátase de los de una copla o de los que aparecen a manera de tirada; o b) a un párrafo escrito en prosa, en cuyo caso se especifica el número de renglones comprendidos. Me he auxiliado de los signos “menor que” y “mayor que” para proporcionar el número progresivo; por ejemplo, al representar <1-4> quiero decir que el texto indicado (copla, diálogo, etcétera) está compuesto por cuatro versos, y al poner <5:6> se indica que el texto en cuestión es un párrafo en prosa, con una extensión de seis renglones.

El esquema de la pastorela expuesto en seguida presenta a la izquierda los indicadores de las partes y a la derecha diversos elementos del contenido de cada parte. Los indicadores aparecen así: los *actos* van justificados a la izquierda; las *letras/música*, a la primer sangría; las *caminalas* y el *canto de despedimento*, a la segunda; y los *telones*, a la última. Cuando procede, los indicadores se complementan con los números de texto correspondientes; por ejemplo **Pirecua letraeri** <1-4> significa que a este indicador corresponden los versos uno a cuatro de la pieza.

La parte de la derecha comprende los textos de las *letras/música*, las *caminalas* y el *canto de despedimento*; opto por incluir su traducción prácticamente completa, dado que su lectura proporciona gran parte del hilo conductor de la temática de la obra. Cabe anotar que sólo en la primera instancia ofrezco el texto p'orhepecha, con glosas y demás; del resto únicamente consigno la traducción. También se proporciona entre corchetes, el nombre de el (los) personaje(s), la actividad correspondiente y el respectivo número de texto, cuando lo hay; por ejemplo [Diablos, diálogos <41-188>] se refiere a

diversos diálogos llevados a cabo por los diablos, desarrollados a partir del verso 41 y hasta el 188.

Esquema de la pastorela.

Acto II [sic]

Pirecua letraeri <1-4>

Piré **yamendu** **cueratacatecha**
pire *yámentu* *kweratakateecha*
 canta todo creados
 “Canten todas las criaturas

Xupaguaritaparin **Diosin**
xupanharhitaparin *Diosini*
 honrando a Dios
 honrando a Dios,

Contperata **chxachocuareparin**
kóntperata *ch'achokwarheparini*
 gracia recibiendo
 recibiendo la gracia

Aguándaru **anapu** **axacata.**
awantarhu *anapu* *axakata*
 en el cielo procedente enviado
 enviada del cielo”.

[Ángel, monólogo <5:6>]

[Luzbel, monólogo <6:21>]

[Pastor Betu, monólogo <7:7>]

Canto de 1ª caminata <8-11>

“¡Ah, qué música tan hermosa!
 Toquen ya, para que comencemos
 a cantarle a nuestro Creador,
 quien hoy ha descendido aquí”.

Letra <12-19>

“Estemos con la honra de Dios,
 allá en el cielo y aquí en la tierra;
 lleguen en paz las gentes
 de buen corazón...”

[Luzbel, monólogo <20-36>]

Musica <37-40>

“Precisamente de esta manera has perdido
 aquella morada celestial.
 Has querido, a mí, confundirme
 cambiando lo bueno por lo malo”.

[Diablos, diálogos <41-188>]
[Ángel y diablos, diálogos <189-237>]

Canto de la segunda caminata
<238-241>

“Pastores, los que andamos por aquí,
vayamos ya con mucha alegría
a ver a Dios, al bueno,
al resplandeciente, en su pesebre”.

[Ermitaño y pastores, diálogos
<242-258>]
[Ermitaño, comida]
[Ermitaño y pastores, diálogos
<259-298>]

Segundo acto

Se levanta el telon

[Ángel, monólogo <299:2, 300:4>]

...canto de tercer caminata
se vaja el telon

[tercera caminata <301-304>]

“Qué bueno es el amor celestial
del Señor Dios.
Este día todos sean alegres
porque el Santo Niño ha nacido”.

[Pastores, diálogos <305-375>]

se alsa el telon

[Ermitaño, monólogo <376-393>]

...cuarta caminata <394-397>

“Ahora sí, vengamos a acercarnos
al enviado perfumado y celestial.
Alégrese todas las criaturas
porque ha nacido El Salvador”.

[Rancheros y Pastores, diálogos
<398-479>]
[Rancheros, canto (en P'orhepecha)
<480-483>]
[Rancheros, baile]
[Rancheros, canto (en Español)
<484-487>]

...canto de la quinta caminata
Canto de ofrecimiento <488-491>

“Vayamos ya a llegar a saludar
a aquel Rey resplandeciente,

	aquel que está en el pesebre con tantos ángeles”.
	[Pastores, ofrecimiento <492-504>]
Mucica repetida ¹²	[Pastores, ofrecimiento <505-512>]
Mucica repetida	[Pastores, ofrecimiento <513-522>]
Mucica repetida	[Pastores, ofrecimiento <523-538>]
Mucica repetida	[Pastores, ofrecimiento <539-551>]
Mucica repetida	[Pastores, ofrecimiento <552-563>]
Mucica repetida	[Ermitaño, ofrecimiento <564-569>]
Mucica repetida	[Rancheros, ofrecimiento <570-579>]
Canto de despedimento <580-591>	“...Ya nos despedimos, estos siervos de un año; discúlpanos de corazón porque ya te dejamos”.

2. ASPECTOS DE LA CULTURA LOCAL INSERTOS EN LA OBRA

Varias de las antiguas piezas de teatro popular que siguen —o siguieron— representándose en México hasta los tiempos modernos, permiten identificar tres matrices culturales, entre otros posibles elementos. El primero de ellos es el propio a la cultura que dio origen al argumento; el segundo se identifica como la cultura de Conquista; y el tercero pertenece a la cultura indígena.

Es claro que la cultura que dio origen a la pastorela no es mexicana, aspecto que no discutiré aquí. En cambio, la obra sí motiva algunos comentarios sobre la cultura de la Conquista, al igual que sobre la cultura indígena, por supuesto.

¹² Como puede leerse, la indicación **Mucica repetida** [*sic*] aparece siete veces entre los ofrecimientos de los pastores y el ermitaño. Ignoro si a tal marca correspondió algún texto, a la manera en que los versos 37 a 40 van con el señalamiento **Musica** del primer acto. De la observación de pastorelas en la región, puede pensarse que es probable que estas indicaciones reiteradas hayan aludido a una ejecución instrumental, durante la cual los adoradores se acercaban al pesebre desarrollando determinada coreografía.

En el presente artículo, entiendo como cultura de la Conquista aquello que tiene un antecedente similar al del siguiente caso. Para 1883, fecha en que se firmó la pastorela, habían transcurrido más de trescientos cincuenta años del contacto entre Occidente y el mundo p'orhepecha. Es altamente probable que para ese entonces, muchos de los rasgos culturales autóctonos ya habían sido sustituidos por otros inicialmente impuestos por los conquistadores. En ese sentido, hacia fines del siglo XIX, la economía ganadera, por ejemplo, ya no podía ser vista como algo externo, dado que dependían de ella un elevado número de personas, pues era el *modus vivendi* de regiones enteras; ello, independientemente de las prácticas agrícolas, así como de los antecedentes históricos, filiación étnica o estrato social de los ganaderos. Así, extendiendo este ejemplo, interpreto la ganadería como uno de los rasgos de la cultura local en el contexto de la pastorela.

En cuanto a la cultura indígena, el rasgo omnipresente en la pieza es la lengua nativa, aspecto que recibe un tratamiento particular más adelante. No obstante, a un lado del idioma p'orhepecha, visto como vehículo de transmisión de un mensaje o como portador de otro valor, existen otros elementos autóctonos integrados a la pastorela, los cuales tienen antecedentes prehispánicos que por definición también considero locales.

A continuación describo algunos elementos de la cultura local insertos en la pastorela, sin distinguir cuándo es un derivado de la cultura de la Conquista, cuándo un elemento indígena, o cuándo se trata de un componente cultural sincrético. En primer lugar, presento dos referencias geográficas consignadas en el texto, luego unos cuantos aspectos culinarios, seguidos de un par de patrones económicos, hasta llegar finalmente a un conjunto heterogéneo de elementos, entre los cuales puede haber instancias culturales no únicamente p'orhepecha, sino pan-indígena, es decir, rasgos también pertenecientes a otros dominios culturales de la antigua Mesoamérica (otomianos, mayences, nahuas, etcétera).

2.1. *Elementos geográficos*

En toda la pastorela aparece una sola mención a una localidad, además de Belén, claro está. Se trata del pueblo de Santiago Azajo, del municipio de Coeneo, en Michoacán.¹³ Se alude a esta población en un discurso sobre lo que ha comido uno de los personajes:

¹³ En la actualidad, Azajo es una pequeña comunidad con un alto índice de hablantes de p'orhepecha (más del 80% de sus 2,500 habitantes).

yundazájo		qjuiripeta
<i>yúnta</i>	<i>Azajo</i>	<i>kw'iripeta</i>
cinco veces	Azajo	carne
“cinco veces carne de Azajo”.		

La segunda y última expresión geográfica puesta en la pastorela corresponde a una categoría de ubicación espacial. Como antecedente, sirva decir que la extensión de los asentamientos p'orhepecha se ha venido reduciendo a las zonas de la Meseta Tarasca y a la cuenca del Lago de Pátzcuaro, lugares de clima frío. Luego, a partir de estos puntos, las expresiones relativas a las zonas tórridas tienen como referente común la depresión del río Balsas-Tepalcatepec. Sin duda alguna, sobre esos presupuestos debe situarse la cita siguiente, en que se solicita una participación artística al ranchero:¹⁴

pirén	má	jurionapu		abajénio
<i>pireni</i>	<i>ma</i>	<i>jurhio</i>	<i>anapu</i>	<i>abajéño</i>
cantar	un	donde hace calor	procedente de	abajéño
“cantar un «abajéño» de Tierra Caliente”				

2.2. Rasgos alimenticios

En varios pasajes de la pastorela se encuentran alusiones a la comida; inclusive, por las indicaciones puestas en el texto, se deduce la ocurrencia real de una cena dentro de la representación, a cargo del ermitaño. Ilustro este tema tan sólo con tres casos.

El primero es el *atapakwa*, nombre de un guisado de consistencia caldosa, enteramente tradicional —y apetecido— por los actuales p'orhepecha. Hasta el momento, no me ha sido posible identificar la etimología del término.¹⁵ El alimento es referido por la ranchera, cuando explica por qué su esposo no cambia de complexión:

najquirtu	xan	tjiréjca	ajtapacua	jingun
<i>nák'iru</i>	<i>xáni</i>	<i>t'irejka</i>	<i>atapakwa</i>	<i>jinkuni</i>
aunque	tanto	coma	atapakwa	con
“aunque coma mucha «atapakwa»”				

¹⁴ De acuerdo con J. Arturo Chamorro Escalante, el abajeño es un género cuyas bases estéticas proceden de las expresiones afromestizas de la Tierra Caliente. Consúltense su obra *Universos de la música purhépecha*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1992.

¹⁵ Pablo Velásquez Gallardo lo traduce como mole, no sin añadir “platillo favorito de los tarascos”; consúltense su *Diccionario de la lengua phorhépecha*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

El siguiente caso es el término *kokotsi*, distintivo de un tipo de frijol, cuya identificación botánica me es desconocida; también ignoro las etimologías posibles de estas palabras. Tal leguminosa aparece en un listado de cosas que consume habitualmente uno de los pastores:

ma	casuela	tjatsin	cojcotzi
<i>ma</i>	<i>cazuela</i>	<i>t'atsini</i>	<i>kokotsi</i>
un	cazuela	frijol	??
“una cazuela de frijol (de cierta clase)”			

Nuestro último elemento alimenticio se refiere al chivo, en una abierta alusión al consumo local de los animales de corral y pastoreo, traídos a América en el siglo XVI. Es interesante notar que el animal está referido con un término de la lengua náhuatl; en el presente, los p'orhepecha ya no designan al chivo con la palabra náhuatl sino con la española. La expresión corresponde también a una cita en que sea alude otra vez a la glotonería:¹⁶

ma	tentzun
<i>ma</i>	<i>tentsun</i>
un	chivo
“un chivo”.	

2.3. Elementos económicos

Por el momento, me limito a referir brevemente a dos actividades: la agricultura y la ganadería, que aparecen aludidas en muchas ocasiones a lo largo del texto.

La economía p'orhepecha, como la de prácticamente todas las culturas indígenas de Mesoamérica, ha girado en torno a la agricultura, desde antes de la época de los grandes imperios hasta el presente. Una de las pruebas de ello es el refinamiento alcanzado de los productos cultivados, respecto de lo cual el maíz puede figurar como un ejemplo ilustrativo. Así, en la pastorela se alude a ocho clases de maíz, las cuales se siguen cultivando en la región p'orhepecha hoy en día. La cita corresponde al momento en que, de manera opulenta y junto a otros muchos bienes, el rancharo enumera a los pastores las riquezas de que dispone:

¹⁶ Ya desde los trabajos de fray Alonso de Molina, entre 1555 y 1571, aparece *Tentzonichatomill*, lana de cabra o pelos de cabron [sic], expresión que contiene el término adoptado por los hablantes de náhuatl para referirse a las cabras o chivos: *Tentzon*. Consúltese la versión facsimilar de su *Vocabulario en lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*, Porrúa, México, 1971.

xanini	mamajasi		urápiti,	charapiti,	tzirangze,
<i>xanini</i>	<i>mámaru</i>	<i>jási</i>	<i>urápit</i>	<i>charhapiti</i>	<i>tsiranhe</i>
mazorca	una y otra	clase	blanco	rojo	azul

turípiti,	tsijpambiti,	guaruti,	guajchási,	ca	guajpasi
<i>turhipiti</i>	<i>tsijpampiti</i>	<i>warhuti</i>	<i>wachasi</i>	<i>ka</i>	<i>wapasi</i>
negro	amarillo	morado	pinto	y	mezclado

“una y otra clase de mazorca (de maíz): blanco, rojo, azul, negro, amarillo, morado, pinto, y mezclado [especie con granos azul y blanco]”

Por su parte, y como ya lo advertí párrafos atrás, la ganadería es una actividad económica absolutamente arraigada entre las prácticas culturales de infinidad de pueblos mexicanos. En este sentido, son varias las líneas de la pastorela a partir de las cuales es posible decir que la ganadería es un rasgo local en el contexto de la sociedad p'orhepecha. Junto a esto, también hay referencias a las habilidades, suertes y escaramuzas que llevan a cabo los vaqueros y jinetes con los toros, vaquillas y caballos. Como ejemplos, me limito a ofrecer dos fragmentos de los discursos de ofrecimiento que los rancheros le hacen al infante recién nacido.

En el primero, el regalo es un toro que no sólo complementa con su figura el típico cuadro del nacimiento, sino que es un animal que se entrega con una clara mención a la suerte de montar.

ma	torzapichu		pjuntzáquin	juachti	caquín
<i>ma</i>	<i>toro</i>	<i>sapichu</i>	<i>p'untsakini</i>	<i>jwáchisti</i>	<i>kakini</i>
un	toro	pequeño	a soplador	te ha traído	y a tí

joréperantaa	ca	icari	qjeaca	joréngwareakari	jatán
<i>jorheperant'aaka</i>	<i>ka</i>	<i>ékari</i>	<i>k'éaka</i>	<i>jorhenkwarheakari</i>	<i>jatani</i>
calentará	y	cuando tú	crecerá	aprenderás	montar

“te ha traído un torito que despide aliento y te calentará [con su vaho], y cuando crezcas aprenderás a montarlo”.

El segundo fragmento comprende un potro que se regala con un mensaje que permite visualizar a un dios galopando campantemente sobre sus dominios.

juachca	má	potrio	tsijtsisini	paricari	inden
<i>jwachiska</i>	<i>ma</i>	<i>potrillo</i>	<i>tsitsisini</i>	<i>para ékare</i>	<i>inteni</i>
te he traído	un	potrillo	avispa	para que tú	a ese

jatarin	jamaa	guanácuaren	in	paracpen	jimpo
<i>jatarini</i>	<i>jamaaka</i>	<i>wanhakwarheni</i>	<i>ini</i>	<i>parhakpen</i>	<i>jimpo</i>
montado	andar	pasear	a este	mundo	por

“te he traído un potrillo colorado para que andes montado en él paseándote por este mundo”.

2.4. Elementos culturales varios

En esta sección agrupo cuatro tipos de elementos misceláneos de la cultura local, de entre muchos reflejados a lo largo del drama. Los primeros son recursos de contabilidad y mensura; a partir de los segundos, es posible inferir algunos usos, funciones y/o valores relativos a algunos animales; luego presento una cita que refleja determinadas formas de plegarias; y por último, hablo de un objeto perteneciente a las actividades cotidianas. Tal como se advirtió, es probable que más de uno de éstos haya sido —o siga siendo— no sólo un rasgo local p'orhepecha, sino un elemento compartido por varias de las culturas indígenas americanas.

Al hacer un recuento de sus propiedades, el rancharo elabora una numeración cardinal, procedimiento para contabilizar unidades:

jatzisctun	tziman	ejcuatze	irépetá	cjatári	xanini
<i>jatsiskat'uni</i>	<i>tsimani</i>	<i>ekwatse</i>	<i>irépetá</i>	<i>katari</i>	<i>xanini</i>
tengo también	dos	veintena	cuatrocentena	caja	mazorca

“también tengo 16 000 cajas de mazorcas”.

Como medida de volumen, tenemos el ejemplo del costal, expresado con el término *ayate*, otro de la lengua náhuatl. Aparece cuando Martha dice lo que come Bato:

ma	ayate	qjurúnta
<i>ma</i>	<i>ayate</i>	<i>k'urhunta</i>
un	ayate	tamal

“un ayate [costal] de tamales”.

A su vez, cuando la ranchera habla de la dieta de su pareja, se menciona una medida de líquidos:

ma	porechi	qjeri	ijtsucua
<i>ma</i>	<i>porechi</i>	<i>k'éri</i>	<i>itsukwa</i>
un	olla	grande	leche

“una olla grande de leche”.

Por lo que dejan ver los dos fragmentos que siguen, se deduce que los conejos tenían una función lúdica, aunque ignoro si el antecedente de esto es judío, español o indígena. En el primer caso, Pascual le pone a la Virgen en sus manos:

ma	qjuambachi	tzanguámbetin	pariqui	chiiti	zapichu
<i>ma</i>	<i>k'uampachi</i>	<i>tsankwampetini</i>	<i>para que</i>	<i>chiiti</i>	<i>sapichu</i>
un	liebre	a saltarín	para que	tu	pequeño

gueritu **chxanáraaca**

güerito *ch'anaraaka*

güerito hará jugar

“una liebre saltarina para que tu pequeño güerito la haga jugar”.

En el segundo, Pedro le lleva a San José:

ma	zesjasi	aguaniton	pariqui	Jesusito	charácu	chxanáraaca
<i>ma</i>	<i>sési jási</i>	<i>awanitoni</i>	<i>para que</i>	<i>Jesusito</i>	<i>charhaku</i>	<i>ch'anaraaka</i>
un	bien tipo	conejito	para que	Jesusito	bebé	hará jugar

“un hermoso conejito para que el bebé Jesusito lo haga jugar”.

La siguiente cita permite ver dos cosas. La primera es el contraste entre el valor relativo de los conejos —animales para el juego— y otros elementos anteriormente ofrecidos, y el de los animales de trabajo, referidos como algo de tasación regular. La segunda es la polisemia del término *axuni*, con los significados de venado y animal montaraz, bestia. El fragmento corresponde al ofrecimiento que hace Juan directamente al Santo Niño:

canoquin	ambe	ma	xan	ambaquiti	juáchca	iqui	no
<i>ka nókini</i>	<i>ampe</i>	<i>ma</i>	<i>xáni</i>	<i>ampakiti</i>	<i>jwáchiska</i>	<i>éki</i>	<i>no</i>
y no a ti	algo	uno	tan	bueno	te he traído	que	no

arintcu **má** **axunin**

arintk'u *ma* *axunini*

a sólo este un venado

“y no te he traído algo tan bueno, únicamente una bestia”.

Además de los rezos, la pastorela permite apreciar otras dos formas de plegaria: una oral, en forma cantada, y otra más corporal, a manera de baile. Una misma cita contiene ambas modalidades, y corresponde a una intervención del rancharo, en la que dice que él:

pirécuaca ca guaracuaca ind egui yasi cjaminaguaca japinaguan
pirekuaka ka warhakuaka inteni éнки yáasi k'amaranhajka japinanhani
 le cantará y le bailará a este que ahora termina ser nacido
 “le cantará y le bailará al que hoy acaba de nacer”.

Por último, una forma local de aposento infantil es puesta de manifiesto al momento en que el ermitaño hace su ofrecimiento:

guiripu, sigüiqui
wiripu šiwiki
 rueda rama
 “cuna, mecedora”.

3. RECURSOS DE LA LENGUA P'ORHEPECHA EMPLEADOS EN LA PASTORELA

En este rubro final describo la parte que considero más atractiva e interesante de la pastorela: la relativa a los componentes de la lengua p'orhepecha que fueron utilizados para transmitir el mensaje original del argumento. En particular, ofrezco una selección de elementos de tipo léxico, comenzando con los nombres de los diablos; luego, comento la manera en que son referidos algunos de los pecados, ciertos calificativos, para concluir con un par de fragmentos relativos a las prácticas adoratorias.

3.1. *Los nombres de los diablos*

La manera de llamar a Luzbel no corresponde a una traducción de “Luz bella”. En p'orhepecha se trata de la negación de una cualidad, expresión que en el uso ordinario del idioma se puede aplicar para reprobar una actitud, una práctica, etcétera. La forma es:

Noambaquiti
no ampakiti
 no bueno
 “malo (Lit.: no bueno)”.

Desde el punto de vista etimológico, es más interesante la manera en que se ha codificado el nombre o la idea de “pecado”. La palabra tiene como base el verbo *l'awa*, que comprende las nociones de patear, o la acción de golpear abajo. Tal parece que a partir de aquí fue elaborada una noción negativa, perteneciente a la dimensión moral; en otras palabras, “es malo dar puntapiés”, o “es mal visto dar golpes bajos”, cosas tan reprochadas

como —y quizá equivalentes a— el abuso o la traición. Lo que aún no se ha dilucidado es si esta idea estigmatizada fue concebida por la antigua sociedad p'orhepecha o si su elaboración fue motivada por los primeros misioneros, quienes la glosaron cómodamente como “pecado”. Al margen del problema de su origen, la palabra es:

Tjaguacuricua

t'awakurhikwa < *t'awa* “patear, trillar”
puntapié
“pecado (Lit.: patada, golpe bajo)”.

Algo parcialmente similar puede decirse de la forma con que se llama a la “astucia”. Los casos se asemejan por cuanto que se trata de sentidos negativos elaborados a partir de nociones generales, neutras, si se apela a su significado lato. Esta vez, la base del concepto es *terunkutani*, noción de inducir, persuadir, sin tener relación alguna con acciones negativas. Así se utiliza el lexema en el habla común. No obstante, el significado de “astuto” se liga ahora con la idea de la provocación negativa, es decir, con la existencia de un agente que dirige su poder activo hacia la realización de un mal. La forma es:

Terungutpecua

terunkutpekwa < *terunkutani* “inducir”
“inducción”.

3.2. *Faltas morales*

Ofrezco tres expresiones, seleccionadas de entre un conjunto de términos relativos a las transgresiones del orden moral. Sólo en las dos últimas realizo un análisis más detallado —aunque no exhaustivo— de los elementos, con la finalidad de hacer ver más claramente los recursos lingüísticos en cuestión.

En virtud de que la pastorela se publicó sin traducción, infiero que la manera de referirse a quien levanta un falso testimonio es como se ilustra a continuación. Si estoy en lo cierto, cabe observar que por “testimonio” se ha utilizado el concepto de “palabra”; la expresión se complementa con una de las formas para la acción de levantar, que en el uso ordinario de la lengua no tiene ningún valor negativo.

guandácu **jaguataspetiicha**
wantakwa *jawataspetiicha* < *jawata* “levantar”
 palabra levantadores
 “los levanta falsos”.

La gula inspiró la elaboración de una palabra que conjunta la noción del antojo alimenticio *anhe*, con un morfema corporal que tiene como referentes general el área de la boca y en particular la mandíbula o el mentón *-ntira*. Independientemente de la marca de número plural, la base y el derivativo codifican la idea de alguien que tiene una mandíbula ligada al antojo, el dueño de una boca insaciable, que siempre tiene apetito:

aguendiraecha
anhentireecha
anhe *-ntire* *-echa*
 antojar boca PLURAL
 antojadizo de la mandíbula
 “los glotonos”.

Entre las múltiples expresiones relativas al agravio, elijo la siguiente, en particular porque contiene cierto morfema locativo. En el orden en que las palabras aparecen, la expresión tiene un nominal flexionado en caso objetivo (marcado con *-ni*), que se traduce como “a Dios”. En seguida está un verbo en infinitivo (marcada con otro *-ni*), cuya base es el verbo romper *kaka*, seguido del locativo *-nharhi*, que denota la faz, el rostro, la cara, el frente; luego de ello viene un morfema causativo *-ku*. Hasta aquí, los elementos se refieren a la acción de romper una cara, un rostro, de perturbar o irritar un frente, una apariencia. Con el elemento iterativo *-nt'a*, se añade al verbo la idea de la repetición, de la reincidencia del agravio. Así, la expresión bien podría traducirse como “causar que se desfigure la faz de Dios, una y otra vez”. Como se comprenderá, sólo por razones prácticas he usado en la glosa la palabra “ofender”, salida que no permite ver las posibilidades expresivas del p'orhepecha.

Diosin	cajcaguaricuntani				
<i>Diosini</i>	<i>kakanharhikunt'ani</i>				
<i>Diosi -ni</i>	<i>kaka -nharhi</i>	<i>-ku</i>	<i>-nt'a</i>	<i>-ni</i>	
Dios OBJETO	romper faz	CAUSATIVO	ITERATIVO	INFINITIVO	
a Dios	ofender				
“ofender a Dios”.					

3.3. *Calificativos*

Proporciono dos casos de calificativos positivos. El primero es una expresión relativa a la noción de “brillante”, en que la base aparece duplicada, *meremere*, y que aquí se aplica directamente al Niño Jesús. En la actualidad, una variante de la expresión —en que también se duplica la base— se utiliza típicamente para referirse al brillo de las estrellas o a alguna otra fuente de luz; no obstante, cualquier hablante acepta que también puede emplearse para describir la luminosidad de un ser divino.

meremerejasi	charácu
<i>meremerek</i>	<i>jási</i>
brillante	tipo
	bebé
“bebé resplandeciente”.	

El segundo ejemplo de calificativo tiene como base una raíz verbal *p'untsu*, del campo semántico de los olores; en particular, dicha raíz se refiere a los aromas agradables, como el de las flores. El elemento se aplica aquí a una entidad no tangible, del orden de los sonidos. El resultado es un recurso de sinestesia, evaluado por los actuales hablantes como una expresión muy bien lograda.

pjuntumarari	pirécua
<i>p'untumarhari</i>	<i>pirekwa</i>
lo que esparce buen aroma	canción
“canto exquisito”.	

3.4. *La adoración*

Por último, ofrezco un par de fragmentos que contienen elementos del ámbito de las creencias. Del primero de ellos me interesa destacar la palabra para ídolo *l'arhesi*, que el texto presenta doblemente flexionada, en número plural *-iča*, y en caso objetivo *-ni*: “a los ídolos”. El término tiene como base la raíz *l'arhe* “ser grande, viejo”, lo que me permite proponer la hipótesis de que en la antigüedad los dioses eran concebidos como seres sobrenaturales de edad madura, o tenían una representación terrenal en forma de grandes estatuas. Nuevamente, ignoro si detrás de esta forma lingüística existen únicamente elementos nativos o si en su elaboración hubo “mano de fraile”. Hoy en día la palabra es obsoleta. El trozo corresponde a unas de las ideas que Luzbel pretendía poner en marcha en el mundo.

Diosin	no	caxumbecuaca	ca	tjarésichan	guandatsecuarecuaguaca
<i>Diosini</i>	<i>no</i>	<i>kaxumpekuaka</i>	<i>ka</i>	<i>t'arhesiichani</i>	<i>wantatsekwarhekuawaka</i>
a Dios	no	respetará	y	a ídolos	hará rezarles

“no respetará a Dios y hará que les recen a los ídolos”.

Del segundo fragmento merece ponerse en relieve la forma *miyuparhaku-tarakwa*, empleada para nombrar al rosario. La palabra tiene como base la raíz *miyu* “contar”, a la que le sigue un locativo, *-parha*, que se refiere a una zona posterior; y luego el morfema causativo *-ku*. Hasta aquí, los tres elementos corresponden a situaciones en que uno cuenta de cierta manera o en que se contabiliza un determinado tipo de entidad. Por lo que al rosario se refiere, la contabilidad se hace sobre objetos como las cuentas (las esferitas del rosario), cuya particularidad no es tanto su forma redondeada, sino la carencia de un frente, de un lado o ángulo con rasgos sobresalientes; por esta razón se echó mano del morfema *-parha*, semánticamente compatible con un tipo de entidad, las cuentas, concebido como algo llano. La palabra tiene después dos morfemas más: el causativo/instrumental *-tara*, y por último el nominalizador *-kwa*; ambos aportan a la forma el significado de “cosa que sirve para”. En conjunto, los cinco morfemas forman el término *miyuparhakutarakwa*, que corresponde a “lo que sirve para contar cosas sin frente, que no tienen un lado sobresaliente”. Otra vez, en mi glosa he optado por una expresión demasiado sencilla, “contador”, en menoscabo de la capacidad expresiva de la lengua. El término no es común en la actualidad, aunque sí es entendido por los hablantes contemporáneos. La cita pertenece al momento de la pastorela en que se le ofrecen regalos al Santo Niño.

ma	cuéndasi	miyuparacutaracua	cari	indén
<i>ma</i>	<i>cuentas</i>	<i>miyuparhakutarakwa</i>	<i>kari</i>	<i>inteni</i>
un	cuentas	contador	y tú	a ése

tirijcutin	guandátsecuareaca
<i>tirihik'urini</i>	<i>wantatsekwarheaka</i>
colgado de la mano	rezarás

“un rosario con el cual rezarás teniéndolo pendiente de tu mano”.

PALABRAS FINALES

La pastorela de Romero, firmada en Pichátaro, el año de 1883, es, desde mi humilde apreciación, el aporte más significativo que diera Nicolás León respecto de la lengua p'orhepecha. La obra ostenta este valor no sólo por su extensión, sino por su originalidad; en este sentido, la pastorela constituye un material inédito y de mayor valor que aquel incluido en la obra

elaborada por el michoacano en coautoría con Grasserie con base, en su mayor parte, en impresos coloniales preexistentes. Ni qué decir que la pastorela es todo un monumento al lado del silabario tarasco o al lado de cualquiera de los otros artículos de la lingüística p'orhepecha escritos por León.¹⁷

Por ello creo que una de las tareas inmediatas debe ser la traducción de la pastorela, lo que permitirá el acceso de la obra a un mayor número de personas. De esta forma, la pastorela de Romero podría ser estudiada comparativamente con las de Morelia y de Quinceo, que fueron dadas a conocer con su respectiva traducción al español. [Por supuesto que debe tenerse en cuenta la posibilidad de estudiar las obras en el idioma en que fueron escritas, lo que indudablemente aportará elementos imperceptibles en las versiones traducidas.] Así será más fácil cubrir objetivos como los que me he trazado en esta presentación, a saber: destacar los elementos de la cultura local y del código lingüístico propios a la pastorela. Por otra parte, es claro que las tres pastorelas son también fuentes lingüísticas de gran importancia, por lo que ameritan un estudio particular con énfasis en el cambio lingüístico, la variación dialectal, el léxico y la potencialidad derivativa, entre otros.

No quiero concluir este trabajo sin expresar mi más profunda esperanza de que, gracias a la oportunidad que he tenido de sacar a la luz este tesoro lingüístico y literario, los fragmentos de la pieza que he podido incluir sirvan como un estímulo para que otros interesados se acerquen a las múltiples facetas de las versiones indígenas de las pastorelas.

¹⁷ Las obras referidas son, respectivamente, *Langue Tarasque. Grammaire, dictionnaire, textes traduits et analyses*, J. Maisonneuve Éditeur, París, 1896 (*Bibliothèque Linguistique Américaine*, XIX); y "Silabario del idioma tarasco o de Michoacán, y reglas generales de su pronunciación y escritura", *Anales del Museo Michoacano*, Morelia, 1889, pp. 139-154.

LEYENDA Y FICCIÓN

ALGUNAS APARICIONES DE DON JUAN MANUEL

ALEJANDRO RIVAS VELÁZQUEZ
El Colegio de México

“La calle de Don Juan Manuel” se publicó por primera vez en 1835, en el volumen I de la *Revista Mexicana*.¹ Su autor, Don José Justo Gómez de la Cortina, o como se le conoce por su título nobiliario, el Conde de la Cortina, fue mecenas, historiador, escritor, y un hombre destacado en la ciencia y la literatura de la primera mitad del siglo XIX.² El relato está formado por dos historias de Don Juan Manuel, una legendaria y otra histórica; durante más de doscientos años, este personaje dio nombre a una importante calle de la ciudad en la cual el Conde de la Cortina nació y vivió gran parte de su vida. Las dos historias aparecen bajo el control de un narrador en primera persona (identificable con el autor) que, al dialogar con su barbero, escucha de éste la parte legendaria. El barbero narra la leyenda de Don Juan Manuel, un virtuoso señor español que, trastornado por los celos, hizo un pacto con el diablo para conocer la identidad del hombre con quien su esposa le era infiel. El diablo le aconsejó salir a las once de la noche y matar al primero que pasara por su calle. Don Juan Manuel salió ésa y muchas noches, y luego de preguntar la hora a su víctima y recibir como respuesta que eran las once de la noche, le clavaba un puñal en el pecho, mientras le decía la frase que se hizo tan famosa: “Dichoso usted que sabe la hora en que muere”. Esto se repitió hasta que una mañana supo que la víctima de la noche anterior era un sobrino suyo. Arrepentido, fue a confesar sus crímenes a un fraile de San Francisco, quien le impuso como penitencia ir al pie de la horca de la plaza mayor durante tres noches y rezar un rosario por el

¹ Para conocer mejor al Conde y la publicación de este texto, puede consultarse el ejemplar trabajo de María del Carmen Ruiz Castañeda, *El Conde de la Cortina y “El Zurriago Literario”*. *Primera revista mexicana de crítica literaria (1839-1849, 1843 y 1851)*, Universidad Mexicana Autónoma de México, México, 1974, en el cual aparecen importantes datos de la vida del autor.

² Además de los datos biográficos que proporciona M. C. Ruiz Castañeda, hay una biografía clásica, de José G. Romero y J. N. de Pereda, *Biografía del Exmo. Sr. don José Justo Gómez de la Cortina, Conde de la Cortina*, A. Boix, México, 1860, preparada para la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y que apareció ese año en el *Boletín* de la Sociedad fundada por el Conde. En esta obra se apoyan los investigadores modernos. La bibliografía se completa con el fascículo de Ricardo Ortega y Pérez Gallardo “Condes de la Cortina”, en *Historia genealógica de las familias más antiguas de México*, 3ª ed., Impr. de A. Carranza, México, 1908, t. 2 [foliación irregular]. Véase también el libro de José Luis Martínez, *La expresión nacional*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993, pp. 251-255.

alma de las víctimas. Luego de dos noches en las que presencié apariciones de ultratumba, y ya absuelto por el religioso, Don Juan Manuel acudió a la tercera noche; nadie sabe lo que entonces pasó, pero el personaje amaneció colgado de la horca. El barbero concluye su relato diciendo que la leyenda adjudica a los ángeles el castigo contra el asesino, y que desde ese día a la calle Nueva se le conoció como la calle de Don Juan Manuel.

Una vez concluida esta primera parte del texto, reaparece el diálogo, en el que el narrador expresa su incredulidad respecto de lo contado por el barbero; frente a esta actitud escéptica, el barbero responde que había oído que el padre del contador de su interlocutor poseía algunos papeles relativos a la historia. De inmediato, el narrador asume la tarea de localizar aquellos documentos, teniendo en mente la idea de que “las consejas populares, conservadas por tradición, rara vez dejan de traer su origen de un acontecimiento verdadero”.³ Desde luego, el narrador encontró “una especie de cuaderno de hojas sueltas, tan mal escritas que más bien parecían una colección de dibujos cabalísticos” (p. 151). Aquellos legajos ubicaban la historia entre los años 1623 y 1630, y aportaban datos para construir la historia de Don Juan Manuel de Solórzano, natural de Burgos, hombre rico y afortunado, que tenía gran influencia política por ser privado del virrey, el marqués de Cadereita. Pero su situación personal también le acarreó la envidia de los señores de la Audiencia, sobre todo a raíz de que el virrey le otorgara la administración general de los ramos de la Real Hacienda, y por consiguiente, la intervención de las flotas que venían de la Península, “y como en estos ramos siempre había tenido gran parte la Audiencia, pronto empezaron las quejas y representaciones al Rey” (p. 153). Estos poderosos enemigos lo llevaron a la cárcel hacia 1640; el alcalde del crimen, don Francisco Vélez de Pereira, quien además estaba enamorado de la esposa del personaje, había ordenado la detención. Don Juan Manuel logró salir de prisión por las noches, en una de las cuales encontró al alcalde “casi” en brazos de la esposa, por lo que le clavó un puñal en el pecho. Así que volvió a la cárcel. Cuando el virrey hacía esfuerzos para ayudarlo, Don Juan Manuel amaneció colgado en la horca pública un día de octubre de 1641. En este punto del texto, vuelve a aparecer el diálogo, y ahí nos queda claro que como a los oidores no les convenía que se supieran los detalles de la muerte del alcalde, inventaron lo del diablo y lo de los ángeles para hacérselo creer “al pobre pueblo”. El texto termina con esta reflexión: “[...] desde hoy, miraré esa calle con toda la veneración que se debe a un monumento que nos recuerda los progresos de la Ilustración del siglo en que hemos nacido”

³ Por comodidad cito por la edición moderna más accesible: José Justo Gómez (Conde de la Cortina), “La Calle de Don Juan Manuel. Anécdota histórica del siglo xvii”, en *Poliantea*, selec. y pról. Manuel Romero de Terreros, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1944, pp. 150-151.

(p. 156). La oposición entre la época colonial y el presente del narrador quedaba patente en esa frase final.

Pero hay algo personal en toda esta historia. El Conde de la Cortina fue gobernador del Distrito Federal por primera vez en 1835, y de nuevo en 1836; en este cargo enfrentó una situación similar a la del personaje, ya que la gubernatura y el Ayuntamiento vivieron en constante conflicto por cuestiones precisamente de competencia. Un estudioso actual dice: “Un estira y afloja constante, reiterativo, alrededor de las funciones específicas de cada una de las entidades es una de las características centrales de la historia urbana en la primera mitad del siglo pasado”.⁴ Al parecer, ese conflicto alcanzó grandes proporciones, y dejó un testimonio que tiene que ver con el Conde; se trata de la *Acusación que el Lic. Gabriel Sagazeta, síndico segundo del Excelentísimo Ayuntamiento de esta capital, eleva, como procurador de común, al soberano Congreso Nacional contra el Sr. Gobernador del Distrito Don José Gómez de la Cortina*, publicado en 1836. Ese año vuelve a aparecer, ahora de manera independiente, *La Calle de Don Juan Manuel*, con el subtítulo de: *Anécdota histórica del siglo XVII*.⁵

El Conde vuelve a publicar “La Calle de don Juan Manuel” el 26 de octubre de 1839, ahora en *El Zurriago Literario*, periódico fundado por él e iniciador de la crítica literaria en nuestro país. El texto es el mismo de las dos apariciones anteriores, pero incluye un “Apéndice documental” donde el autor enlista los manuscritos que usó para construir la parte histórica del relato. Se trata de documentos como una “Carta del oidor a Pereira”, una “Carta de Prudencio de Armendia a Don Juan Manuel de Solórzano”, entre otros, todos concernientes a los personajes que aparecen en el texto.⁶ El artificio del cuaderno de la primera versión es reforzado ahora por este “Apéndice”. La verosímil historia de lo que le pasó a Don Juan Manuel con las autoridades virreinales, servía como espejo de una realidad contemporánea en la que algunos personajes e instituciones se negaban a aceptar que México era otro luego de la Independencia.

⁴ Ariel Rodríguez Kuri, “Política e institucionalidad: el Ayuntamiento de México y la evolución del conflicto jurisdiccional, 1808-1850”, en *La Ciudad de México en la Primera mitad del siglo XIX. Gobierno y política; sociedad y cultura*, comp. R. Hernández Franyuti, Instituto Mora, México, 1994, t. 2, pp. 51-94.

⁵ A diferencia de otros compiladores, Romero de Terreros no anota de dónde tomó la versión que reproduce. En la “Cronología de las obras principales del Conde de la Cortina”, establece el año de 1836, ignorando la versión de 1835, que sí da Ruiz Castañeda. Antonio Palau y Dulcet (*Manual del librero hispano americano*, Barcelona, 1965, t. 6, p. 247) proporciona la ficha completa de esta edición de Cumplido de 1836.

⁶ Algunos títulos más de la “lista de los documentos que se han tenido presentes para la formación de esta noticia” son: “Carta del P. Ontañón, de la Orden de San Francisco a su prelado”; “Papel del virrey al Lic. Ondraeta”; “Carta de Don Pedro Salazar, residente en Veracruz, al virrey marqués de Cadereita”; “Minuta de inventario de los bienes de la obra pía del hospital de españoles, que administraba Don Juan Manuel de Solórzano”.

Pero la exitosa construcción de esa anécdota colonial resultó atractiva en el ambiente romántico que empezaba a invadir el escenario nacional por esos años. Ignacio Rodríguez Galván, nuestro primer romántico, pronto se ocupó de la historia. Según confesó, ya se había valido de la realidad para la ficción, al escribir su *Muñoz, visitador de México*, obra teatral estrenada en 1839: “Una página de un periódico que se publicaba en México (*El Indicador*, t. III - 131), me sugirió la idea de hacer este drama”.⁷ Y en abril de 1842 llevó a escena su segundo drama de ambiente colonial, *El Privado del Virrey*, en el que hace una especie de síntesis de las dos partes de “La Calle de Don Juan Manuel”. Guillermo Prieto, en la reseña de la representación que hizo para *El Siglo XIX* el 27 de abril de 1842, resalta el origen de la pieza: “Bien conocida es la anécdota histórica y la tradición popular acerca de don Juan Manuel de Solórzano, privado del marqués de Cadereita, y víctima después de la Audiencia: el señor don J. Gómez de la Cortina publicó hace algún tiempo la referida anécdota, que, como cuanto sale de su brillante pluma, es bella e interesante”. Y concluye: “El autor del *Privado* formó su argumento tomando de la tradición popular y la relación histórica”.⁸ Sin embargo, ahora el privado del virrey pierde las virtudes que como caballero español había tenido en las apariciones anteriores y él, como todo lo español, es presentado de manera negativa. Don Juan Manuel se aparecía en medio de la polémica entre los que consideraban el pasado colonial como el inicio de nuestra civilización y aquellos, los liberales, que veían los siglos de dominación como un pasaje negro de la historia nacional y el origen de nuestros males.⁹ Pero Rodríguez Galván también hace algo común en las obras románticas mexicanas: presenta el pasado no como una recreación sino como un paradigma para poner en tela de juicio un presente histórico que nunca desaparece del todo. En la escena, cerca del final, Don Juan Manuel sabe de las intenciones que sus enemigos tienen de ahorcarlo y luego inventar la intervención del diablo. Él se resigna a su suerte, no sin antes lanzar un profético discurso en el que dice cosas como estas: “Se hundirá esta Colonia, de aventureros presa,/ donde más el dinero que las virtudes pesa”. Y ésta será su herencia: “y tras la tiranía vendrá el libertinaje;/ el déspota es el mismo, si con diverso traje;/ donde un señor había, diez mil se encontrarán”. Y llega el personaje Don Juan Manuel hasta los años de Rodríguez Galván: “Hijos de tales padres, por las sendas impuras,/ de ava-

⁷ Prefacio a *Muñoz, visitador de México*, pról. J. Jiménez Rueda, Imprenta Universitaria, México, 1947, p. 3.

⁸ Cito por Guillermo Prieto, *Obras completas. X. Crónicas de teatro y variedades literarias*, ed. B. Rosen Jélomer, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, pp. 45-46.

⁹ Véase Enrique Florescano, *Ensayos sobre la historiografía colonial de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1979, pp. 27-29.

ricia y torpeza caminarán a oscuras.../ cada año un gobernante, cada mes un motín".¹⁰

Al explicar el escaso éxito que tuvo el drama, Altamirano dice: "En 1841 se presentó en el mismo teatro [el Principal], *El Privado del Virrey*, que no fue recibido tan favorablemente como el anterior [*Muñoz*] a causa de intrigas fraguadas por un español, y motivadas seguramente por las amargas verdades que contiene el drama contra la dominación española y sus consecuencias en México".¹¹ Todavía el drama se publicó al año siguiente por Cumplido en una edición pagada por José María Tornel.

Y Don Juan Manuel seguía apareciendo. El Conde de la Cortina lo vuelve a publicar en 1851 en *El Zurriago*. Ésta es ya la cuarta vez que lo firma, por lo que explica: "Atendiendo a los deseos que hace tiempo nos manifestaban varias personas a quienes deseamos complacer reimprimimos la siguiente *Anécdota* con tanto mayor gusto, cuanto que contiene un hecho histórico poco conocido, y que se ha agotado ya enteramente la única edición que de ella se hizo".¹² Pero hay otra causa. Reproduce también una carta firmada por Carlos María de Bustamante que había aparecido en el *Diario de Gobierno*, en la que el director dice, entre otras cosas:

No puedo menos de elogiar con las palabras del mayor agradecimiento el buen celo con que el señor Gobernador del Distrito de México, D. José Gómez de la Cortina, ha procurado poner en claro la historia de la Calle de Don Juan Manuel, de quien se ha creído por el vulgo que fue ejecutado en la horca de México por ministerio de los ángeles, a causa de los horrosos asesinatos que a sangre fría ejecutaba noche por noche con la primera persona indefensa que encontraba en la calle; haciendo ver que la muerte de este hombre fue ejecutada en las tinieblas de la noche de orden de la sala del crimen de México, presentándose su cadáver una mañana del mes de octubre de 1641 [...] (p. 151).

Sin embargo, Bustamante expone sus dudas motivadas en uno de los anacronismos en que incurre el Conde, quien presentó a Don Juan Manuel como privado de Cadereita, para luego decir que el virrey "dobló sus esfuerzos" para salvarlo en 1641, año en que Cadereita había dejado el país. Precisa el historiador por qué le interesa aclarar el punto:

[...] yo desearía que se aclarase de todo punto este suceso, porque encontrándolo opuesto a los datos que señala la historia, podría algún hombre sin crítica

¹⁰ Cito por *El privado del virrey* [sic], Ignacio Cumplido, México, 1842, p. 152.

¹¹ "Ignacio Rodríguez Galván", en *El Parnaso Mexicano*, t. 1, vol. 6, agosto de 1885. Reproducido en Ignacio Rodríguez Galván, *Obras*, pról. y apéndice Fernando Tola de Habich, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, t. 1, p. clxxiv.

¹² *El Zurriago Literario*, 27 de septiembre de 1851, p. 147.

rehusarle el crédito que merezca una relación tan curiosa y exactamente referida, como la que ha hecho el Sr. Gómez de la Cortina, y por semejante duda no faltarían algunas personas que se alimentan de fábulas y consejas, volver a la creencia de la que se ha referido con respecto a Don Juan Manuel de Solórzano, en cuya calle tiene su casa el Sr. Gómez [...] (p. 152).

El Conde agradece en la “Contestación” el buen tono de esa interrogante, y sale al paso diciendo que eso fue lo que encontró en un papel que el propio virrey le escribió al Lic. Ondraeta, y que reproduce ahí mismo. Concluye diciendo que, en tanto historiadores, ambos saben que en asuntos de historia no siempre se puede, aunque se quiera, ser exacto.

Este hecho pronto tuvo repercusiones, pues si la historia de Don Juan Manuel contada por un ilustre historiador como el Conde de la Cortina, individuo de la Real Academia de la Historia, había sido aprobada por otro historiador tan serio como Bustamante, podía muy bien aparecer como testimonio histórico, como se verá enseguida. Con el fin de mostrar los rasgos coloniales que pervivían en el Partido Conservador, Benito Juárez encomendó a Vicente Riva Palacio sacar de los archivos de la Inquisición las causas célebres para darlas a conocer; y aunque la obra con esos materiales no se publicó, en su lugar salió en 1870 *El libro rojo*, que en opinión de algunos investigadores es el fruto de aquel proyecto de Juárez;¹³ en efecto, esta obra “ponía en perspectiva un pasado teñido por la crueldad de los extravíos de la intolerancia”, un pasado que los liberales creían al fin concluido luego de la restauración de la República. Lo interesante es que en este *Libro*, al lado de personajes como Cuauhtémoc y Vicente Guerrero, entre otros, se aparece Don Juan Manuel. Su historia, curiosamente, no la firma Riva Palacio, el historiador del segundo volumen de *México a través de los siglos* (1884-1889), sino Manuel Payno, otro ilustre liberal. El texto empieza con un epígrafe tomado del *Privado del virrey*, lo que le da una filiación literaria y liberal. La historia está enmarcada por el relato de un narrador que sitúa los sucesos en la calle conocida por todos, y es reforzada mediante la inclusión de otros personajes contemporáneos. Luego viene la leyenda, donde, a diferencia de Galván, no se escatiman los calificativos: “era muy caritativo”, “era valiente”, “Don Juan Manuel era hombre no sólo virtuoso sino hasta Santo”. Pero este buen hombre de repente cambia, por lo que empiezan a aparecer los muertos en su calle. Don Juan Manuel comete los asesinatos con la pregunta de la hora, la respuesta y el “dichoso usted que sabe la hora en que muere”, hasta que una beata lo acusa con el confesor, lo cual motiva la penitencia y el ahorcamiento a manos de los ángeles. La primera

¹³ Cf. Leticia Algaba Martínez, *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997, pp. 13-16.

parte termina con el narrador diciendo: “Así oí referir el cuento de Don Juan Manuel en la edad de las ilusiones y del mundo de los fantasmas”.¹⁴ En la transición entre esta parte y la de la historia, el narrador afirma: “Pasaron muchos años antes de que se supiera lo que había de verdad en todo lo que no parecía más que un cuento, hasta que don José Gómez de la Cortina, literato distinguido y además curioso indagador de todas nuestras antiguas crónicas, publicó un escrito con el título de *La Calle de Don Juan Manuel*”. Y concluye: “En cuanto a la parte exactamente histórica, no habiendo encontrado ningún otro dato ni documento nuevo, copio la que escribió el finado Conde de la Cortina” (p. 262). Así que, por esta razón, con lo que se quedaron los lectores de 1870 fue con aquellas palabras del Conde: “[...] yo, desde hoy miraré esa calle con toda la veneración que se debe a un monumento que nos recuerda los progresos de la Ilustración del siglo en que hemos nacido”; palabras que concordaban con el ideal de renovación que flotaba en el ambiente liberal luego del triunfo sobre Maximiliano y de la restauración de la República.

Pero ésta no fue la última vez que Don Juan Manuel se apareció en el campo de las letras liberales. Poco después, cuando el positivismo comenzó a cobrar fuerza en el escenario nacional, se inició la polémica entre krausistas y positivistas. En el ámbito de la filosofía de la historia, ambos bandos contaron con una publicación y una figura relevante. Por un lado, a partir de enero de 1882, mientras que el positivismo se expresaba en el diario *La Libertad*, dirigido por Justo Sierra, su más ferviente defensor en esos años, en el periódico *La República*, fundado por Altamirano y dirigido por Pedro Castera, aparecían críticas al sistema de Comte, así como semblanzas de contemporáneos firmadas por *Cero*, seudónimo utilizado por Vicente Riva Palacio. Uno de los primeros retratos que publicó *Cero* fue precisamente el de don Justo Sierra, el cual sobresale en el conjunto por los ataques que lanza contra el positivista. José Luis Martínez resalta este hecho al decir que de aquellas semblanzas “Sólo en algún caso, como en la estampa de Justo Sierra, parece que una secreta envidia enturbió sus líneas”.¹⁵ Pero en realidad, más que envidia, por otra parte inmotivada en esos años, lo que subyace es un enfrentamiento entre dos intelectuales que había empezado en 1881 en la Cámara a raíz de un discurso en el que Riva Palacio dio su visión de la historia. Como afirma Martínez, en ese recorrido, a Riva Palacio, “como buen idealista y romántico no le importó que sus citas se apegaran estrictamente a la verdad y a la imparcialidad históricas” (p. 155). Y no

¹⁴ Cito por Vicente Riva Palacio y Manuel Payno, *El libro rojo*, pról. Carlos Montemayor, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989, p. 259.

¹⁵ José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 309. Quien aclara el punto es Clementina Díaz y de Ovando, en “Justo Sierra en la mira de Vicente Riva Palacio”, *Anuario del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1983, núm. 52, pp. 151-165, trabajo que sigo para esta parte.

tardó la crítica de Sierra desde la misma tribuna, quien además de rectificar algunas inexactitudes, trató de demostrar que la visión histórica de Riva Palacio no era científica, ya que el rigor “se había diluido en la brillantez de la forma”. Justo Sierra dejó en claro: “...hoy entre los que pertenecen como yo, en clases de humildes adictos a la escuela histórica, y los que pertenecen a la escuela metafísica hay un abismo infranqueable”.¹⁶ Pero al lado de las semblanzas,¹⁷ *La República* comenzó a publicar leyendas en verso firmadas también por *Cero*, seudónimo de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza. Un crítico contemporáneo piensa que con estas leyendas “Probablemente Riva Palacio esperaba enconadas críticas de parte de los «científicos» por crear historias piadosas impregnadas de superstición, lo que le habría venido de perlas para exhibir la intolerancia de *La Libertad* en un asunto delicado que podía desviar la polémica al terreno del dogma religioso”.¹⁸ Las críticas por las leyendas nunca aparecieron; sin embargo, el éxito de estas obras se reflejó en la publicación de *Tradiciones y leyendas mexicanas*¹⁹ por la imprenta de Ballecá, en 1885, obra celebrada hasta por Ricardo Palma.²⁰ Ahí, en versos octosílabos, vuelve a aparecer Don Juan Manuel. En esta versión, desesperado por no tener descendencia, y trastornado por los celos, hace un pacto con el diablo, quien lo induce a cometer una larga serie de asesinatos, hasta que ve el cadáver de su sobrino. Luego de las tres noches de penitencia, aparece colgado de la horca por obra de los ángeles. Si en *El libro rojo* interesó a los liberales la parte histórica, ahora interesa en tanto leyenda tradicional, como una forma de historia distinta de la positiva, pero igualmente válida, y en lugar del final de Payno, Riva Palacio y Peza resaltan el testimonio en la realidad que avalaba la historia: “Esta leyenda que el pueblo/ desde hace tres siglos oye/ dio a la antigua calle Nueva/ de Don Juan Manuel el nombre”.²¹

¹⁶ Citado por Clementina Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 155.

¹⁷ Luego sería *Los Ceros: galería de contemporáneos* (1882), del que hay una edición moderna con presentación de Clementina Díaz y de Ovando, Instituto Mora-UNAM-Conaculta-Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1999. La semblanza de Justo Sierra está en las pp. 71-78.

¹⁸ J. Ruedas de la Serna, “Una literatura para la vida”, presentación a Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, *Tradiciones y leyendas mexicanas*, Instituto Mora-UNAM-CNCA-Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996, p. 17.

¹⁹ En *La Libertad* aparecieron cinco leyendas: “La leyenda de la Calle de Olmedo”, “El puente del clérigo”, “La calle de la Joya”, “La calle del puente o salto de Alvarado” y “La mujer herrada”, cf. *ibid.*, p. 11.

²⁰ Riva Palacio envió un ejemplar al peruano, quien lo agradeció epistolarmente, pero además de acusar recibo y aplaudir la edición, hace señalamientos interesantes con respecto al paralelismo que encuentra entre personajes de nuestra tradición y algunos de la peruana; así, por ejemplo, dice en carta fechada en 14 de mayo de 1886: “nuestro Zelenque es el Don Juan Manuel de ustedes” (*Epistolario*, Cultura Antártica, Lima, 1949, t. 1, p. 127).

²¹ *Tradiciones y leyendas mexicanas*, ed. cit., p. 49.

Pero las apariciones no sólo se habían dado en obras escritas por autores cultos. En este recorrido se han ido presentando algunos indicios de una existencia paralela en la tradición oral, recuérdense las palabras citadas de Bustamante, de Prieto y las del propio Payno. En este sentido, es interesante lo que dice Antonio García Cubas en su imprescindible *Libro de mis recuerdos*, donde hace una descripción de la sociedad mexicana de mediados del siglo XIX:

[...] a los niños se les entretiene, en retirado aposento, con historias y consejas que alguna anciana de feliz memoria les relata [...] cuando bien librados salen los oyentes, las aventuras de Pulgarcito, de la Caperucita Encarnada [...] pues las más de las veces, la buena señora adopta para temas de su narración tradiciones terroríficas, como las de *Don Juan Manuel*, *La Llorona*, *La Mulata de Córdoba* [...] o las patrañas, que, por vía de ejemplo, se mantienen vivas.²²

Es decir, en la sociedad también funcionaban los elementos de la tradición que el Conde de la Cortina había incorporado a su relato y que Isabel Quiñónez toma como ejemplo para describir los rasgos propios del relato de transmisión oral:

Un barbero cuenta al narrador la historia, que aprendió de su padre, lo que es una forma típica de transmisión legendaria. Otra característica del relato oral, que algo (hecho, persona, objeto) sea o haya sido real, también está presente de dos maneras: 1) el cliente del barbero piensa que las “consejas populares, conservadas por la tradición, rara vez dejan de tener su origen en un acontecimiento verdadero”, y 2) insatisfecho con la conclusión de la historia, que a don Juan Manuel lo ahorcaron los ángeles, éste averigua en papeles de la Audiencia las causas del asesinato del personaje real. Comportándose uno como crédulo emisor y otro como receptor incrédulo, el barbero y el narrador patentizan otro hecho estudiado por los teóricos del género: quienes cuentan u oyen una leyenda tienen diversos grados de fe en la veracidad. “La Calle de Don Juan Manuel” refleja otra característica perteneciente a la categoría Sobre lugares y tradiciones históricas (como ya se dijo, los sustratos se juntan en estos relatos), la de que la historia es localizable —en este caso en la calle donde vive el cliente.²³

Al parecer, Ireneo Paz fue uno de los niños que, según García Cubas, escucharon la historia de Don Juan Manuel de la tradición oral; al término de la Intervención, cuando los liberales se dan a la tarea de poner en práctica las leyes de Reforma, una de las cuales, tal vez la que más interesa a los

²² Antonio García Cubas, *Libro de mis recuerdos*, Patria, México, 1945, pp. 191-192.

²³ Isabel Quiñónez, “Prólogo” a *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México* de Juan de Dios Peza, Porrúa, México, 1988, p. xxviii.

escritores, era la concerniente al laicismo, Paz empieza a publicar su obra. Impresor y poeta, él “encuentra en la novela histórica la forma de expresión más acorde con su temperamento liberal y vehemente”.²⁴ En efecto, de las dieciocho novelas que escribió sólo dos se apartan del tema histórico y tratan un asunto amoroso. Este activo liberal, apegado en todo a los dictados de Altamirano en cuanto a la creación de la literatura nacional y de hacer llegar al pueblo la historia nacional a través del relato novelesco, dejó dos extensas series biográficas de personajes, desde la Independencia hasta la Revolución de 1910. Pero también, en su faceta de versificador, escribió una versión de Don Juan Manuel. Así, nuestro personaje aparece en octosílabos y endecasílabos en “El asesino”, que Paz incluyó en su *Cardos y violetas*, impreso por él mismo en 1878, al que acompaña una dedicatoria a Miguel Bermúdez en la que dice: “Tendría yo 5 o 6 años, cuando una abuelita conocida mía me refirió algo de la historia de D. Juan Manuel, que me impresionó mucho. Cuando estuve en edad de hacer versos, me di a componer las cosas a mi modo y salió lo que sigue”, y luego advierte al destinatario: “Te lo digo para que no busques nada de bueno en un cuento de viejas”.²⁵ Estas palabras muestran una actitud diferente de la del Conde de la Cortina, quien afirmaba que las consejas populares “rara vez dejan de traer su origen de un acontecimiento verdadero”. Aquí muchos elementos de la leyenda no tienen cabida; se trata más bien de una versión “laica” de Juan Manuel. Obviamente, ahora no hay pacto con el diablo, ni intervención de los ángeles, y hasta el nombre de la calle cambia: ahora los asesinatos se cometen en la calle de Flamencos. Don Juan Manuel modifica incluso la frase a la hora de asesinar: “Feliz quien sabe la hora/ en que tiene que morir” (p. 414). El personaje es un joven enamorado de la hija de un poderoso oidor, el cual, inconforme con la relación, hace que la Inquisición ejecute a los padres del enamorado, mientras que a él lo manda dos años al hospital de enfermos mentales. Luego de ese tiempo, Don Juan Manuel sale todas las noches a las calles del centro de la ciudad, durante dos meses, impulsado por el deseo de venganza. La pregunta de la hora tiene aquí un motivo:

He salido por las noches
 Y a cuantos encuentro solos
 Les pregunto: ¿qué horas son?
 Y como responden obro:

²⁴ Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Universidad de Guadalajara-Xalli, Guadalajara, 1991, p. 70.

²⁵ Cito por “El asesino. Leyenda”, en *Cardos y violetas. Colección de poesía, composiciones dramáticas y sonetos festivos*, 3ª ed., Imprenta, Litografía y Encuadernación de Ireneo Paz, México, 1892, t. 1, pp. 410.

Si me dicen que no saben,
 Por otro camino cojo,
 Pero si saben la hora...
 ¡Desgraciados! me sofoco,
 Me embriago y fuera de mí
 Les digo: "Muere dichoso
 El que sabe a que horas muere"
 Y los mato... y río... y lloro (p. 449).

Un fraile de San Francisco impide que siga cometiendo crímenes, pues heroicamente lo busca una noche, pero como resulta que el religioso es hijo del oidor causante de la desgracia de Don Juan Manuel, éste acaba asesinandolo también. El laicismo llegó demasiado lejos. Es evidente que aquel deseo "de componer las cosas" hizo que Paz escribiera la aparición de Don Juan Manuel más alejada del modelo aceptado por los autores que lo precedieron.

Pero si el positivismo imprimió este cambio en la tradición, al final, cuando esta ideología ha dejado de dar respuestas a una pujante sociedad, esto provocará que, por oposición, vuelva a aparecer Don Juan Manuel con nuevos bríos. Algo curioso es que si al afiliarse a la filosofía positivista, Justo Sierra provocó la mencionada reacción de *Cero*, a finales de siglo XIX, ya desencantado por aquel cientificismo, su labor y uno de sus proyectos más importantes, la Escuela Nacional Preparatoria, empezó a dar los primeros pasos en el derrumbe del sistema positivista, lo que cristalizará en el Ateneo de la Juventud. Con la cátedra de historia impartida por el mismo Sierra y por Altamirano, y con nuevas asignaturas como la literatura nacional, arquitectura, pintura y escultura, los jóvenes de la Preparatoria acudieron a los archivos y empezaron a descubrir la riqueza artística de la época colonial. En ese ambiente de renovación y de búsqueda de lo nacional, se fundó en 1885 el Liceo Mexicano Científico y Literario; entre los miembros de esta corporación, a la que también pertenecieron hombres como Ángel de Campo (Micrós) y Luis G. Urbina, se encuentra Luis González Obregón, discípulo de Sierra y Altamirano que se interesó muy pronto por la historia nacional, como lo muestran sus primeros títulos: en 1888 publicó *Don Joaquín Fernández de Lizardi*, al que siguieron obras como: *Breve noticia de los novelistas mexicanos en el siglo XIX* (1889), *Biografía de Ignacio M. Altamirano* (1893) y *Don Justo Sierra, historiador* (1907). Pero sin duda es su labor como cronista la que le dio fama. He aquí su inicio en este ámbito. Ángel de Campo, su amigo inseparable, lo llevó a conocer a Gonzalo Esteva, quien entonces era director del diario *El Nacional*. En esa ocasión, Esteva "le pidió que se hiciera cargo de la sección de narraciones pintorescas, que revivieran el ambiente, las costumbres y leyendas de la Ciudad de México"; así, a cambio de una paga de diez pesos por artículo, una cantidad aprecia-

ble para la época, durante 1890 y 1891, González Obregón escribe cada semana los textos que luego formarían el primer tomo de *México viejo* (1891-1895), publicado hasta en edición de lujo en París por R. Mille en 1900.²⁶ Luego de sucesivas ampliaciones, éste fue el origen del *México viejo* que ha llegado hasta nosotros, y donde vuelve a aparecer “La calle de don Juan Manuel”,²⁷ que el autor reprodujo también en el otro libro que le dio gran renombre: *Las calles de México* (1922), libro en el que no podía haber faltado este personaje.²⁸ La versión de González Obregón empieza con un epígrafe tomado de la obra del Conde de la Cortina: “las consejas populares conservadas por tradición, rara vez dejan de traer su origen de un acontecimiento verdadero” (p. 23), que muestra la validez de la búsqueda de nuestra identidad en el pasado colonial y en otras formas de la historia. Incluso, ahora Don Juan Manuel tiene una tradición literaria avalada por una lista de autores que se han ocupado de él, y que González Obregón ofrece en nota a pie de página. Aunque se copia la versión de 1836, encontramos un cambio interesante, porque modifica la estructura. Dice González Obregón: “Atendamos primero a la historia, para después escuchar a la leyenda”. Y ofrece los elementos históricos que diera el Conde de la Cortina, incluso usando comillas en algunos pasajes. Al final de esta primera parte dice: “Los oidores, que fueron los que ordenaron aquella sombría ejecución, la atribuyeron a los ángeles; pero... aquí termina la historia y empieza la leyenda” (p. 24). Y otra vez, la parte legendaria incluye los celos del protagonista, el pacto con el diablo y los asesinatos que terminan con la muerte del sobrino. Luego de describir las tres noches de penitencia al pie de la horca, el texto concluye: “El pueblo dijo desde entonces que a D. Juan Manuel lo habían colgado los ángeles, y la tradición lo repite y lo seguirá repitiendo por los siglos de los siglos. Amén” (p. 26). Pareciera que la parte histórica avala la existencia de la leyenda. Al escrupuloso historiador le interesa la verdad. Después dijo de esta anécdota: “La tradición popular presenta a don Juan Manuel de Solórzano como un monstruo, que noche a noche, con sangre fría espantable, asesinaba a las once en punto, a cualquier vecino que pasaba frente al zaguán de su casa; pero la historia ha demostrado que si don Juan cometió un asesinato fue en defensa de su honra, mancillada cobardemente mientras él sufría las incomodidades de la prisión”. Y en las siguientes palabras habla de su trabajo anterior: “Pero la conseja y

²⁶ Sobre esta parte “anecdótica” de los inicios de González Obregón, véase Guadalupe Ojeda Valdés, *La idea de la historia en Luis González Obregón*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, pp. 11-33.

²⁷ En la ed. de *México viejo: noticias históricas, tradiciones, leyenda y costumbres*, de Ed. Patria, México, 1997, en pp. 233-238.

²⁸ Cito por *Las calles de México. Leyendas y sucesos. Vida y costumbres de otros tiempos*, pról. de C. González Peña y Luis G. Urbina, Porrúa, México, 1988, pp. 23-26.

la verdad sobre el suceso, ya las hemos consignado en otro lugar (*México viejo*).²⁹

Es interesante destacar que mientras el Conde de la Cortina presenta primero la leyenda y luego la parte histórica, como para que ésta echara por tierra aquélla, González Obregón, con una intención similar, presenta primero la parte histórica para concluir con la parte legendaria. Pero con el cambio de estructura, aunque el texto en sí es el mismo del Conde, desaparecen las palabras que hacían de la calle el monumento a “la Ilustración del siglo en que hemos nacido”, que tal vez no se podían decir de una época en la que el régimen mostraba claros síntomas de decadencia.

Antes de que termine la Revolución, la preocupación por descubrir la identidad nacional llevará a algunos autores a concentrarse en el presente revolucionario, mientras que otros volverán al pasado con el fin de encontrarla allí. Ejemplos de ambas tendencias cristalizarán en 1915, con la aparición de *Los de abajo* de Azuela en forma de libro, y un año después con *Arquilla de marfil* de Mariano Silva y Aceves. Este último, destacado ateneísta que, al igual que los de su generación, tuvo como preocupación principal encontrar lo mexicano verdadero durante los años de la Revolución, logró con *Arquilla* adelantarse al colonialismo, que florecerá algunos años después con Genaro Estrada, Julio Jiménez Rueda, Artemio de Valle Arizpe y Francisco Monterde.³⁰ El libro de Silva sorprende por su maestría al propio Alfonso Reyes, quien al recibirlo expresa al autor: “¡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!”;³¹ y es que, como después dirá al mismo Reyes: “se siente uno obligado a investigar si esto es el único México, si debajo de esta capa pringosa no se esconde algo mejor [...]” (p. 232). Pero Reyes no sólo destaca el “esencial mexicanismo” del libro de Silva, sino que aplaude también la forma, y llega a decir: “¡Qué diera Azorín por tener la sobriedad y la elegancia de Mariano!” (p. 252). Entre los textos de *Arquilla de Marfil*, se aparece Don Juan Manuel en el relato: “Historia del famoso caballero español Don Juan Manuel de Solórzano, que vivió en la ciudad de México”.³² Se trata de un relato breve que, como todo el libro, se caracteriza por sus cualidades formales, entre las que cabe destacar el ritmo. Ahora Don Juan Manuel es un coleccionista de relojes y de puñales que no comete asesinatos, pero cuya singular personalidad es aprovechada por las autoridades virreinales para justificar la

²⁹ “Las casas de Don Juan Manuel”, *México viejo y anecdótico*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945, pp. 22 y 25.

³⁰ Véase Serge I. Zaïtzeff, “Estudio preliminar” a Mariano Silva y Aceves, *Un reino lejano* (*Narraciones/crónicas/poemas*), Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 16 y ss.

³¹ Carta de A. Reyes a M. Silva y Aceves, 17 de octubre de 1916, en *ibid.*, p. 225.

³² Porrúa, México, 1916, pp. 13-23.

criminalidad que asolaba la ciudad. Estructuralmente, cabe destacar otro elemento: “Silva y Aceves conecta sus páginas con las del Conde de la Cortina y los escritores que desde los días románticos tratan ese tema legendario; pero él pone una nota realista en el desenlace, al relacionarlo con un ejemplo”.³³

Pero si autores como Silva y Aceves o Genaro Estrada no se detenían en aquel pasado colonial, sino que acudían a él sólo en “busca de nuestras raíces y de apoyo para fincar la continuidad de una cultura”,³⁴ también se desarrolló una vertiente distinta, la de los autores colonialistas. Para ellos, el pasado colonial puede servir como un refugio de la realidad en que se vive. En este sentido, es ejemplar no sólo la obra sino la vida del discípulo más avanzado de González Obregón, don Artemio de Valle Arizpe, un hombre que vivió instalado en la época colonial, y que un día dijo: “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”.³⁵ Una época que, además, nos ofrece maquillada, pues la de Arizpe es una Colonia apacible y amable que nada tiene que ver con la descrita por los liberales del siglo XIX. Este autor, miembro, como González Obregón, de la Academia correspondiente de la Española,³⁶ se declaró “cavallero y católico” y fue nombrado Cronista de la Ciudad de México en 1942. Entre las innumerables tradiciones y leyendas que nos dejó, se encuentra “Don Juan Manuel de Solórzano”. Tiene como epígrafe la siguiente información:

Leyenda de la calle de Don Juan Manuel, ahora 4a de la República del Uruguay. Cuando dizque aconteció lo que aquí se refiere, se llamaba calle Nueva, pero desde 1590 hasta 1638 era conocida por “calle que va del convento de San Agustín a las Recogidas”, después fue Balvanera y ya a mediados del siglo XVII se cuando se le dijo “Calle del señor Don Juan Manuel”. A últimas fechas tuvo la designación de 4a de San Agustín y, poco después, repito, la actual 4a de la República del Uruguay.³⁷

³³ Francisco Monterde, “Mariano Silva y Aceves (1887-1937)”, *Las Letras Patrias*, 1958, núm. 6, pp. 79-80.

³⁴ Porfirio Martínez, citado por S. I. Zaitzeff, *op. cit.*, p. 16.

³⁵ En entrevista con Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Eds. del Ermitaño-SEP, México, 1986, p. 191.

³⁶ Sobre este autor, véanse J. M. González de Mendoza, “Leyenda y realidad de Don Artemio de Valle-Arizpe”, *Memorias de la Academia Mexicana*, 18 (1966), pp. 210-217; y Nemesio García Naranjo, “Don Luis González Obregón”, *Memorias de la Academia Mexicana*, 13 (1955), pp. 46-59.

³⁷ Cito por la edición de *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*, Diana, México, 1979, pp. 221-231.

La obra funde los elementos de las versiones anteriores y se recrea ampliando a placer los elementos más pequeños, que muchas veces permiten que su pensamiento permee la narración en aspectos como la religión, lo hispano, etcétera; también sabemos ahora que la esposa de Don Juan Manuel, que no es Mariana sino Ana Porcel, era una “linda mujer de ojos verdes, líquidos, submarinos; mujer gallarda y elegante con ademanes lánguidos de fina donosura” (p. 223). Aunque en esta versión el virrey, Cadereita, sí logra salvar al privado de la muerte a la que lo condenan los envidiosos señores de la Real Audiencia, esto de nada sirve, ya que el personaje es atacado por unos feroces celos infundados que lo llevan a hacer un pacto con el diablo. Esta vez, por estar en pleno siglo xx, el contacto con el demonio no se da directamente, sino por mediación de un brujo, quien una noche de luna lleva a Don Juan Manuel detrás de la Iglesia de San Diego. Don Juan Manuel comete los asesinatos con la clásica pregunta a la que seguía el “dichoso usarcé que sabe la hora en que muere” (p. 227), que es una muestra de la “faba” tan característica de Valle Arizpe. Los crímenes terminan con la muerte tanto del sobrino como del tío del personaje. Con las muertes, Don Juan Manuel altera la paz habitual en la Colonia; dice el narrador: “Un torturado pensamiento cohibía todas las vidas, antes serenas y contentas en aquella paz colonial, sahumada de inciensos rituales, vidas felices abiertas al milagro” (pp. 226-227). Arrepentido, Don Juan Manuel acude al convento de San Francisco, donde un fraile “prudente, sabio, lleno de años de virtud”, le impone la penitencia de las tres noches rezando el rosario ante la horca. Con Don Juan Manuel colgado de la horca, concluye el relato: “La gente decía, santiguándose, que los ángeles lo habían ahorcado y rezaban por él una oración. Los oidores se miraban unos a otros de soslayo y sonreían, y algunos, con las manos pegadas al pecho, se las frotaban, con ese aceleramiento que da el gusto” (p. 231).

Con el epígrafe que menciona un hecho histórico constatable en el presente y que liga la calle de Uruguay con la de Don Juan Manuel, así como la historia verídica tratada ya por González Obregón, Valle Arizpe pretende que esta versión sea testimonio de una realidad pretérita pero posible, muy distinta de la que le tocó vivir luego de la Revolución de 1910. Debido a que su relato es estructuralmente distinto al del Conde, aquí no cupo, como tampoco en el caso de González Obregón, lo del siglo ilustrado de que es testigo la calle, pues primero aparece la historia del privado contada de una manera singular, y luego viene la leyenda pero como una continuación de la anécdota del Juan Manuel histórico.

En el movimiento colonialista (que va de 1915 a 1923), podemos distinguir dos períodos: “uno estático y otro dinámico. El estático quedó [...] quieto en sus modos iniciales. Tal es el caso [de la obra] de Artemio de Valle-Arizpe, tan rica en documentos, en gracia, más tan pobre, tan raquítica en

vitalidad idiomática”.³⁸ En cambio, la segunda corriente, la dinámica, intenta reavivar los temas de antaño, pero “incorporándolos más y más al sentido de nuestra vida nacional”, y su característica más notable es su preocupación formal; el argumento legendario ahora aparece como una evocación, ya no como el eje para la construcción del texto. En esta vertiente, Don Juan Manuel se presenta en el relato de Francisco Monterde “La muerte de Don Juan Manuel”, publicado en 1943.³⁹ Para él, como para Silva y Aceves, Don Juan Manuel fue un coleccionista de relojes, que ahora asesina a los transeúntes para robarles el reloj, y si les pregunta la hora es sólo para cerciorarse de que portan uno. Durante tres noches, no logra conseguir el reloj que falta a su colección; en la segunda, ve frustrado el asesinato porque la víctima que se aparece por la calle resulta ser nada menos que la Llorona; en la última noche, luego de esperar en vano a que alguien pasara, decide suicidarse colgándose en la horca de la plaza mayor. Para Monterde, como para Silva, Don Juan Manuel es, a fin de cuentas, un personaje poseedor de una enorme carga significativa que había adquirido a lo largo de los años y que ofrecía interesantes posibilidades narrativas.⁴⁰

En el científico siglo xx, Manuel Romero de Terreros ofrece una de las apariciones de Don Juan Manuel, pues recopila la versión del Conde de la Cortina aquí citada. Se trata, como he dicho, del texto editado por Cumplido en 1836, pero ahora interesa lo que dice Romero en la “Presentación”: “invención suya [del Conde de la Cortina] fue la leyenda de Don Juan Manuel, que como tal fue aceptada y vuelta a narrar posteriormente por diversos autores, en prosa y verso”.⁴¹ Tal vez pensando en lo que esta aseveración significaría para autores como Bustamante, Riva Palacio o Payno, Romero de Terreros se apresura a aclarar que si bien el Conde cultivó la historia y sus ciencias auxiliares “con la sobriedad adecuada, alguna que otra vez [...] se dejaba llevar por su fecunda y fantástica imaginación y relataba sucesos que de seguro no habría aprobado la severa Clío” (*idem*). Y en apoyo a sus palabras trae a cuento dos anécdotas. Una es aquella de que el Conde obsequió a la Reina Isabel II una espada de Bernal Díaz del Castillo, la cual, pese a ser falsa, se exhibió durante mucho tiempo en la Real Armería de Madrid. La otra anécdota interesante se refiere al *Diccionario universal de historia y de geografía* (1853-1856), donde el Conde incluyó la biografía

³⁸ Ermilo Abreu Gómez, reseña a *El temor de Hernán Cortés y otras narraciones de la Nueva España*, *Revista Iberoamericana*, 7 (1943-44), pp. 421-422.

³⁹ Forma parte de *El temor de Hernán Cortés y otras narraciones de la Nueva España*, cuya primera edición es de 1943; consulté la 2ª ed., pról. Ernesto de la Torre Villar, Letras, México, 1971, pp. 93-100.

⁴⁰ Véase José Rojas Garcidueñas, “El movimiento literario del “Colonialismo”. En el homenaje a Francisco Monterde”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 1969, núm. 1, pp. 19-24.

⁴¹ M. Romero de Terreros, “Prólogo” a J. J. Gómez de la Cortina, *Poliantea*, ed. cit., p. xiv.

de Rodrigo de Cifuentes, pintor que acompañó a Cortés y que fue aceptado durante muchos años como histórico, aunque, como dice Manuel Toussaint sobre ese texto “rebosante de detalles curiosos”: “los críticos [...] están de acuerdo en la actualidad en que la biografía publicada en el *Diccionario* con tal lujo de detalles, no es sino una superchería o un rasgo de buen humor del Conde de la Cortina, pues los documentos que cita son apócrifos o, mejor dicho, las citas que hace de dichos documentos no existen”.⁴²

Tal vez este testimonio en nada hubiera cambiado la historia de las apariciones de Don Juan Manuel durante los siglos XIX y XX. Lo importante es que el Conde de la Cortina, al construir un texto que por un lado incorporaba elementos del relato tradicional en la primera parte, y por otro lograba dar un aparente reflejo fiel del pasado colonial —con personajes reales y situaciones posibles—, logró que ambos elementos se combinaron para crear un texto útil en diversas épocas y para diferentes fines. El sitio verificable en la realidad (la calle de Don Juan Manuel), un recurso, por otra parte, recurrente en el relato de tradición oral, fue determinante para mantener la verosimilitud en épocas y contextos posteriores. Como quiera que sea, las apariciones de Don Juan Manuel se produjeron a lo largo de los siglos XIX y XX, a veces como testimonio histórico, a veces como testimonio de una tradición literaria, lo que hace del relato del Conde de la Cortina un raro ejemplo de supervivencia y adaptación. Para explicarnos que Don Juan Manuel siga apareciendo, tal vez podríamos decir lo que Toussaint afirmó acerca del pintor Cifuentes, otra creación del Conde que también siguió apareciendo en obras de autores de nuestros días: “La única explicación que puede darse al caso es que, careciendo de otros datos acerca de pintores primitivos, no puedan prescindir de su nombre sin dejar un gran hueco en sus escritos” (pp. 22-23). Es indudable que prescindir de Don Juan Manuel en nuestras letras significaría “dejar un gran hueco”.

Hoy, gracias a su capacidad de adaptación a los tiempos, Don Juan Manuel se sigue apareciendo en innumerables colecciones de leyendas,⁴³ obras de teatro y hasta en el cine;⁴⁴ yo, por ejemplo, lo pude conocer en aquellas revistitas (ahora las llamaríamos *comics*) que se empezaron a publicar en

⁴² Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, Imprenta Universitaria, México, 1962, p. 22.

⁴³ Rafael Heliodoro Valle incluye sólo la parte legendaria de la versión del Conde de la Cortina, acompañada de escasos datos sobre el autor en: Justo Gómez de la Cortina, “La calle de Don Juan Manuel”, *Imaginación de México*, Espasa-Calpe, Madrid, 1945, pp. 185-189.

⁴⁴ Emilio García Riera dice: “Enrique Castilla escribió y dirigió en 1919, *Don Juan Manuel*, cinta de escaso éxito basada en una leyenda de la Nueva España del siglo XVII; fue muy seguramente el propio Castilla el intérprete del personaje principal, un espadachín loco y asesino. La cinta, merecedora en 1940 de una segunda versión (*Hombre o demonio*) dirigida por Miguel Contreras Torres, resultó antecedente de un cine de capa y espada muy favorecido en México por la primera época sonora a comienzos de los treinta” (*Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*, Conaculta-IMCINE, México, 1998, p. 43).

la Ciudad de México allá por 1963 con el título de *Tradiciones y Leyendas de la Colonia*, con periodicidad semanal y con un tiraje de setenta mil ejemplares,⁴⁵ así como en aquellos teleteatros en blanco y negro también de esos años. De este modo, gracias a los medios masivos de comunicación, Don Juan Manuel se me apareció de niño, y pudo también impresionarme.

⁴⁵ Sobre esta serie, véase: Harold E. Hinds, “*Tradiciones y leyendas de la Colonia: Mexican Folklore and Colonial History for Popular Consumption*”, *Folklore Americano*, 1978, núm. 25, pp. 101-109.

ROA BÁRCENA: DE LA LEYENDA AL CUENTO FANTÁSTICO

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

En el prólogo de su miscelánea obra *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa* (1862), José María Roa Bárcena (1827-1908) afirma que para imprimir color local a una literatura “no queda más arbitrio que recurrir a la historia y a las tradiciones especiales de cada país”.¹ Al expresar esta idea, él se suma a uno de los caminos elegidos por los escritores del siglo XIX para construir eso que Altamirano denominó con el concepto de “literatura nacional”: el rescate y reelaboración del enorme acervo de tradiciones y leyendas acumuladas durante siglos en la cultura mexicana.²

A partir del propósito que Roa Bárcena expone en el prólogo —y luego de reconocer los antecedentes en el género de Ortega y Rodríguez Galván, así como la práctica contemporánea de Pesado—, en la parte central de su libro él retoma sobre todo leyendas de origen prehispánico y sólo un episodio colonial (conjunto al que añade algunas traducciones indirectas del rico archivo europeo de cuentos y baladas, y una exigua sección con cortas composiciones poéticas). Este interés cultural lo exhibe como partícipe de esa creencia que los románticos ejercieron con fe inquebrantable: la seguridad de que hay un alma nacional que se expresa en las composiciones populares, actitud acentuada a partir de los propósitos nacionalistas de la República Restaurada, pero en la cual colaboran tanto intelectuales liberales como conservadores.

¹ José María Roa Bárcena, “Prólogo” a *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa*, Ed. Agustín Masse-Librería Mexicana, México, 1862, p. 6.

² En una de sus “Revistas literarias”, Altamirano afirma con entusiasmo que el país ofrece al literato una riqueza semejante a aquella de la que disponen el agricultor y el industrial, luego de lo cual propone rescatar para la cultura mexicana tanto el pasado prehispánico como el colonial: “La historia antigua de México es una mina inagotable [...] Pero estos tesoros a nadie deben enriquecer más que a los historiadores mexicanos. El extranjero charlatán desnaturaliza los sucesos del pueblo azteca en ridículas leyendas, que se leen, sin embargo, con avidez en Europa. Los tres siglos de la dominación española son un manantial de leyendas poéticas y magníficas” (Ignacio Manuel Altamirano, *Revistas literarias de México*, en *Obras completas, XII: Escritos de literatura y arte, 1*, selec. y notas José Luis Martínez, Secretaría de Educación Pública, México, 1988, p. 34). Para ser justos, habría que decir que si bien Altamirano no posee la perspectiva histórica necesaria para percibir este hecho, en realidad la “desnaturalización” de las leyendas de la que habla no sólo la cometen los extranjeros.

En *Leyendas mexicanas*, Roa Bárcena exhibe cierta fascinación por los hechos sobrenaturales, la cual resulta visible tanto en escritos propios como en los que traduce (todos del francés, sin importar que el original esté en otro idioma). Entre los últimos, por ejemplo, está el argumento de “La restitución”, cuya autoría él no identifica; en este breve texto, un muerto se aparece a un ser vivo con el objeto de confesar que por haber cometido un acto vil, su alma no puede descansar en paz:

—No es un proceso pendiente
Ni de riqueza la sed
Lo que háceme agora salir del sepulcro
Do entraron mis miembros cansados ayer.

De dos huerfanillas pobres
La reducida heredad
Uní yo a la mía por medios injustos,
Y Dios enojado me oculta su faz.³

Luego de que el muerto solicita, mediante un intermediario, que su viuda regrese las tierras que él despojó, al final se enfatiza que con esa restitución aquél podrá “Volver al sepulcro y en él descansar”. De esta rápida descripción puede deducirse que, más allá de la muy pobre factura de los versos citados, el acto sobrenatural incluido en el texto es tan sólo un recurso más, es decir, que no adquiere un desarrollo pleno ni afecta la conducta de los protagonistas; por ello la pasajera reacción de miedo de quien presencia la terrible aparición es refrenada de inmediato por el propio muerto, quien incluso la califica como “miedo pueril”.

El tema de las ánimas en pena adquiere su mayor importancia en “La Cuesta del Muerto”, texto de factura exclusiva de Roa Bárcena y el más largo de la colección. Se trata de una obra de obvio y a veces rudo aprendizaje poético, constituida por once desiguales cantos, en versos donde alternan diferentes formas métricas: desde octosílabos asonantados, dispuestos en cuartetos o en largas tiradas, hasta endecasílabos consonantes en octavas, pasando incluso por una especie de silva. De acuerdo con el espíritu regionalista del autor veracruzano, en el primer canto, estrictamente lírico, se describen las bellezas naturales del campo entre Jalapa y Coatepec; en el segundo canto se identifica la voz del narrador o “cronista” (así se auto-define), quien al andar de cacería por la zona, se sorprende de que su guía, un hombre en extremo valiente, pueda ser presa de un irracional pavor:

³ J. M. Roa Bárcena, “La restitución”, en *Leyendas mexicanas...*, p. 276.

Mas si, por ventura, oye
 De boca de las comadres
 Historias de aparecidos
 Con sus pelos y señales;
 Si al atravesar el bosque
 Suenan gemidos distantes,
 O estando la noche encima
 Y él lejos de sus hogares,
 Fuegos fatuos o luciérnagas
 Por aquí brillan o arden;
 Si al salir de algún recodo
 Con el lego mendicante
 de hábito oscuro tropieza,
 Helada siente la sangre,
 Se le erizan los cabellos,
 La lengua se le contrae,
 A su voluntad las piernas
 Dóciles no son cual antes;
 Se santigua, en sus adentros
 Clama a los custodios ángeles,
 Y ofrece en solemne voto
 Llevar cera a los altares.
 Ni del certero fusil
 Monta siquiera la llave,
 Que si son contra los vivos
 Armas de fuego eficaces,
 Cónstale al guía que nada
 Contra los difuntos valen.⁴

Para justificar el miedo que le provocan la hora y el sitio donde se encuentran, el guía dice que el nombre de Cuesta del Muerto se debe a que, apenas cae la tarde, se percibe ahí la fantasmal visión de una casa incendiada, luego de lo cual sale un muerto que carga un pesado costal:

El muerto, cual si pujase
 Al peso de lo que lleva
 Y que debe de quemarle.
 A la orilla del abismo,
 Do ser más profundo sabe,
 Se para; los pies afirma;
 Mece en infernal balance,
 Siempre en las espaldas puesto,
 El costal para lanzarle,

⁴ J. M. Roa Bárcena, "La Cuesta del Muerto", en *Leyendas mexicanas...*, p. 183.

Y a poco desaparecen
 Muerto y costal, y unos ayes
 Resuenan, que con oírlos
 Para morirse hay bastante;
 [...]
 Y eso lo han visto y oído
 Gentes de todas edades.⁵

Poco convencido, el narrador decide comprobar si este increíble relato es verdad. Durante la espera, que abarca del tercer al décimo canto, el guía cuenta la historia que supuestamente originó el espanto.⁶ Caído de la gracia del rey Carlos III y exiliado en México, don Lope de Aranda lleva ya cinco años de matrimonio con su bella e infeliz esposa, doña Inés, la cual es pretendida por Román, sobrino de don Lope, y por Francisco, hijo del mayordomo de la hacienda. En un ataque de celos, don Lope intenta en vano matar a Francisco, por lo que doña Inés urde un rápido y diabólico plan: con el objeto de quedar libre y poderse casar con Román, a quien ama sin que él lo sepa, ella finge inclinarse por Francisco, al que incita para que mate a su esposo; una vez cometido el crimen, el asesino y doña Inés meten el cadáver en un costal y ella incendia la casa; mientras lo ayuda a transportar el pesado costal, doña Inés aprovecha el contacto para atar la ropa de Francisco al costal; así, cuando éste arroja su carga a un precipicio, es jalado por el peso y, debido a los golpes que recibe, también muere; al final, Román, inocente y mudo testigo de todo, prefiere huir antes que concretar un amor manchado por la sangre, y la otra culpable es sentenciada a morir por el garrote. Esta truculenta trama explicaría la terrible visión de una casa incendiada y de un muerto que lleva un pesado costal y se arroja a un barranco junto con su carga.

Cuando el guía no ha acabado aún de contar su larga historia, el texto vuelve al presente de la enunciación para describir las reacciones totalmente opuestas del guía y del narrador principal respecto de la existencia de la espantosa imagen:

Iba el guía a contarme
 Esto y acaso más, cuando le falta

⁵ *Ibid.*, pp. 186-187.

⁶ Por cierto que el obispo Ignacio Montes de Oca y Obregón ("Introducción" a las *Obras poéticas* de José María Roa Bárcena, Imprenta de Ignacio Escalante, México, 1913, t. 1, p. 5) afirma que esta parte central de la leyenda se basa en un hecho verídico del siglo XVIII, pero no aporta más pruebas o datos. En realidad él sólo parafrasea lo que el propio autor dice sobre el "episodio" de "La Cuesta del Muerto": "[...] que no puede llamarse histórico por más que, salvo cortas diferencias de tiempo y lugar, sea verdadero el suceso horrible en tal composición relatado" (J. M. Roa Bárcena, "Prólogo" a *Leyendas mexicanas...*, p. 7).

De repente la voz, su diestra tiende
 Hacia el camino, y del asiento salta.
 Se le eriza el cabello, se santigua;
 Suelos aúllan los lebreles viendo
 A la espesura lóbrega contigo.
 Traidor ataque súbito temiendo
 De bandoleros yo, mi rifle tomo
 A la defensa listo y, entretanto,
 El buen Andrade que temblaba como
 Débil hoja al embate de la brisa,
 “Es el muerto”, me dijo con espanto,
 Emprendiendo la fuga a toda prisa.
 En vano yo seguirle pretendiera,
 Que a la del ciervo iguala su carrera
 En rapidez, e insólito deseo
 Tengo de ver la aparición terrible;
 Los ojos abro hasta donde es posible,
 Lector, y, sin embargo, nada veo.
 Nada turbaba la serena calma
 De sitios que recuerdo con cariño,
 Donde a la vez hallaron, desde niño,
 Vigor mi cuerpo, inspiración mi alma.⁷

Debo detenerme ahora para señalar varios defectos estructurales de “La Cuesta del Muerto”, más allá de sus visibles limitaciones poéticas.⁸ En primer lugar, debido a que las partes del texto no están hilvanadas en una secuencia continua, se rompe el efecto final buscado; así, la extensa historia colonial en que se basa la leyenda resulta excesiva, pues si acaso la primera imagen fantasmal logra suscitar cierta incertidumbre en el lector, ésta se disuelve paulatinamente. Esta deficiencia es de tal magnitud, que en el último canto el autor no encuentra la fórmula verbal apropiada para que

⁷ J. M. Roa Bárcena, “La Cuesta del Muerto”, en *Leyendas mexicanas...*, pp. 255-256.

⁸ Seguramente no coincidiría con este juicio Montes de Oca, amigo cercano del autor y su más ferviente panegirista, pues para él: “Como «Ithamar», «La Cuesta del Muerto» resultaría un poema aunque se escribiera en mala prosa; pintada en cadenciosos versos raya en lo sublime” (I. Montes de Oca, *op. cit.*, p. 42). Una actitud más certera y mesurada se aprecia en Manuel G. Revilla, quien exalta en especial la prosa del escritor, pero no puede dejar de reconocer sus limitadas capacidades poéticas: “Menos feliz me parece en la práctica del arte métrico, por lo forzado de los giros y lo duro y deficiente en el ritmo” (“El historiador y novelista D. José M. Roa Bárcena” [Discurso leído en la Academia Mexicana de la Lengua el 30 de marzo de 1909], en *En pro del casticismo*, Andrés Botas e Hijo Eds., México, 1917, p. 145). Esta misma opinión tiene Elvira López Aparicio: “De su estro fluyen los versos en tropel, pero no por ello se puede llamar a Roa Bárcena un poeta de altura [...] no siempre el caudal de su inspiración pudo sujetarse a las exigencias de una depurada calidad. Su verso a veces se torna ríspido y abusa de figuras e imágenes comunes y demasiado empleadas por los poetas de entonces” (*José María Roa Bárcena*, Ed. Metáfora, México, 1957, p. 50).

sus personajes vuelvan al presente de la narración; por ello en un fallido intento por simular que el relato del guía ha quedado trunco debido a la terrible visión que afirma percibir, el narrador repite monótonamente la frase “Iba a contarme el guía”. Además, el tipo de narrador elegido por Roa Bárcena resulta poco eficiente para alcanzar el objetivo usual de las anécdotas de carácter sobrenatural, esto es, para construir un mundo de ficción que provoque vacilación e incertidumbre; por el contrario, el narrador del texto aprovecha que su función es tanto mediadora como participativa para clausurar cualquier otra interpretación del argumento que no sea el juzgar como “supersticiones” los supuestos fantasmas percibidos por el guía.

Cabe mencionar, por último, que el antecitado final del texto ejemplifica muy bien las incongruencias de su construcción, pues una vez desmentido el hecho insólito, se regresa al romántico tono lírico inicial donde el narrador, *alter ego* del poeta veracruzano, cantaba emotivamente las bellezas de su región; debido a ello, el lector acaba por no entender cuál es el eje estructural de la obra: la relación de un hecho sobrenatural o la descripción de la naturaleza. Asimismo, Roa Bárcena no resiste la tentación de inscribirse en el texto, por lo que una vez que la anécdota ha concluido, añade unos versos para reivindicar su función de escritor:

Sí, tras años y azares,
 Con el ardor antiguo y sed de gloria
 No me ha faltado, acaso, la memoria,
 En aquestos cantares
 De la “Cuesta del Muerto” os di la historia.⁹

Luego del pobre resultado literario de este texto, el interés del autor por los argumentos sobrenaturales continúa en uno de los relatos de la serie titulada *Noche al raso* (1865). Mediante el clásico recurso de reunir a un grupo de viajeros obligados a compartir una velada, un disímil conjunto de personajes, todos bajo el control de un tenue narrador principal, asumen de forma alterna la voz narrativa para contar sabrosas anécdotas plenas de ironía y humorismo; se trata de historias de un claro origen popular y con un fuerte tono oral, en su mayoría ligadas a la amplia gama de la trampa y el engaño. “El hombre del caballo rucio” es la excepción de la serie, menos por su tono que por su argumento, el cual demuestra la persistente fascinación del autor por las leyendas de aparecidos; en este texto, un no muy devoto ni virtuoso hombre que ha muerto a causa de un acci-

⁹ J. M. Roa Bárcena, “La Cuesta del Muerto”, en *Leyendas mexicanas...*, p. 256.

dente sobre su veloz caballo, el “rucio” del título, suele exhibirse por el rumbo cabalgando de nuevo y espantando a todos:

Mas pasado algún tiempo, sucedieron al olvido las preocupaciones y los temores, y al silencio la charla, no de las comadres, sino de los campesinos más honrados y formales de aquel rumbo. Los vaqueros que conducían ganado a los potreros de Rancho Nuevo, protestaban, haciendo la señal de la cruz [...] que el muerto en persona, montado en el rucio de marras, les había salido entre los árboles [...] espantándoles con tremendas carreras y estupendos y ronquísimos gritos el ganado, que se desperdigó por el monte, como si hubiera visto al diablo.¹⁰

La conseja pronto se difunde entre los habitantes de la comarca, algunos de los cuales creen poseer el valor para atrapar al espectro; luego de varias tentativas infructuosas que sólo provocan pánico entre los atrevidos, por fin un joven, montado en un caballo tan rápido como el rucio, logra asir al muerto por la coleta en que éste solía recogerse el pelo; cuando el valiente joven cree que ha atrapado al aparecido, éste se esfuma inexplicablemente frente a sus ojos, dejándole la coleta entre las manos, aunque ésta también acaba por esfumarse: “Y, como llegaron en esto los rancheros, ya repuestos del susto, y el mallorquino, refiriéndoles lo acaecido, tratara de enseñarles la coleta, sintió que le quemaba los dedos, y la arrojó al suelo. ¿Ven ustedes cómo se consume el tiro de este cigarro habano? Pues así, y apestando a azufre, se carbonizó la consabida coleta, sin perder su forma, y sin que en el lugar en que ardió volviera a nacer yerba”.¹¹ Con suma habilidad, al final del relato el narrador efectúa algunas comparaciones entre la anécdota y el momento en que la enuncia (por ejemplo, cuando dice que la coleta se consumió así como se consume el habano que él fuma en ese instante); así, la historia se relaciona con su contexto inmediato, es decir, se actualiza frente a los oyentes.

Ahora bien, aunque este argumento resulta asombroso *per se*, hay dos elementos que minan deliberadamente su efectividad. En primer lugar, cabe destacar que el propio narrador contribuye a disminuir su probable efecto escalofriante, pues lo antecede con un comentario donde lo juzga como mera creencia popular, ajena a su auditorio, al adelantar que se trata de: “[...] una vulgaridad que ni yo ni ustedes podemos creer; pero en que creen a pie juntillas las gentes de las rancherías en la zona que se extiende en todo el declive de la Mesa Central hacia la costa de Veracruz”.¹² Por si esto fuera poco, el narrador principal de toda la serie —recordemos que el

¹⁰ J. M. Roa Bárcena, “El hombre del caballo rucio”, *Noche al raso*, en *Novelas y cuentos*, pról. Leticia Algaba, epílogo Jorge Rufinelli, Factoría Eds., México, 2000, p. 234.

¹¹ *Ibid.*, p. 240.

¹² *Ibid.*, p. 230.

relato se presenta como parte de un conjunto y no como un cuento autónomo— enfatiza que, sin esperar la reacción del auditorio una vez que ha terminado de contar su fantasmal historia, el relator de ella menciona de inmediato que en el pasado otro oyente tuvo una escéptica reacción, pues en lugar de asustarse le dijo: “Los espantos de los vivos son mucho más serios y temibles que los de los muertos; y aunque yo jamás he creído en estos últimos, todavía estoy azorado de resultas de aquéllos. Sepa usted, señor capitán, que acabo de verme a dos dedos del abismo... ¡Sepa usted que he estado a punto de casarme por compromiso”.¹³ En fin, la forma como “El hombre del caballo rucio” se engrana con el resto del conjunto provoca que se atenúe un tanto el efecto asombroso que por sí sola suscita su historia; aclaro, sin embargo, que no considero esto como una falla estructural del relato, sino como una consecuencia de la voluntad autoral de insertarlo en una serie regida por fuertes intenciones irónicas (vale la pena decir, de paso, que cada parte de *Noche al raso* posee la calidad literaria y la autonomía verbal para funcionar como un cuento independiente).

Con “Lanchitas” (1878),¹⁴ Roa Bárcena culminó lo que había insinuado apenas en “La Cuesta del Muerto” y logrado con relativo éxito en “El hombre del caballo rucio”: la escritura de un muy eficiente texto de carácter fantástico a partir de un tema legendario; esta cima se debe, en gran medida, a que en “Lanchitas” él renunció definitivamente a la vaga forma de la leyenda versificada que manejaba al principio, en favor de una estructura narrativa autónoma y más moderna y dinámica, de reciente introducción en México: el cuento, a la cual imprimió la modalidad fantástica, según estudiaré en detalle al reflexionar sobre las implicaciones literarias e ideológicas de este periplo que llevó al autor de la leyenda al cuento.

Como se sabe, la literatura fantástica se caracteriza, entre otros rasgos, por la aparición de un acontecimiento sobrenatural o extraordinario dentro de un mundo de ficción cotidiano. Pero esta irrupción no debe ser abrupta sino más bien confirmar los diversos indicios que presagian una ruptura en

¹³ *Ibid.*, p. 244. Por cierto que estas palabras introducen la última parte de *Noche al raso*, titulada precisamente “A dos dedos del abismo”, jocosos relato de un hombre casi forzado a contraer matrimonio con una mujer a la que ni siquiera ha pretendido.

¹⁴ Por extraño que parezca, algunos datos de nuestra cronología literaria son todavía inciertos. Así, ha habido dudas respecto de la fecha exacta de edición de este cuento, registrada por algunos como 1877 y por otros como 1882, cuando en realidad fue publicado en 1878 en forma independiente en la Imprenta de Ignacio Escalante; quizá la confusión provenga en parte del hecho de que Montes de Oca (*op. cit.*, p. 148) diga que el texto fue leído por su autor en una tertulia de 1877 o 1878, dentro de los trabajos de la Sociedad Literaria formada por Joaquín Terrazas y a la que después se dio el nombre del prelado de Valladolid de Michoacán: Munguía. En fin, me parece que el año adquiere relevancia si se compara “Lanchitas” con “La leyenda de la calle de Olmedo”, texto con un argumento casi idéntico publicado en 1882 por Riva Palacio y Peza —a quienes aludiré más abajo—, o bien si se reflexiona sobre la evolución del cuento en México.

la confiada cosmovisión de los personajes. Adelanto que, debido a este carácter indicial del género, resultaría estéril cualquier intento por resumir en unas escuetas líneas la trama de “Lanchitas”; en lugar de ello, acompañaré mi análisis con la reproducción de algunos pasajes que permitan apreciar cómo el narrador dosifica y multiplica los signos de incertidumbre que necesitan codificarse a lo largo del texto, el cual debe culminar con una situación climática en la que se confirme la verosimilitud del acto insólito.

El argumento de “Lanchitas”, de profundas raíces populares, está bajo el control de un narrador en tercera persona totalmente consciente de sus funciones, pues —como se verá— no sólo media en la transmisión de la historia, sino que además multiplica sutilmente los signos de incertidumbre que intenta provocar el relato. En las dos primeras páginas, que adolecen de algunas depurables digresiones, el narrador, quien se autodefine como un viejo periodista, plantea que su fin es dilucidar el enigma de cómo el sabio sacerdote Lanzas se transformó en el “limpio, manso y sencillo de corazón” padre Lanchitas del título:

Y este hombre, superior en conocimientos a la mayor parte de los clérigos de su tiempo, consultado a veces por obispos y oidores, y considerado, acaso, como un pozo de ciencia por el vulgo, cierra o quema repentinamente sus libros, responde a las consultas con la risa de la infancia o del idiotismo; no vuelve a cubrirse la cabeza ni a levantar del suelo sus ojos y se convierte en personaje de broma para los chicos y para los desocupados. Por rara y peregrina que haya sido la transformación, fue real y efectiva y he aquí cómo, del respetable Lanzas, resultó Lanchitas, el pobre clérigo que se me aparece entre las nubes del humo de mi cigarro.¹⁵

Pese a que el autor renuncia parcialmente al tono oral propio de una leyenda, sí recurre a un artificio caro a ese género: la supuesta familiaridad tanto del narrador como del receptor respecto del personaje, cuya fama en la cultura popular se describe así: “¿Quién no ha oído alguno de tantos cuentos, más o menos salados, en que Lanchitas funge de protagonista y que la tradición oral va transmitiendo a la nueva generación?” (p. 226). Precisamente dentro de ese cúmulo de relatos populares ubica el narrador aquél que quizá dilucide el misterio de la transformación del sacerdote:

No ha muchos meses, pedía yo noticias de él [Lanchitas] a una persona ilustrada y formal, que le trató con cierta intimididad; y, como acababa de figurar en nuestra conversación el tema del espiritismo, hoy en boga, mi interlocutor me

¹⁵ J. M. Roa Bárcena, “Lanchitas”, recogido en *Noche al raso*, pról. Jorge Rufinelli, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1984, pp. 227-228. Todas las citas al cuento corresponden a esta edición.

tomó del brazo y, sacándome de la reunión de amigos en que estábamos, me refirió una anécdota más rara que la transformación de Lanchitas y que acaso la explique. Para dejar consignada tal anécdota, trazo estas líneas, sin meterme a calificarla. Al cabo, si es absurda, vivimos bajo el pleno reinado de lo absurdo (p. 228).

Vale la pena destacar dos elementos de este pasaje. En primer lugar, los indicios que lanza el narrador sobre la naturaleza de su historia, pues al aludir al tema del espiritismo y al reinado de lo absurdo, anuncia el carácter sobrenatural de ella. En segundo lugar, la aparente postura neutra que asume respecto de su propia anécdota, de la cual aventura que “acaso” explique la metamorfosis de Lanzas y, a la vez, se niega a “calificarla”.

En este punto reside una diferencia esencial entre “La Cuesta del Muerto” y “Lanchitas”, ya que mientras en el primer texto se describe el acontecimiento extraordinario desde el arranque mismo, en el segundo se dosifican con sabiduría los indicios hasta llegar al hecho insólito y sorprendente; este efecto se empieza a construir desde el inicio de la anécdota central, en cuya transmisión el narrador simula ser tan sólo un mediador: “No recuerdo el día, el mes, ni el año del suceso, ni si mi interlocutor los señaló; sólo entiendo que se refería a la época de 1820 a 1830; y en lo que no cabe duda es en que se trataba del principio de una noche oscura, fría y lluviosa, como suelen serlo las de invierno” (p. 228); hay un fuerte contraste entre la vaguedad de las fechas (“no recuerdo”) y la precisión absoluta del ambiente (“en lo que no cabe duda”), lo cual, sin duda, presagia una historia misteriosa.

En una noche así, al dirigirse a una tertulia, el padre Lanzas es interceptado por una humilde mujer que lo lleva con un moribundo cuyo último deseo es que precisamente él lo confiese; al llegar al lugar —un cuartocho sórdido, lóbrego y pestilente—, el padre se enfrenta a una visión terrible:

Quando el padre, tomando la vela, se acercó al paciente y levantó con suavidad la frazada que le ocultaba por completo, descubrióse una cabeza huesosa y enjuta, amarrada con un pañuelo amarillento y a trechos roto. Los ojos del hombre estaban cerrados y notablemente hundidos y la piel de su rostro y de sus manos, cruzadas sobre el pecho, aparentaba la sequedad y rigidez de las momias.

—¡Pero este hombre está muerto!— exclamó el Padre Lanzas dirigiéndose a la vieja.

—Se va a confesar, padrecito— respondió la mujer, quitándole la vela [...] y al mismo tiempo el hombre, como si quisiera demostrar la verdad de las palabras de la mujer, se incorporó en su petate y comenzó a recitar en voz cavernosa, pero suficientemente inteligible, el *Confiteor deo* (p. 229).

Hay que señalar aquí la maestría del autor para usar un recurso imprescindible en la literatura fantástica más clásica; consiste en la participación de un narrador que procede en sentido inverso al tradicional detective del género policial, ya que para retardar el efecto sorpresivo del cuento (cuyo desenlace él ya conoce), si bien debe exhibir los indicios que apuntan a la solución del enigma, a la vez tiene que encubrirlos de inmediato para no adelantar el clímax; en este caso, el indicio más fuerte del relato, la afirmación del padre Lanzas de que el penitente está muerto, no es desmentido ni confirmado por la vieja, quien sólo enfatiza que el hombre se va a confesar; obviamente, la cualidad “cavernosa” de la voz del penitente refuerza poco después el indicio.

Para explicar cómo se supo parcialmente lo que el padre escuchó, pues éste nunca violó el sagrado secreto de confesión, el narrador indica con habilidad que a partir “de algunas alusiones y medias palabras” de Lanzas, se pudo inferir que el penitente decía haber muerto muchos años antes: “[...] en circunstancias violentas que no le habían permitido descargar su conciencia como había acostumbrado pedirle diariamente a Dios, aun en el olvido casi total de sus deberes y en el seno de los vicios y quizá hasta del crimen; y que por permisión divina lo hacía en aquel momento, viniendo de la eternidad para volver a ella inmediatamente” (pp. 229-230).

Después de interpretar lo anterior como un mero desvarío causado por la fiebre de un moribundo, el padre absuelve al penitente; apenas culmina este acto, la débil luz de la vela se extingue, y como la vieja que lo condujo ya no está ahí, él abandona el cuartucho, cuya puerta se cierra herméticamente. Consciente del retraso de sus planes que ha provocado la confesión, Lanzas apresura sus pasos y llega sudoroso a la tertulia, por lo que busca su pañuelo y no lo encuentra; en virtud de que se trata de una prenda con gran valor afectivo, pide que un criado vaya a buscarla en la accesoria donde estuvo.

Como ninguna persona abre la puerta de la accesoria al criado, e incluso el sereno de esa calle le informa que durante años nadie ha vivido ahí, el padre Lanzas y el dueño de la accesoria, por casualidad presente en la tertulia y curioso por lo que ha oído, deciden visitar el lugar al día siguiente. Al llegar allá, hay huellas de que el sitio ha estado abandonado por largo tiempo; pero ante la insistencia del padre, abren la puerta y comprueban que la accesoria está deshabitada y sin muebles, por lo cual:

Disponíase el dueño a salir, invitando a Lanzas a seguirle o precederle, cuando éste, renuente a convencerse de que había simplemente soñado lo de la confesión, se dirigió al ángulo del cuarto en que recordaba haber estado el enfermo y halló en el suelo y cerca del rincón, su pañuelo, que la escasísima luz de la pieza no le había dejado ver antes [...] Inundados en sudor su semblante y sus

manos, clavó en el propietario de la finca los ojos, que el terror parecía hacer salir de sus órbitas; se guardó el pañuelo en el bolsillo, descubriose la cabeza y salió a la calle con el sombrero en la mano [...] (p. 233).

De este modo, el pañuelo, que contra toda lógica aparece en un lugar cerrado por años, se convierte en la prueba testimonial que otorga verosimilitud al extraño suceso experimentado por el padre Lanzas, quien luego de esta experiencia de terror puro, nunca más se cubre la cabeza y empieza a desempeñar su ministerio con un celo y una humildad irreprochables, según lo recuerda el narrador: “Así le suelo contemplar todavía en el silencio de mi alcoba, entre las nubes de humo de mi cigarro, y me pregunto si a los ojos de Dios no era Lanchitas más sabio que Lanzas y si los que nos reímos con la narración de sus excentricidades y simplezas, no estamos, en realidad, más trascordados que el pobre clérigo” (p. 234). Al reflexionar sobre la función sacerdotal, el narrador simula, tal como había anunciado antes de principiar su relato, que el eje de su historia es la transformación del padre Lanzas. Pero como en el fondo también desea derruir la certeza que tiene el lector de vivir en un mundo cuyos seguros confines se conocen, el cierre del texto, en apariencia desligado de la anécdota, se dirige al receptor como última instancia desestabilizadora de la realidad: “Diré, por vía de apéndice, que poco después de su muerte [de Lanchitas], al reconstruir alguna de las casas del callejón del Padre Lecuona, extrajeron del muro más grueso de una pieza, que ignoro si sería la consabida accesoria, el esqueleto de un hombre que parecía haber sido emparedado mucho tiempo antes, y a cuyo esqueleto se dio sepultura con las debidas formalidades” (p. 234).

Al aclarar parentéticamente que no sabe si el lugar donde se encontró el esqueleto es el mismo de la anécdota del padre Lanzas, el hábil narrador deja la interpretación última de la historia al arbitrio del receptor; sin embargo, todo el texto sugiere un misterioso pero seguro enlace entre ambos elementos, lo que amplía el espectro de la incertidumbre. Si recordamos la cauta actitud inicial del narrador, quien había adelantado su negativa a juzgar la anécdota que estaba a punto de transmitir, podremos concluir que Roa Bárcena escribió un texto bastante moderno, pues luego de codificar los indicios, deja al lector la interpretación última del texto. Ahora bien, si por un lado los sucesos relatados rompen con una realidad que tanto los personajes como (en segunda instancia) los lectores creíamos concreta, homogénea y cognoscible, por otro resultan insuficientes para proponer nuevos parámetros que permitan interpretar esa otra realidad ampliada. La historia se ubica así en la incertidumbre plena.

Conviene ahora reflexionar sobre el tema central de “Lanchitas”, es decir, el de los muertos que regresan de ultratumba por permisión divina, el cual tiene una larguísima tradición en las culturas de raíz católica. Aunque

suscita expresiones muy diversas, surge de una misma idea: la posibilidad de que alguien que ha muerto en pecado pueda volver al mundo terrenal para salvar su alma.¹⁶ Entre sus antiquísimas representaciones literarias, está, por ejemplo, “El sacristán impúdico” (o fornicario), uno de los textos más famosos de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, donde un sacristán muere sin poderse arrepentir de haber sido tentado por los vicios de la carne; sin embargo, en virtud de que en vida aquél reverenciaba a diario la imagen de la Virgen María, ésta disputa el alma del pecador a los diablos; para rechazar esta intercesión, “un salvador diablo, sutil y muy puntero” alude a la justicia de Dios, a quien llama “alcalde derecho”, y alerta a la Virgen sobre la posibilidad de que ella esté rompiendo lo estipulado en las Sagradas Escrituras, donde se establece que el alma de un hombre debe ser juzgada tal como se encuentre en el momento de su fallecimiento:

Escrito es que el omne allí do es fallado,
O en bien o en mal, por ello es juzgado:
Si esti tal decreto por ti fuere falssado,
El pleit del Evangelio todo es descuidado.¹⁷

Ante este diabólico pero incontestable argumento, la Virgen apela a la justicia suprema de Cristo, quien ordena que el alma del pecador vuelva al cuerpo del sacristán, el cual será juzgado por lo que haga en el futuro; con esta decisión favorable a la Virgen, no se quebrantan los preceptos bíblicos; obviamente, una vez que el sacristán renace, refrenda su profunda devoción por la Virgen y vive de manera casta y ordenada.

Por su parte, en el *Libro de buen amor*, Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, enfatiza un precepto religioso ligado con el tema: el de la necesidad de la

¹⁶ La preocupación católica por los pecadores que mueren inconfesos estaba ya en la obra de Roa Bárcena desde mucho tiempo antes de que escribiera “Lanchitas”. Así, en términos estrictamente religiosos, la devota Octaviana, esposa de Gaspar, el ateo protagonista de *La quinta modelo* (1857), al sentir el incommensurable dolor causado por la muerte de un hijo hundido en los vicios, reflexiona angustiada que más terrible que la pérdida física sería no reencontrarse con él en el cielo: “En el exceso de su dolor clamó a Dios desde el fondo de sus entrañas, quejándose de su suerte. Por primera vez iba a dudar de su Providencia y de su justicia cuando la asaltó una idea terrible, que la hizo refugiarse en su infinita misericordia. Probablemente la muerte había sorprendido a Enrique en el seno del vicio, privándole no sólo de esta vida temporal y percedera, sino también de la presencia de Dios y de la esperanza del cielo. No había, pues, que pensar en reunirse algún día con aquel hijo tan amado a pesar de sus extravíos. Y si la idea de tal reunión, de que sale garante nuestra fe, apoyada en las promesas divinas, no basta a calmar los primeros arrebatos del dolor causado por la muerte de un ser a quien amábamos, ¡qué grande no será este dolor cuando a él se junte el temor de que aquella reunión no se efectúe, y de que el alma desprendida del cuerpo reporte una eterna desdicha” (J. M. Roa Bárcena, *La quinta modelo*, en *Novelas y cuentos*, ed. cit., p. 176).

¹⁷ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, 2a. ed., ed. de Michel Gerli, Cátedra, Madrid, 1987, estrofa 91.

confesión como vía para que un pecador sea perdonado; así, cuando Don Carnal quiere expiar sus pecados, el texto confirma que la confesión es esencial para la salvación del alma y a la vez señala que no es posible hacerla por escrito:

Non se faz penitencia por carta nin por escrito;
sinon por la su boca del pecador contrito;
non puede por escrito ser asuelto nin quito;
mester es la palabra del confesor bendito.

Pues que de penitencia vos fago mençion,
repetirvos querría una chica liçion:
devemos creer firme, con pura devoçion,
que por la penitencia avremos salvaçion.¹⁸

Un poco más adelante, añade el Arcipreste que la confesión sólo puede excusarse en casos muy extremos, es decir, cuando debido a una muerte repentina, el pecador apenas alcanza a realizar un acto de contrición:

En el santo Decreto ay grand disputaçion
si se faz penitencia por sola contriçion:
determina al cabo que es la confesiion
mester de todo en todo con la satisfaciion.

Verdat es todo aquesto do puede omne fablar,
do ha tiempo e vida para lo emendar;
do aquesto fallesçe, bien se puede salvar
por la contriçion sola, pues ál no puede far.¹⁹

A partir de los preceptos señalados por Juan Ruiz, puede deducirse algo básico pero sustancial: la confesión tiene que efectuarse cuando el alma y el cuerpo todavía no se han separado.²⁰ Precisamente éste es el tema

¹⁸ Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecuá, Cátedra, Madrid, 1992, estrofas 1130 y 1131.

¹⁹ *Ibid.*, estrofas 1136 y 1137.

²⁰ Anoto aquí, por cierto, que una de las leyendas escritas conjuntamente por Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza rompe con este precepto. Me refiero al texto "El callejón del Muerto" (*Tradiciones y leyendas mexicanas*, pról. Jorge Ruedas de la Serna, Conaculta-UNAM-Instituto Mora-Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996, pp. 60-81), en el cual un alma en pena se aparece para pedir que se desentierre un cofre que contiene su confesión escrita, hecha en vida, donde revela que su aparente vida honesta y católica se hizo con riquezas derivadas del asesinato de un amigo, al cual enterró en su propia casa. En esta leyenda, la confesión escrita cumple dos funciones diferenciadas: por un lado, ante Dios sirve como un efectivo acto de petición de perdón, ya que finalmente el alma en pena deja de deambular por el mundo de los vivos; por otro lado, también ayuda a restituir la justicia humana, pues

desarrollado en la obra dramática de los Siglos de Oro que constituye la única referencia intertextual explícita de “Lanchitas”: *La devoción de la cruz* (1634), de Calderón de la Barca;²¹ en efecto, cuando en la trama del cuento el criado se dirige a buscar el pañuelo del padre Lanzas, éste cavila sobre la extraña confesión y pregunta a los asistentes a la tertulia si han leído el drama que él cree ha afectado la mente del penitente, *La devoción de la cruz*, cuyo protagonista obtiene “el raro privilegio de confesarse momentos u horas después de haber cesado de vivir” (p. 231).

Debo decir, en disonancia con el notorio influjo de la reciente celebración del cuarto centenario del nacimiento de Calderón de la Barca, que *La devoción de la cruz* es una obra menor, con graves deficiencias de fondo;²² para mis propósitos basta con destacar el eje de su argumento: el protagonista, un pecador devoto de la cruz y protegido por este símbolo cristiano cuya marca tiene incluso en el pecho, muere sin confesión, pero su alma recibe el privilegio de permanecer en el cuerpo con el único fin de confesarse, por lo que su exultante confesor enfatiza así la confirmación del milagro:

los cadáveres tanto del asesinado como del asesino, milagrosamente incorruptos gracias a la intervención divina, son extraídos de sus tumbas, el primero para ser sepultado en un lugar sagrado y el segundo para recibir el castigo público de la horca.

²¹ Roa Bárcena mantiene una relación un tanto ambigua con este escritor español, a quien menciona en varios de sus textos; por ejemplo, en la larga leyenda “Diana”, de tema contemporáneo, se critica el tipo de drama difundido por Calderón: “Hablemos en pura prosa./ porque os lo diré, Don Carlos,/ lo novelesco me choca./ Farsas de capa y espada/ puso en la española escena/ el buen Calderón en boga;/ pero Calderón ha muerto:/ ¡Dios le tenga allá en su gloria!” (J. M. Roa Bárcena, *Obras poéticas*, ed. cit., pp. 221-222).

²² En el estudio que dedica al texto, Ángel Valbuena afirma que *La devoción de la cruz* es “la más importante de las obras del grupo juvenil, romántico, de Calderón” (“Prólogo” a Pedro Calderón de la Barca, *Comedias religiosas, I. “La devoción de la cruz” y “El mágico prodigioso”*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, p. xxviii) y proporciona datos para ligar el drama con la vida y el resto de la obra de Calderón. Este crítico reflexiona pertinentemente sobre la profunda significación del no consumado incesto entre los personajes centrales: pese a ignorar que son hermanos, Eusebio refrena sus ímpetus amorosos al ver grabada en el pecho de Julia la misma misteriosa y congénita imagen de la cruz que él tiene; sin embargo, Valbuena no analiza el débil argumento de la obra, en particular el bastante confuso pasaje en el que Curcio recuerda cómo al dudar de la fidelidad de su esposa, la llevó al campo, donde la dejó por muerta poco antes de un parto, aunque al volver él a casa la encontró ahí, con Julia en los brazos y con la sospecha de haber tenido otro hijo: “Ella en sus brazos tenía/ a Julia divina imagen/ de hermosura y discreción:/ (¿qué gloria pudo igualarse/ a la mía?) que su parto/ había sido aquella tarde/ al mismo pie de la Cruz;/ y por divinas señales,/ con que al mundo descubría/ Dios un milagro tan grande,/ la niña que había parido,/ dichosa con señas tales,/ tenía en el pecho una Cruz/ labrada de fuego y sangre./ Pero ¡ay! que tanta ventura/ templaba el que se quedase/ otra criatura en el monte;/ que ella, entre penas tan graves,/ sintió haber parido dos;/ y yo entonces... (Segunda Jornada, vv. 1379-1398); naturalmente, al final del texto se sabrá que este segundo hijo, a quien se abandona en el monte sin explicación alguna, es Eusebio, cuya cruz en el pecho sirve para que culmine el proceso de anagnórisis por parte de su padre.

Entre sus grandezas tantas,
 sepa el mundo la mayor
 maravilla de las suyas,
 porque la ensalce mi voz.
 Después de haber muerto Eusebio,
 el cielo depositó
 su espíritu en su cadáver,
 hasta que se confesó;
 que tanto con Dios alcanza
 de la Cruz la devoción.²³

No obstante las fuertes diferencias entre Berceo y Calderón, pues en el primero el alma reencarna para gozar de una nueva vida y en el segundo tan sólo para confesarse, sus textos responden al mismo principio ideológico: comprobar los milagros que puede merecer un ser humano aun después de muerto, gracias a su devoción profunda hacia los símbolos del catolicismo; como al final el suceso extraordinario deja de serlo y más bien se explica textual y explícitamente como un milagro, sus obras tienden a una codificación de lo maravilloso con intenciones alegóricas; en suma, su objetivo no es trastornar la concepción de la realidad que tienen los personajes o el propio receptor para hundirlos en la incertidumbre, sino confirmar una fe religiosa en la que no caben escepticismos de ninguna índole.

Al aludir a la obra de Calderón de la Barca, el protagonista de "Lanchitas" sólo menciona el eje temático de ella, es decir, que el personaje central de *La devoción de la cruz* es beneficiario del milagro de poder confesarse aun después de muerto. Ésta es la relación intertextual que Roa Bárcena quiere aprovechar para construir el esencial trasfondo católico de su argumento; la confesión no es entonces un simple motivo argumental, sino la señal de que el padre Lanzas ha sido elegido por mandato divino para desempeñar esa escabrosa tarea; por ello cuando él pregunta a la mujer que lo intercepta si ha acudido a la parroquia respectiva en solicitud de los auxilios espirituales para el moribundo, ella "con frase breve y enérgica, le contestó que el interesado pretendía que él precisamente le confesara" (p. 223). Así pues, a partir de los elementos codificados en el texto, el lector puede deducir que la transformación del padre Lanzas se debe a que ha interpretado el hecho sobrenatural como un aviso de Dios: ante la presencia de los insondables misterios eternos y ante la comprobación de la futilidad de la vida mundana, él abandona sus intereses intelectuales y empieza a ejercer su ministerio con constancia y humildad. Cabe decir que, en este sentido, el texto de Roa Bárcena conserva, aunque atenuado, uno de los objetivos presentes en las leyendas desde la época medieval: su uso como ejemplo moral.

²³ *La devoción de la cruz*, Jornada Tercera, vv. 2537-2546.

Pero, además, esas mismas creencias religiosas fueron sabiamente usadas por el autor para construir un cuento fantástico con profundas raíces católicas, las cuales más bien se sugieren que explicitan; es decir, el texto renuncia a “explicar” el cambio del padre Lanzas en términos estricta y exclusivamente religiosos, pues ello habría debilitado su sentido fantástico para apuntar a lo alegórico. La muestra más clara de que en “Lanchitas” prima la intención fantástica es la *lógica de la conjunción* con la que trabaja el texto, la cual se contrapone a la *lógica de la disyunción* con que comúnmente se explican los fenómenos de la realidad cotidiana: según esta última, un hombre sólo puede estar muerto o vivo; en cambio, en el cuento el personaje que se confiesa está a la vez muerto y vivo (y este hecho extraordinario queda sin explicación alguna, al contrario de lo que sucede en Berceo y Calderón, donde lo insólito se justifica como “milagro”). Por lo tanto, cabe concluir que, en última instancia, en este cuento la intención ideológica está supeditada a un logrado propósito estético. A ello hay que añadir una puntual reflexión sobre el momento de la historia cultural mexicana en que se escribe el cuento: de manera consciente o inconsciente, Roa Bárcena pone en tela de juicio la actitud optimista del entonces pujante positivismo, que creía con fe en la posibilidad de explicar coherentemente todos los fenómenos de la realidad.

Desde otra perspectiva, “Lanchitas” implica un muy notable avance respecto de *La quinta modelo*, esquemática novela de tesis escrita por el autor en 1857, es decir, el año mismo de la gran coyuntura política del período de la Reforma, cuando Roa Bárcena se propuso ridiculizar los proyectos liberales y enaltecer la labor benéfica de la Iglesia en cuanto institución social, ya que la consideraba como la única fuente de educación genuina para lograr una conducta moral; sin embargo, acabó perpetrando una obra que, pese a su gran significación histórica, tiene un escaso valor literario, puesto que al no construir un narrador que manejara el tono distanciado y crítico indispensable en un discurso irónico, sólo elaboró situaciones y personajes estereotipados y fallidamente caricaturescos.

Para evaluar en todas sus dimensiones la actitud estética de Roa Bárcena, conviene comparar su postura con la asumida algunos años después por Luis González Obregón, en especial a partir de *México viejo* (1895), donde también hay anécdotas que rayan en lo sobrenatural e increíble. Animado por un gran espíritu desfacedor de supersticiones, en general González Obregón plantea su labor de escritura como un proceso de restauración de la verdad:

En aquella lejana época, la tradición se tomaba por la misma realidad, y como hada maravillosa todo lo podía. Nadie se preocupaba por comprobar los hechos, por averiguar el secreto de las varitas de virtud. La mayoría se embriagaba con sus prodigios, y pocos inquirían la causa de los llamados milagros.

De aquí tantas asombrosas tradiciones, tantos cuentos populares, que es preciso purificar en el fuego de la verdad, para que ésta brille como en el crisol el oro puro.²⁴

Éste es precisamente su propósito en “La calle de Olmedo”, donde afirma haber encontrado la fuente histórica de la leyenda situada por Roa Bárcena en el Callejón del Padre Lecuona. Según él, todo se originó en un acontecimiento del 15 de septiembre de 1791, cuando por la fuerza y vendido, un sacerdote fue conducido a una casa para confesar a dos personas presas y aparentemente amenazadas de muerte; luego, el padre fue abandonado en la calle, donde dos guarda-faroles lo desataron y dieron aviso a la autoridad; pese a las diligentes pesquisas ordenadas por el virrey Revillagigedo, resultó imposible localizar el lugar de los hechos o saber si terminaron de modo sangriento, entre otras cosas, porque no se contó con la colaboración del sacerdote, quien respetó íntegramente el secreto de confesión. Pasado el tiempo, dice González Obregón, el vulgo, que no estaba al tanto de estas minuciosas investigaciones oficiales, “forjó en la fantasía popular la leyenda de la calle de Olmedo, aunque haciendo pasar la escena años antes en que se verificara el crimen misterioso, y convirtiendo al buen clérigo en un fraile que había perdido el juicio por haber confesado a una muerta, e hizo de dos víctimas una sola”.²⁵ Antes de continuar con la discusión de este ensayo, debo decir que ninguna versión de la leyenda coincide, que yo sepa, con el argumento descrito por González Obregón, por lo que sospecho que confunde dos versiones contemporáneas: la de Roa Bárcena, cuyo sacerdote queda afectado por confesar a un muerto, y la escrita al alimón en 1882 por Riva Palacio y Peza,²⁶ donde el padre fallece debido a la terrible impresión de haber confesado a una muerta.

Luego de destacar las capacidades creativas latentes en el imaginario popular, González Obregón alude a una vaga “conseja” derivada de la leyenda, con lo cual puede referirse tanto a la versión de Roa Bárcena como a la de Riva Palacio y Peza, pues no obstante que en la siguiente cita habla de “uno de nuestros inspirados poetas”, con frecuencia esta última versión se adjudicó individualmente a Riva Palacio:

²⁴ Luis González Obregón, “La virgen del perdón”, en *México viejo*, pról. Flor de Ma. Hurtado, Promexa, México, 1979, p. 105.

²⁵ Luis González Obregón, “La calle de Olmedo”, en *Las calles de México* (1922), Porrúa, México, 2000, p. 72.

²⁶ Bajo el seudónimo de “Cero”, el 2 de enero de 1882 en el periódico liberal *La República*, Riva Palacio y Peza publicaron “La leyenda de la calle de Olmedo”, primera de la serie que compilaron tres años después bajo el título de *Tradiciones y leyendas mexicanas* (Balleasca, 1885). Está incluida en su libro *Tradiciones y leyendas mexicanas*, ed. cit., pp. 251-262.

La leyenda conservada por la tradición fue adulterándose cada vez más y al cabo de un siglo, la imaginación de uno de nuestros inspirados poetas concluyó por hacer una conseja, que sólo la verdad contenida en las amarillas páginas del proceso que existe en el Archivo General de la Nación nos ha permitido desvanecer, pero sin aclarar el misterio que cubrió para siempre el crimen perpetrado en la noche del 15 de septiembre de 1791 y cuyo secreto se llevó a la tumba el sigilo inquebrantable del discreto y cumplido sacerdote, D. Juan Antonio Nuño Vázquez.²⁷

Pese a su afán esclarecedor, en realidad González Obregón no proporciona pruebas irrefutables para avalar la base histórica de la leyenda, por lo que sus deducciones no pasan de ser una simple hipótesis.²⁸ De hecho él mismo debilita sus conclusiones, ya que reconoce que ha podido “desvanecer” la conseja, pero no aclarar el misterio, que seguirá así “para siempre”. En fin, la actitud que preside sus textos privilegia la historia sobre la ficción, a tal grado que esta última ni siquiera obtiene espacio en “La calle de Olmedo”, pues él sólo menciona la leyenda pero no transcribe ninguna versión de ella; y aquí no cabe el pretexto de que quizá la omisión se deba a que considera que esta historia vive en la mente de los lectores, pues pese a la fama de la leyenda de Don Juan Manuel, sí reproduce una versión de ella en el ensayo que le dedica.

En cuanto a los alcances literarios de la propuesta fantástica de Roa Bárcena, el punto puede ser ilustrado mediante una somera comparación entre “Lanchitas” y “La confesión de una muerta”, texto escrito ya en pleno siglo xx por Artemio de Valle-Arizpe a partir de la citada versificación de la leyenda publicada por Riva Palacio y Peza, quienes en sus ágiles décimas ubicaron la trama en la calle de Olmedo, donde el buen padre Mendo

²⁷ L. González Obregón, “La calle de Olmedo”, en *Las calles de México*, p. 72.

²⁸ En cuanto al origen de la leyenda, ha sido frecuente que se acepte la postura de González Obregón. Así sucede en un muy interesante ensayo de Isabel Quiñónez (“Prólogo” a Juan de Dios Peza, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México*, Porrúa, México, 1988, pp. xxxi-xxxii). Por su parte, López Aparicio dice: “González Obregón asegura que en el Archivo de la Nación está asentado este caso como ocurrido a fines del siglo xviii. Es muy probable que ésa haya sido la fuente consultada por don José María” (*op. cit.*, p. 99). Más enfático, otro crítico afirma sin lugar a dudas: “All legends are thought to have some basis in fact. Yet seldom has the intimate relation between historical fact and popular legend been so clearly demonstrated as in the case of the tradition arising from certain events that occurred in the street formerly known as the Calle de Olmedo in the center of Mexico City [...] Early in this century Luis González Obregón uncovered documents in the Archivo General de la Nación that established the facts on which the legend was founded” (Ross Larson, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, Arizona State University, Tempe, 1977, p. 24). Por mi parte, considero muy difícil, y quizá hasta estéril, intentar rastrear el origen de una leyenda en hechos reales documentados en la historia; incluso me atrevo a sugerir que no es infrecuente el proceso inverso, es decir, que en principio haya una creencia popular ligada a lo sobrenatural a la cual se asocia después un hecho concreto con visos de verosimilitud histórica.

fallece por la espantosa impresión de haber confesado a una rica y bella mujer que luego él mismo descubre que ya estaba muerta.

En primer lugar, fiel a sus hábitos literarios, Valle-Arizpe recarga su texto con detalles inútiles; dedica, por ejemplo, una página completa a describir las labores cotidianas de su personaje, el respetado padre Aparicio. Cuando por fin arranca la anécdota, de nuevo el narrador se distrae de su objetivo, pues con el típico estilo barroco y arcaizante del autor, se elabora esta larga descripción de un personaje con una función secundaria:

La vieja, toda temblorosa, tomó la vela. La revuelta greña le caía en lacios mechones por la cara de color canela, llena de arrugas hondas, sinuosas; la ganchuda nariz le goteaba sobre la barba salediza y con pelos; los ojos, abotargados, estaban con estrías de sangre; de su boca desdentada le salían sollozos; el justillo lo traía en jirones, y por entre ellos le saltaban, bamboleantes, las ubres caprinas y negras. Era esa vieja como gárgola de iglesia visigótica. Guió al Padre con su mano gelatinosa y fría [...] ²⁹

Por si no bastara con la anterior deficiencia estilística, el afán costumbrista del escritor lo induce a prodigar las digresiones, por lo que inventa un diálogo donde uno de los amigos del sacerdote le dice, para castigar su tardanza en llegar a la tertulia: “De lo que se perdió fue de saborear unos mostachones y unas esplendorosas rosquillas de almendra con que regalaban las monjas carmelitas al señor Canónigo”, e inmediatamente otro de los asistentes completa: “¡Ah, qué rosquitas ésas, Padre Aparicio! ¡Qué rosquitas! ¡De rechupete! ¡Y si viera el maravilloso rosoli que hemos tomado! Era definitivo; tengo aún su fragancia suave en los labios”. ³⁰

En lo que respecta a la estructura del cuento, el autor multiplica sin sentido el número de personajes, ya que el sacerdote es llevado por varios hombres a la casa de la confesión, donde se suma la vieja antes descrita; en cambio, en Roa Bárcena la economía del relato está mejor lograda, puesto que esas dos funciones se concentran en la mujer que intercepta al padre Lanzas. Del mismo modo, Valle-Arizpe duplica absurdamente los objetos olvidados por el padre, quien pierde tanto su pañuelo como su rosario, lo cual atenta contra la eficiencia del texto, para el que basta con un solo objeto que testimonie la veracidad del acto insólito.

Pero quizá los defectos mayores se producen en dos aspectos que afectan el significado global del texto. El primero de ellos es el gran desacierto del título escogido por el autor, “La confesión de una muerta”, mediante el cual no sólo se proporciona un indicio del carácter fantástico del relato,

²⁹ Artemio de Valle-Arizpe, “La confesión de una muerta”, en *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*, Diana, México, 1978, pp. 115-116.

³⁰ *Ibid.*, p. 117.

sino que se adelanta al lector lo que debería ser la sorpresa final, es decir, que quien se confiesa es una muerta. El segundo defecto reside en la conclusión, pues no obstante su agudo catolicismo, Valle-Arizpe no percibió que había una contradicción argumental en el hecho de que el sacerdote se volviera loco debido a la terrible experiencia; en efecto, cuando el padre Aparicio descubre que ha confesado: “—A una mujer que vino del otro mundo, *con permiso de Dios*, para decir sus espantosos pecados, ¡aquellas cosas que me horrorizaron!”³¹ está reconociendo explícitamente la intervención divina en los extraños sucesos, por lo que, según sus rasgos de excelente sacerdote descritos al inicio del texto, debió haber interpretado todo como un mensaje divino, tal como se deduce que hace el padre Lanzas al decidir cambiar radicalmente su conducta profesional.

En fin, considero que la versión de Valle-Arizpe ha sido muy afectada por el riesgo indicado por Thomas A. Janvier respecto de la artificialidad que en la cultura letrada pueden adquirir algunas leyendas (aunque no comparto del todo su criterio general de que la transmisión oral de éstas mejora su calidad estética mientras que la escrita las empeora): “While the oral transmission of the legends among the common people —by heightening always the note of the marvellous— has tended to improve them, the bandying about in print to which they have been subjected has worked a change in them that distinctly is for the worse. In their written form they have acquired an artificiality that directly is at odds with their natural simplicity [...]”³²

En suma, creo que el rápido contraste aquí esbozado entre “Lanchitas” y “La confesión de una muerta”, además de mostrar cómo la leyenda ha pervivido en la literatura mexicana,³³ sirve para comprobar la eficiencia

³¹ *Ibid.*, p. 121; las cursivas son mías.

³² Thomas A. Janvier, *Legends of the City of Mexico*, Harper and Brothers Publishers, Nueva York, 1910, p. xi.

³³ Tal vez debido a la falta de reimpressiones oportunas y accesibles, en nuestros días la difusión de las leyendas depende en gran medida de publicaciones populares, que incluso se venden masivamente en los vagones del transporte colectivo. Así, por ejemplo, la leyenda cuyas versiones he analizado está incluida, con el título de “La mujer que vino de ultratumba a confesarse”, en el librito *Leyendas y sucesos del México Colonial* (Gómez Gómez Hnos. Impresores, México, 2000, 79 pp.), junto con textos tan famosos como “La llorona” o “La mulata de Córdoba”; y aunque en la portada se adjudica la factura de los escritos a un desconocido autor, es más que obvio que se trata de una simple compilación, hecha sobre todo a partir de adaptaciones de textos de Valle-Arizpe, sin duda el autor más conocido en este campo durante el siglo xx. De mi examen del cuento de este último, se podrá concluir que, por desgracia, las suyas no son siempre las mejores versiones de las leyendas; si a esto se añade que los adaptadores de los textos carecen de habilidad narrativa, se tendrán resultados tan pobres como el título de “La mujer que vino de ultratumba a confesarse”, que aumenta todavía más el desacierto del ya de por sí errado título original de Valle-Arizpe, pues adelanta el argumento completo. En fin, si bien me parece maravilloso que las leyendas sean conocidas por grupos masificados de lectores, tampoco puedo dejar de lamentar que no se transmitan las mejores versiones de ellas, en este caso el cuento de Roa Bárcena o el relato versificado de Riva Palacio y Peza, ambos poseedores de enormes cualidades estéticas.

literaria alcanzada por Roa Bárcena, pese a tenues defectos en su manejo de la técnica cuentística que con justicia también hay que señalar.³⁴ Es obvio que en el lapso que media entre “La Cuesta del Muerto” y “Lanchitas”, el autor logró superar lo que según Hahn constituye un riesgo latente en la narrativa hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XIX:

Uno de los peligros que acechan al cuento literario del siglo XIX es lo que podría llamarse “el espectro de la leyenda”. La estructura de ese género pugna por hacerse presente en muchos relatos de la época, sobre todo en los de aquellos autores que suelen cultivar los dos géneros. Esta situación es evidente en el caso del polígrafo mexicano José María Roa Bárcena (1829-1908) y particularmente en su cuento “Lanchitas” [... que] no es ya ni una “tradicción” ni una leyenda —aunque muestre algunas huellas de esos géneros—, sino un cuento literario cuyas vacilaciones son explicables si recordamos que Roa Bárcena es también autor de varias recopilaciones de leyendas mexicanas, y que estamos en un momento en que el cuento aún pugna por independizarse como género.³⁵

En lo personal yo considero que, más que un peligro, el rico legado legendario de la Colonia acaba siendo para Roa Bárcena una fuente literaria para caminar con éxito por los senderos del cuento moderno. Por ello se ha dicho con razón que, dentro de la tradición literaria mexicana, los ejercicios cuentísticos del autor contribuyeron a consolidar el cuento como una forma autónoma, según la moderna práctica del mundo occidental, claramente marcada por el influjo de Edgar Allan Poe, quien buscaba la consecución del efecto literario global desde la primera frase del texto.

Hace ya más de medio siglo, luego de aludir al perjuicio que implicó para el escritor su militancia en el derrotado partido conservador, Julio Jiménez Rueda proponía reivindicar su figura: “Roa Bárcena ha sido un autor proscrito del panteón de los consagrados en la literatura nacional. Tiempo es ya de que su obra se justiprecie y se comprenda también la actitud de este autor [...]”³⁶ Por mi parte, desde una perspectiva exclusivamente estética, pienso que “Lanchitas” demuestra la gran capacidad de expresión verbal

³⁴ Aunque no tiene efectos muy negativos, describo una de ellas: en el pasaje donde el padre Lanzas llega a la tertulia, el narrador entorpece la secuencia de la anécdota central para introducir un juicio personal que está fuera de lugar: “[...] repantigóse nuestro Lanzas en uno de esos sillones de vaqueta que se hallaban frecuentemente en las celdas de los monjes y que yo prefiero al más pulido asiento de brocatel o terciopelo y encendiendo un buen cigarro habano y arrojando bocanadas de humo aromático [...]” (p. 231; las cursivas son mías). Esta prescindible intrusión del narrador contrasta con el muy eficiente recurso del final de “El hombre del caballo rucio”, cuyo relator compara la rapidez con que se consume el habano que está fumando, con la forma como se consumió la diabólica coleta del aparecido.

³⁵ Oscar Hahn, “José María Roa Bárcena y el espectro de la leyenda”, en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Premiá, México, 1982, pp. 62 y 64.

³⁶ Julio Jiménez Rueda, “Prólogo” a *Relatos* de José María Roa Bárcena, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1941, p. xx.

del autor, aspecto reconocido tácitamente por infinidad de antologías, tanto del cuento en general como de la literatura fantástica en particular, que han frecuentado su texto. Como sabemos, las antologías, cuyo propósito es modificar el canon literario de una nación para forjar uno nuevo, se caracterizan por su fuerte heterogeneidad, resultado de la tendencia del antologador a incluir composiciones disímiles: por un lado, textos de autores famosos y que son ya parte de una tradición literaria; por otro, los de escritores desconocidos que, sin embargo, tuvieron la inspiración y la habilidad para cincelar eso que se llama una “pieza de antología” (lamentablemente, a veces estos últimos pasan a la historia literaria como autores de una sola aunque excelsa obra). Ignoro si la propuesta de incluir a Roa Bárcena en el “panteón de los consagrados” de nuestra literatura nacional pueda hoy parecer hiperbólica a algunos críticos, pero lo que sí me atrevo a afirmar es que él alcanzó un excelente dominio del género fantástico, pues “Lanchitas” es, por lo menos, superior a los cuentos fantásticos de Rubén Darío que ningún antologador se atreve a eliminar, pese a su notable desventaja frente al cuento de este olvidado escritor mexicano.

DISCURSO DE LA FEMINIDAD
Y DEL AMOR

ENTRE EL ÁNGEL DEL HOGAR Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA PATRIA: LA POESÍA DE LAS MUJERES MEXICANAS DEL SIGLO XIX

ESTHER HERNÁNDEZ PALACIOS
Universidad Veracruzana

Es cierto que la literatura mexicana del siglo XIX todavía no ha sido estudiada exhaustivamente, pero, en lo que se refiere a la poesía escrita por las mujeres no sólo no podemos hablar de exhaustividad sino casi de ausencia. La crítica y la historia literarias han prestado poca o, casi podríamos decir, nula atención a sus obras, por considerarlas carentes de interés, “poco valiosas” o simplemente irrelevantes. De entre los libros que sobre poesía decimonónica se han escrito, la excelente antología de José Emilio Pacheco consigna, en su segunda edición,¹ la obra poética de Josefa Murillo, Laura Méndez de Cuenca y María Enriqueta; mientras que, en su libro sobre la poesía colonial y la decimonónica, Luis Miguel Aguilar sólo cita a la primera de ellas, pero no le otorga otro valor que el de ser antecedente de las canciones románticas de Consuelito Velásquez; él menciona también a María Enriqueta Camarillo, aunque no comenta nada acerca de su poesía, pues dice no haber encontrado sus libros, a lo que podríamos añadir que, como se trataba de una mujer, supuso que no valía la pena tomarse la molestia de buscarlos.² Otras antologías que no son exclusivas del siglo pasado, como el famoso *Ómnibus de poesía mexicana* de Gabriel Zaid, no incluyen a ninguna de ellas,³ aunque *Poetas mexicanos*, de Félix Blanco,⁴ consigna a Isabel

¹ José Emilio Pacheco, *Poesía mexicana siglo XIX* (1985), 2ª ed., Promexa, México, 1992. Vale la pena mencionar que en la primera edición Pacheco no incluye a ninguna mujer; su segunda edición, corregida y aumentada, ha tenido en cuenta, como él menciona, trabajos como *La sombra fugitiva: escritoras en la cultura nacional*, de Martha Robles, *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, de Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, y *La poesía veracruzana*, de Esther Hernández Palacios y Ángel José Fernández, los cuales le permitieron ver a las poetas “bajo una nueva luz” (Cf. J. E. Pacheco, “Nota introductoria”, *op. cit.*, p. 7).

² Luis Miguel Aguilar, *La literatura de los muertos*, Cal y Arena, México, 1993, p.131.

³ Gabriel Zaid, *Ómnibus de poesía mexicana*, Siglo XXI Eds., México, 1971. Es cierto, sin embargo, que en la sección de canciones incluye “Nomás a ti” de Dolores Guerrero y “Volveré” de María Grever. Dolores Guerrero es una poeta sobresaliente del pasado siglo y Grever, famosa compositora, aunque nació en 1885, compuso su obra en la primera mitad de este siglo, por lo que no podemos considerarla decimonónica.

⁴ Félix Blanco, *Poetas mexicanos*, Diana, México, 1967.

Prieto de Landázuri y a Laura Méndez de Cuenca. Si nos atuviéramos a estas mínimas presencias que, aparte de ser apenas perceptibles no son coincidentes, podríamos concluir que se ha otorgado poca importancia a la poesía de las mujeres del diecinueve mexicano. Pero, con una revisión atenta y desde el ángulo de la *diferencia*, y adhiriéndonos a la brillante lucidez de Iris Zavala, podemos afirmar que en éste como en otros casos “no hay cosas pequeñas, las que lo parecen son sólo cosas grandes no comprendidas”.⁵ Y como no han sido comprendidas, tampoco han sido investigadas, estudiadas, reeditadas, etcétera, sino desde hace muy pocos años. El hecho de que dentro de este congreso exista esta mesa es una prueba de que esta incompreensión y todo lo que ha significado están en vías de desaparecer para dar pie a una nueva historia literaria y cultural, moderna y dialógica. Las líneas siguientes pretenden colaborar en esta tarea, la cual, además, resulta indispensable si queremos entender la producción poética de las mexicanas contemporáneas, que ningún crítico o estudioso de la literatura se atrevería a ignorar.

Desde sus magníficos inicios con la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz, en la etapa colonial, la poesía de la mujer en México se ha desarrollado siguiendo tres vertientes: la religión, que ha caminado de la espiritualidad a la mística, el intelectualismo racional y la sensualidad, que en nuestro siglo ha desembocado en un erotismo de expresión fresca y decidida. En busca de una identidad literaria y una poética, este discurso ha tendido puentes entre la confesión y la autoafirmación, la rebeldía y la obediencia, la culpa y la aceptación, el compromiso social y la defensa de un destino personal. Y en esta trayectoria no sólo ha logrado su objetivo, sino que ha aportado a la poesía en lengua española grandes valores y una nueva forma de decir el cuerpo del amor, la religiosidad y la razón.

Cuerpo, religiosidad y razón que durante el siglo XIX mexicano asumieron formas muy particulares, que, por otro lado, conforman “los dos discursos de género dominantes en la cultura liberal del siglo XIX: la norma de la *diferencia* y la norma de la *igualdad*”.⁶ El discurso que emanaba de la norma de la *diferencia* sintetiza todas las normas imperantes de la femineidad, y el de la *igualdad* las del discurso nacionalista, que en el caso de México será el discurso de la recién formada nación independiente.

La primera norma culmina con la imagen o representación del *ángel del hogar*, mujer que resume todos los calificativos y atributos propios del modelo femenino de la época: la mujer de su casa, siempre en resguardo,

⁵ Iris Zavala, “No hay cosas pequeñas, las que lo parecen son sólo cosas grandes no comprendidas”, “Prólogo” a *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Anthropos, Barcelona, 2000, vol. 6, pp. 7-16.

⁶ Cristina Enríquez de Salamanca, “Siglo XIX: narradoras, poetas y dramaturgas”, en *Breve historia feminista de la literatura española*, ed. cit., vol. 6, p. 64.

dulce, modesta, laboriosa, pura, resignada y, sobre todo, sacrificada; nacida para amar y cuidar a su familia, para acercar a Dios a su esposo e hijos, para conducirlos por el camino del bien, única forma posible del bienestar. Así, por ejemplo, Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876) tiene plena conciencia de su misión, y otorga a su arte una razón de ser humanitaria, y al mismo tiempo trascendente; la poesía que salga de su pluma debe servir para dar consuelo, para aliviar las penas del prójimo. La poetisa no deberá hacer caso de sus alegrías, ni de sus dolores personales, porque es la voz de los demás, no de sí misma. Así, consolar y conducir hacia los caminos celestiales serán los objetivos y la justificación de su escritura:

Poetisa ésta es la historia
cuyo recuerdo sombrío
te hace mirar con desvío
una dicha transitoria?

¿Por eso siempre oprimida
de amarga desconfianza,
quieres dar a la esperanza
la postrera despedida?

¡Oh no, no debes creer
en tu dolor, que en la tierra
ya para ti no se encierra
ni la sombra de un placer.

¿Un dulce gozo no siente
tu agitado corazón,
al venir la inspiración
a abrasar tu inquieta mente?

¿Debes acaso llamar
desdichado tu destino,
si aun puedes en tu camino
algún dolor consolar?

El alma que el desconsuelo
en el triste mundo ha herido;
el alma que ha padecido,
se alza, poetisa, al cielo.

De la inspiración que llena,
que alienta, que satisface,
el dulce talismán hace
que alivie su aguda pena;

y del llanto abrasador
que brota de su honda herida,
hace el bálsamo de vida
para el ajeno dolor.

¿Crees que pueda morir
del hastío el corazón
a quien tu dulce misión
le fuera dado cumplir?⁷

El avance decimonónico del sentir religioso no se desliga sino que se enraiza en el sentimiento familiar. Sin embargo, la mujer puede construir —a partir de la religiosidad, racional, que el hombre le ha impuesto como punto de arranque y objetivo central— su propia religiosidad, sentimental, que se extiende de la devoción piadosa a la cotidianeidad familiar, y de ésta al servicio del prójimo, y le permite, incluso, extender su aura angelical fuera de su reino doméstico. De tal manera encuentra una salida sin contravenir normas y ensancha su destino y su discurso desde su misma misión y su propio hogar. Respecto de esta poeta, nacida en Ciudad Real (España) y muerta a los cuarenta y tres años en Hamburgo (Alemania) pero que creció y se formó como poetisa y comenzó a publicar en Guadalajara, José María Vigil, en el “Estudio biográfico y literario”, que acompaña la edición original de la obra, dice:

Con la maternidad, nuevos horizontes se habían abierto al de aquella alma profundamente empapada de las sagradas obligaciones que le imponían su posición de esposa y madre, que la vida se ofrecía a sus ojos bajo el aspecto grave y serio de una realidad, lejos de excluir, se revestía con todos los encantos del idealismo más puro, sabiendo pintar con manos maestras esos risueños cuadros de la vida íntima, que hacen sentir el calor del hogar doméstico, las tranquilas escenas de la familia, los múltiples y variados episodios que se desenvuelven sobre un fondo de risueña verdura, en que se destacan las formas y delicadas figuras de una madre y un hijo.⁸

Para Michaela di Giorgio⁹ la mujer decimonónica llega a tener una poderosa influencia en la vida pública al utilizar sus armas persuasivas —plegarias, ternuras, lamentaciones, caricias— en la vida íntima. La influencia de la mujer en la sociedad es inmensa, aunque ella nunca debe

⁷ Citado por José María Vigil, *La señora doña Isabel Prieto de Landázuvi. Estudio biográfico y literario*, Imprenta de Francisco Díaz de León, México, 1882, pp. 19-20.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ Michaela di Giorgio, “El modelo católico”, en *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1993, t. 7, p. 183.

salir del núcleo familiar; dentro de su hogar, es una reina, y sus amigos, hijos y criados, sus súbditos; y, más que eso, es la representante del poder divino en la familia.

Divinizada por el ígneo sello
De santa redención que todo alcanza,
La mujer se elevó como un destello,
De prometida paz y de esperanza,
Cristo arrancó de su virgíneo cuello,
La cadena de esclava con su alianza,
Y fue de entonces solitaria y bella
Del casto hogar la bendecida estrella.¹⁰

Lo anterior es un fragmento de un poema de la jalapeña Josefina Pérez de García Torres (1860-1898), otro prototipo perfecto del “ángel del hogar”, cuyos libros son también de los que sólo se conocen por referencia; ella es un ejemplo de escritora doméstica ensalzada como tal por sus críticos Juan de Dios Peza y Juan. A. Mateos, quienes al elogiarla parecen estar más bien cerca de la diatriba. Así, en el prólogo del volumen que recoge sus poesías completas, dice de ella Peza:

El cultivo de la poesía enaltece el espíritu; fortalece el ánimo, afina y pule los sentimientos, arraiga el culto por lo bello y lo grande y abre nuevos horizontes para encontrar resignación, consuelo y aliento en la lucha por la existencia.

Y si es tan noble en el hombre, en la mujer es además sagrado y bienhechor, porque la convierte en mensajera de la ternura escrita. Nadie como ella puede traducir los estremecimientos misteriosos que sacan las lágrimas a los ojos y los suspiros al pecho, cuando el amor, como principal agente, la obliga a mover el pensamiento y la pluma.¹¹

Como muchas otras poetisas de su época, Josefina Pérez aprovechó la afirmada superioridad moral del *ángel del hogar*¹² para, desde su pedestal

¹⁰ Citado por Juan de Dios Peza, en el “Prólogo a las poesías completas de Josefina Pérez de García Torres”, en *Memorias, reliquias y retratos*, pról Isabel Quiñónez, Porrúa, México, 1990 (*Sepan Cuantos...*, 592), p. 204.

¹¹ *Ibid.*, p. 193.

¹² Esta expresión, que se volverá emblemática al referirse al discurso doméstico de las escritoras decimonónicas del mundo hispánico, se difunde ampliamente a partir de 1859, con la publicación del libro de la escritora española Pilar de Sinués que lleva ese título; la misma Sinués dirigirá una revista del mismo nombre entre 1865 y 1869, y en 1874, la también española Ángela Gras publica *El ángel del hogar. Estudios morales acerca de la mujer*. En México hay varios ejemplos de la importancia que adquirió la citada expresión, entre otros una narración inconclusa de Justo Sierra, titulada “El ángel del porvenir”, a la que su propio autor se refiere con estas palabras: “El tema era éste: la mujer mexicana será el ángel del porvenir, ella nos salvará socialmente, pero se regenerará [sic] por el sentimiento religioso,

de pureza irreprochable, ampliar su círculo de acción hasta la sociedad, como defensora de los desprotegidos y como forjadora de la conciencia nacional. Podemos aplicarle lo que Cristina Enríquez de Salamanca dice sobre sus contemporáneas catalanas: “Estas mujeres capitalizaron el valor dado por el «culto de la verdadera feminidad» a la piedad femenina y lo convirtieron en medio de superar las limitaciones impuestas por la ideología doméstica a sus actividades públicas”.¹³

Si en Europa sucedía esto, las naciones independientes de América ofrecieron un campo perfecto para el desarrollo de las actividades y compromisos sociales de las mujeres: la conformación de la patria. Esta coyuntura permitió su incursión en el otro discurso de género dominante, el de la *igualdad*. Las condiciones “extraordinarias” del período posterior a la independencia facilitaron la aceptación de las mujeres en el discurso patriótico propio de la masculinidad. Según algunas referencias indirectas, la primera voz que canta a la independencia es la de una mujer, Josefa Mendoza, quien murió recién concluida la guerra independentista, aunque esas mismas referencias afirman no haber podido encontrar sus poesías, perdidas quizá por el poco valor que les otorgaron sus lectores, para quienes no eran más que los versos escritos por una mujer.¹⁴ Sin embargo, años más tarde el Liceo Hidalgo de Altamirano, fundado para aumentar y desarrollar la literatura de la recién surgida nación, tuvo como secretaria a una poetisa, Rosa Carreto, y abrió sus puertas a otras más, a quienes ofrecía una tribuna y el apoyo elogioso. Tal es el caso de Josefina Pérez de García Torres quien, siendo todavía una joven-cita, hizo un viaje a la capital de la República para reunirse con los más importantes escritores: Ignacio Ramírez, Ignacio Altamirano, Luis G. Ortiz, Guillermo Prieto, Manuel Acuña, Agustín F. Cuenca. El Liceo Hidalgo en pleno saludó su arribo y se consagraron veladas en su honor. Se le invitó a colaborar en los más reputados periódicos;¹⁵ sus poemas dedicados a cantar a los héroes de la patria, como el titulado “Chapultepec”, de corte épico, en el que, como tantos otros poetas del romanticismo mexicano, evoca a nuestros antepasados prehispánicos, se hicieron famosos por sus “galanuras y novedades dignas de todo encomio”; citemos algunos versos:

substituto de la devoción y la superstición; el amor a la patria será parte integrante de esta religión, como en los Estados Unidos” (Justo Sierra citado por Rafael Olea Franco, “*La Calandria*: de sentimientos y tradiciones literarias”, en *Varia lingüística y literaria. III. Literatura: siglos XIX y XX*, ed. Y. Jiménez de Báez, El Colegio de México, México, 1997, p. 240).

¹³ C. Enríquez de Salamanca, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴ Cf. Francisco Pimentel [*Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México, desde la conquista hasta nuestros días*] citado por Juan de Dios Peza, “Prólogo a las poesías completas de Josefina Pérez de García Torres”, p. 194; *Antología del Centenario, estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, comps. Justo Sierra, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel, Imprenta de Manuel León Sánchez, México, 1910, p. 882.

¹⁵ Según expresa Juan de Dios Peza en el prólogo citado, p. 195.

¡Xicoténcatl! ¡Guerrero!, los caudillos
 de inmortales hazañas.
 ¿Qué habéis hallado en la escabrosa senda
 que la gloria mostrara a vuestros ojos?
 ¡Tan sólo la horca horrenda,
 o en horrible contienda
 palpitantes y fúnebres despojos!

Vosotros los guerreros cuya historia
 Es un jirón de la infinita gloria
 Con que el Dios de los cielos se extasía,
 Y que habéis renunciado noblemente
 A los placeres y al poder ingente
 Como a las dichas que el poder ansía;
 Que por salvar la patria idolatrada,
 Por no verla humillada
 Habéis sacrificado vuestras viñas
 Ante el ara bendita de sus leyes,
 Arrojando a traidores y virreyes
 De sus ricas florestas y campiñas,
 Y a la par que la ciencia
 Le habéis dado también vuestra existencia.
 Decidme si después de tanta lucha
 Y sangre, y sacrificios y martirios,
 Nuestra ambición es mucha
 De verla coronada con los lirios
 De la paz venturosa y la riqueza
 Que forman de los pueblos la grandeza.¹⁶

Esther Tapia de Castellanos (1842-1897), sin lugar a dudas una de las más sobresalientes poetisas decimonónicas de nuestro país, amplía el espectro referencial hasta la bolivariana utopía de la construcción de la patria americana. Desde muy joven incursionó en la creación poética a partir del discurso de la *igualdad*; sus primeros poemas los escribió a los dieciséis años. En uno de ellos alude a la matanza que el general conservador Leonardo Márquez cometió en Tacubaya; esta simple mención la coloca, por un lado, dentro del romanticismo y, por otro, en el bando de los liberales, ya que unánimemente los escritores románticos que defendían las ideas liberales se unieron en la protesta contra este infausto acontecimiento en el que perdió la vida uno de sus más talentosos compañeros, el joven escritor Juan Díaz Covarrubias. Su poesía épico-patriótica posee elementos líricos y sensuales. Así, por ejemplo, en su poema “Europa y América”, escrito para cele-

¹⁶ Citado por Juan de Dios Peza, *op. cit.*, p. 206.

brar la independencia de las naciones americanas, pinta a América como una hermosa mujer rodeada por la naturaleza exuberante; la descripción resulta tan rica en regionalismos y en sensaciones (olfativas, táctiles, visuales, auditivas), que podemos considerar este poema como un antecedente —¿el primero?— de la sensualidad y el erotismo que desplegarán sus sucesoras del siglo xx. Estas características la distinguen de la poesía épico-heroica de sus contemporáneos, que es mucho más rígida y retórica; por otro lado, su léxico y su temática parecen cumplir cabalmente las propuestas de Altamirano de construir una literatura nacional, de tal manera que se inscribe en el discurso de la *igualdad* desde la *diferencia*. Así, el canon masculino le sirve —paradójicamente— para expresar su sensualidad y su eros de mujer. Dejará para la poesía de la *diferencia* la expresión de sus otras preocupaciones e intereses, los que se amoldan al modelo que le exige su sociedad y que ella cumple de manera cabal; hablará así del matrimonio, la maternidad, y el hogar. Sin embargo, como bien señala Jean Franco,¹⁷ algunos poemas de Esther Tapia reflejan, “así sea tímidamente”, alguna inconformidad con la domesticación. Franco se refiere particularmente a “Dos almas”, pero lo mismo podríamos decir de “Las flores”, poema en el que reclama un mejor destino para su género (como lo harán también Josefa Murillo y, años más tarde, Laura Méndez). La dedicatoria a sus hijos presente en sus dos libros de poemas, así como la superioridad en número de los poemas dedicados a la maternidad, el matrimonio, la pureza y el valor de la esposa como guía de la familia, modelan su obra en el discurso genérico (doméstico) de su época, mientras que sus poemas a la nación mexicana y a la gran patria americana la inscriben también en el discurso político; hay que subrayar, sin embargo, que Esther Tapia esboza la primera rebelión frente a la domesticidad, al mismo tiempo que feminiza el discurso político.

He tratado de esbozar con sólo tres ejemplos la forma en que las poetisas mexicanas del siglo xix incursionaron en dos modelos opuestos, y a la vez complementarios: el discurso de género y el político; el discurso de la femineidad, el resguardo, la domesticidad, y el discurso social, de la vida pública, de la construcción de la patria, sorteando con ello las limitaciones de ambas ideologías. Es evidente que urgen estudios diversos que permitan ampliar el panorama de la historia literaria y cultural del México decimonónico, que es necesaria una investigación seria que recupere los textos de las poetisas como actos sociales, históricos e ideológicos, y por supuesto como objetos literarios, que los comprenda y, por consiguiente, les otorgue sus verdaderas dimensiones.

¹⁷ Cf. Jean Franco, “Sentido y sensualidad: observaciones sobre el período nacional 1812-1910”, en *Las conspiradoras*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 136-137.

ENTRE FRONTERAS: LA POESÍA DE MARÍA ENRIQUETA

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México

¡Tierra maternal:
este triste peregrino,
dime, ¿adónde irá?...

María Enriqueta, “¡Ven a mí!” (1926)

“Amo la sencillez, y creo en la necesidad
de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras”.

José Martí, *Versos sencillos* (1891)

Sin estridencias, ni graves exacerbaciones del sentimiento, la poesía de María Enriqueta (María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra, 1872-1968) tiene puentes entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Entre el romanticismo, el modernismo y las nuevas tendencias literarias, su poesía asume las contradicciones de umbral entre siglos, y muestra un particular modo de decir. Es una poesía de fronteras. Los diversos discursos culturales confluyen en la época sin que se neutralicen sus diferencias y, por tanto, con la tensión propia de su pluralismo. Hay también un malestar manifiesto ante la crisis del positivismo imperante durante el Porfiriato, cuyos representantes en el mundo académico y de la cultura era la llamada generación de los científicos. La búsqueda de nuevas respuestas por el camino del espíritu era ya lo característico entre los jóvenes y sus maestros (la generación del Centenario, que serán después los ateneístas), y la poesía de María Enriqueta abrevó claramente en las nuevas tendencias. Era la suya una escritura de frontera entre la provincia veracruzana y la Ciudad de México y, muy pronto, entre el ámbito nacional y el internacional: Cuba, Europa, Estados Unidos, sobre todo España. Se mueve también, María Enriqueta, entre diversas lenguas. Dominó el inglés, el francés y el italiano, y tradujo obras de escritores franceses y de habla inglesa. La poeta recibe una formación esmerada, fuera de las aulas, que cuida además el desarrollo de sus facultades para el ejercicio de varios lenguajes del arte: la música, la danza, la pintura y el dibujo, la escritura misma. Naturalmente, su formación tenderá a superar las limitaciones castrantes de la sociedad porfirista en la educación

de la mujer, sobre todo en el ámbito de la cultura.¹ Habría que reconocer, no obstante, los límites que marca la libertad de elección de la poeta, y sobre todo, la conciencia posible de la época, dado el contexto en que se perfila su obra.

No obstante, como veremos después, hasta nuestros días sus textos y su quehacer han sido blanco evidente del prejuicio, razón por la cual, en lo poco que se ha escrito sobre su obra, se encuentran opiniones diametralmente opuestas que poco rebasan la reproducción de frases acuñadas por una crítica (positiva o negativa), en general superficial y limitada. También hay el comentario preciso, intuitivamente certero, de críticos nacionales de primera línea, como José Emilio Pacheco y Héctor Valdés, a los que se suma otro de María del Carmen Millán; después aparecerán varias publicaciones (breves ediciones, comentarios críticos) de Esther Hernández Palacios y un artículo algo controvertible de María Rosa Fiscal. De sus contemporáneos destaco, entre otros, a Ramón López Velarde, Manuel Gutiérrez Nájera y Jaime Torres Bodet. Fuera del país se distingue la notable recepción y reconocimiento de la crítica española. Predominan los prólogos a antologías y queda por hacer un estudio detenido de los textos o de algún aspecto de ellos que se sostenga.²

La obra en sí se mueve también entre las fronteras de los géneros. María Enriqueta, primera escritora profesional mexicana (ya que a escribir dedica su vida toda), escribe poesía, novela, cuento, relatos de viaje, y es notable la presencia de un filón autobiográfico que, explícita o implícitamente, recorre buena parte de sus escritos. También traduce textos y cultiva algo la crítica. Por eso sería ingenuo pensar —como lo han hecho muchos de sus lectores— que escribe aislada del “mundanal rüido” y que la sencillez de su decir poético se explica un poco por la limitación de su óptica. Creo que

¹ Durante el Porfiriato se delimitan claramente tanto la burguesía como el proletariado. Según la historiadora Carmen Ramos, además esa burguesía “estuvo permeada, en buena medida, por patrones de conducta de tipo señorial y patriarcal”. A la mujer burguesa se la prepara para el matrimonio desde que nace y se le asignan las tareas de esposa y de madre como funciones exclusivas. Se le predica y exige sumisión, abnegación, desinterés por el mundo de la política y de las cuestiones sociales; aislamiento absoluto de todo lo que vaya más allá del ámbito doméstico, reducto desde donde dirige a un ejército de sirvientas que mantienen immaculado el sagrado recinto del hogar. Ese hogar se entiende como un ámbito especial, intocable, a donde no llegan las tensiones; un espacio reservado exclusivamente para la vida familiar, totalmente desligada del mundo social. Más allá del hogar, fuera de éste y desconectado de él, está el ámbito de la vida pública, del mundo de los negocios y las grandes decisiones, el mundo de los varones (Carmen Ramos Escandón, “Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista. 1880-1910”, en C. Ramos Escandón *et al.*, *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, El Colegio de México, México, 1987, pp. 150-151).

² La tesis de Valentín Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Peveyra: su poesía y su prosa* (Editorial Josefina, México, 1957), no guarda el necesario rigor, sin negar que puede ser útil en muchos aspectos.

hay que deslindar con mayor atención y finura los rasgos de su poesía. Espigaré algunas vetas de este diálogo con la historia y la cultura que se da en la poeta.

POSIBLE MODELO FAMILIAR EN LA FORMACIÓN

Es un hecho que María Enriqueta proviene de una familia prestigiada social y políticamente, más allá de los lindes de su Coatepec natal. También es cierto que desde ahí se marcan ciertos rasgos dominantes que la inclinan a posturas políticas más bien conservadoras, aunque no parece haber generado una praxis significativa en este campo. Pero sí importa destacar que es sobrina de José María Roa Bárcena, poeta, prosista, académico de la lengua, traductor de textos clásicos (Fedro, Horacio) y de lengua inglesa (Copee, Lytton, Tennyson, Shakespeare), hombre religioso de escritura más bien formal, de rasgos acentuadamente románticos.³ El perfil de María Enriqueta es similar. Se orienta hacia la literatura y la traducción, tan necesarias en su contexto sociocultural para responder a los cambios que exigen los tiempos.⁴ Sin embargo, como ya señalé, el abanico del arte es más amplio en su educación, y le permite abrirse a nuevas perspectivas. Pero lo que importa destacar ahora es que el estilo de María Enriqueta rompe el canon establecido por la poesía de Roa Bárcena. Frente a lo formal de acento romántico-modernista, la voz poética de María Enriqueta opta, ahora sí, por la difícil sencillez. Percibiremos cómo el verso muestra que se define en el umbral de la escritura dominante. Es decir, en diálogo con los románticos y con los modernistas, pero en búsqueda de nuevas respuestas. Por ahora, y para ilustrar, a manera de ejemplo, esta diversidad de tono en los poemas de Roa Bárcena y de María Enriqueta, véanse, del primero, “Paisaje”, y de ella, de tema semejante, el romance “A Coatepec, que es mi tierra”, seguramente de sus primeros poemas.⁵ O, en el límite de contraste, el “Paisaje” que dedica María Enriqueta “A la Condesa de Cerragería” y que escribe en

³ Cf. Los poemas y el prólogo del propio Roa Bárcena, “El autor al lector”, de su libro *Últimas poesías líricas*, Imprenta de Ignacio Escalante, México, 1895, pp. 5-10.

⁴ María Enriqueta llega a colaborar en la *Revista Azul* con un cuento y algunos poemas que escribe con el seudónimo de Iván Moscowsky. La revista fue fundada en 1894 por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufío para albergar las nuevas corrientes literarias que en América se produjeron, en buena medida, para transgredir los cánones vigentes de la literatura española en América. La corriente más importante fue sin duda el modernismo (cf. Julio Jiménez Rueda, “El modernismo”, en *Letras mexicanas en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989).

⁵ José María Roa Bárcena, “Paisaje” (1867), *op. cit.*, pp. 11-13. María Enriqueta, “A Coatepec, que es mi tierra”, *Rincones románticos*, en *Rumores de mi huerto. Rincones románticos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990, pp. 199-203.

México.⁶ En este poema la descripción del paisaje se condensa en una imagen inicial a la que sigue una analogía que revierte al sujeto poético sobre sí mismo, modo de composición que la poeta suele reiterar. La síntesis poética es eficaz:

Por la polvosa calzada
va la carreta pesada
gimiendo con gran dolor.
Es tarde fría de enero,
y los bueyes van temblando...
Mas de amor
van hablando
la boyera y el boyero.

Yo voy sola por la orilla
donde la hoja difunta
que el viento en montones junta,
pone una nota amarilla...
Mientras tanto, en el sendero,

bien unidos van, la yunta,
la boyera y el boyero.
(p. 133)

CON LA "X" EN LA FRENTE

Todavía en 1928, al mencionar a María Enriqueta en su *Historia de la literatura*, Carlos González Peña, si bien reconoce el carácter psicológico de sus novelas —poco frecuentes en la literatura de la época—, a su vez señala que: “Su obra novelesca es bella y copiosa [...] pero casi toda ha sido escrita en el extranjero, y, *salvo el sentimiento personalísimo que la inspira, no tiene sabor ni color mexicanos*”.⁷

De un modo u otro, este signo “extranjerizante” acompaña la recepción y valoración de la obra de la poeta. Muy posiblemente influye la tendencia nacionalista del primer romanticismo y de valoraciones similares

⁶ María Enriqueta, “Paisaje” (A la Condesa de Cerragería), en *Álbum sentimental. Poemas*, ed. de la autora, con ilustraciones suyas, pról. Ángel Dotó, Madrid, 1926. Este poema ha sido antologado por Héctor Valdés en su libro *Poetisas mexicanas: siglo xx* (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976, t. II, p. 13), y por José Emilio Pacheco en su conocida *Antología del modernismo, 1884-1921* (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970, t. II, p. 95).

⁷ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Porrúa, México, 1969, p. 458; las cursivas son mías.

que desembocaron finalmente en la polémica de 1925. Incluso se siente la acusación de cierto descastamiento ¿voluntario? en favor de una actitud universalista, que sabemos también se ha ejercido contra los miembros del Ateneo de la Juventud y contra los Contemporáneos.

Sobre los viajes, María Enriqueta afirma de sí misma, no sin cierta ironía: “Yo soy de los que hubieran vivido quietamente en un rincón de provincia, sin anhelos de traspasar sus horizontes; pero ya que el destino me obligó a viajar, se lo agradezco. Debido a su favor, he podido ver algo de mundo”.⁸

El tema del exilio, sin embargo —seguramente los largos años en la Península, y otros exilios menores— está presente en la poesía y la prosa de María Enriqueta como algo que se “padece”, aunque se asume. La poeta reiteradas veces evoca la tierra del origen en su poesía y en la prosa. Véase nuevamente el poema “¡Ven a mí...!” que he citado parcialmente como epígrafe, y que probablemente es de los primeros, pues lo firma en Coatepec:⁹

Se arrastran mis pies sin tino.
Mi cuerpo no puede más...
¡He perdido ¡ay! mi camino!
¡Tierra maternal:
este triste peregrino,
dime, ¿adónde irá?...

No bien pregunté, anhelante,
mi ruta, cuando caí...
Nadie me dice: “¡Adelante!”
¡Ay! la voz sutil
de la tierra: “¡Caminante!,
dijo, ven a mí...”
(pp. 239-240)

Es evidente la relación de este poema con el cuento “La línea divisoria” de *El arca de colores*.¹⁰ En éste, el exiliado, que es el protagonista, decide voluntariamente el regreso angustiante a la patria, después de siete años de ausencia a causa de un matrimonio y exilio obligados y odiosos. La idea del suicidio, para no morir en la tierra odiada, se equipara a una semilla que cae en tierra fértil y al cabo de siete años “fue ya una planta recia, y meses

⁸ María Enriqueta, “Autocuestionario”, en *Del tapiz de mi vida. Memorias y relatos de viaje*, pról. Esther Hernández Palacios, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1988, p. 77.

⁹ María Enriqueta, “Ven a mí...!” (Pensamiento de Gorki), *Álbum sentimental. Poemas*, ed. cit., pp. 237-240.

¹⁰ María Enriqueta, “La línea divisoria” (“A todos los que vieron y verán la luz en Coatepec, mi amada tierra”), en *El arca de colores*, Espasa-Calpe, Madrid, 1929, pp. 69-75.

después había crecido al igual de un árbol” (p. 70). El cuerpo principal de la narración se focaliza en el difícil peregrinar de “el hombre” que inevitablemente recuerda la atmósfera y la tensión creciente del cuento de Juan Rulfo, “El hombre”.¹¹ Dice la voz narradora de “La línea divisoria”:

Al principio, sus pies estuvieron ágiles y pudieron salvar distancias enormes en poco tiempo: después, la torpeza los tenía rendidos. Seis días llevaban ya de marcha. El hombre parecía un espectro; sus plantas, heridas, le sostenían con gran trabajo [...]

Antolín se detuvo como para escuchar algo que interrumpía la calma. Un estremecimiento le agitó con violencia. Percibíase, no lejos, el rumor de una corriente... Sí, no cabía duda alguna: era el río... Ya tan sólo unos minutos más de marcha, y habría salvado las piedras del recodo, esas gigantes piedras que ocultaban el puente, la arboleda y el paisaje patrio [...]

El hombre sintió de pronto que todos sus recuerdos de infancia, cual bandada de pájaros que asaltan una torre para abrigarse en ella cuando el día declina, caían sobre él, en busca de su corazón para amadrigarse allí.

Una emoción no sentida jamás, debilitaba sus piernas, cual si intentara detenerla en la marcha; pero así, arrastrándose trabajosamente, siguió adelante, con la angustiosa mirada fija en los campos patrios [...] (pp. 71-74).

Para la hora de la muerte, el *desideratum* de la poeta es que depositen su cuerpo en la tierra de la Ciudad de México, donde efectivamente muere:

caven un hoyo, y en él
pongan mi cuerpo, extendido:
¡Oh, tierra suave de Anáhuac,
quiero abrazarme contigo!...¹²

EL SUJETO POÉTICO QUE CONTEMPLA

La rejilla que selecciona nos va revelando un mundo que se conforma gracias a la mirada del sujeto poético. En ese sentido no extraña la frecuencia de la imagen y de la descripción en la poesía de María Enriqueta. No obstante, el lenguaje muestra a su vez un mundo poético que se mueve y transforma en la búsqueda de su objeto. De ahí también la importancia del ritmo y de la métrica que lo sostiene. La palabra se desliza entre la plasticidad de las imágenes y su carácter proteico. Un poema ejemplar, en ese sentido, es

¹¹ Juan Rulfo, *El Llano en llamas*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1955, pp. 41-53.

¹² María Enriqueta, “Coplas”, en *Rincones románticos*, ed. cit., p. 211.

“Danza”, del que apenas comento las primeras tres estrofas, de las once que son en total:¹³

Llora el violín gimiendo entristecido:
y de su amarga pena,
La flauta alegre con desdén se ríe:
¿Qué le importa esa queja?

El bajo indiferente, nada escucha,
tremola con pereza,
al compás de la música, danzando
se cruzan las parejas.

Ya se tejen febriles, ya se enlazan,
y forman la cadena;
Ya se mecen con lánguido abandono
como espigas que ondean.

La combinación de endecasílabos y heptasílabos crea un efecto quebrado del ritmo que se refuerza con las cesuras ascendentes y descendentes del tono, como ocurre en el primer verso, en que la tensión sube en “violín” y baja en el gemir entristecido de la segunda parte. En cambio, el tercer verso tiene cuatro acentos que aceleran y quiebran la línea rítmica, y el aparte de la pregunta final de esa primera estrofa. Surgen los danzantes en la escena. El paralelismo interno del primer verso de la tercer estrofa encadena el ritmo y el movimiento, hecho que se explicita en el heptasílabo. Sigue un verso paralelo del primero, pero sin corte, lo cual alarga la sensación de movimiento, y cierra el símil del heptasílabo con una imagen visual que abre el espacio con una sensación de movimiento ondulado: “como espigas que ondean”.

Dos componentes se destacan y perfilan la mirada del sujeto poético. Si bien es un sujeto femenino, adopta la máscara prestigiada de sujeto masculino, impostura con la cual se define en paridad aunque con el disfraz del otro. Es un acto similar al uso de *poeta*, en masculino, que estuvo en boga, hace algunos años, para indicar, en el caso de una poeta, que se trata de una poesía de excelente nivel literario. Cuando María Enriqueta publica por primera vez un poema, en la sección literaria de *El Universal*, el 22 de julio de 1894, reproducido después en la revista *Azul* de Gutiérrez Nájera, el 17 de febrero de 1895, adopta el seudónimo de Iván Moskowsky, con el que publicará algún poema más, pero que no vuelve a usar. En cambio, “Danza”, citado antes, se publica por primera vez en la revista *Azul*, el 27 de

¹³ María Enriqueta, “Danza”, en *Rincones románticos*, ed. cit., pp. 159-161.

enero de 1895. Héctor Valdés nos recuerda que “en las vísperas de nuestra contemporaneidad, la verdadera poesía era escrita por los poetas; hasta entonces debemos considerarla oficio masculino”; para la mujer estaba reservado “versificar en ocasiones especiales [que] era celebrar las fórmulas del amor ideal, el orden inamovible del hogar; las sanas costumbres, el terruño y la patria”.¹⁴ En un estudio relativamente reciente, María Rosa Fiscal destaca el hecho de que María Enriqueta parece identificarse con Pablo, el protagonista, en su mejor novela, *El secreto*. Y todo parece indicar que lo hace en tanto Pablo es el personaje más fuerte, como parece ocurrir también en la vida de María Enriqueta y su hermano Leopoldo.¹⁵

El otro componente que matiza la mirada de la poeta, y con ella sus mundos poéticos, es la religiosidad. La voz poética asume el discurso de la fe y de la Biblia, como parte de la vida misma. Por eso no ocupa un lugar especial en los poemarios, sino que surge de repente, entre otros poemas, alguno que privilegia la palabra sagrada o que la nombra.

El componente religioso suele dispersarse en la escritura. Puede ser un modo de permear sus diversos estratos o una presencia cotidiana que se encuentra en los objetos de uso o, por el contrario, en los pequeños rituales, en la conversación familiar o entre amigos y amigas, alrededor de la mesa de cocina, etcétera.

Seleccioné dos sonetos que versan sobre temas bíblicos. El primero, “Renunciación”¹⁶ sigue el modelo parabólico, y elabora un pequeño relato en verso en el que dialogan: una voz narrativa, un pescador y Jesús. Como es frecuente en los poemas de María Enriqueta, el soneto se divide en dos unidades. La primera corresponde al llamado que hace Jesús a un

¹⁴ H. Valdés, *op. cit.*, p. vi.

¹⁵ Me parece débil el argumento de María Rosa Fiscal cuando afirma que María Enriqueta “no confía en la capacidad de la mujer para salir adelante”, y por eso usa los narradores masculinos (“Reencuentro con María Enriqueta”, en *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, eds. Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, El Colegio de México, México, 1991, p. 194). Lo veo más bien como una estrategia eficaz de la escritora que, por lo demás, afirma constantemente su sensibilidad y personalidad femeninas, que a su vez le reconocen muchos de los críticos, muy especialmente testigos de época, de primer orden, como Ramón López Velarde, y después, Federico de Onís, Carlos González Peña... Valga como ejemplo el sensible comentario de López Velarde, dedicado “A la señora María Enriqueta C. de Pereyra”, quien recuerda “aquella ingenua aventura de invierno”, y evoca a la mujer, en una descripción de rasgos claramente románticos: “Era ella, lo es aún, de cuerpo fino y alma cándida y pía [...] para que yo soñase con sus pupilas claras, con sus manos frágiles, que semejan flores nacidas para marchitarse sobre el altar y para deshojarse en el martirio; con su sonrisa, que difunde sobre las cosas una luz de plácido amanecer, y con su voz, maravilla de cristal y prodigio de suavidad, que sahúma los dolores de los espíritus que la rodean. Alma, ¿te acuerdas de su voz? [...]” (Ramón López Velarde, *El don de febrero y otras prosas*, pról. y comp. Elena Molina Ortega, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1952, pp. 91-92).

¹⁶ María Enriqueta, “Renunciación”, en *Rincones románticos*, ed. cit., p. 185. También en José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 92.

pescador para que le siga y la aceptación de éste para seguirlo, íntegra e incondicionalmente:

—Quien por buscarme, su heredad olvida,
 será en mi hatillo preferida oveja
 —dice, y el pescador las redes deja
 y vase tras Jesús con alma y vida.

La segunda unidad corresponde a la primera persona del sujeto poético, y actúa, a manera de espejo con variantes, en función de la primera. Al llamado le sigue la adhesión consecuente del hombre que, desposeído de todo, sólo tiene para sí el amor de los otros, al que deberá renunciar en el seguimiento del Amor único:

yo dejo, por seguirte, mis amores...
 Eran mi bien, Señor.. A tí ya vengo
 más pobre que los fieles pescadores...

No obstante la radicalidad del llamado, el tono del relato es sereno. Implícitamente se ha conmovido la raíz más íntima del hombre que, cautivado, voluntariamente se entrega.

El soneto no sigue puntualmente ningún pasaje bíblico, pero se legitima en principios evangélicos fundantes que lo sostienen. Es pues profundamente bíblico, aun en su estilo y en los motivos y símbolos que lo conforman. De ahí, al mismo tiempo, su innegable valor literario.

En cambio, “*iSursum corda!*”, el otro soneto seleccionado, sigue de cerca el pasaje evangélico de Zaqueo.¹⁷ La transformación poética no sólo está en la economía poética que lo rige. Si en “Renunciación” se parte de una narración modélica interna que el sujeto poético análoga al asumirla, “*iSursum corda!*” se inicia con la voz del sujeto poético en primera persona: “Cuando mi duro corazón villano,/ al ver que en sus pecados persevera,/ del divino perdón ya nada espera,/ me acuerdo de Zaqueo, el publicano” (p. 259). El enunciado nace de la certeza en el objeto de la Esperanza, ya asumida. Lo sostiene la relación de amistad con el Amado: “alza el Señor hacia él su faz amada/ y así le dice con la voz de amigo:” (*ibid.*, p. 260).

¹⁷ María Enriqueta, “*iSursum corda!*” (A la Condesa de Doña Marina), en *Álbum sentimental*, ed. cit., pp. 259-260.

DEL DIVINO AMOR AL AMOR HUMANO

Porque nace del Amor, la Palabra evangélica se funde naturalmente con la expresión del amor humano más alto para el sujeto poético. La sensorialidad invade el código del enamorado cuando aún la amada es atracción inaccesible que el amado diviniza:

¡Oh, boca, si tú ofrecieras
la miel de tu beso alado,
ir hacia ti no me vieras!
Es para mí tan sagrado

ese beso hecho de luz,
que mi sien no extendería:
bajo tus labios pondría
solo una flor o una cruz.¹⁸

También se fundirán los lenguajes cuando se va de la vida a la muerte, que la voz poética marca a partir de un rezo que se inicia en el bautismo y concluye, en el mismo espacio eclesial, en el funeral de la voz poética, “María”.

No obstante, la fuerza de esta comunión de lo humano y lo divino no alcanza a detener el desamor. El sujeto poético apela a la fuerza actualizante del recuerdo: “¿No sabes que el *recuerdo* está indicado/ como continuación de lo que muere?” (*Álbum sentimental*, ed. cit., pp. 95-96).

Ante el temor de la pérdida, el sujeto poético intensifica la fusión del lenguaje amoroso con el lenguaje eclesial que supera el tiempo, y abre el horizonte de lo ilimitado. La fusión de lo particular y lo trascendente intenta abolir el tiempo circunstancial. En su concreción, el poema adquiere ecos lopezvelardianos que exigen deslindes más finos. No hay duda de que los vasos comunicantes son evidentes. Como también es cierto que la “verdad” del poema tiene su correlato en la “verdad” autobiográfica. Oigamos la primera parte de “Cuando parte el amor...”:¹⁹

¿Dices que pronto nuestro amor ardiente
humo será no más de un incensario?...
Yo lo creí un eterno relicario
de nuestro firme corazón pendiente...

Yo juzgué nuestro amor como un breviario
que se reza y medita diariamente;
yo lo creí amuleto resistente,
siempre en el pecho, como escapulario...

¹⁸ María Enriqueta, “Para unos labios”, en *Álbum sentimental*, ed. cit., p. 226.

¹⁹ María Enriqueta, “Cuando parte el amor...”, en *Álbum sentimental*, ed. cit.

¡Mas nada importa si su luz declina,
o si es no más viajera golondrina,
o solo estrella que la noche trague!...

En el castillo donde Amor se hospeda,
algún calor entre los muros queda,
aunque la lumbre del amor se apague...
(p. 95)

El fuego de Amor, “el castillo donde Amor se hospeda” tienen claras reminiscencias de la escuela del amor cortés, con trazos medievales, tema tan íntimamente relacionado con la literatura tradicional hispánica, y con aspectos ¿contradictorios? de la sensibilidad actual. La poesía de María Enriqueta se vincula así con una tradición secular anterior a las Cortes, y que encuentra tendencias análogas en diversas culturas. En la tradición cristiana son evidentes las asociaciones claras con la imagen del paraíso terrenal, lugar del génesis al que se remite la historia. Lo profano y lo sagrado se tocan y llegan incluso a confundirse cuando no a integrarse.

Asociado al *locus amenus* está toda la gama de jardines y paraísos ideales a los que han cantado los poetas. En *La llama doble*, Octavio Paz señala que esta tradición del Amor nos vincula a su vez con la tradición árabe orientada hacia un sentido trascendente y puro del amor, propia de las religiones monoteístas:

El *amor cortés* no era un desorden sino una estética de los sentidos [...] que otorgaba a las damas el señorío máspreciado: el de su cuerpo y su alma. La elevación de la mujer fue una revolución no sólo en el orden ideal de las relaciones amorosas entre los sexos sino en el de la realidad social [...] Se tendía a equilibrar la inferioridad social de la mujer con su superioridad en el dominio del amor. En este sentido fue un paso hacia la igualdad de los sexos.²⁰

La tradición se asocia también a *El Cantar de los Cantares* con su identidad de mujer-flor y el canto a la belleza del amante y de la amada en un contexto también paradisiaco. Las relaciones de los poemas de María Enriqueta con estas tradiciones son evidentes.

Rumores de mi huerto se titula el ¿primer poemario?²¹ de la poeta, que incluye poemas de 1898-1908/1910.²² En “Vana invitación” (pp. 4-5), se esta-

²⁰ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral-Biblioteca Breve, México, 1993, p. 94.

²¹ Sin duda *Rumores de mi huerto* suele citarse como el primer libro publicado por María Enriqueta. Sin embargo, tengo referencia de una publicación anterior, *Las consecuencias de un sueño*, Tip. Carpeta, 1902 (cf. *Diccionario de escritores mexicanos, s. v. Camarillo*).

²² La segunda edición tiene prólogo de Victoriano Salado Álvarez.

blece un largo paralelismo entre la invitación de la mujer a entrar en el “bosque misterioso y quieto”, repasando las virtudes de ese espacio ameno, atrayente. El enamorado contrapone cada vez la afirmación de que la belleza y las cualidades de ella son superiores a las de la naturaleza. Gradualmente se repasan los ojos, la voz, las mejillas, las pupilas, la cabeza y, finalmente, surge el presentimiento del amor. El canto, en todos estos poemas, es a lo deseado que se eleva cada vez más a los ojos del que contempla, y no a lo logrado.

Los amantes se mueven en la esfera de la Amistad: “A la lumbre del hogar;/ ya no vendrá a meditar/ ni a calentarse, mi amigo”.²³ Y la amistad compite con el sentido de fidelidad eterna que hace del amante, “dueño”:

En tanto que caía mansamente,
dújome el chorro en el pilón derruido:
“Del jardín de tu dueño aquí he venido,
hoy canté mis canciones en su fuente”.²⁴

La amada, desde *El Cantar de los Cantares*, como dije antes, se identifica con la flor. En “Nítida flor” se dice:

En vereda nunca hollada
y en valladar muy lejano,
descubrí la flor nevada,
flor que no ha sido arrancada
jamás por ninguna mano.²⁵

Cuando esa flor es esquiva, del dolor de amor aun brota la poesía: “que del cáliz de esa flor;/ he sacado mi dolor;/ y de mi dolor, mis versos!” (“Libando”).²⁶ Pero más bien la amada prepara la paz de su jardín y convoca al amado: “Para calmar los dolores/ que la vida ha puesto en ti,/ ¿No podrá ser un alivio/ esta paz de mi jardín?”.²⁷ El jardín adquiere connotaciones modernistas en “Mármol y carne”. La batalla de los contrarios es entre la mujer triunfante de la estatua de mármol y la mujer de carne que tiembla de frío.²⁸ Esta visión es acorde con la idea ya más bien renacentista

²³ María Enriqueta, “Interior”, en *Rincones románticos*, ed. cit., p. 158.

²⁴ Si bien es cierto que el romanticismo exaltado no ha lugar en los poemas de María Enriqueta, hay excepciones, como el poema “Vendetta”, que plasma el batallar entre la vida y su negación. En ese poema, el “dueño mío” se asocia a una subordinación de la mujer: “Pega, desgarras, muerde, ¡oh, dueño mío!” (*Álbum sentimental*, ed. cit., p. 111).

²⁵ María Enriqueta, “Nítida flor”, en *Álbum sentimental*, ed. cit., p. 195.

²⁶ María Enriqueta, “Libando”, en *Rincones románticos*, ed. cit., p. 122.

²⁷ María Enriqueta, “Invitación”, en *Álbum sentimental*, ed. cit., p. 218.

²⁸ María Enriqueta, “Mármol y carne”, en *Álbum sentimental*, ed. cit., pp. 87-88. También en Héctor Valdés, *op. cit.*, p. 11.

y moderna de la vida como lucha: “que el soñar/ es lo mismo que copiar/ en un espejo pequeño/ la vida y su batallar”.²⁹

No sólo ante el amado se habla del jardín interior, inviolable. También ante la amiga que invade el espacio personal:

no profanarán tus vuelos
 las veredas misteriosas
 que hay en el callado huerto
 de esa otra casa que llamo
casa de mi pensamiento.
 En esa mansión oculta,
 en la que solo yo entro,
 no resonarán tus pasos...³⁰

En el poema “Para tus manos”, el reclamo de la amada se circunscribe a sólo pedir que el amado la acompañe a la hora de la muerte. La voz es clara al referirse a las manos del amante, y deslindarlas de todo otro interés: “Que jamás cultiven mi huerto; que nunca,/ por labrar mis tierras,/ se dañen y espinen/ con la mala hierba...”³¹

Casi todos los motivos del *hortelano de amor* se reúnen en el hermoso poema “Corola humilde” que María Enriqueta dedica a su padre.³² El cruce con formas rítmicas y métricas de lo popular, que está en el tema mismo, le comunica un aire de gracia al enunciado poético sostenido hasta la estrofa final que canta la muerte del hortelano. La primera estrofa alude al “jardinero de amor”:

Nunca vi que el jardinero,
 tras de regar los hinojos,
 pusiera una vez sus ojos
 sobre la flor que prefiero,
 la florecilla risueña,
 la florecilla morada,
 por pequeña,
 desdeñada...
 (p. 21)

Ya en los últimos versos, el jardinero es dueño de la amada: “Y en tanto que el dueño mío/ duerme inmóvil en la sombra,/ sobre su tumba, una alfombra/ tejen la flor y el rocío...” (p. 23).

²⁹ María Enriqueta, “Óptica”, en *Álbum sentimental*, ed. cit., p. 63.

³⁰ María Enriqueta, “Dos casas”, en *Rumores de mi huerto*, ed. cit., p. 37.

³¹ María Enriqueta, “Para tus manos”, en *Rincones románticos*, ed. cit., p. 109.

³² María Enriqueta, “Corola humilde” (A mi padre), en *Rumores de mi huerto*, pp. 21-23.

Cuando el código del *amor cortés* se populariza, se transforma. La diferencia entre la amada como lo superior y el amante como el servidor, tiende a nivelarse y el reproche puede ir de la amada al amante. No es lo característico en la poesía de María Enriqueta, pero sí he seleccionado un ejemplo de este tipo: “que eres tú ese sembrador/ a quien todo nace bien:/ sembraste en mi alma desdén,/ y cosechas hoy amor”.³³

Quizá la clave de esta recuperación personalísima del código cortés, sobre todo por la inversión frecuente entre sujeto y objeto, esté en esa afirmación de Alicia C. de Ferraresi: “el amante postrado ante su Dios es Narciso postrado ante su imagen ideal; Narciso que niega el tú en nombre del reflejo. El amante cortés ha creado la perfecta hermosura del objeto erótico para espejar en él la propia perfección soñada”.³⁴

Mucho queda por hacer. La poesía de María Enriqueta abre perspectivas inéditas en el canon plural del paso del siglo XIX al XX. Para mejor aprehenderla será necesario abrirse aún más a la perspectiva amplia de ese momento, desde nuestra perspectiva, también de fin de siglo y, en muchos sentidos, recuperando la óptica de los ateneístas. En literatura, decía Alfonso Reyes,

no nos confinamos dentro de la Francia moderna. Leíamos a los griegos, que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa. Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia. Atacamos y desacreditamos las tendencias de todo arte *pompier*: nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en actitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico.³⁵

³³ María Enriqueta, “El sembrador”, en *Rumores de mi huerto*, ed. cit., p. 27.

³⁴ Alicia C. de Ferraresi, *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*, El Colegio de México, México, 1976, p. 41.

³⁵ Alfonso Reyes, *Pasado inmediato y otros ensayos*, El Colegio de México, México, 1941, pp. 47-48.

TRAS LOS REFLEJOS DE AMARILIS.
LAURA MÉNDEZ DE CUENCA, NOVELISTA

ANA ROSA DOMENELLA

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO

El Colegio de México

Sí, Laura, que tu espíritu despierte
para cumplir con su misión sublime,
y que hallemos en ti a la mujer fuerte
que del oscurantismo se redime.

Manuel Acuña

Que nada es la razón, si a nuestro lado
surge con insistencia incontrastable
la tentadora imagen del pecado.

Laura Méndez de Cuenca

Dos meses antes del estallido de la Revolución Mexicana, el 5 de septiembre de 1910, el Ateneo de la Juventud dedicó su quinta conferencia a la “distinguida escritora doña Laura Méndez de Cuenca”.¹ Esta conferencia de José Escofet versó sobre Sor Juana Inés de la Cruz y se presentó como un homenaje a la mujer que había destacado como educadora y escritora durante el Porfiriato y que ya preparaba sus armas intelectuales para ingresar a la honda renovación social de esa época.

Todo hace pensar que, en los años setenta del siglo XIX, la prudencia y el sigilo de los románticos y premodernistas mexicanos lograron cubrir con un velo de recato los amores de Manuel Acuña y Laura Méndez, el embarazo de la escritora y las profundas causas del suicidio con cianuro del autor de “Ante un cadáver”. Acuña moriría un mes y medio antes de que también muriera su hijo, Manuel Acuña Méndez.² Lo cierto es que ese sigilo acalló el escándalo, transformado en la leyenda romántica de Rosario de la Peña, pero también representó un silencio que acompañó a la producción litera-

¹ Cf. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, comp., pról. y notas Juan Hernández Luna, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, p. 27.

² Cf. “Prólogo” de Raúl Cáceres Careño, en Laura Méndez de Cuenca, *La pasión a solas. Antología poética*, 2ª ed., Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1989, pp. 6 y s.

ria de Laura Méndez de Cuenca, que no ha recibido todo el interés crítico que ciertamente merece.

La obra literaria, publicada, de Laura Méndez de Cuenca (1853-1928) se reduce a la novela que comentamos, *El espejo de Amarilis. Novela de costumbres mexicanas* (1902), el volumen de cuentos *Simplezas*, que apareció por primera vez en París (1910) y se reeditó en México mucho después (1983), la obra poética reunida póstumamente por Gonzalo Pérez Gómez: *Laura Méndez de Cuenca. Poesía rediviva* (1977), y la compilación preparada por Raúl Cáceres Careno: *La pasión a solas. Antología poética* (1984).³ La publicación de *El espejo de Amarilis*⁴ en folletín permite a la autora acercarse a un público más amplio y heterogéneo, ya que esta modalidad iniciada en Europa posibilita, según Arnold Hauser, una “democratización del consumo literario”.⁵ Los clásicos de la literatura europea e hispanoamericana fueron leídos en entregas semanales; así ocurrió con *María*, *Facundo*, *La hija del judío* o *Monja, casada, virgen y mártir*, entre otras novelas de gran difusión.

Aunque *El espejo de Amarilis* gira en torno del protagonista, Julián Suárez del Olmo, médico de treinta y cinco años y soltero, en la novela, al igual que en los cuentos de Laura Méndez, los personajes femeninos son numerosos y representan diferentes condiciones sociales, caracteres y todo el ciclo vital. Las mujeres son dependientes o vulnerables y la voz narrativa no atenúa sus defectos. Están dotadas, afirma, de “ignorancia supina y sensibilidad malsana, que son el exquisito abono de la mujer latina” (t. 2, p. 128),⁶ y por latina entiende, por lo general, a mexicanas y españolas.

El espejo de Amarilis es una novela que incluye un relato breve y una historia enmarcada. El doctor Julián Suárez del Olmo saca un pequeño espejo “de a tlaco” (con valor de un centavo) de la cartera, y su amigo Anselmo Yáñez quiere saber por qué el médico tiene en su posesión ese objeto. A partir de este relato se superponen dos voces en la narración: una, la del doctor Suárez del Olmo y, otra, una voz narradora omnisciente, monológica y, muchas veces, irónica, que introduce la historia del protagonista. También esa voz narradora se adjudica la función de realizar los cortes por capítulos, para marcar así el suspenso y el ritmo, en tanto establece una comunicación “fática” (como diría Jakobson) con el lector virtual; por ejemplo, la indica-

³ Laura Méndez de Cuenca: *El espejo de Amarilis. Novela de costumbres mexicanas*, 2 ts., *El Mundo*, México, 1902; *Simplezas*, Olendorff, París, 1910 [reed. INBA-Premiá, México, 1984]; *Poesía rediviva*, comp. Gonzalo Pérez Gómez, Gobierno del Estado de México, Toluca, 1977, y *La pasión a solas. Antología poética*, ed. cit.

⁴ Agradecemos muy especialmente la generosidad de Óscar Mata, quien nos facilitó una copia en microfilm de los dos tomos de esta novela.

⁵ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1969, t. 3, p. 148.

⁶ En adelante, se citará en el texto y entre paréntesis según la edición mencionada en la nota 3.

ción expresa: “quien quiera saber más, vuelva la hoja y lea” (t. 1, p. 18). La diégesis avanza enlazando episodios y acciones de los personajes principales, y, en otras ocasiones, se detiene en meandros reflexivos que subrayan la tarea moral y didáctica que se impone la autora implícita. Laura Méndez aparece y reaparece en múltiples juicios de valor con respecto a las acciones narrativas.

En un trabajo anterior,⁷ hemos calificado a Laura Méndez de Cuenca como un “espíritu positivista y con sensibilidad romántica”. Estas corrientes literaria y filosófica del siglo XIX también están presentes en su novela, como se podrá advertir en este análisis.

Desde el subtítulo, la novela explicita su filiación costumbrista, cuyo modelo mexicano pueden ser Fernández de Lizardi con el *Periquillo Sarmiento* (1816) y el iniciador de la “literatura nacional”, Ignacio Altamirano, quien es citado varias veces por la voz narrativa y quien comparte con el héroe de la novela la ascendencia indígena. Pero *El espejo de Amarilis* es también una novela de formación (*Bildungsroman*) y Julián Suárez pareciera tener otro modelo literario en el ambicioso francés Julián Sorel de Stendhal; los acerca su origen humilde, el deseo de movilidad social y la fidelidad a un paradigma de personaje histórico que ya no podrán repetir: Napoleón y Juárez, respectivamente. Sin embargo, la moral, su profesión y el destino de ambos son muy diferentes.

La heroína, Amarilis en la fantasía romántica del joven Julián, es simplemente Inés Mendoza, la hija de una familia de la “mediocracia”, compuesta por una madre abnegada, un padre jugador y dos hijas hermosas, para los avatares verosímiles de la historia. El argumento de la novela se basa, desde el título, en la propuesta de un enigma para ser resuelto, como habíamos planteado: ¿por qué el culto y mundano doctor Julián Suárez del Olmo guarda consigo, en su cartera de piel de Rusia, un vulgar y femenino espejo de mano, a manera de talismán?

Víctor Sklovski asegura que “el enigma es un pretexto para deleitarnos con el reconocimiento. Pero en el enigma casi siempre hay dos soluciones: una directa, pero falsa, y otra verdadera”.⁸ Como el enigma encubre, obliga al oyente o, en este caso, al lector, a estudiar las propiedades del objeto —el misterioso espejo— para lograr revelar las posibles combinatorias.

El nombre Amarilis, en la diégesis, pierde su primera y más fuerte evocación intertextual (la égloga de Lope de Vega). Aquí, en la novela de

⁷ A. R. Domenella, L. Gutiérrez de Velasco y N. Pasternac, “Laura Méndez de Cuenca: espíritu positivista y sensibilidad romántica”, en A. R. Domenella y N. Pasternac (eds.), *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el Siglo XIX*, El Colegio de México, México, 1991, pp. 117-138.

⁸ Víctor Sklovski, *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*, trad. José Fernández Sánchez, Comunicación, Serie B, Madrid, 1973, p. 58.

Laura Méndez, se relaciona con una especie de ‘Blancanieves’, que se mira en el espejo para saber quién es la mujer más bella del mundo. Un cuento de hadas que la autora y la voz narradora emplean como un pretexto para abordar el problema de la apariencia física y su correlación con la bondad y las virtudes de los personajes, concretamente del médico Julián. La soltera Marianita Arroyo les cuenta historias a los niños (Julián, Inés) para que olviden su orfandad, su abandono y su hambre: “Amarilis no sería la fiera deforme transformada en diosa de la hermosura, sino la dulce princesa encantada” (t. 1, p. 83).

Con este trabajo de imbricaciones textuales, Laura Méndez se convierte en una especie de antecesora de una tendencia actual en la literatura femenina, en tanto se produce una resignificación de los cuentos populares y de hadas, en textos de corte moderno, con el fin de establecer una representación crítica de las condiciones de vida de los personajes. El espejo de Blancanieves no sólo nos muestra el reflejo de la belleza y la fealdad, sino que en la interpretación de este cuento de hadas, realizada por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar,⁹ con fundamento en los análisis de Bruno Bettelheim, el espejo es un espacio vacío que guarda la voz (patriarcal) del padre ausente, quien rige la valoración de la reina y de toda mujer.

En *El espejo de Amarilis*, el signo se cambia. Ya no es Amarilis-Blancanieves o la mujer —madrastra y bruja— quien se mira en el espejo para rescatar la imagen de la belleza, sino que quien lo hace es el indio que se ha convertido en el sabio médico. Julián recibe, de manos de la resentida Gregoria, el espejo que Clara le envía en nombre de Inés-Amarilis, para poner en evidencia la condición de indio y el parecido a un “mico” del protagonista. El reflejo le recordará siempre a Julián su fealdad, sus antecedentes indígenas y la imposibilidad de aspirar a un amor en otras clases sociales. Por esta razón, pasados los años el médico usará el espejo como un amuleto para justificar su pertinaz soltería y su pose pesimista y escéptica, muy propia del otro final de siglo. Se nos cuenta la historia de un amor frustrado, pero ante todo se hace una denuncia en contra de los prejuicios raciales y las crueldades de un grupo social que había sido vencido en la guerra (Juárez había vencido a Maximiliano, la Reforma a los espíritus monárquicos); sin embargo, las costumbres de las clases medias continuaban rigiéndose por parámetros de comportamientos clasistas y por una moral conservadora.

Pero regresando a la égloga de Lope de Vega, el texto escondido en la novela de Laura Méndez se concibe en la relación con la Amarilis de la tradición española. Lope de Vega nombró a Marta de Nevaes, su último amor,

⁹ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del Siglo XIX*, trad. Carmen Martínez Gemenio, Cátedra-Universidad de Valencia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1984, p. 52.

con el pseudónimo de Amarilis. Cincuentón, ordenado sacerdote y miembro del Santo Oficio, Lope sostuvo ese amorío, en medio de graves crisis morales: “el amor con Marta de Nevares había llevado a su alma un hondo conflicto de sentimiento y deber, o mejor de dos sentimientos, el de Dios y de la tierra”.¹⁰ Se trata de una relación erótica y apasionada con la mujer que moriría en 1632, ciega y loca. En su honor, Lope escribió la égloga *Amarilis*:

Aquella que, gallarda, se prendía
y de tan ricas galas se preciaba,
que a la Aurora de espejo le servía,
y en la luz de sus ojos se tocaba,
curiosa, los vestidos deshacía,
y otras veces, estúpida, imitaba,
el cuerpo en hielo, en éxtasis la mente,
un bello mármol de escultor valiente.¹¹

Conviene anotar que espejo, mujer y locura forman un conglomerado que, en cierta forma, Laura Méndez invierte; tal vez no como un objetivo conscientemente buscado en su relato, ya que no encontramos marcas textuales que apuntalen esta interpretación, pero sí como un complejo narrativo en el que el loco es el marido de Amarilis (Inés) y las crisis morales las viven Inés y Julián, frente a la grave tentación del adulterio. Julián se queda con el espejo que es el signo de su inferioridad étnica y de clase.

Debe destacarse que *El espejo de Amarilis* ofrece un amplio espectro de las tendencias, escuelas y corrientes literarias del siglo XIX. En la novela se hace un recorrido del costumbrismo al naturalismo, con escarceos románticos y marcas realistas. Para ejemplificar esta afirmación nos detendremos, brevemente, en algunos personajes infantiles.

En los primeros capítulos se describe el pueblo de La Magdalena, en los suburbios de la ciudad de Tenochtitlán (México); el pintoresco pueblo de canales, flores y chinampas parece referirse a Xochimilco. El narrador informa sobre las costumbres, personajes y cultivos de la zona, con el tono didáctico de los poetas con formación neoclásica (como Andrés Bello).

Los huérfanos Julián y su primo Mateo, huérfanos porque sus padres habían muerto en Puebla luchando contra los invasores franceses (rasgo de fervor patriótico del romanticismo político de los países hispanoamericanos), tienen como amigas a dos hermanas, Cruz y Soledad, tiernas compañeras de juegos y faenas: “Julián invitó a las recién halladas a que le acompaña-

¹⁰ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, 8ª. ed., Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1968, t. 2, p. 330.

¹¹ Lope de Vega, “Amarilis”, en *Lírica*, 2ª. ed., selec., introd. y notas José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1982 (*Clásicos Castalia*, 104), p. 300.

sen a juntar el rastrojo; aceptaron ellas con alegría, y atraillando ambas chapas, los tres chicos, reunidos en una de ellas, se internaron gozosos entre los carrizales que entoldaban las angostas acequias” (t. 1, p. 20). Julián no volverá a verlas después de su huida hacia la ciudad, pero siempre las recordará con afecto y nostalgia por la inocencia perdida.

Ya instalado en el barrio de Santa María de la Ribera y bajo la protección de Doña Gabinita Arroyo y luego del doctor Borrayo, Julián trabará amistad con las hijas del matrimonio Mendoza y la numerosa familia del sastre Marcha; y conocerá también a la criada de ellos, llamada Gregoria y apodada la Perica. Tanto en la descripción de las características de las niñas, con sus virtudes y defectos, como en la enfermedad que sufren todos ellos, escarlatina y hambre crónica, se produce un movimiento hacia el realismo, aunque mechado con reminiscencias de la novela picaresca y por las ensoñaciones de Julián. Es en esa etapa cuando el protagonista establece diferencias entre la orgullosa y despótica Clara y su dulce hermana menor, Inés, luego metamorfoseada en Amarilis para su amigo y servidor Julián. Desde entonces también comienza el enamoramiento, nunca correspondido, de la apasionada y elemental Perica por el tímido y soñador Julián.

En el segundo tomo de la novela, Julián es ya un prestigiado médico que se instala, sin saberlo pero con la implacable lógica de casualidades y enredos inverosímiles muy propios del folletín sentimental, frente a la casona de su lejano amor, ya casada y recién parida de un segundo hijo. La hija mayor, Niní, enferma de meningitis, es milagrosa o inesperadamente “salvada” por Julián. Pero el narrador se inclina hacia el lado oscuro del romanticismo e introduce la desequilibrada mente del marido de Amarilis, Rafael Sánchez Portal, quien cree ver en su bebé al hijo del diablo y lo llama el “monstruo”, denominación que adopta, con tono irónico, el narrador para continuar con el hilo de la narración.

Por último, el narrador, que no en vano invoca en algún intermedio intertextual a Zola y Taine, sitúa a Julián, en un paseo dominical al campo (léase Mixcoac), frente a una niña vendedora de cerillos, sucia y degradada hasta el robo y la prostitución. Ese personaje, la “güera de rancho”, como la denomina la voz narrativa, resulta ser hija de Jesusita Arroyo y un militar y, por ende, nieta de la antigua patrona y protectora de Julián, Doña Gabinita. Los rasgos naturalistas surgen sin atenuantes en la condena: “la fealdad natural era en la niña como la raíz cuadrada, de la que representaba su mucha porquería y ésta a su turno, era la raíz cúbica de la depravación, que era la genuina y neta fealdad de la vendedora de cerillos” (t. 2, p. 146).

La moral decimonónica y la sensibilidad romántica ceden ante el imperativo categórico de la visión positivista de mundo. *El espejo de Amarilis*, como hemos señalado, es una novela de formación y también un tratado sobre educación, en un período de pasaje entre el pensamiento liberal

juarista y los principios positivistas del Porfiriato. La novela cubre una duración de treinta años, entre la infancia de Julián, a partir de 1860, que se asocia con la batalla contra los franceses en Puebla, y la madurez del médico en 1889, momento en el que casi se aproximan el tiempo de la enunciación y el del enunciado.

En el desarrollo novelesco, advertimos los diversos procesos de educación del protagonista. De hecho, se rescata su formación escolar. Julián rechaza la relación con su abuelo brujo y supersticioso y opta por el profesor Iparraguirre, la primera figura parental positiva. También se describen los métodos de enseñanza y examen, la inclusión de la historia patria en el programa de estudios (en un momento en que no se privilegiaba esta enseñanza), con énfasis en el pasado prehispánico, en los héroes de la Independencia y las hazañas de Juárez. Después, cae en la esfera de influencia de la beata ex profesora Gabinita, que insiste en inculcarle al niño Julián principios cristianos y conservadores. Sin embargo, su desarrollo espiritual le depara el encuentro con el doctor Borrayo, un médico ateo, escéptico y defensor del conocimiento científico, quien se convierte en su padre y guía. Con esa influencia, Julián descubrirá su vocación como médico, su profundo amor por el conocimiento y su necesidad de servicio a los otros —como un deber cívico. Cumple así, indirectamente y modernizándolo, con el último deseo de su madre de verlo convertido en un brujo exitoso, como su abuelo.

Paralelamente, la novela desarrolla también los principios de la educación de los personajes femeninos: Cruz, Soledad, Clara e Inés. Se trata, de acuerdo con los intereses primordiales del siglo XIX, de una educación dirigida a la formación de los “ángeles del hogar” en el conocimiento de las tareas domésticas, el bordado y las buenas costumbres. Este sistema de enseñanza preparaba a las mujeres de una manera deficiente para enfrentar la vida y los negocios, por ello Laura Méndez insiste en la “ignorancia supina” de las mujeres.

Constatamos, así, los dos sistemas divergentes de educación: una, para introducir a los hombres en el conocimiento científico y otorgarles posibilidades para un ascenso social, y otra con el fin de preparar a las mujeres para cumplir con su cometido de esposas y madres. Sin embargo, la educación científica y positivista no iba aparejada a la consecución de la felicidad. El conocimiento, para Julián, le produce dolor y lo obliga a refrenar las pasiones, debido a las normas de una moral cívica. Su ascenso económico y en el saber no se convierte en la posibilidad de un ascenso social, aunque sea por medio de un casamiento con una mujer de la clase media. Con todo, al final de la historia Julián rescata la serenidad, la confianza en el conocimiento y un cierto escepticismo: “Julián capituló con su aciaga estrella, con la odiosa vida de duda, de soledad y de tristeza. Una ambición le quedaba ya: lograr esa serenidad olímpica de los ateos convencidos o el

cinismo desdeñoso de los egoístas [...] Cesó de amar, cesó de creer” (t. 2, p. 166). Por el contrario, Inés-Amarilis es un personaje sin salida, ya que su situación social y moral la obligará a permanecer encerrada con su marido, el loco de la azotea. La autora implícita no le perdona su pasividad y la condena a la soledad y la histeria. El tratamiento de la locura, en la novela, introduce también elementos de índole positivista en el despliegue de las situaciones narrativas.

Con el ejercicio de la descripción de la locura como enfermedad, desde un punto de vista científico, la autora intenta mostrar sus conocimientos con respecto a los avances en materia de investigación sobre el comportamiento humano. Estas apreciaciones se hacen desde una convicción positivista que plantea los diferentes enfoques en torno a este problema. Los personajes sin educación (esposa, amigos, Pachita) atribuyen esos arranques maniaco-depresivos a la simple “alferecía” e introducen un discurso que se vincula con una discusión ética y moral. Entonces se sopesan más las obligaciones que se adquieren con respecto al loco y no tanto las posibles vías de atención que pueden seguirse, ya que abandonar a un loco en el manicomio es una acción que concita el rechazo social y se hace merecedora de castigos de orden espiritual.

Por otra parte, la maestra y lectora Laura Méndez explora la enfermedad como problema, y analiza frente a la mirada lectora el lento desenvolvimiento del mal. Detalla los síntomas; muestra los antecedentes, debido a razones hereditarias; “madre decrepita y padre alcohólico” (t. 2, p. 72); considera el impacto de los factores sociales en el desarrollo de la locura. Para la madre del loco, las lecturas folletinescas, *El conde de Montecristo*, *Los misterios de París*, entre otros, son las fuentes de la locura de su hijo (a la manera de Cervantes).

El loco se convierte en un apestado social. Se le encarcela en su propia casa y pierde su calidad humana, pues llega a ser un objeto al que todos tienen que cuidar. Los ataques violentos del loco se correlacionan con las crisis de conciencia de los personajes cuando bordean el adulterio que, en el caso del doctor Julián, se transmuta en una crisis frente al conocimiento. El saber se convierte así en una fuente de infelicidad, de conciencia que conduce al dolor y que evita a los seres humanos satisfacer sus instintos primordiales.

Para concluir esta exposición, sólo queremos afirmar que la riqueza de *El espejo de Amarilis* amerita una reedición al alcance de un público lector más amplio, y que, además, se trata sin duda de una novela digna de renovados estudios críticos que pongan al descubierto sus múltiples reflejos textuales.

LOS EJERCICIOS LITERARIOS DE LA PASIÓN: EPISTOLARIO AMOROSO DE VICENTE RIVA PALACIO

ESTHER MARTÍNEZ LUNA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

I. RETRATO DE SÍ MISMO

Hace aproximadamente tres años, el Instituto Dr. José María Luis Mora adquirió, junto con otros documentos importantes, el epistolario amoroso de Vicente Riva Palacio con Josefina Bros Villaseñor. Hoy, gracias a esta correspondencia, tenemos el testimonio más temprano del ejercicio literario de Riva Palacio, a la vez que el más íntimo y personal. Estas cartas abarcan los años de 1853 a 1855 y corresponden al periodo que duró el noviazgo de los jóvenes. Un total de 137 cartas integran este epistolario que fue publicado recientemente.¹

No obstante la discusión que existe en torno a este tipo de materiales como fuente de información para la crítica y la historiografía literarias, creo que este pequeño acervo nos brinda datos de primera mano y nos da constancia de que el quehacer poético de Riva Palacio ya comenzaba a gestarse a sus veintiún años, cuando se inició su relación amorosa con Josefina Bros. Lo que atrae también es que a pesar de su carácter netamente privado, gracias a este epistolario amoroso podemos articular una lectura social de los usos y costumbres de la vida afectiva de las élites mexicanas en la segunda mitad del siglo XIX. Así, estos documentos autobiográficos se convierten en testimonio y expresión de su tiempo.

Es importante referir —antes de continuar— que esta correspondencia no se caracterizó porque mediara una distancia geográfica significativa, como habitualmente sucede en las confiadas al correo. No, aquí remitente y destinatario vivían en la misma ciudad y no utilizaban un servicio postal a la manera convencional, para enviar y recibir sus ansiadas misivas. Riva Palacio en algún poema y en las mismas cartas, nos informa que a veces un criado de la familia Bros, llamado Cayetano,² era el encargado de llevar y

¹ Vicente Riva Palacio, *Epistolario amoroso con Josefina Bros (1853-1855)*, versión paleográfica y pról. Esther Martínez Luna, CONACULTA-UNAM-Instituto Mexiquense de Cultura-Instituto Mora (*Obras Escogidas*, IX), México, 2000. Por desgracia, esta edición sólo contiene las cartas escritas por Vicente Riva Palacio, ya que las de la señorita Bros no se conservaron.

² El poema al que me refiero es “Dulce ensueño de mi mente”. Esta composición en general tiene, como casi todos los poemas de ese periodo, un estilo juguetón y, además, se

traer la correspondencia; otras tantas, el mismo pretendiente, después de una visita, recibía en propia mano la misiva. Por ello, el intercambio epistolar de los jóvenes enamorados pudo darse con relativa facilidad y frecuencia; en algunas ocasiones recibían incluso más de una carta en el mismo día. Quizá por esta razón el epistolario en conjunto no ofrezca información valiosa para el conocimiento de la vida pública de México en el periodo; al contrario, estos documentos se caracterizan por la repetición de ciertos acontecimientos sencillos y cotidianos, casi domésticos, que en esencia van conformando la relación amorosa de los distinguidos jóvenes.³

Si los interesados en la obra rivapalatina quieren encontrar un intercambio intelectual y cultural entre el joven general y la señorita Bros, me temo que se desilusionarán; lo mismo si desean encontrar referencias a alguno de los importantes sucesos históricos del periodo que comprenden las misivas.⁴ Estas cartas son un torrente verbal de emociones, en donde la imaginación sensual, erótica y amorosa de Riva Palacio queda libre de grilletes. ¿Pero qué nos brinda entonces este acervo epistolar?

A lo largo de toda la correspondencia se va trazando el retrato de un joven enamorado que dedica su tiempo a estudiar, a visitar a Josefina y, en

hace referencia al trabajo poético de Riva Palacio; como ejemplo, transcribo unos versos: “Esperaba ayer en vano/ De las doce a la oración/ Que llegara Cayetano/ A darme alguna razón./ Aunque tú no me escribieras/ Llevara la carta mía/ Y que por ella supieras/ Por qué en verso no escribía./ Tres cartas dices que debo/ Mandarte, mas no hay cuidado/ Que ya tres con ésta llevo/ Y aún no estoy muy apurado” (Véase Vicente Riva Palacio, *Poesía completa*, comp. Luis Mario Schneider, Conaculta-UNAM-Instituto Mexiquense de Cultura-Instituto Mora [*Obras Escogidas*, VIII], México, 2000, pp. 303-305).

³ Se dice que Josefina Bros provenía de una rica familia y que aportó una soberbia dote para su matrimonio. José Ortiz Monasterio, profundo conocedor de la vida y obra de Vicente Riva Palacio, escribió: “podemos constatar que los Bros, su familia política [de Riva Palacio], se ganaban la vida como agentes de la modernidad, según un anuncio de *La Orquesta* en el cual «I. Bros, constructor de maquinaria y pozos artesianos» se pone a las órdenes del respetable público como «constructor de prensas para litografía, para copiar, para timbrar, morteros para minas, molinos de café, máquinas de coser, de esclpear, arados, estufas, construcción de modelos, fundición de metales y telas impermeables” (José Ortiz Monasterio, *Patria, tu ronca voz me repelía... Biografía de Vicente Riva Palacio y Guerrero*, UNAM-Instituto Mora, México, 1999, p. 125). Por su parte, Vicente Riva Palacio fue nieto de Vicente Guerrero e hijo de Mariano Riva Palacio, destacadas figuras en nuestra historia patria. Nuevamente cito a José Ortiz Monasterio: “Se ha dicho que Vicente pertenecía a la clase *chic*, lo cual debe entenderse como una posición social destacadísima, pero su padre no era un Creso o, mejor dicho, un Escandón, el millonario de aquel México. El ahorro de la familia se invirtió en la hacienda de La Asunción —inmediata a Chalco— que fue adquirida originalmente por Vicente Guerrero, junto con otras propiedades de los llamados bienes de Temporalidades, incautados a los jesuitas a causa de su expulsión en 1767” (*ibid.*, p. 20).

⁴ Hay que señalar que las vicisitudes en las que transcurre el epistolario son netamente amorosas, aunque no por ello dejen de colarse algunos datos sobre problemas familiares y económicos, como por ejemplo, el endeudamiento del padre de Josefina y la disposición y solidaridad que muestra el joven abogado hacia la familia Bros. También hay sucesos de carácter político, como la sutil mención del encarcelamiento o el destierro de Mariano Riva

el tiempo que le queda libre, a ensayarse poeta.⁵ La imagen de la personalidad de Riva Palacio que nos deja la lectura de estas misivas es sobre todo la de un hombre inquieto, visceral y apasionado. En efecto, la imagen del joven ministro nada tiene que ver con el tono melancólico o con la discreción de ciertos espíritus sosegados de la época; por el contrario, lo suyo es la pasión, el estruendo y la desmesura. Riva Palacio traslada sus emociones al papel lleno de exaltación y, así, le escribe a Josefina: “J., ayer que pasaste por mi casa decía yo «¿por qué no me mandará mi J. que para probarle mi amor me mate?»; oh, qué contento, mándamelo, mándamelo, amor mío, si quieres hoy mismo, dime a qué hora quieres que me arroje del balcón, si no, en la calle delante de ti, me daré un balazo hoy. Mi amor, necesito darte una prueba, así, así, grande, pues creo que no conoces el infierno que me consume” (p. 242).⁶

Este breve fragmento parece no provenir de la mano del mordaz autor de *Los cerros*. Con una escritura más espontánea, más emotiva y menos estructurada, sus cartas muestran a un hombre obsesionado por la mujer que ama. Un hombre que busca en la soledad de la escritura crear un mundo idílico, donde la prenda más cara que mide su felicidad es la obediencia que le profesa a su joven prometida: “¿No te enterneces, mi vidita, al pensar que una niña, una virgen tiene las llaves de mi corazón, que a tu menor mandato sería capaz de incendiar México?” (p. 47). Es claro que la intención de Riva Palacio no era pasar a la posteridad con estas cartas, sino establecer un diálogo privado con el firme propósito de conseguir, primero, el amor de Josefina, y luego continuar el cortejo amoroso para más tarde casarse con ella, dentro del protocolo social que exigía la época a jóvenes de su clase.

En general, en estas misivas encontramos un discurso impregnado de ciertos rasgos que podríamos llamar románticos. En primer lugar, el joven Vicente idealiza a la mujer que ama llamándola con todos los calificativos

Palacio, padre del escritor. El joven general escribió a su amada este breve recado el 7 de octubre de 1854: “Idolatrásima Josefinita: anoche a las 8 le dieron orden a mi papá para salir desterrado dentro de dos horas, y a las 10 de la noche salió. Tú dirás cómo me habrá podido esto; en fin, cuando tenga tiempo te escribiré todo. Tu esposo que te idolatra, tu fiel, tu feliz R.” (V. Riva Palacio, *Epistolario*, p. 105).

⁵ Recuérdese que cuando Vicente Riva Palacio inicia su relación amorosa y epistolar tiene veintinueve años, es un destacado estudiante de leyes que está a punto de graduarse en el Nacional Colegio de Abogados, pero que ya lleva bajo el brazo un portafolios repleto de inquietudes políticas y literarias. Josefina, por su parte, es una adolescente que está cerca de cumplir los quince años.

⁶ Con frecuencia, al escribirle a Josefina Bros, Riva Palacio utilizaba sólo la inicial del nombre de su amada o se dirigía a ella llamándola “esposa”, aunque no existiera bendición sacerdotal o papel civil de por medio. También un dato curioso es que el joven general solicitara a su novia que lo llamara por su apellido: “Riva” y no Vicente, que era uno de sus nombres de pila.

que tienen relación con el código religioso. Así, Josefina es celestial, es un ángel, una santa, una virgen, en pocas palabras, la creación más perfecta de Dios; mientras tanto, él es un demonio que merece el infierno y sólo encontrará su salvación en el amor de Josefina. Hay que decir que el amor de la pareja está sustentado en el hecho de ser el primero para ambos. El valor conferido al amor puro, al amor virginal y al primer amor acompañará con insistencia, y casi como *leit motiv*, todo el epistolario. Los celos provocados ante la amenaza de la infidelidad no podían faltar, y el carácter agresivo y pasional de Riva Palacio vuelve a constatarse cuando imagina que la señorita Bros le pudiera ser infiel:

A pesar del mundo entero te adoro y te adoraré eternamente, y serás mía o de nadie, aunque tenga, para conseguirlo, que caminar entre crímenes, los más espantosos. Nada me arredra, nada me detiene, no hay para mí ya respetos ni divinos ni humanos que me detengan. Dios, la sociedad, nada me importa esto, lo juro. Serás mía o de nadie, te mataré primero que permitir que seas de otro. El mayor crimen, el asesinato más espantoso serán un juguete para mí tratándose de tu amor (pp. 144-145).

Por otro lado, Riva Palacio, susceptible en exceso, también amenazará con darse muerte si no tiene el amor de su joven prometida.

Otros rasgos que pueden advertirse en la escritura epistolar de Riva Palacio son su temperamento erótico y sus inclinaciones fetichistas. El enamorado busca con insistencia poseer objetos que antes pertenecieron a la amada; objetos que bien pueden ser un relicario, una fotografía, un guardapelo, un anillo, un cordón o, en el grado del paroxismo, un “botincito”. El joven Vicente desea a toda costa acariciar y besar algo que haya estado en contacto con el cuerpo de Josefina.⁷ Estos objetos se vuelven tan importantes que terminarán por asimilarse a las actividades cotidianas y formar parte de la rutina del enamorado: “Josefina, ayer viste tu pelo donde lo guardo, sobre mi pecho siempre y nunca se aparta de mí. De día, cuando estoy solo, siempre lo estoy besando, de noche, después de besarlo mil ocasiones, me duermo con él en los labios y, al despertar, lo primero que hago es besar esta preciosa reliquia que guardo con más cuidado que mi vida, y primero quisiera morir, que perder aunque fuera el papel con que venía envuelto” (p. 142).

Pero lo más sobresaliente en este diálogo amoroso se cumple cuando Vicente Riva Palacio invita a Josefina a besar un circulito que él traiza, con

⁷ Su obsesión por poseer un zapato de Josefina Bros es tal que una vez que lo obtiene, el enamorado escribe: “No me canso de besar el lindo botincito que me mandaste. J., qué delicia tan sublime siento al estampar mis labios ardientes donde estuvo un pie de mi adorada, de mi delicia, de mi primero, de mi único amor. Qué ratos tan bellos me paso mirándolo, recordando que estuvo en tu cuerpo, que sintió el calor de tus bellos pies, de tus piecitos, alma de mi amor, de tus piecitos que quisiera besar” (V. Riva Palacio, *Epistolario*, p. 215).

las iniciales de su prometida, al final de sus cartas. Él llama a este circulito “oblea” y le solicita a la joven: “Da un beso aquí, mi bien, aunque sea un beso. Posa un momento aquí tu labio ardiente”. La imaginación de este joven de veintiún años le hace sentir, al recibir una carta con las mismas características, la humedad del círculo que, a su decir, no es otra cosa que la saliva de Josefina.⁸ Así, esta inofensiva oblea plasmada al final de cada carta se vuelve un encendido beso para quien después será el general del ejército de Oriente.

El lenguaje empleado por el inquieto jovencito en sus cartas no escapa de la cursilería, la miel que empalaga, la insistencia que se vuelve repetición, casi obsesión. Pero también es un lenguaje cargado de erotismo que sabe evocar imágenes ricas en sensualidad. Un lenguaje que adjetiva con insistencia para abarcar todas las formas que puedan expresar su amor. La escritura de Riva Palacio es el ejercicio literario de su pasión, es el desahogo de sus emociones casi adolescentes.

II. SÓLO POR TI FUI POETA

Como señalábamos al principio, por medio del epistolario podemos constatar los inicios poéticos de Vicente Riva Palacio. Con cierta frecuencia, el joven general adjuntaba a sus cartas algún poema para Josefina.⁹ Estos poemas eran muy sencillos y de verso ligero, muy parecidos en tema y en estilo a sus cartas, aunque resulta obvio intuir que la intención del pretendiente era exhibir sus facultades como poeta. Sin embargo, el resultado del poeta Riva Palacio en esta primera etapa, pese al buen ritmo que muestra la mayoría de sus composiciones, es el de un versificador poco original, cuya vena lírica apenas está tomando cauce para dirigirse hacia el código del movimiento romántico mexicano.

La relación temática que se establece en algunas cartas y poemas es digna de mención. Si bien epístola y poema parten de un mismo pretexto temático —celos, tristeza, fidelidad, amor primero, felicidad, etcétera—, el

⁸ En una carta sin fecha, Riva Palacio describe así la sensación que le causó recibir la oblea fresca: “¡Oh!, qué feliz fui anoche, te parecerá simpleza pero el que viniera fresca la oblea me causó un placer inmenso. Me parecía que podía beber la dulce miel que destilan tus divinos labios, tú la habías humedecido con tu divina boca y esta oblea húmeda aún la tenía entre mis labios. Ángel mío, este es un beso muy ardiente, pues cuando tomas en tu divina boca la dichosa oblea piensas en mí, ¿es verdad?, en que yo la besaré, me la comeré y me mandas en ella amor; amor que recibo con el corazón inflamado. Óyeme, esposa mía, cuando me escribas no pongas la oblea hasta que ya se venga C[ayetano] para que, fresca aún de tu boca, pueda darle millones de ardientes besos” (V. Riva Palacio, *Epistolario*, p. 149).

⁹ Los poemas que acompañaban a las cartas no fueron publicados en la reciente edición del *Epistolario*, sino en la edición de la *Poesía Completa*, a la cual ya hicimos referencia.

estilo de Riva Palacio en los poemas suele ser más lúdico y el escritor se permite mayores libertades en la expresión respecto de su correspondencia. Para muestra, un botón. En una misiva escribe: “J., mi Dios, mi esposa, cada día te amo más, cada vez que paso bajo tu balcón quisiera poder subir o estar solo contigo un minuto, aunque fuera. Qué envidia le tengo a la Corina, que duerme dichosa en tus faldas” (p. 203). Así, el pretexto para tomar la pluma es la “Corina”, la perrita de Josefina Bros. Riva Palacio escribe entonces un largo poema construido con una serie de décimas. En este poema, la Corina es el personaje que estorba entre el enamorado y su prometida. Este animal es capaz de provocarle enojos y celos por el simple hecho de robarle la atención de Josefina.

¡Cuán hermosa vida mía
Te ostentas en el balcón!
Como el sol del mediodía,
Cómo late de alegría,
Mi ardoroso corazón.
Por vez postrera te miro
Y al punto que me retiro
Antes de volver la esquina,
Exclamo dando un suspiro:
¡Oh, quién fuera la Corina!

Si tu pie por mi ventura
Logro mi linda mirar,
Cuánto dolor y amargura
Si no puedo a su hermosura
Mi ardiente labio llegar,
Y me pongo hecho un veneno
Si se recuesta en tu seno
La perrita, Josefina,
Y exclamo de envidia lleno
¡Oh, quién fuera la Corina!

El poema continúa en un tono coloquial, y con el mismo lenguaje juguetón y sin pretensiones se dirige a su rival en amores, la perrita, para echarle en cara que él es más feliz porque Dios le concedió ser en el futuro el esposo de Josefina. Seguro del amor de su prometida, el joven poeta concluye así su poema:

Ya que eres tan venturosa
Hazme Corina un favor,
Recuerda siempre a mi esposa
Que existe una alma ardorosa

Que la consume su amor.
 Y yo su esposo seré
 Por que es mi gloria, mi fe
 Y su mirar me fascina.
 Y ufano entonces diré
 ¡Fuera de aquí la Corina!¹⁰

Pero, además de los poemas para la señorita Bros, Riva Palacio escribió algunos otros por encargo para alguna de las amigas de su prometida. Gracias a la información que proporciona más de una carta, podemos conjeturar que Riva Palacio se hacía pasar por mujer al escribir ciertas composiciones, hecho que nos da la pauta para señalar la temprana concepción de lo que años más tarde sería la famosa Rosa Espino. Y ya que hablamos de la primera poesía del general Riva Palacio, hagamos un paréntesis antes de terminar esta breve exposición. Estos poemas de juventud ya habían sido dados a conocer en parte por el ingeniero Aurelio Leal,¹¹ familiar de Josefina Bros, en una edición que por errónea lectura paleográfica fechó los poemas en 1893 y 1895 (en vez de 1853 y 1855). De acuerdo con esta lección, Riva Palacio habría dirigido su ardoroso cortejo a su esposa ya muerta. Con el propósito de enmendar este gazapo y difundir todo el corpus poético al que nos referimos, Luis Mario Schneider lo editó junto con todo el trabajo lírico de Vicente Riva Palacio. Así, quien fuera uno de los investigadores más preocupados por señalar “cuando el general fue una rosa”, llevó a cabo como último trabajo de su vida la restitución de estos poemas de juventud a la obra completa de Riva Palacio.

Finalmente, con esta pequeña muestra del epistolario amoroso de Vicente Riva Palacio con Josefina Bros, puedo asegurar al investigador interesado que los materiales allí contenidos permitirían reconstruir la personalidad temprana de quien fuera uno de los hombres públicos más importantes en la segunda mitad del siglo XIX. El testimonio de puño y letra del joven nos permite también acercarnos a una práctica común de la época: escribir cartas, pero éstas que nos ocupan contienen además la historia de la intimidad y la evolución creativa de uno de los pilares de la literatura mexicana. Sin duda, este acervo documental es sobre todo un testimonio literario del temperamento romántico de la época.

¹⁰ V. Riva Palacio, *Poesía completa*, pp. 330-333. Considero que la relación que guardan epístolas y poemas no puede limitarse a lo meramente anecdótico. Me parece necesario que los especialistas en la obra rivapalatina se detengan a estudiar las relaciones temáticas y formales que se verifican en esos dos tipos de textos.

¹¹ V. Riva Palacio, *Poemas inéditos 1893-1894*, pról. Roberto Oropeza, comp. Aurelio Leal García, s. e., México, 1976.

IMPRESORES Y REVISTAS

LOS INTERESES DE LAS PRINCIPALES CASAS EDITORIALES DE LA CIUDAD DE MÉXICO ENTRE 1840 Y 1855

Laura Suárez de la Torre
Instituto Mora

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

Ha sido un lugar común en la historiografía mexicana decir que la primera mitad del siglo XIX fue un período de inestabilidad política. Durante muchos años, únicamente los cambios políticos parecieron atraer los intereses de los estudiosos. La historia semejaba un recuento de personajes importantes vinculados con el poder público; por lo general, esta perspectiva dejaba fuera a los otros miembros de la población que vivieron, trabajaron, se instruyeron, rezaron, se enfermaron, compraron, produjeron, vendieron, se amotinaron, se instruyeron, leyeron, etcétera, en esa misma época. Ese panorama, prevaleciente en la historiografía hasta hace muy poco tiempo, parece desvanecerse frente a las nuevas investigaciones, cuyas temáticas abarcan diversos aspectos de la realidad precedente, lo cual permite presentar una imagen más veraz, más humana, más reveladora de una centuria antes desdeñada.¹ También es pertinente señalar la confluencia de las distintas especialidades históricas, reunidas para complementar visiones, para aclarar situaciones, para entender una misma compleja realidad.

De este modo, la visión del siglo XIX se presenta enriquecida y más vital. La historia social o la tendencia cultural han encontrado en diferentes temas, ricas vetas de investigación. Conocer, por ejemplo, las publicaciones de la época, los intereses editoriales, las modas literarias, las costumbres lectoras, viene a constituirse en una novedad dentro de la historiografía en torno a aquella época. El impacto de la letra impresa no puede quedar relegado en el ambiente que prevaleció en el XIX, porque como bien señala Chartier: “la circulación multiplicada del escrito impreso ha transformado

¹ Según Le Goff, “la elección de los nuevos objetos se había fijado en el clima, el inconsciente, el mito, la mentalidad, la lengua, el libro, los jóvenes, el cuerpo, la cocina, la opinión pública, el film, la fiesta”, permitiendo ofrecer una multitud de opciones en la búsqueda de respuestas del pasado (Jacques Le Goff, *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*, trad. Mario Eskenazi y Pablo Martín, Paidós, Barcelona, 1977, p. 127).

las formas de sociabilidad, permitido nuevas ideas y modificado las relaciones con el poder”.²

En el proyecto CONACYT-Instituto Mora titulado “Empresarios-Editores en la Ciudad de México, 1830-1855”, nos hemos dado a la tarea de rescatar el ser y quehacer de los impresores más representativos y de las librerías más importantes de esta ciudad. A partir de esa investigación, se han desprendido múltiples interrogantes cuyo enfrentamiento contribuirá a aclarar; paulatinamente, el ámbito de las publicaciones y, por ende, un aspecto del ambiente cultural de ese entonces. Cabe destacar que en un país que estaba descubriéndose a sí mismo, las publicaciones tuvieron una importancia fundamental, pues contribuyeron al desarrollo de los distintos aspectos de la vida política y cultural de esa etapa tan representativa.

No obstante la importancia de lo aquí señalado, una primera afirmación con la que se suele caracterizar esa época es el analfabetismo predominante entre gran parte de la población; sin embargo, al mismo tiempo, como se deriva de esta investigación, se presenta un panorama editorial variado y vanguardista. Resulta pues paradójico que surgieran intereses editoriales múltiples, que proliferaran las imprentas a lo largo de las primeras décadas de vida independiente,³ y que las librerías ofrecieran constantemente una variedad de publicaciones que eran adquiridas por un éreducido? público consumidor, ávido de las novedades editoriales. De esta manera, se ha planteado como objetivo del presente trabajo descubrir los intereses que prevalecieron entre los principales impresores de la capital y el tipo de materiales que fueron ofrecidos por las distintas casas editoriales entre 1840 y 1855.

DE CÓMO LOS LIBROS, REVISTAS Y PERIÓDICOS SE FUERON HACIENDO CADA DÍA MÁS FAMILIARES ENTRE LA POBLACIÓN MEXICANA

La lectura de los principales diarios del siglo XIX publicados en la Ciudad de México se ha convertido en una rica fuente documental para conocer los intereses editoriales, las temáticas más recurrentes y las demandas del público lector en los años posteriores a la Independencia.

A lo largo de las décadas que sirven de marco referencial para nuestros intereses, encontramos a Ignacio Cumplido, Mariano Galván Rivera, Vicente García Torres, José Mariano Lara, Juan R. Navarro, Rafael Rafael y

² Roger Chartier, *El mundo como representación*, trad. Claudia Ferrari, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 107.

³ Hacia 1850, en la Ciudad de México había alrededor de veintitún imprentas importantes distribuidas en distintos puntos de la ciudad, pero concentradas, en su mayoría, en las calles aledañas al Zócalo de la capital.

José María Andrade como los principales responsables de llevar a cabo la impresión de periódicos, revistas, calendarios, folletos, memorias, libros, etcétera, que inundaron el mercado editorial de ese entonces.⁴ Esos empresarios editoriales, “inventivos y sagaces”, pusieron necesariamente al “alcance de una gran clientela aquellos textos que sólo circulaban en el estrecho mundo de las letras afortunadas”,⁵ pues de otra manera no comprenderíamos su constante y variada producción.

En este ámbito editorial habrá también que considerar el surgimiento de los ateneos y las asociaciones literarias como medios a través de los cuales se forjaron los escritores,⁶ se animó la producción de textos, se favoreció el comentario de los mismos, y se ayudó a la sociabilización. De este modo, no podemos desvincular el ámbito cultural propiamente dicho y la producción editorial de la época, pues ambos se estimularon y propiciaron los cambios que caracterizan a la letra impresa en distintos momentos posteriores a la Independencia.

Si bien en un primer momento las tareas de impresión estuvieron más estrechamente relacionadas con el pensamiento y la actividad políticas que caracterizaron a la nueva etapa de la vida nacional, así como con las prácticas devotas de una población aún cobijada bajo los cánones religiosos coloniales, con el paso de los años se percibe un incremento en las publicaciones, una diversificación en las temáticas, y nuevos intereses en la lectura, lo que nos lleva a pensar en los impresos como un negocio redituable y como mercancías cada día más demandadas. Precisamente por este hecho nuestra atención se centra en los años que van de 1840 a 1855, cuando la producción editorial se diversifica, se incrementa y alcanza otras metas, más allá de centrarse únicamente en las bondades o en los perjuicios derivados de la actuación pública de quienes encabezaron las riendas del poder en

⁴ Cabe señalar que además de estos impresores, había otros personajes dedicados al oficio; sin embargo, los aquí mencionados representan a los más sobresalientes por el número de publicaciones y por las novedades que introdujeron en el panorama editorial mexicano. Es necesario aclarar también que, a diferencia de las prácticas que prevalecieron en Europa, en donde por lo general los libreros eran los impresores, en México estas actividades estaban diferenciadas más claramente. Esto, sin embargo, no obsta para que algunos libreros mexicanos fueran también los responsables de sus propias publicaciones, como fue el caso de: Antonio de la Torre o Mariano Galván.

⁵ “[Asimismo también hay que entender que] lo esencial es comprender cómo los mismos textos pueden ser aprehendidos, manejados y comprendidos en formas diversas” (R. Chartier, *op. cit.*, p. 110).

⁶ El pensamiento liberal promovió el establecimiento de los ateneos y liceos, centros de reunión y discusión donde la intelectualidad forjaba sus proyectos. En la Ciudad de México, además de estas asociaciones, los impresores y libreros desempeñaron una función semejante al congregarse en sus establecimientos a la crema y nata de la intelectualidad. Fueron famosas las tertulias de Mariano Galván y las reuniones en la alacena de Antonio de la Torre. No podemos dejar de recalcar el papel mismo de los políticos en su función de literatos, historiadores, poetas, etcétera.

México⁷ o en la publicación de triduos, novenas, o vidas de santos, característicos de una herencia virreinal.

Al examinar, en las páginas de las publicaciones de la época, los abundantes anuncios dedicados a la venta de impresos, encontramos que fueron pagados por distintas librerías y casas editoriales, y que ofrecieron una variedad de títulos de la producción editorial capitalina y, al mismo tiempo, de novedades venidas de allende los mares, lo que revela la bonanza del negocio editorial.

Es pertinente también señalar que a la par del surgimiento de las asociaciones literarias y de los nuevos proyectos educativos, necesariamente relacionados con el desarrollo de la actividad editorial, en el ámbito de la tipografía mexicana también se generaron cambios que propiciaron en la letra impresa una modernización, un nuevo concepto que modificó el diseño y los contenidos mismos. En este sentido hay que señalar que las nuevas presentaciones editoriales fueron más manuable, más atrayentes visualmente y más económicas, gracias al volumen de producción. Las publicaciones dejaron de ser únicamente páginas con letras; los impresos comenzaron a ornamentarse artísticamente con capitulares, viñetas, orlas, plectras, grabados y litografías que, además de aligerar la lectura, la hicieron más atractiva; asimismo, habrá que considerar también los formatos más manejables, el reacomodo del texto con la ayuda de elementos tipográficos⁸ y la variedad de géneros y temas.

En ese universo de títulos, géneros literarios y autores, destaca la labor constante de quienes se hicieron cargo de poner en tinta y papel los materiales que fueron despertando el interés entre los distintos lectores a quienes llegaron. Sería muy largo enumerar la gran cantidad de impresos que se generaron en los años a los que estamos haciendo referencia; sin embargo, ejemplificaremos, a partir de los empresarios arriba mencionados, la actividad editorial y los intereses de quienes tuvieron bajo su responsabilidad la impresión y la circulación de las publicaciones.

⁷ Al hacer una revisión de los materiales contenidos en la Colección Lafragua, por ejemplo, encontramos cómo la mayor parte de los textos reunidos entre 1821 y 1835 poseen una marcada tendencia hacia las cuestiones políticas. Asimismo, al revisar distintos acervos y publicaciones periódicas, constatamos que en ese mismo período las publicaciones religiosas, herencia de la vida colonial, fueron reproducidas en gran escala. Con el paso de los años hay una diversificación en el material, lo que nos lleva a confirmar, en un primer acercamiento, lo arriba expuesto.

⁸ Como ejemplo podemos citar: “el pasaje del cuarto al octavo, la numeración de las escenas, la presencia de un ornamento entre cada una de ellas, la evocación de los nombres de los personajes presentes al principio de cada una de ellas, la indicación al margen del nombre del que habla, la mención de las entradas y las salidas tuvieron un efecto capital sobre el estatuto de las obras. Se había creado una nueva legibilidad gracias al formato más manejable y a los agregados que le restituían al libro algo del movimiento dramático, rompiendo así con las antiguas convenciones que imprimían las piezas sin restituírle nada a su teatralidad” (R. Chartier, *op. cit.*, p. 112).

Esos personajes desarrollaron una actividad diversa y constante; algunos fueron miembros de la administración pública: Lara, funcionario de la Hacienda Pública, Galván y Andrade colaboraron en el Ayuntamiento, y Cumplido fue diputado al Congreso; crearon empresas representativas en el marco de la industria editorial al introducir nuevas técnicas de producción (Cumplido y García Torres resultan ser los más representativos); descollaron también en la producción de los periódicos más importantes de esa etapa, a saber *El Siglo Diez y Nueve* y *El Monitor Republicano*, respectivamente; estos hombres fueron los responsables de dar a la luz los calendarios más populares (Mariano Galván se distinguió más en este género).

En esta labor cultural, los impresores fueron también pieza fundamental para la introducción de modelos extranjeros y para la concreción paulatina de una literatura nacional. Mariano Galván, por ejemplo, “comenzó a generalizar los conocimientos literarios y a excitar a los literatos mexicanos para que escribiesen y tradujesen algunas obras destinadas a la imprenta”;⁹ Vicente García Torres se dedicó de preferencia “a novelas y obras frívolas, con el agregado de a veces prohibidas”,¹⁰ e Ignacio Cumplido a producir revistas literarias. Por su parte, José Mariano Lara fue en gran medida responsable de imprimir las disposiciones oficiales, de dar a conocer a través de las memorias y los folletos los recuentos de la administración pública. En una palabra, podríamos considerar a estos hombres, a la par de la actividad emprendida por los miembros de los ateneos y asociaciones literarias y de los librerías, como los “intelectuales”, que, de alguna forma, se responsabilizaron y se comprometieron con la cultura¹¹ del país que estaban configurando.

Estos personajes ilustrados, conocedores de otras lenguas —indispensables para la traducción de obras extranjeras—, así como promotores del arte litográfico, fueron, al mismo tiempo, garantes de la propagación del conocimiento, de la introducción de nuevas ideologías, de la manutención de antiguas prácticas religiosas, del reconocimiento y valoración de lo nacional, de la ruptura cultural propiciada por las lecturas, de la influencia ex-

⁹ “Tipografía mexicana”, en *Diccionario universal de historia y de geografía*, Imprenta Andrade y Escalante, México, 1855, t. 9, p. 373.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Como bien señala Hauser, para el caso europeo, el nuevo tiempo del capitalismo favoreció, bajo la premisa de la libertad, la ampliación de la apropiación de la cultura; se ensanchó el círculo de lectores; se amplió la posibilidad de la existencia de los escritores; se presentó una burguesía creciente interesada en la cultura (Cf. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1969). Para el caso mexicano podríamos señalar a la Independencia como un partecaguas que abrió una nueva etapa en la vida cultural mexicana, pues los gobiernos posteriores permitieron la producción de nuevos materiales impresos e impulsaron proyectos culturales en los que la letra impresa cobraría un papel determinante. Asimismo, debemos considerar el desplazamiento paulatino de la Iglesia como rectora de los patrones culturales.

tranjera en la conformación de una literatura mexicana —a través de las modas literarias—, de poner en manos de los lectores las lecturas vanguardistas, en fin, de promover, paulatinamente, un cambio en la mentalidad de algunos de sus connacionales, quienes, a partir de esta renovación, estuvieron dispuestos a cuestionar o ratificar el orden prevaleciente.

Ahora bien, para poder corroborar estas afirmaciones habrá que preguntarnos en principio ¿qué publicaciones se editaron?, ¿qué materiales se ofrecieron en la Ciudad de México entre 1840 y 1855? Un medio para conocer las respuestas a estos interrogantes lo ofrece la lectura de los anuncios de las librerías y de las casas editoriales. La circulación cotidiana de periódicos, folletos y libros abrió un amplio espectro a los lectores para seleccionar sus compras, suscribirse a nuevos prospectos y considerar otras posibilidades de conocimiento.¹²

Así, en el ámbito editorial mexicano de ese periodo encontramos temáticas recurrentes, viejos y nuevos autores, títulos extranjeros y nacionales, y géneros literarios diversos, estos últimos poco frecuentes hasta antes de la Independencia. Estas modalidades manifestaban, de alguna manera, las aspiraciones de los políticos, de los escritores, de los editores-impresores, de los litógrafos y de los grabadores —entre muchos otros involucrados—, responsables de forjar el ambiente cultural cotidiano reflejado en tinta y papel.

En un país que se concretaba día con día, los intereses editoriales respondieron, por mencionar algunos ejemplos, a las necesidades de un Estado en consolidación, a los ritos y las prácticas devotas de la Iglesia, cuya presencia continuaba vigente entre la población, a los recuentos de los viajeros sorprendidos por los vestigios arquitectónicos pasados y por las bellezas de la naturaleza mexicanas, a las aspiraciones cotidianas de los aprendices del oficio de escritor, a los compromisos de los historiadores interesados en manifestar su verdad, a los gustos de una población cada día más exigente y capaz de llevar al éxito o fracaso una publicación, en fin, a los requerimientos de una sociedad que fue comprendiendo, al paso de los años, el valor y la importancia de la palabra escrita.

Para poder enfrentar la gran variedad de publicaciones ofrecidas en los periódicos, he decidido agrupar la oferta de impresos según el género al que pertenecen.

¹² Los lectores de las publicaciones editadas en la capital no fueron únicamente los habitantes de ésta. Los corresponsales en las poblaciones se encargaron de hacer llegar la producción capitalina a diversos sitios del país. Resulta significativo el constatar, en las listas de suscriptores, cómo las publicaciones eran solicitadas desde recónditos puntos de la República.

DE LOS INTERESES EDITORIALES PROPIAMENTE DICHOS

La libertad de imprenta favoreció, en distintos momentos, la proliferación de impresos, que gracias a la euforia política que se vivió, requirió de los tipógrafos para difundir las expresiones derivadas de la nueva condición de país independiente. La República llevó también a la necesidad de poner en manos del nuevo y flamante ciudadano la legislación y las disposiciones emanadas de una autoridad en constante cambio, gracias a las circunstancias políticas de la nación. Así, el otrora ambiente editorial marcado, casi en forma exclusiva, por las pautas eclesiales, se vio inundado de pronto por leyes y decretos, memorias de gobierno, reglamentos, constituciones, tratados de paz, amistad, comercio y límites, códigos, dictámenes y estatutos, los cuales tuvieron un lugar especial en el universo de la producción editorial.

Se vendieron a un precio accesible en imprentas y librerías; su finalidad fue ofrecer las disposiciones y los elementos jurídicos más necesarios para quienes tenían bajo sí la responsabilidad de conducir las riendas del poder y para quienes debían acatar la voluntad superior. En este sector del interés editorial destacaron los impresores-editores Mariano Galván, José Mariano Lara e Ignacio Cumplido. Como ejemplo de las publicaciones de este género podemos citar la obra de derecho *El Sala Mexicano* (Librería de Galván, 1849) o la *Guía de alcaldes auxiliares*, cuyo anuncio expresaba “en obsequio del bien público, resultado forzoso de una arreglada policía, se ha publicado esta obrita [...] escrita para los alcaldes auxiliares con el fin de que sepan y cumplan sus deberes; su precio a la rústica cuatro reales y en media pasta seis reales”,¹³ o también el *Manual de alcaldes y jueces de paz* (Leandro J. Valdés, 1845), “una obra que contiene todas las disposiciones judiciales y gubernativas que forman la clase de aquellas autoridades; en su vista les será fácil desempeñar todos los negocios que tengan que tratar, a cuyo efecto se han formado los formularios y modelos necesarios [...] contiene igualmente [...] las principales disposiciones de policía y buen gobierno [...] y un apéndice de todos los decretos expedidos últimamente por la Exma. Asamblea para el Departamento de México...”; su costo, tres pesos en pasta y 20 reales a la rústica. Dentro de esta temática podemos también citar *La República Mexicana en 1846 o sea Directorio general de los supremos poderes y de las principales autoridades, corporaciones y oficinas de la ciudad* (Imprenta de J. M. Lara, 1845), “útil para toda clase de personas, especialmente para las que entienden de negocios, y para las que ocupan un puesto público”. De ella también se decía que era “aún de mayor utilidad para los extranjeros por la clase de noticias históricas que contienen las notas sobre diversas materias”.¹⁴ Asimismo,

¹³ *El Tiempo*, 27 de enero de 1846.

¹⁴ *El Tiempo*, 3 de marzo de 1846.

podemos mencionar la *Balanza mercantil de la plaza de México, correspondiente al año de 1844*, impresa en 1845 en la calle de los Rebeldes 2, taller de Ignacio Cumplido.

Innumerables serían las obras de este género salidas de las distintas prensas habidas en la capital. Quizá éste fue el tipo de obras que inundaron el panorama editorial capitalino y en el que los distintos empresarios compitieron, pues resultó ser una fuente de ingresos confiable; incluso podemos mencionar la competencia que se dio entre los editores para lograr la concesión por parte de las autoridades. El Poder Ejecutivo, las secretarías de Estado, el Poder Legislativo, el Judicial, el Ayuntamiento y otras instancias gubernativas requirieron del trabajo de los impresores para dar a conocer su actividad, la legislación y las disposiciones emanadas de esas instituciones.

Pero no todo en el panorama editorial estaba vinculado con la impresión de leyes o decretos. Las revistas literarias se constituyeron en el género más competido entre los editores pues su contenido misceláneo, instructivo y entretenido, despertó entre los posibles lectores un gran interés, además de que a las letras se agregó la belleza de las ilustraciones. A partir del éxito editorial de los años cuarenta de *El Mosaico mexicano o Colección de amenidades curiosas e instructivas*, editado en un primer momento por Isidro Rafael Gondra y posteriormente por Ignacio Cumplido, comenzaron a surgir otros proyectos novedosos y estratégicos.¹⁵ *El Museo mexicano* de Ignacio Cumplido, el *Repertorio de literatura y variedades* de Miguel González, la *Revista Científica y Literaria* a cargo de los antiguos redactores del *Museo*, el *Liceo Mexicano* bajo la responsabilidad de José Mariano Lara, *La Ilustración Mexicana*, creación de Francisco Zarco, *El Daguerreotipo [sic]* en manos de René Mason y Alfredo Bablot, fueron tan sólo algunos cuyos títulos se disputaron un sitio en el universo de las revistas literarias. Ellas reprodujeron lo más novedoso de las letras, de la ciencia y de las artes producidas en Europa y los Estados Unidos. Con el paso del tiempo, cedieron espacios de expresión a los escritores nacionales; Manuel Carpio, Manuel Díaz Mirón, José Joaquín Pesado, Casimiro Collado, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Agustín Franco, Domingo Revilla, Ramón Alcaraz o Luis de la Rosa se fueron haciendo en el ejercicio cotidiano de escribir poesías, novelas, relatos de viaje, observaciones científicas, para estas revistas; entregas, originales algunas y repetitivas muchas otras, cuyos objetivos se concretaban a brindar el entretenimiento y la instrucción de las familias mexicanas. El arte gráfico también encontró en ellas un medio idóneo para desarrollarse. Los grabados y las litografías de Rafael Rafael, Hipólito Salazar, Hesiquio Iriarte, Casimiro

¹⁵ Antes de ésta, Galván había publicado sus famosos *Año Nuevo* (1837-1840) y *El Recreo de las familias* (1838), revistas que lograron colocarse en el gusto de los lectores y que abrieron nuevos espacios de expresión.

Castro, Joaquín Heredia o Plácido Blanco, adornaron sus páginas y lograron colocarse en el gusto de los lectores.

Los éxitos editoriales o la diversidad de prospectos fueron orientando las ediciones hacia públicos específicos. Los nuevos lectores a quienes se dirigieron las publicaciones constituyeron un factor de cambio en los títulos y temáticas de la producción editorial. Podemos decir que a partir de la cuarta década empezó a darse la necesidad de poseer escritos impresos como una manera de apropiarse la cultura, de ahí el gran número de prospectos editoriales que buscaban suscriptores.¹⁶ Sin este sentimiento quizá no se hubiera podido producir el auge editorial que caracteriza a esta etapa de la vida nacional. Las mujeres, los niños y los trabajadores fueron considerados por los editores como potenciales lectores de toda una gama de revistas. Varios editores sobresalen en este tipo de empresas. Mariano Galván, Ignacio Cumplido, Miguel González y Vicente García Torres fueron los más destacados editores de este género de obras.

Los niños, potenciales lectores, encontraron en Miguel González y Vicente García Torres el interés empresarial en poner en sus manos lecturas amenas y constructivas que ayudaran a educar a los futuros ciudadanos. A ellos se debe la célebre revista *El Diario de los niños* (1839-1841), formada por múltiples artículos moralistas, científicos e históricos de diversa temática. Después del éxito recogido en esa obra, García Torres lanzó al mercado otra empresa dedicada a los infantes: *Los niños pintados por sí mismos* (1843), copia de la revista europea del mismo título, aparecida originalmente en Francia y posteriormente en España. Los textos, que se inspiraron en otros publicados en las revistas europeas, fueron adaptados a la realidad nacional con el objeto de hacer más convincente y cercano el material que se ofrecía a los pequeños lectores y a sus maestros y padres, a quienes también se orientaba la publicación. Dos años más tarde, el mismo editor presentaría otro prospecto —lo que habla de su éxito en la sociedad mexicana—, titulado *Historia natural o el Buffon para los niños*, donde García Torres señalaba: “la prensa mexicana debe multiplicar sus útiles publicaciones dedicadas a la enseñanza de esta amable porción de la sociedad”, y agregaba “deseoso yo, como el que más, de contribuir a tan grande objeto, siempre he dedicado una parte de mis tareas tipográficas a proporcionar lecturas propias y

¹⁶ En este sentido, la gran variedad de periódicos que encontramos en esa etapa y las subsiguientes son un claro reflejo de esta necesidad. La variedad de impresos revela la exigencia de los públicos lectores, que demandan día con día diversidad en las publicaciones. Al decir de Hauser para el caso inglés, “a través de estos periódicos, cuyas breves disertaciones pseudocientíficas y disquisiciones éticas constituyen la mejor introducción a la lectura de libros, comienza a acostumbrarse el público al disfrute regular de la literatura seria; a través de ellas se convierte la lectura por primera vez en una costumbre y una necesidad de sectores de la sociedad relativamente amplios” (A. Hauser, *op. cit.*, p. 211).

adecuadas a los niños de ambos sexos, y hoy tengo el placer de presentar a los padres de familia el prospecto de unas lecciones de historia natural, al alcance de la infantil inteligencia”.¹⁷

Baste señalar aquí el interés de García Torres por completar, si esta expresión resulta válida, la escasa producción de libros para niños, que hasta su lanzamiento sólo estaba constituida por silabarios, catecismos, catones, manuales, cartillas y algunos libros de lecturas. En este sentido hay que resaltar la labor emprendida por este editor, quien entendió las necesidades de un sector de la población que parecía conformarse con repetir, año con año, los mismos títulos. Las novedades editoriales de García Torres compitieron con las obras venidas de Europa, como *El amigo de los niños* de Fleury, las *Fábulas* de Samaniego, la *Educación de la infancia*, *La Moral*, *la virtud y la buena crianza*, junto con los distintos silabarios y métodos para enseñar a leer y escribir que ofrecían las distintas librerías de la capital.¹⁸

Pero si los niños fueron constante preocupación entre los editores, las mujeres también cobraron importancia. El público lector femenino había atraído la atención de los editores;¹⁹ a él se dirigieron múltiples publicaciones, pues, a partir de los primeros años de vida independiente, encontramos títulos variados y géneros distintos con el único propósito de instruir y entretener y, al mismo tiempo, permitir el desarrollo de las mujeres como autoras.²⁰

Inspirados en obras europeas, Mariano Galván, Ignacio Cumplido y Vicente García Torres vincularon sus nombres a revistas y calendarios dedicados a las “señoritas”, cuyo contenido estuviera de acuerdo con la inocencia y pureza de las lectoras y donde se lograra unir lo útil con lo bello. El nombre de Galván destaca como pionero en este género de publicaciones al imprimir en 1838 y difundir al año siguiente su *Calendario de las Señoritas Mejicanas*,²¹ “lujosísimo tomo breve *pimpant (elegante)*, de encuadernación opulenta, de cortes finamente dorados y de esmeradísima y elegante impresión”.²² Con esta obra se abre un amplio panorama de expectativas para

¹⁷ *El Estandarte Nacional*, 19 de abril de 1845.

¹⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de octubre de 1841. Es pertinente señalar que estas obras quedaron en el panorama editorial como las únicas novedades para niños, pues no sería sino hasta los años setenta cuando surgirían otros proyectos editoriales de este género.

¹⁹ Podemos considerar al periódico *La Águila Mexicana* como el primero que manifestó, en su prospecto de 1823, esta inquietud.

²⁰ Los artículos aparecieron bajo la firma de Josefá Letechipia de González, María Calderón, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ignacia Elizaliturri, Francisca Orozco, Guadalupe Calderón, Ma. de Jesús Zepeda, María de Salud García, Dolores Cándamo de la Rúa, entre otras. Unas colaboraciones fueron de extranjeras y otras debidas a la inspiración de mexicanas, pero todas reunidas bajo el mismo ideal de escribir.

²¹ Galván repitió su experimento editorial en 1842 y 1843, año en que suspendió esta publicación.

²² Enrique Fernández Ledesma, *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991, p. 59.

las mujeres lectoras, lo cual permite el desarrollo y competencia de la industria editorial en la capital mexicana. A partir de ella surgieron otros títulos. En 1841, vio la luz el *Semanario de las Señoritas Miecianas. Educación Científica, Moral y Literaria del Bello Sexo*,²³ que logró mantenerse algunos años en el gusto de las lectoras. Su editor fue Isidro Rafael Gondra y el impresor Vicente García Torres, en su imprenta del Espíritu Santo. El gusto y el cuidado en la edición destacan junto con la calidad y belleza de las litografías que, al decir de Fernández Ledesma, constituyen un “aporte iconográfico para la historia escénica”;²⁴ en 1843, el mismo García Torres dio a luz el *Panorama de las Señoritas* dedicado, según palabras de su editor, “al encantador bello sexo”, adornado con litografías salidas del taller de Hipólito Salazar de la calle de la Palma 4; esta empresa refleja el interés de conjuntar esfuerzos para la elaboración de publicaciones, pues texto e imagen se combinan para ofrendar a las lectoras algo más que tan sólo letras. El editor de esta revista se “preocupaba [...] de presentar a las Señoritas como hermosas, como madres, como amantes o esposas, como amigas y consoladoras, quiere dar a las Señoritas un libro de puro entretenimiento; que no las fastidie, sino que al contrario les sirva de distracción en sus ocios”; y para terminar señalaba el editor “¿Si lo consigo, que más puedo desear?”

Junto a esas notables obras, llenas de candor y encanto, surgieron otras revistas que buscaban competir en el mercado editorial y que revelan la constante presunción de modelos y materiales novedosos para las lectoras. Así, en 1847, año por demás complicado para la vida de la capital, Ignacio Cumplido no podía quedarse atrás y ofreció su *Presente Amistoso de las Señoritas Miecianas*, con bellas páginas ornamentadas y materias diversas de instrucción y entretenimiento; y en 1849 el *Album Mexicano* irrumpió como una original publicación llena de poesía, colorido y belleza, que podía competir, incluso, con el original francés. Estos títulos son tan sólo algunos ejemplos representativos de los surgidos en esa etapa. Sin duda que la recepción de estas publicaciones por parte de las lectoras impulsó a los editores-impresores a lanzar nuevas empresas para competir en el panorama editorial y a intentar ofrecer, en cada nuevo prospecto, páginas novedosas, con conocimientos útiles, fragmentos morales e instructivos que coadyuvaran en la “educación de la mujer”, aligerados siempre con las bien logradas ilustraciones que comenzaron a tener una importancia fundamental dentro del desarrollo de las prácticas de la lectura.

Pero si los niños y las mujeres recibieron la atención de los editores, interesados en sorprender día con día a sus lectores, los artesanos también

²³ Esta revista fue distribuida en distintos puntos de la República, según nos revela la lista de suscriptores, que llegó a registrar el nombre de 366 mujeres como suscriptoras. Cf. Alfonso Rodríguez Arias, *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario. 1873-1874*, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2000.

²⁴ E. Fernández Ledesma, *op. cit.*, p. 69.

motivaron importantes trabajos editoriales. En todas las publicaciones privó la utilidad de los conocimientos. Su interés estribó en mejorar la situación de los trabajadores al ofrecerles instrucción en los contenidos. Destaca el *Semanario Artístico publicado para educación y fomento de los artesanos de la República Mexicana*, impreso por el siempre vanguardista empresario Vicente García Torres en 1844, que si bien no es el único ejemplo de este tipo de obras para un público lector específico —Cumplido realizó también un periódico para artesanos—, sí es el más sobresaliente y revela el interés del impresor por considerar a otros sectores de la población, hasta entonces ignorados, dentro de sus proyectos editoriales.

Otra de las características de la oferta de publicaciones en este periodo se vincula necesariamente con las obras producidas en el extranjero. Las traducciones, como ya se señaló, constituyeron una actividad cotidiana de las imprentas. Tanto los impresores como los colaboradores de los talleres tipográficos o los propios editores, se dieron a la tarea de poner en castellano material abundante recogido de publicaciones foráneas. No hay que olvidar que las primeras revistas literarias formaron su contenido a partir de traducciones. Con el tiempo, traducir se convirtió en la manera rápida, aunque no siempre cuidada, de ofrecer constantemente novedades editoriales venidas de otros países. Así, las obras de franceses, ingleses y españoles, como Alejandro Dumas, Eugenio Sue, Bernardino de Saint Pierre, Alfonso de Lamartine, François Guizot, el vizconde de Chateaubriand, Lord Byron, Bretón de los Herreros, José Mariano Larra, Gertrudis Gómez de Avellaneda (cubana), fueron dadas a conocer en la Ciudad de México a lo largo de las décadas que nos ocupamos. En la reproducción de asuntos románticos europeos encontraron los editores una fuente segura de ingresos que los impulsó a producir materiales novedosos, demandados constantemente y que a la postre ejercerían influencia en nuestros autores nacionales. Como ejemplo podemos señalar las obras de José Mariano Larra, cuya influencia se dejaría sentir en las plumas y en los asuntos costumbristas de Guillermo Prieto y de Manuel Payno.

Difundir las obras de novelistas y poetas extranjeros fue una tarea en la que coincidieron Juan R. Navarro, José Mariano Lara, Vicente García Torres e Ignacio Cumplido, siempre al frente de las novedades. Las novelas románticas encontraron en los distintos editores interés para sacarlas en su versión castellana. Así, *Pablo y Virginia* y la *Cabaña indiana*, de Bernardino de Saint Pierre, fueron ofrecidas en un solo volumen por José Mariano Lara,²⁵ y también la conocida novela de Sue *El judío errante* o *Los misterios de*

²⁵ Obra de la que se decía: "puede asegurarse que es de lo más elegante y hermoso que ha salido de las prensas mexicanas", pues incluía cuarenta estampas y muchas viñetas litografiadas. Cf. *El Tiempo*, 31 de enero de 1846.

París, cuya edición llegaría a los lectores en seis entregas. Cumplido preparó también su famoso *Robinson Crusoe*. Resulta interesante destacar que al mismo tiempo que los editores mexicanos ofrecían las ediciones mexicanas de obras extranjeras, en la librería francesa se podían adquirir las versiones originales, “livres illustrées et richement reliés”, como *Les Mysteres de Paris*, *Le juif errant* o *Notre Dame de Paris*,²⁶ lo que habla de la avanzada editorial que caracterizó a los encargados de las publicaciones. No podía faltar un clásico de la literatura española entre los proyectos de nuestros editores: *El Quijote* de Cervantes fue publicado por Ignacio Cumplido en 1842, en cincuenta entregas, ornamentadas con las litografías de los célebres Massé y Decaen,²⁷ con lo cual esta publicación constituyó un alarde de belleza y técnica editorial.

Paralelo a esta faceta de la producción de las obras que llegarían a considerarse clásicas, destaca también el interés de algunos editores por ofrecer las creaciones de reputados autores mexicanos. García Torres y Juan R. Navarro se fijaron, en distintos momentos, en la obra de Fernando Calderón y en los escritos del Pensador Mexicano, mostrando con esto el afán de estos hombres por contribuir a difundir las poesías y las novelas mexicanas, que tuvieron una favorable acogida entre el público lector.²⁸

No podemos dejar de mencionar, en este universo de títulos y temas, la producción religiosa, que tanta demanda tuvo entre los distintos lectores. La publicación de textos de historia sagrada, ejercicios devotos para la Semana Santa, triduos, novenas, vidas de santos, cartas pastorales y otros materiales de este género, se convirtió en parte fundamental de la subsistencia de las distintas imprentas, pues representaba el grueso de la producción editorial de ese entonces. Cumplido se destacó por ofrecer sus bien logradas estampas de santos; Juan R. Navarro por la diversidad de obritas piadosas. Rafael Rafael, el impresor católico, dedicó gran parte de su producción a obras de este tipo; *El Católico* de 1845 fue uno de sus prospectos más acabados; la novena al Sagrado Corazón de Jesús, bellamente impresa, marcó una nueva modalidad en las impresiones de este tipo y revela el interés del catalán por ofrecer novedosas técnicas de impresión. Los periódicos religiosos de la imprenta de Rafael Rafael muestran su compromiso con las causas conservadoras; *El Ilustrador Católico* de 1846 y *El Observador Católico* de 1848 pueden representar este particular ángulo de su personalidad.

En otro orden se encuadran las obras de historia. Es necesario destacar este punto, pues los trabajos históricos comenzaron a cobrar gran auge

²⁶ *El Tiempo*, 14 de febrero de 1846.

²⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de diciembre de 1841.

²⁸ Cf. *El Ateneo Mexicano*, Imprenta de Vicente García Torres, México, 1844; *El Estándar Nacional*, 4 de marzo de 1843, y *La Civilización*, 4 de abril de 1850.

entre los editores. Los autores encontraron respaldo para dar a conocer sus puntos de vista respecto del pasado remoto e inmediato. Los juicios en torno a los acontecimientos sirvieron como fundamento constante para la publicación de ensayos. Quizá las obras históricas fueron las que propiciaron la producción propiamente dicha de libros. Alamán, Zavala, Malo, Suárez y Navarro, Bustamante, Tornel, Bocanegra, y muchos otros más, decidieron dar a conocer su particular punto de vista en torno a la historia de su país. Con matices liberales o con una fuerte defensa de la herencia virreinal, los autores encontraron razones para expresar su opinión, ofrecieron en sus páginas un pasado cargado de pasión. Cumplido, Lara y Andrade colaboraron a la difusión de la versión más reciente de la historia de México.

La biografía, el pasado indígena, la época colonial, la Guerra de Independencia y los gobiernos posteriores fueron causa de inspiración para los noveles historiadores que surgieron de la práctica cotidiana de contar su propia historia. No cabe duda de que la idea de pertenencia llevó a los autores a hacer un recuento de glorias y fracasos, de tiempos memorables o funestos, de justificaciones personales o alabanzas a terceras personas. Esto habla de la necesidad de intentar entender su presente, de buscar explicaciones en los acontecimientos, de tener la necesidad de identificarse con su pasado, de comenzar a crear una historia nacional.

Pero los editores fueron más allá de lo meramente nacional; los trabajos de historiadores extranjeros también hallaron interés entre los proyectos de los impresores, siempre a la vanguardia de las novedades. La *Historia universal antigua y moderna* del conde de Segur resulta ser un buen ejemplo de la intención de ofrecer no sólo la visión nacional. En 1844 Isidro Rafael Gondra lanzó al mercado la *Historia de la Conquista de Mexico* de Prescott, con la advertencia de que:

hay varios artículos que no serían bien recibidos porque sus opiniones religiosas le hacen considerar algunas materias bajo un punto de vista diverso del que puede ser admitido por los lectores mexicanos, y ha incurrido además en algunas equivocaciones nacidas de la falta de conocimientos del país, o por no haber tenido presentes algunos documentos que pueden consultarse en la república [por lo que] ha sido indispensable refundir alguna parte del trabajo de aquel célebre literato, rectificar lo que requería y aumentar algunas notas, suprimiendo o variando otras, todo lo cual era menester que se hiciese por mano muy versada en estas materias. El Sr. D. Lucas Alamán ha tenido la bondad de encargarse de este trabajo en nuestro obsequio, y la traducción que anunciamos será revisada y corregida por este escritor, lo que creemos sea una recomendación que la haga más estimada del público.²⁹

²⁹ *El Ateneo Mexicano*, México, Imprenta de Vicente García Torres, 1844.

Ese público fue tomado en consideración para poner en manos de los lectores materiales convincentes que no se opusieran ni a las creencias religiosas ni a las percepciones en torno a la historia de su país; este hecho, extraño en ese momento, demuestra también la autocensura ejercida por quienes tuvieron la tarea de ofrecer la visión del pasado. Resulta también significativo que Lucas Alamán haya sido el encargado de traducir y corregir la obra, lo que revela el prestigio alcanzado y la confianza puesta en su nombre para ofrecer un proyecto editorial extranjero que implicaba la visión de un destacado defensor del México español.

En estas empresas, los autores fueron, en muchos ocasiones, los editores de sus propias obras; resalta el caso de Carlos María de Bustamante, quien decidió imprimir con José Mariano Lara la obra del padre Javier Alegre *Historia de la Compañía de Jesús* (1841), o su *Cuadro histórico* (2ª ed., corregida y muy aumentada, 5 vols., Imprenta de J. M. Lara, 1843-1846; el quinto volumen fue impreso por Galván) o sus *Apuntes para la historia del gobierno del general D. Antonio López de Santa Anna* (1845). Ese mismo editor recibió el encargo de Lucas Alamán para imprimir, en cinco volúmenes, la *Historia de Méjico* (1849-1852), así como las *Disertaciones sobre la historia de la República Mecicana* (3 vols. 1844-1849), por citar ejemplos representativos. Por su parte, Ignacio Cumplido fue otro impresor sobresaliente, encargado de completar las ediciones de Bustamante u ofrecer los textos de José María Tornel. Vicente García Torres se comprometió con autores como Carlos María Bustamante, a quien publicó en 1847 *El nuevo Bernal Díaz del Castillo*, y Juan R. Navarro produjo también obras de Bustamante y de Francisco Javier Clavijero.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Estar a la mitad de un siglo significó, en la configuración de las letras nacionales, un momento decisivo para el nacimiento de una nueva literatura que expresó las ambiciones y sentimientos de quienes comenzaron a entender y perfilar el ser nacional. Los intereses de editores-impresores tuvieron un papel decisivo en esta empresa, pues distintos proyectos editoriales tendieron a dar cabida en sus páginas a una paulatina mexicanización de las letras, y a ofrecer espacios de expresión a los autores nacionales, importantísima contribución de parte de los editores al promover una literatura mexicana propia a través de sus proyectos.

Es necesario remarcar aquí el papel de los impresores-editores como guardianes de la tradición, comprometidos con la nueva situación del país, oferentes de una nueva cultura, promotores de la lectura. Gracias a ellos, la apropiación de los materiales impresos se hizo cada día más natural; la

discusión política cobró un gran auge; la diversidad temática propició un enriquecimiento cultural; la literatura comenzó a introducirse en los ámbitos privados y públicos de la ciudad y del campo; los políticos, los artesanos, los niños o las mujeres fueron considerados como potenciales lectores que impulsaron, día a día, los proyectos editoriales.

Las páginas anteriores revelan también que los impresores-editores fueron hombres cultos, capaces de entender el momento de cambio que ellos mismos representaban; asimismo, comprendieron su fundamental papel para la promoción de la cultura impresa, por lo que introdujeron en el panorama editorial a autores extranjeros y nacionales; de este modo, contribuyeron al paulatino cambio de mentalidad, promoviendo la literatura en su más amplio concepto, alentando a los escritores, traductores y correctores, quienes se convirtieron en profesionales mediante la especialización de los oficios. Además, hay que reconocer su labor de empresarios modernos que, frente a la necesidad de renovar la industria editorial, decidieron introducir nuevas modalidades en las formas de producción para ofrecer materiales impresos en novedosos formatos; entre otros cambios, incluyeron ornamentaciones estéticas e insertaron ilustraciones como un medio para reforzar la lectura y para expresar aspectos no contenidos en las palabras.

No debemos perder de vista que si los materiales jurídicos y las devociones patronales ocuparon un gran interés entre los impresores, los prospectos de las revistas literarias robaron la atención de los lectores, quienes, presurosos, se suscribían a ellas. La literatura de esta primera mitad de siglo favoreció el desarrollo de las distintas expresiones genéricas desarrolladas ampliamente en la otra mitad. Las revistas permitieron el surgimiento de figuras tan notables como Manuel Payno o Guillermo Prieto, pioneros en la literatura mexicana, quienes se hicieron escritores al mismo tiempo que Pantaleón Tovar, José T. Cuéllar, Fernando Calderón, José Fernando Ramírez escribían sus novelitas cortas para las revistas literarias, cuyas páginas, escritas sobre la marcha, un tanto descuidadas, se centraron en la realidad mexicana, por lo que constituyeron el antecedente inmediato para el florecimiento de los grandes autores mexicanos de la segunda mitad del *xix*, más perfeccionistas, más conocedores del oficio de escritor. Sin duda, estos últimos recogieron la experiencia literaria de quienes se fueron haciendo en la cotidianidad de responder a las necesidades de un público lector que demandaba nuevas producciones, y también se beneficiaron de la práctica de unos impresores agobiados por corresponder a las demandas cada día más exigentes de sus lectores.

Los textos literarios a los que se acercaron los lectores, ya sea a través de las novelas por entregas o bien por medio de libros unitarios, dejaron huella en el estilo, en la temática y en los personajes desarrollados por los escritores mexicanos, quienes día a día lograron entender a su país, en el

cual encontraron motivos de inspiración para ofrecer nuevas producciones más trabajadas y más cercanas a la realidad mexicana, es decir, más reveladoras de las preocupaciones y de los afanes de una sociedad que se iba descubriendo a sí misma.

Todo esto revela el poder adquisitivo de un sector de la población que siempre mostró interés por los nuevos proyectos editoriales. De no haber existido ese poder, tampoco hubiera habido empresarios arriesgados a perderlo todo e interesados en poner a la venta nuevos y variados proyectos editoriales. El negocio de los libros refleja la bonanza comercial que lograron forjar; Vicente García Torres e Ignacio Cumplido ejemplifican claramente este aspecto. Asimismo, debemos considerar la producción editorial en dos sentidos de apropiación: desde un punto de vista cultural, pues a través de ella se ofrecieron nuevas opciones que se querían conocer, practicar y asimilar, y desde la perspectiva comercial, ya que los libros eran objetos de intercambio mercantil, o sea, productos cuya posesión se deseaba.

Lo que hasta aquí se ha descrito representa tan sólo una probadita de la producción editorial llevada a cabo entre 1840 y 1855 por los principales empresarios editoriales. Sirvan estos ejemplos para entender la importancia que alcanzaron los editores en la configuración del ambiente cultural que prevaleció en ese entonces, así como para reconocer el aumento en la producción editorial y el interés cada día más grande por poseer la letra impresa.

LA REVISTA MODERNA: CONSOLIDACIÓN DEL PROYECTO ESTÉTICO DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

PILAR MANDUJANO JACOBO

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

A dos años de celebrado el primer centenario de la fundación de la *Revista Moderna* (julio de 1898), después de numerosos homenajes por tan significativo suceso, advertimos que aún quedan múltiples facetas de la publicación por revisar y nuevos enfoques que sigan resolviendo la trascendencia cultural que jugó en el periodo finisecular y en la primera década del siglo xx.

En el ámbito nacional no queda duda de su importancia, de su valor, el cual certifican muchos testimonios, ¿pero en el ámbito latinoamericano cuál fue su lugar? También se han manifestado múltiples elogios sobre esa revista: Julio Torri le reconoce que desde el principio fue no sólo en México, sino en toda América Latina, el portavoz del modernismo.¹ Una expresión muy parecida le concede Max Henríquez Ureña, en su *Breve historia del modernismo*: “Vocero del movimiento modernista en todo el continente”.² Héctor Valdés agrega que por ello la revista continuaba la labor que Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre habían iniciado al fundar en 1894 la *Revista de América* en Buenos Aires.³

No cabe duda de que la apreciación de Héctor Valdés pareciera asegurarle un lugar prestigioso a la publicación mexicana, pues se le compara nada menos que con el proyecto de uno de los representantes más significativos del modernismo. Sin embargo, en la circulación entre una y otra revista se advierten una serie de intersticios con respecto a otros proyectos editoriales que se acercan más a la trayectoria de la *Revista Moderna*.

En México se tenía el antecedente inmediato de una publicación modernista como la *Revista Azul*, 1894-1896, que sería en todo caso la influencia más cercana de la *Revista Moderna*, según se ha visto ya en otros

¹ Julio Torri, “La *Revista Moderna de México*”, en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, ed. facsimilar, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, p. ix.

² Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 465.

³ Héctor Valdés, “Estudio introductorio”, *Índice de la Revista Moderna*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967.

trabajos. Esta revista, que aparecía como entrega dominical de *El Partido Liberal*, tuvo como propósito fundamental el ser un órgano del arte literario. De acuerdo con lo que han señalado los estudiosos de la *Revista Azul*: “Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufóo, sus redactores y propietarios, defendieron el culto a lo bello en todas sus manifestaciones y declararon que el arte era su príncipe y señor, se preocuparon particularmente, como lo expresa Gutiérrez Nájera [ya] en 1876, por la libertad del arte, por la individualidad, por la no servil imitación de los modelos, es decir por la originalidad de las producciones literarias [...]”⁴

Boyd G. Carter, historiador de las publicaciones literarias hispanoamericanas, ubica a la *Revista Azul* dentro de un proceso de gran tradición en Hispanoamérica y le da el lugar que le corresponde en el amplio desarrollo cultural:

Esta revista, situada casi exactamente a mitad del camino cronológico del modernismo, descuella en el mundo literario como la cumbre del desarrollo del conjunto de tendencias, teorías estéticas y realizaciones que suelen identificarse con dicho movimiento [...] Si bien durante los veinte años que precedieron a la desaparición de la *Revista Azul* se publicaron en Hispanoamérica algunas revistas muy buenas, en las que se daba cabida a las nuevas orientaciones estéticas, a la *Revista Azul* le corresponde el logro de haber conseguido atraerse, en las distintas manifestaciones de su diversidad, casi todo el talento creativo del Nuevo Mundo hispánico de aquel tiempo.⁵

En la misma perspectiva de considerar a la *Revista Azul* como parte de una trayectoria cultural hispanoamericana, Jorge von Ziegler apunta que la *Revista Azul* en México reuniría las fuerzas que pugnaban hacía años por una modernidad literaria, y abriría, al amparo del enorme prestigio de Manuel Gutiérrez Nájera, las fronteras del país. Es ya no sólo una notable revista mexicana sino también un momento particular de la cultura hispanoamericana: “pertenece a los últimos años del primer periodo modernista, que va de 1882 —año de la publicación de *Ismaelillo*, de José Martí— a 1896 —año de la publicación de *Prosas profanas*, de Rubén Darío, en Buenos Aires”.⁶

La *Revista Azul* circuló durante poco más de dos años (desapareció el 11 de octubre de 1896) y tuvo una periodicidad semanal, por lo que aparecieron 128 números, con dieciséis páginas cada uno. Por la revista pasaron

⁴ Belem Clark y Fernando Curiel, “El modernismo en México”, *Calambur* [Facultad de Filosofía y Letras, UNAM], Invierno de 1998-1999, núm. 9, p. 7.

⁵ Boyd G. Carter, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, Andrea, México, 1968, p. 30.

⁶ Jorge von Ziegler, “Estudio introductorio” a *Revista Azul*, ed. facsimilar, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1968, p. x.

muchos de los escritores que después se integrarían a la *Revista Moderna*; entre los mexicanos: Rubén M. Campos, Balbino Dávalos, Rafael Delgado, Francisco de Icaza, Amado Nervo, Francisco M. De Olaguíbel, Manuel Puga y Acal, José Juan Tablada, Luis G. Urbina y Jesús E Valenzuela; entre otros latinoamericanos, destacaron: José Santos Chocano, Rubén Darío (con una constante y considerable producción), Julián del Casal, José Asunción Silva, Enrique Gómez Carrillo y Ricardo Jaimes Freyre (de Martí y Gutiérrez Nájera se publicaron sólo en la primera). Se hicieron traducciones de Baudelaire, Theophile Gautier, Maupassant y otros.

Tres meses después de la aparición de la *Revista Azul* (6 de mayo de 1894), salió la *Revista de América*, el 19 de agosto de 1894, bajo la dirección de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre. Entre sus propósitos, establecidos en el primer número destacan:

Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del arte puro, y desea buscar la perfección ideal. Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística. Combatir contra los fetichistas y contra los iconoclastas.

Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de la América Latina, a los santos lugares del arte y a los desconocidos del ensueño. Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y a la jerarquía de los maestros.

Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esa misma riqueza en vocabulario, rítmica, plasticidad y motriz. Servir en el Nuevo mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América Latina, a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española.⁷

Pero tan loables objetivos pronto se vieron truncados por la falta de recursos económicos y por el robo que sufrieron los editores. Sólo se publicaron tres números: el 19 de agosto; el 5 de septiembre y el primero de octubre, con veinte páginas cada uno. La revista publicó textos de escritores latinoamericanos, como del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, del colombiano Rafael Núñez o del panameño Justo A. Facio, así como de los mismo Darío y Freyre, pero sobre todo de escritores argentinos: Leopoldo Díaz, Bartolomé Mitre, Diego Fernández Espiro y otros. La *Revista de América* tuvo indudablemente grandes propósitos, pero sus alcances fueron cortos, tanto por su escasa duración, como por su carácter un tanto localista.

Tomando en cuenta las situaciones anteriores, queda claro que el surgimiento de la *Revista Moderna*, cuatro años después, es en parte el resultado

⁷ *Revista de América*, Buenos Aires, 19 de Agosto de 1894, núm. 1, p. 1.

de los propósitos y ensayos de los modernistas hispanoamericanos, como es el caso de la *Revista de América*, pero sobre todo de la experiencia y práctica que dejó la *Revista Azul*, la cual al publicarse en México exigía su continuidad, en el mismo lugar, de ser posible. Si se repasa la declaración de los principios que, según Darío y Freyre, regirían a la *Revista de América*, así como el programa propuesto por Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo para la *Revista Azul*, parecen haberse cumplido las ambiciosas y trascendentales intenciones culturales en el ámbito latinoamericano durante los trece años prácticamente ininterrumpidos de la edición de la revista, primero como *Revista Moderna* (1898-1903) y después en su continuación, la *Revista Moderna de México* (1903-1911).

En esta última publicación no apareció el clásico manifiesto con el que los órganos periodísticos suelen establecer sus objetivos; sin embargo, se ha considerado el texto de José Juan Tablada “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”, inserto en el primer número (julio de 1898), como el documento que de manera implícita deja entrever la postura artística de los integrantes de la publicación. En el texto se equipara a los siete artistas de la revista (que tal vez eran: Valenzuela, Dávalos, Urueta, Campos, Ceballos, Couto y Tablada), con otros redentores del arte. En el relato, un público indiferente y frívolo desprecia el arte de los trovadores, y por ello es castigado con fuego divino, mientras una tempestad de nieve convierte a los artistas en blanquísimas estatuas, immortalizando así sus efigies y la misión estética en que perecieron.⁸ La fábula, por lo tanto, remite a los propósitos estéticos que guiaron a la publicación, entre otros aspectos: elección de un lenguaje preciosista, tratamiento de temas míticos y legendarios, y mensajes metafóricos para un público iniciado, con lo que Tablada y sus compañeros confirmaban la pretensión exclusivista de la *Revista Moderna*.

Evidentemente, el hecho de que la *Revista Moderna* haya aparecido desde su primer número con textos muy bien escogidos, cuidados, variados y algunos hasta estratégicos, como la fábula de Tablada, obedece a un plan largamente estudiado por los modernistas mexicanos. Si la *Revista de América* surgió de la necesidad de que el modernismo sudamericano tuviera un órgano de publicidad, después de la llegada de Darío a Buenos Aires en 1893, cuando el movimiento de renovación tenía ya un prestigio en el lugar, la *Revista Moderna* es el resultado de un proyecto cultural que recogió la experiencia de las anteriores prácticas editoriales latinoamericanas del modernismo y se convirtió en el órgano más acabado y preciosista con el que contaron los hispanoamericanos en el periodo finisecular del siglo XIX y los inicios del XX.

⁸ H. Valdés, *op. cit.*, p. 15.

Este hecho tampoco es fortuito; es la expresión de la madurez que había adquirido el movimiento a nivel continental. Debe tenerse en cuenta de antemano que el nacimiento mismo de la *Revista Moderna* respondía a las exigencias de los escritores de contar con un medio de expresión que no pusiera cortapisas a sus creaciones. Después de que Tablada fue despedido del diario *El País*, el 8 de enero de 1893, por publicar su poema “Misa negra”, censurado por la sociedad porfiriana, que lo consideró como una pieza de erotismo sacrílego y de excesivo sensualismo, se planeó una publicación que diera cabida a las nuevas manifestaciones estéticas influidas por las corrientes europeas en boga: simbolismo, parnasianismo, decadentismo y otras.

Además, es fundamental considerar que la aparición de la *Revista Moderna* estuvo precedida por una serie de polémicas sobre la pertinencia en América de una estética como la que proponían los escritores modernistas.⁹ Se publicaron en ese tiempo numerosos escritos que muestran la encarnizada defensa que los modernistas mexicanos tuvieron que realizar en los momentos previos a la aparición de la *Revista Moderna*; una muestra de ello es la carta de Nervo dirigida a Salado Alvarez, el 31 de diciembre de 1897:

¿Quién ha dicho a usted, amigo y señor, que la literatura es hija del medio y de él debe proceder como legítimo fruto? Muy al contrario, vive Dios. La literatura podrá elevar la intelectualidad del medio; mas nunca el medio creará la literatura [...] si la literatura mexicana debiera responder a nuestro medio intelectual sería nula y anodina, ya que la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto [...] Usted reprocha principalmente al modernismo [...] que no es una escuela adecuada al país. En buena hora, más yo le pregunto simplemente: ¿Es buena o es mala esta escuela?¹⁰

El hecho de que la *Revista Moderna* haya sobrevivido a los diversos embates ideológicos, a los que se enfrentan generalmente las publicaciones cuando siguen un credo estético, y en particular los que experimentaron las ediciones modernistas, la convierten en un caso particular con respecto a las publicaciones del modernismo. Carlos Alberto Loprete, en su libro *La literatura modernista en la Argentina*, reconoce que el impulso modernista principal estuvo a cargo de la *Revista Azul* y de la *Revista Moderna*, dirigida por Jesús

⁹ Hay algunos estudios sobre la cronología de estos debates, los cuales se sucedieron sistemáticamente con las críticas de Victoriano Salado Álvarez, en diciembre de 1897, y terminaron hasta la primera década del siglo xx; aparte del ensayo de Héctor Valdés, así como del de Curiel y Clark, ya citados, el trabajo de Belem Clark incluido en este libro documenta detalladamente el proceso de las discusiones que siguieron los modernistas y sus detractores.

¹⁰ Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos (réplica)”, en *Obras Completas*, comp., pról. y notas Francisco González Guerrero (prosa) y Alfonso Méndez Plancarte (poesía), Aguilar, México, 1971, t. II, pp. 341 y 342.

E. Valenzuela, y menciona otras publicaciones de la región latinoamericana no menos modernistas, pero de menor importancia y difusión, como *El Cojo Ilustrado* (Caracas, 1892-1915), *Cosmópolis* (Caracas, 1894-1895), *La Neblina* (Lima, 1896-1897), *Pluma y Lápiz* (Santiago de Chile), etcétera.¹¹

Por lo que respecta a las publicaciones de Argentina, país donde el movimiento estuvo en varios momentos a la vanguardia, deben tenerse muy en cuenta también los órganos modernistas: *La Biblioteca* (1896-1898), creada y dirigida por Paul Groussac, y *El Mercurio de América* (1898-1900), bajo la dirección de Eugenio Díaz Romero. No obstante su corta duración, ambas revistas pueden considerarse, en el sur del continente, las continuadoras inmediatas o más cercanas de los esfuerzos de Darío y Freyre en la *Revista de América*.

La primera de ellas, *La Biblioteca*, que inició su circulación dos años después del surgimiento de la *Revista de América* y la *Revista Azul*, también enfrentó la animadversión de quienes no entendían al entonces nuevo movimiento; incluso su director cuestionó la novísima estética de Darío, pero alentó a los jóvenes escritores, entre quienes se contaron, aparte del nicaragüense (quien publicó en el primer número “El coloquio de los centauros”): Enrique Larreta, Leopoldo Lugones, Alberto Williams, Eduardo Schiaffine, Luis Berisso, Pedro B. Palacios y otros. Por lo que respecta a *El Mercurio de América*, aparecida el mismo mes y año que la *Revista Moderna* (julio de 1898) y tres meses después que *La Biblioteca*, pretendía, según su director, repetir en el sur del continente la función de la publicación fundada por Darío. También esta revista y sus colaboradores fueron cuestionados continuamente; de estos últimos destacaron, aparte de los ya mencionados en *La Biblioteca*: José Ingenieros, Jaimes Freyre, Leopoldo Díaz, Víctor Pérez Petit, Eugenio Díaz Romero, Carlos Ortiz, entre otros.

Ahora bien, aunque las primeras publicaciones significativas para la difusión del modernismo latinoamericano lograron consolidar sus esfuerzos estéticos en 1894 con la aparición de la *Revista Azul* y la *Revista de América*, la reflexión y la discusión pública la habían iniciado los que después se integrarían al grupo de la *Revista Moderna*: Tablada, Dávalos, Urueta, Leduc y otros; cuatro años después (1898), le tocó precisamente a esta última revista consolidar y propagar al primer movimiento estético nacido en América y que posteriormente influyó en España.

Es importante considerar el tiempo que logró mantenerse la *Revista Moderna* (los anteriores proyectos no pasaron de dos años), porque su permanencia le dio solidez al movimiento, ya que los integrantes del grupo latinoamericano contaron siempre con un medio que acogía sus escritos,

¹¹ Carlos Alberto Loprete, *La literatura modernista en Argentina*, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1955, pp. 25-43.

independientemente del lugar donde ellos se encontraran; quizá uno de los rasgos más sobresalientes de la publicación sea que logró conjuntar, ella sí, las aspiraciones estéticas tan anheladas por los modernistas latinoamericanos y que intentaban en cada esfuerzo editorial. Sólo la *Revista Moderna* logró la unión de diversas expresiones estéticas entre escritores, pintores, dibujantes y otros exponentes artísticos (la conjunción de la plástica con la literatura ha dado lugar a numerosos e interesantes estudios).

El hecho de que cada número de la revista apareciera con obras de Ruelas, Izaguirre, Gerdovius o Zárraga, la convirtió en una pieza artística sin parangón entre las publicaciones modernistas y no modernistas de la época en Hispanoamérica; su importancia fue tal que llevó a Tablada a escribir en sus memorias: “[...] aquella *Revista Moderna* que tan eficazmente renovó ideales estéticos y que como armonioso esfuerzo colectivo, ni tuvo precedentes, ni ha tenido continuación en nuestros anales literarios”.¹²

Héctor Valdés escribe que la revista, segura de su cometido, luchaba porque en México se tomara conciencia de la necesidad de una renovación literaria, y agrega: “La actitud rebelde que caracterizó al círculo modernista atrajo la atención de los jóvenes, quienes comenzaron a practicar la nueva estética, intranquilizadora para muchos intelectuales [...] La revista se enfrentó a la sociedad en forma desafiante; erotismo, diabolismo, asuntos ultraterrenos son algunos de los temas favoritos y rasgos característicos de sus escritores, que creaban por la osadía del arte nuevo”.¹³

Por otro lado, tal vez se argumente que la *Revista Moderna* nació con un marco favorable de posibilidades: el respaldo editorial y el dinero de Jesús E. Valenzuela y el de Jesús Luján, cuando a la revista se le presentó alguna dificultad financiera, o la cercanía del primero de sus editores con el poder. Esta situación fue benéfica en cuanto que la *Revista Moderna* estuvo exenta de una serie de lastres que han obstaculizado a las revistas hispanoamericanas en general y a la que se vieron expuestas las modernistas en particular: falta de recursos económicos, como la *Revista de América*; ser órganos de alguna otra publicación, como la *Revista Azul*, que dependía del diario *El Partido Liberal* y al suspenderse éste desapareció; o como el caso de *La Biblioteca*, cuyo director decidió cerrar debido a presiones de las autoridades gubernamentales.

Indudablemente, la *Revista Moderna* fue prohijada por la buena fortuna; sin embargo, como ya hemos ido observando, nada le fue fortuito: cristalizó los embates de luchas ideológicas a nivel nacional e internacional, lo cual obligó a sus colaboradores a replantear su papel en el escenario estético y cultural latinoamericano. Los integrantes del grupo atrajeron la atención

¹² José Juan Tablada, *La feria de la vida*, Botas, México, 1937, p. 217.

¹³ H. Valdés, *op. cit.*, p. 15.

y participación de muchos otros escritores latinoamericanos, reconocieron y apoyaron la trayectoria de todos y cada uno, y, sobre todo, supieron sortear los problemas y las diferencias entre ellos mismos. Julio Torri escribió que si no hubiera sido por la presencia de Valenzuela, la revista habría desaparecido al segundo o tercer número, ya por la procacidad de alguno de sus redactores, o por la indiferencia o la apatía de algún otro. En *El bar*, Rubén M. Campos da cuenta tanto de los aciertos como de las fallas que tuvieron los integrantes del grupo. Por ello deducimos que, al predominar los primeros, sólo el advenimiento de una eclosión social, económica, política y cultural como la que representó la Revolución Mexicana, que coincidió en su inicio con la muerte de Valenzuela, pudo interrumpir el máspreciado proyecto editorial de los modernistas latinoamericanos, en julio de 1911.

Lo cierto es que la *Revista Moderna* sobrepasó los obstáculos y dejó en sus páginas afortunados textos de un nutrido número de colaboradores, de muy distintas latitudes, tanto en su primera época (1898-1903) como cuando se convirtió en la *Revista Moderna de México* (1903-1911). Sus aportes literarios y pictóricos resultan ser testimonios valiosos para los historiadores de la estética finisecular hispanoamericana. Pero además, y quizá esto sea de lo más relevante, muchas de las piezas ahí publicadas no han sido recogidas aún, como es el caso de algunos cuentos de Bernardo Couto y de José Juan Tablada; por lo tanto, para la revisión y avance en los estudios de la literatura hispanoamericana de finales del xix y principios del xx se vuelve imprescindible su consulta, ya que en ocasiones sólo se cuenta con lo publicado en las páginas de la *Revista Moderna* y en su continuación, la *Revista Moderna de México*.

LA LIRA CHIHUAHUENSE: 1896-1901

BLANCA RODRÍGUEZ

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

A fines del siglo XIX, en el fronterizo estado de Chihuahua, Silvestre Terrazas, uno de los precursores de la Revolución Mexicana, editó *La Lira Chihuahuense*, cuyos cuatro años de vida abordaré en forma somera, luego de lo cual describiré las relaciones que dicha revista estableció con otras publicaciones, con las que sostuvo un diálogo literario, cultural y regional.¹

Nuestra revista pertenece a la historia literaria mexicana y representó, como lo examinaremos, una manera de reafirmar la tradición iniciada en 1826 por *El Iris* y vuelta a sentar en 1869 por *El Renacimiento*. Si *La Lira* se mantuvo en el espacio de la provincia lejana, en el panorama de nuestra historia literaria representa un atributo, compartido con centenares de publicaciones que existieron a lo largo y ancho del país, y gracias a su contribución cultural en muchas ciudades, grandes y pequeñas, hoy puede hablarse, justamente, de una identidad literaria, con valores estéticos insoslayables, fruto de la sociedad decimonónica. Por razones de espacio, eludo detallar el contexto histórico cultural y sólo menciono tres sucesos que traspasaron en forma dramática la historia del estado de Chihuahua, como lo fueron: las guerras indias (o “guerra apache”), la invasión estadounidense de 1847 con el consiguiente desmembramiento de su territorio, y la defensa de la República frente a la Intervención francesa. Dentro de los antecedentes culturales, destacan: la fundación por parte de D. José Fernando Ramírez de la primera sociedad literaria (1827), bajo la denominación de Junta Social Patriótica Literaria de Chihuahua, que se estableció con treinta socios mayores de veinte años que contaban con “buena opi-

¹ Este ensayo es el resumen de un trabajo más extenso que pudo escribirse gracias al apoyo recibido por parte del Fideicomiso para la Cultura México/USA (The Rockefeller Foundation, Fundación Cultural Bancomer y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), que al otorgarlo valoró la importancia del rescate literario, cultural e histórico de la revista *La Lira Chihuahuense*, cuya única colección conocida y completa se encuentra en los acervos de la Biblioteca Bancroft de la Universidad de California en Berkeley como parte de la Colección Silvestre Terrazas. Si en nuestro país la cultura de índole centralista nos ha conducido a una inequitativa valoración social, cultural y política, por decir lo menos, por fortuna en la mentalidad y objetivos de una institución bicultural y binacional fue reconocida la necesidad de apoyar el rescate de una revista editada en el noroeste de México.

nión y algún concepto de ilustración” y subsistió hasta 1836;² el temprano envío de periódicos y de revistas literarias editadas en la Ciudad de México, como el *Diario de México*, *El Iris* y *El Semanario de las Señoritas Mejicanas* (1841-1842);³ la publicación de *El Pegaso* (1858), periódico literario,⁴ y la pasión por el teatro, la zarzuela y la ópera.⁵

EL NACIMIENTO DE *LA LIRA CHIHUAHUENSE*

Observador de su circunstancia, a fines de 1896, cuando Silvestre Terrazas tenía veintidós años de edad, decidió fundar *La Lira Chihuahuense. Periódico quincenal literario dedicado al bello sexo de esta ciudad*, para cumplir con dos misiones; la primera, explicitada en su primer editorial: “[...] nótase en esta ciudad la falta de una publicación que, dedicada exclusivamente a insertar artículos literarios, popularice a varios de los buenos escritores con que contamos y que aún no son del todo conocidos, pero sí ventajosamente juzgados por aquellos que han leído sus producciones”. En otras palabras, Terrazas deseaba abrir un espacio para que se crearan y ejercitaran las vocaciones regionales, aunque también señaló que entre sus colaboradores figuraban nombres que habían escrito en periódicos de la Ciudad de México y de varios estados de la República. La segunda misión, indicada por el subtítulo del periódico, fue crear un público lector, a través de una idea generalizada tanto entre los periodistas de la cultura como entre los liberales al triunfo de la República: educar a la mujer, guardiana de los valores tradicionales, y que en esa región ya había obtenido presencia como intérprete o espectadora de las artes escénicas. Terrazas, atinadamente, estaba a punto de dar una vuelta de tuerca hacia otra forma de educación artística para la mujer: la lectura.

Además de su editor, quien escribía crónica, aparecieron catorce colaboradores, entre quienes destacaron: el ensayista y cuentista Severo I. Aguirre; los poetas Guadalupe Artalejo del Avellano, José Muñoz Lumbier,

² José María Ponce de León, “Don José Fernando Ramírez en Chihuahua”, *Revista Chihuahuense*, 31 de diciembre de 1909, núm. 18, pp. 1-6.

³ El primero se le enviaba en 1807 a Miguel Fermín de Valerdi, Pedro Valois (ambos de Parral) y a Miguel Jaurrieta, de Chihuahua. El segundo, en 1826, a D. José María Irigoyen, maestro de latín y gobernador en 1846. El tercero registra treinta suscripciones enviadas tanto a señores como a señoras de las villas aludidas.

⁴ José María Ponce de León, “Breve reseña del periodismo chihuahuense II”, *Revista Chihuahuense*, 15 de mayo de 1909, núm. 3, p. 5. Otras obras como las publicadas por Ignacio Cumplido quizá circularon tempranamente, como *Viaje a México* de Mathieu de Fossey, que, enviado por entregas, se vendió a Antonio del Riego en Chihuahua y a José María Peimbert en Guadalupe y Calvo.

⁵ Alma Montemayor Jáuregui, *Patria, mujeres y teatro. Chihuahua: segunda mitad del siglo XIX*, INBA-CNIDT Rodolfo Usigli, México, 1995.

Manuel Rocha y Chabre, Manuel Aguilar Sáenz y Ramón Valle; y el historiador y crítico literario José María Ponce de León. Los rasgos distintivos de la mayoría de estas personas fueron, en general, primero su identidad regional, después su juventud y, por último, su ubicación dentro de una clase “ilustrada”. Cabe destacar que algunos habían realizado sus estudios profesionales en la Ciudad de México donde, efectivamente, habían publicado piezas o traducciones en varias revistas literarias.

Durante su segundo año, *La Lira* aumentó el número de sus colaboradores a cincuenta y expandió el ámbito de sus contactos literarios hacia la provincia, la capital, y, en el extranjero, hacia San Francisco, algunos países sudamericanos y, poco después, España. Ricardo Palma, director de la Biblioteca Nacional de Lima, envió un saludo a la publicación. Para el tercer año, la actividad continúa en ascenso. La marca distintiva de este volumen fue la incorporación de varias escritoras, seguramente para satisfacer las expectativas del público femenino. Entre las nuevas colaboradoras se encontraban Julia Febles y Cantón, que participaba ampliamente en las revistas literarias de Mérida; María Cos de Kattengell, de Morelia, radicada en Durango, que causó impacto entre los escritores de *La Lira*, a quienes gustó su estilo e ingenio; y Haydée Félix Díaz, de Culiacán; se esperaba además que Laura Méndez de Cuenca enviara sus poemas. Por último, desde Montevideo, Ernestina Méndez Reissig envió su libro *Lágrimas*, que contenía un juicio de la hoy reconocida escritora Clorinda Matto de Turner. A lo largo del tercer año, se recibieron las revistas *España Artística*, *El Correo Literario* (Buenos Aires) y *Letras y Ciencias* (República Dominicana). Tras de una suspensión de quince meses, *La Lira* reemprendería su cuarto año de vida para concluir a fines de 1901. Durante ese receso, Terrazas intentó la publicación de la primera época de *El Correo de Chihuahua*, en cuyas páginas siguió ofreciendo artículos o ensayos relativos a la literatura de la época; uno de ellos reseñó aquellas obras modernistas que inquietaban a los escritores del momento y que, por cierto, coinciden con los autores y obras a que se refiere Vicente Quirarte en su ensayo incluido en este libro.

En síntesis, durante sus cuatro años de vida, *La Lira* divulgó a 177 autores, alcanzó a publicar 94 entregas quincenales y sus páginas sumaron 752, con poco más de 900 piezas publicadas. En verdad, durante las últimas décadas del siglo XIX, pocas revistas subsistían tanto tiempo. En la provincia, es palpable que Guadalajara constituía la única ciudad que había creado condiciones similares a las de la capital, aunque, ciertamente, existieron otras publicaciones de mérito indiscutible que comentaré enseguida. El tesón demostrado por Silvestre Terrazas para sostener su revista atestigüa que existió un proyecto cultural y que se apegó a él con entusiasmo, organización y sentido, como lo fue la divulgación de la literatura regional y la nacional, a la par de la creación de un público lector, ya que sus suscriptores

no abandonaron la semilla que representaba la revista. En el archivo de Terrazas, que sufrió el saqueo de las fuerzas federales durante la Revolución, no se pudo localizar ningún indicio del tiraje de la revista, pero por dos o tres reseñas sociales de ella, se infiere que los suscriptores locales oscilaban entre doscientas y trescientas personas, habida cuenta de que en 1895 los habitantes de la ciudad de Chihuahua eran 18 000 y para 1910 sumaban 39 000. Otro dato significativo: cuando renació *El Correo*, el 1º de enero de 1902, a dos semanas del cierre de *La Lira*, su tiro oficial fue de 4 703 ejemplares, y al siguiente domingo fue de 2 587 ejemplares. Aventura, además, otra suposición basada en la correspondencia de épocas posteriores de su editor: Silvestre Terrazas siempre envió sus distintos periódicos a los mexicanos que residían preponderantemente en el sur-suroeste de Estados Unidos; es posible, entonces, que *La Lira* también haya contado con lectores en la frontera estadounidense.

RELACIÓN ENTRE *LA LIRA CHIHUAHUENSE* Y OTRAS REVISTAS LITERARIAS

De corta vida y largo alcance cultural, *El Renacimiento* (1869) dejó su huella al impulsar no sólo publicaciones en la metrópoli, sino en la provincia, entre las que señalaré *La Ilustración Potosina*, *La Revista de Mérida*, *Las Violetas* (en Veracruz) y *El Álbum Literario* (en León). En relación con *El Renacimiento*, *La Lira* comparte la presencia de Ramón Valle, hermano de Juan Valle, amigo dilecto del maestro Altamirano.

Sin embargo, es el grupo de editores y escritores jaliscienses el que transmitirá con mayor fuerza el impulso que *El Renacimiento* proporcionó al occidente de México, pues a lo largo de varias décadas se editaron distintas revistas, que se sucedían entre sí y entre cuyos autores se encontrarían personas que aparecieron en *La Lira*, a veces como autores, a veces como amigos, y otras, como herederos de varias generaciones.

Para fundamentar dicha tradición periodística, mencionaré que entre 1875 y 1881 en esa ciudad se publicaron *La Alianza Literaria* y *La Aurora Literaria*, donde colaboraron, entre otros, Manuel Caballero y José López Portillo y Rojas, a quien en 1886 toca animar, en unión de Manuel Álvarez del Castillo y Esther Tapia de Castellanos, el nuevo quincenal *La República Literaria*, en la que colaboraron los escritores más prestigiados de la época, por ejemplo: Guillermo Prieto, Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufóo, Salvador Díaz Mirón, Juan de Dios Peza, Manuel José Othón, Luis G. Urbina y Victoriano Salado Álvarez. López Portillo y Rojas revelaría después cómo nació la revista; en sus declaraciones se encuentra parte de la idea que expondrían en su momento Silvestre Terrazas o Mariano de Jesús Torres, otro prolífico editor en Michoacán: “Deplorábamos la carencia de una pu-

blicación consagrada exclusivamente a las letras, donde pudiesen hallar cabida las producciones de todos los cultivadores jaliscienses [...]”⁶

El liderazgo literario tapatío continuó en 1896 con una nueva publicación quincenal, *Flor de Lis*, dirigida a las señoritas. Entre sus colaboradores se encontraban Esther Tapia de Castellanos, Balbino Dávalos, Enrique González Martínez, Enrique de Olavarría y Ferrari, Victoriano Salado Alvarez y Juan Sánchez Azcona, además de muchos otros. *La Flor de Lis* aplaudió el entusiasmo del grupo de Terrazas y compartió veinte autores con *La Lira*, entre ellos: Andrés Arroyo de Anda Jr., Eduardo J. Correa (posterior divulgador de López Velarde), José Flores, José López Portillo y Rojas, Sixto Osuna (poeta y editor muy cercano a González Martínez), Luis Villa Gordo, José Alberto Zuloaga y Antonio Zaragoza.

Otra revista impulsada por la tradición tapatía y que sostuvo lazos con *La Lira* fue *Bohemia Sinaloense. Revista Literaria*, editada en Culiacán de 1897 a 1899. Entre sus colaboradores se encontraban: Haydée Félix Díaz, Eduardo J. Correa, José Ferrel, Honorato Barrera, José Ortiz Rico, Juan B. Villaseñor, Donato Arenas López y los ya nombrados González Martínez, Zuloaga y Salado Álvarez, varios de los cuales publicaron en *La Lira*; recíprocamente *Bohemia* publicó a los chihuahuenses, con quienes sostuvo una relación amigable. En el “Proemio” del número inicial, su editor declaró: “Queremos que nuestra *Bohemia*, sea un lazo de unión entre los escritores sinaloenses, que sin rencillas, sin odios, sin orgullos, luchen por la misma causa: el adelanto intelectual de Sinaloa”.⁷

De fina impresión, *Bohemia* fue una revista que se nutrió con la presencia de editores y escritores jaliscienses, lo que sin duda repercutió en su calidad. La revista tuvo el mérito de recibir los primeros poemas de González Martínez, oriundo de Guadalajara y residente en Culiacán a partir de 1895, quien quizá haya intervenido para obtener la colaboración de sus coterráneos. La revista, además, difundió diversos poemas de Amado Nervo, una prosa de Ciro B. Ceballos y celebró la aparición de la *Revista Moderna*. Como un dato insólito, transmito que en sus páginas se comentó que una persona de Sinaloa vendía un ejemplar de la primera edición de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, que “adquirió en un viaje a Chihuahua, de manos de [alguien] a quien la necesidad afligía hasta hacerla vender el rarísimo tomo”.⁸

A continuación menciono otras publicaciones literarias que Silvestre Terrazas reportó en su columna “Notas” y que sostuvieron amistad con *La Lira*. De Guadalajara: *El Verbo Rojo*, *El Arte*, *Estrella Occidental* y *Germinal*. De Morelia: *El Bohemio*, *Crisantema*, *Crisálida* y *Myosotis*, cuyos autores fueron

⁶ *La República Literaria*, Guadalajara, marzo-agosto de 1887, t. III, p. 54.

⁷ *Bohemia Sinaloense*, 15 de septiembre de 1897, núm. 1, p. 1.

⁸ *Bohemia Sinaloense*, 15 de noviembre de 1898, núm. 23, p. 184.

recibidos en la publicación chihuahuense. De Aguascalientes: *La Bohemia*, dirigida por Eduardo Correa; de Fresnillo, el quincenal *La Crisálida*. De San Juan Bautista, *Bohemia Tabasqueña*. *Revista Literaria*, publicada “con el único objeto de dar una muestra de vida regional en el vigoroso movimiento literario de la presente época histórica”;⁹ y, finalmente, de Mérida, *El Salón Literario*. Para concluir, vale la pena transcribir una reflexión del propio Terrazas que, aunque revelada un cuarto de siglo más tarde, recogía indudablemente su vivencia desde los tiempos de *La Lira* con respecto a las diferencias fundamentales que existían entre la prensa de la Ciudad de México y la de los estados: “Las del refinamiento en goces y ventajas obtenidas en un medio explotable como el capitalino y la dedicación al trabajo y rudeza encontrados en las provincias”.¹⁰

PERFIL DE SUS AUTORES Y CONTRIBUCIONES

De acuerdo con lo expuesto, ahora se distingue con mayor amplitud la conformación de los grupos de escritores que participaron en las páginas de *La Lira*. Se encuentra, en primer lugar, el grupo originario de Chihuahua, nutrido con veintinueve escritores, al que se sumaron cuarenta autores de los estados del occidente y el noroeste (Jalisco, Michoacán y Sinaloa), para convertirse en el núcleo principal de sus colaboradores, que contribuyeron con casi dos tercios de las aportaciones registradas. Al segundo grupo, que provenía de dieciséis estados, de la Ciudad de México y los “anónimos”, concentrados como uno solo, pertenecieron cincuenta y seis escritores que aportaron casi el restante tercio de las contribuciones. De modo que en la suma de estos dos grupos se encuentra el 71% de los autores con el 92% de las contribuciones. El grupo tercero y último lo he denominado “externo” y sumó cincuenta y dos autores, cuyas contribuciones representaron el 8%, subdivididos en: a) veintiún autores mexicanos con amplia difusión nacional porque habían sido publicados por revistas capitalinas y, en ocasiones, por la *Revista Moderna*, que los internacionalizó, como a Amado Nervo y Salvador Díaz Mirón; y b) diecisiete autores hispanoamericanos y catorce europeos.

Ahora bien, ¿cómo se encontraba conformado en cuanto a géneros literarios el núcleo de las 900 contribuciones de nuestra revista? Para no cansar al lector con cifras que se olvidan pronto, solamente señalo que la

⁹ Citado por Manuel Rocha y Chabre, “Impresiones”, *La Lira Chihuahuense*, 1º de diciembre de 1898, núm. 5, pp. 39-40.

¹⁰ Silvestre Terrazas [“Autoentrevista”], El Paso, Texas, 16 de febrero de 1923. Silvestre Terrazas Collection, Bos 58, File Benito Pérez Verdad, al reverso de varias páginas sueltas.

poesía representó casi los dos tercios; y los artículos, ensayos, relatos, crónicas y misceláneas, el restante. A pesar de su título, en el caso de la “Miscelánea” se trataba de una importante sección de *La Lira*, pues fungía como una crónica de las relaciones literarias con escritores y publicaciones nacionales e internacionales; reflejaba acontecimientos determinantes en la cultura chihuahuense; recontaba las personalidades sociales y políticas que influían en su medio, e incluso permite hoy reconstruir maneras de pensar y sentir de los hombres de fines de siglo en la árida y extremosa frontera.

VALORACIÓN DE LA REVISTA

La Lira Chihuahuense, nacida en una época de bonanza para el estado, es el testimonio de una sociedad que se propuso rescatar lo mejor de sí, mediante un proceso cultural y civilizatorio que se opuso a un pasado teñido con sangre por la violencia de las guerras indias, las invasiones extranjeras, la mutilación de su territorio y la masacre mestiza de Tomóchic. La memoria derivada de estos hechos históricos ocupaba en la mentalidad del chihuahuense del siglo XIX una experiencia que formaba parte inherente de su ser. De este modo, el nacimiento de *La Lira*, a doce años de la paz (casi) definitiva con el pueblo apache, y apenas a cuatro de la represión de Tomóchic —cuya denuncia permanente es la novela de Heriberto Frías— constituye también un “Renacimiento” para la cultura chihuahuense, a semejanza de aquel otro fundado por el maestro Altamirano al triunfo de la República en contra de la Intervención francesa.

Representa, por lo tanto, una nueva mentalidad integrada por un grupo de jóvenes que recurrieron, a la vez, a su tradición: uno de sus enlaces fue José Muñoz Lumbier, nacido en 1858, que por provenir de una antigua e ilustrada familia chihuahuense, poseía los valores del pasado.¹¹ Por ello, la fundación de la revista responde a un proyecto colectivo en que, a mi juicio, destacan Silvestre Terrazas, Manuel Rocha y Chabre, Manuel Aguilar Sáenz, José María Ponce de León, Guadalupe Artalejo del Avellano y el propio Muñoz Lumbier, que son las personas que claramente establecen relaciones con revistas nacionales, en particular con el occidente del país, y que también se vinculan con un número significativo de periodistas-escritores del centro y el sur de México; en cuanto a los nexos con las publicaciones internacionales, de ello parece haberse encargado solamente Terrazas. Con tal acción fundadora, estos miembros legitiman los valores de una región lejana, combatiendo su aislamiento con la inteligencia y la sensibilidad.

¹¹ Muñoz Lumbier trató a Juan de Dios Peza, publicó en la Ciudad de México en *El Eco de Ambos Mundos*, *El Federalista* y *El Imparcial*.

Heredan al futuro su presencia a través de nuevas publicaciones; por ejemplo, todavía existía *La Lira*, cuando Artalejo del Avellano fundó *Rayos y Sombras* y *La Luz*; Rocha y Chabre da inicio a *El Arte* en 1901; Manuel Aguilar Sáenz y José María Ponce de León crearían en las vísperas de la Revolución Mexicana el *Ateneo Chihuahuense* y, en años posteriores, editarían *El Progreso*. Estos dos autores, a quienes considero la mejor expresión de esta generación, habrían de producir una obra literaria e histórica con acentos propios. En el campo del periodismo, Silvestre Terrazas, cronista con presencia suficiente entre la oligarquía chihuahuense en los tiempos de *La Lira*, contribuirá a la lucha revolucionaria, oponiendo las planas de *El Correo de Chihuahua* a la dictadura porfirista, y más tarde, durante su exilio en El Paso, continuará sosteniendo sus principios de mexicanidad con la fundación en 1919 de *La Patria*, periódico que se distribuía entre la población mexicana a lo largo y ancho de Estados Unidos.

La relación con las revistas literarias que ya describí, implicó el establecimiento de un diálogo sobre la literatura, un aliento a la creación, una puesta en escena de similitud de problemas económicos o culturales, pero también representó la formación de un frente cultural dispuesto a equilibrar la centralización que el Porfiriato impuso en todas las actividades. La provincia aspiraba a sostener lo suyo propio cultural e históricamente, como lo han revelado las variadas revistas, casi desconocidas para nosotros, que se publicaban por distintos puntos cardinales, abandonadas a sus precarios recursos. Así pues, en los escritores que publicaron en *La Lira Chihuahuense*, o bien en los que dialogaron con ella, se encontraría una segunda red cultural en el país, la cual pugnaba por su reconocimiento aunque no ocupara el bastión más alto de nuestra literatura.

Por último, en cuanto representante de la cultura fronteriza, además de su sentimiento regional, *La Lira* implicó otra calidad que la definió con un carácter singular porque conllevó una expresión de índole nacional, mas no nacionalista, que vio en lo propio lo mejor de su cultura. Luchaba, así, por el enriquecimiento y salvaguarda de su lengua española, que en la lejana Chihuahua vivía en contacto continuo con el inglés, el francés y el alemán debido a la presencia de los inversionistas extranjeros. A la par, los escritores de *La Lira* reconocieron los valores culturales tanto del inglés como del francés, lenguas que leían y/o traducían, e incluso algunos las escribían. Este aspecto fue esencial en la mentalidad de Terrazas y del grupo de escritores fronterizos, pues a partir de 1885 había habido una intensa divulgación protestante en los centros mineros, que fue aparejada con la fundación de instituciones educativas, hospitalarias y religiosas, lo que aunado a los viajeros y residentes extranjeros que no hablaban el español, hicieron que se editaran periódicos en inglés. El carácter nacional de la revista también respondía a su historia, en la que tuvo influencia imperece-

dera la protección que el estado prestó a la República en la persona de Benito Juárez, así como la presencia del poeta más querido y reconocido del siglo XIX: Guillermo Prieto, quien le heredó a Chihuahua un valioso manuscrito recuperado en años recientes.¹²

Finalmente, para cerrar el circuito emisor-obra-receptor dentro del arte literario, me refiero a la palabra realizada a través de la lectura. Silvestre Terrazas dirigió su periódico, en primer lugar, a las mujeres de Chihuahua: no ignoraba que alrededor de ellas giraban los ojos de la familia, de manera que él estaba convirtiendo a sus suscriptoras en el fermento de una vida cultural de mayor vitalidad, con implicaciones profundas. En buena medida, su revista reflejaba el tránsito de la cultura oral-auditiva, cuya experiencia en lo social provenía en forma popular de cuentos, relatos y leyendas, y en la forma culta, a través de brindis, discursos, recitaciones, sermones, etcétera, así como de las artes escénicas ya mencionadas, hacia la cultura de la letra, escrita y visual, sin que ello significara la pérdida de la riqueza de lo oral-auditivo, ya que *La Lira* también pudo haber sido leída en voz alta. Con ello considero que en realidad se trataba de una nueva interacción, pues incluso significaba el tránsito del espacio colectivo al espacio de la privacidad, lo que, sin duda, implicó un cambio cultural sustantivo en la sociedad chihuahuense.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos consultados:

Silvestre Terrazas Collection, 1873-1944, Bancroft Library, University of California, Berkeley.

Archivo Municipal de Chihuahua. Fondo Porfiriato y Terracismo.
Centro de Información del Estado de Chihuahua (CICH).

Revistas literarias:

Bohemia Sinaloense. Revista Literaria. Culiacán de Rosales, Talleres Tipográficos de Faustino Díaz, 1898.

Flor de Lis. Revista Literaria. Guadalajara, Establecimiento Tipográfico de Juan Álvarez Rodríguez, 1896-1898.

La República Literaria. Revista de Ciencias, Letras y Bellas Artes. Guadalajara, Tipografía de Luis Pérez Verdía, 1886-1890.

Revista Chihuahuense, Chihuahua, 1909-1911, 3 vols.

¹² Guillermo Prieto, *Cancionero*, 2ª ed., Ysla Campbell (ed.), Universidad Veracruzana, Xalapa, 1995 (*Clásicos Mexicanos*, 4).

DISCUSIÓN DE LAS IDEAS

RESTAURACIÓN Y CATOLICISMO EN LAS LETRAS DE MÉXICO: 1830-1850

PABLO MORA

Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

...y porque en fin, mi corazón es del partido de esa generación olvidada, aunque mi inteligencia sea del partido del porvenir...

Lamartine, *Historia de la restauración*, 1851

Es un hecho que debido al triunfo del liberalismo mexicano, en cuestiones como religión y educación, se ha relegado el estudio de otras corrientes del pensamiento que persistieron en México durante todos estos años y que dejaron clara huella en toda la literatura del siglo XIX. En este caso me refiero, muy concretamente, a la corriente de escritores conservadores, moderados y hasta radicales que hizo del cristianismo el instrumento de redención social, política y cultural porque, como decía Chateaubriand, “éste [el cristianismo] nos induce a hablar de la verdad religiosa conforme a los pueblos modernos civilizados; de esa verdad que ha sido el resorte de la mayor parte de los acontecimientos ocurridos desde el nacimiento de Jesucristo hasta nuestros días” (*El siglo de oro del cristianismo*, p. 4). Dentro de esta misma corriente, se podría, además, destacar otra de escritores —españoles casi todos— que buscaron reafirmar la tradición hispánica, en un contexto adverso, en los terrenos culturales, es decir, aquellos que a partir de 1840 pusieron la religión y la lengua como lazos de unión.¹

En términos generales, se trata de una tendencia que hizo de la reivindicación del cristianismo una visión de mundo, es decir, un sistema de restauración de valores tradicionales y una estética en tanto se permitiera la existencia de nuevos valores. Efectivamente, una de las características del período que va de 1830 a 1850 es que en su gran mayoría los escritores fueron cautelosos en el terreno de la religión, cuando no fervientes apolo-

¹ Aludo a los españoles Casimiro del Collado, Anselmo de la Portilla, Salvador Bermúdez Castro, Juan García Gutiérrez, y al mexicano-español Conde de la Cortina, entre los más importantes. Hay que añadir que muchos de estos escritores fueron herederos de la ilustración y el liberalismo hispánicos que, como señala Zoraida Vázquez: “Fueron católicos y centralistas” (p. 120).

gistas del cristianismo. Los más radicales federalistas, inclusive, siempre buscaron marcar y mantener una diferencia entre la Iglesia como institución y la religión católica. Ahora bien, lo importante aquí es señalar que con todo y cierta tendencia secular en la educación, en general, podemos reconocer que a través de la reivindicación del catolicismo en la literatura, los escritores, incluso los más anticlericales federalistas, buscaron la forma de cohabitar en una práctica cultural sin que se plantearan desafíos ni rupturas significativas a este respecto.²

Fundamentalmente esto fue posible porque una de las funciones que se le otorgó a la literatura, a la luz del cristianismo y de cierto romanticismo, fue la de constituirse como un elemento de reconstrucción espiritual y social, lo cual suponía la reivindicación de valores tales como los de la verdad, la virtud, el altruismo, la utilidad, el progreso, el bien, la felicidad; en otras palabras, se trataba de una corriente que hacía posible una suerte de “patriotismo neo-católico” al que se le habían integrado tanto valores del liberalismo como del cristianismo. En realidad, lo que había sucedido era que una nueva lectura del cristianismo había permitido la posibilidad de que los letrados mexicanos conectaran valores liberales —progreso, garantías individuales, utilitarismo, etcétera—, con valores cristianos. Esto suponía la vigencia de un proyecto cultural en el terreno de los intereses de la Iglesia, pero también dentro del terreno de los intereses seculares de la clase media, es decir, se elaboraba un argumento filosófico que servía de lazo para proyectar el dominio del reino espiritual sobre el temporal, como principio fundamental para sostener la nueva vida republicana. Precisamente todas estas manifestaciones de culto y apego a la religión católica no reflejaban otra cosa que la incorporación, en un discurso de restauración nacional, de algunos planteamientos de los pensadores que se han llamado neo-católicos³ y románticos de Europa. Para dichos escritores, se trataba de mostrar los beneficios de la religión católica en el terreno de la historia de las civilizaciones, es decir, la religión era aquella que ofrecía una explicación espiritual e histórica del mundo y se sustentaba en una serie de valores morales tradicionales. Asimismo, se planteaba resolver aquello que el Siglo de las Luces y la Revolución habían dejado sin responder: el destino del hombre.⁴

² Cf. los ensayos de A. Staples, “Panorama educativo al comienzo de la vida independiente” y “La educación como instrumento ideológico del Estado”, p. 104.

³ Paul Bénichou define: “Se puede hablar de un neo-catolicismo a partir del momento en que unos escritores de fe católica modifican la expresión tradicional de esta fe para justificarla a los ojos de un público moderno separado de la Iglesia” (p. 67).

⁴ Precisamente a estas últimas cuestiones respondían autores como Prieto, De la Rosa, Lafragua, Gómez de la Cortina y Payno, al plantearse la función de la literatura dentro de una sociedad atrasada que se quería modificar, corregir, en suma: nacer.

Para algunos escritores católicos, el cristianismo y la poesía se entendían como actividades que estaban orientadas hacia el futuro en función del recuerdo del pasado; para otros, esta idea del porvenir se basaba en el progreso y marcha de la naturaleza. En todo caso, el sentido de futuro desde el catolicismo se lo habían otorgado pensadores como De Maistre, Chateaubriand, Lamennais, Lamartine, Manzoni, escritores que se suscribían a un catolicismo posrevolucionario en una era de restauración (1815-1830); precisamente una época que se hacía extensiva a la situación de México a partir de 1836.

Por su parte, Lamartine se refería a la obra de restauración en términos de combatir “una filosofía impía, cínica, materialista” que se “había mezclado a la obra en los últimos tiempos y la había vaciado y pervertido. Volver a las fuentes, purificar los corazones, mostrar a los hombres de nuestro tiempo la santidad, la virtud, la eficacia de Dios [...]” (*Historia de la restauración*, p. 661) fue la labor de hombres como Chateaubriand y Lamennais, De Maistre, entre otros. Por su parte, este último, ultramontano y sistematizador del tradicionalismo, había introducido la fe como una visión de mundo paralela a la de la razón. Defendía dicho principio religioso fundamental como garantía de la perdurabilidad de las naciones e instituciones. “Sería curioso ir profundizando en nuestras instituciones europeas y mostrar cómo están todas *cristianizadas*; cómo la religión, mezclándose a todo, todo lo anima y lo sostiene. Por más que las pasiones humanas manchen y hasta desnaturalicen las creaciones primitivas, si el principio es divino, eso basta para darles una duración prodigiosa.” (p. 125).

Joseph de Maistre (1754-1821) era el filósofo y crítico de la Revolución Francesa que planteaba la continuidad de la historia basado en la recuperación del pasado y daba los argumentos para sustentar la perdurabilidad de una nación. En este sentido, el discurso de Lucas Alamán, del Conde de la Cortina, y en cierta medida de los escritores del *Liceo Mexicano* (1844), entre otros, tenía puntos de contacto en cuanto a esa necesidad de tradición —en algunos era el rescate colonial— que buscaban para situarse en un porvenir y que se contraponía con el otro grupo de escritores, acaso más radical, como Payno y Prieto en la *Revista Científica y Literaria* (1845-1846).

Por otro lado, si volvemos al año de 1835, en el terreno editorial mexicano aparecía un libro definitivo: *Defensa del ensayo sobre la indiferencia en materia de religión* de Lamennais, traducido y editado por la imprenta de Mariano Galván. Se trataba de un escritor neo-católico⁵ clave que defendía

⁵ Otros escritores han identificado en éste y otros filósofos el movimiento de un “liberalismo católico” que se pronunciaba por “Dios y la libertad”, “la Iglesia libre en el Estado libre”, “la Iglesia en el derecho común”, etcétera. (Véase de Jean Roger *El catolicismo liberal en Francia*). Para 1830, Lamennais edita *L'Avenir* con el epígrafe “Dios y Libertad”, de un espíritu

la religión y culpaba a la filosofía de la razón como responsable de la incredulidad y de la situación social de Europa. Decía: “El gran riesgo de esta filosofía es que abandona la razón de cada uno a sí mismo, y el no dar al hombre otra regla de verdad que sus propios fallos”(p. xii). Con dicho libro, el autor francés planteaba los argumentos para una reconciliación entre el liberalismo y el catolicismo. Exponía la función del cristianismo en Europa en los siguientes términos: “Cuanto nos queda todavía de verdad y orden, lo debemos a la religión cristiana, a la fe conservada por ella y al principio de autoridad que mantiene; y si el cristianismo desapareciese de Europa, con él se extinguiría el último rayo de luz, y la sociedad y la razón se desvanecerían en medio de las tinieblas” (p. xxi).

En efecto, fue Felicité Robert de Lamennais (1782-1854), monárquico cristiano, escritor también tradicionalista, quien reflexionaba acerca de la relación entre la religión y el orden político y civil, y establecía la necesidad del catolicismo como forma de resguardar el desarrollo de las sociedades en el siglo XIX. Esta concepción se formulaba, en gran medida, como una crítica a otros planteamientos de filósofos de la historia que sustentaban que los destinos del hombre dependían del hombre mismo. Por su parte, Lamennais le otorgaba al cristianismo un sentido evolutivo, de desarrollo, es decir, hablaba de un “cristianismo creciente” que llevaba a la sociedad a su madurez a través de la Iglesia. Así, concluía: “La nueva legitimidad con la que se deben relacionar la Iglesia y la Sociedad es la Democracia” (Lamennais citado por Plancard, p. 20). Ahora bien, aunque a partir de 1832 Lamennais se haría más radical, rompiendo con la Iglesia y el sacerdocio, lo importante era que había hecho del cristianismo en su *Ensayo sobre la indiferencia* “el acontecimiento literario de la Restauración” y ofrecía una nueva lectura de nociones como la democracia, el progreso, en otras palabras, hacía viable aquel concepto del liberalismo: la perfectibilidad del hombre en una sociedad igualitaria.⁶

Ya para 1839, en España, Martínez de la Rosa, escritor y político muy cercano a las élites mexicanas, pronunciaba un discurso en el Ateneo de Madrid titulado “Del influjo de la religión cristiana en la literatura”, en

más democrático. Por otra parte, el libro de Lamennais, editado por el impresor mexicano, era una defensa de otro texto suyo aparecido en 1817 con el título: *Essai sur l'indifférence en matière de religion*. En dicho libro Lamennais hacía una crítica del racionalismo y del juicio autónomo y la tolerancia religiosa como elementos que habían conducido al ateísmo y a la decadencia espiritual de las naciones.

⁶ En *La Revolución mediante la Iglesia* de Jacques Plancard D'Assac (1975). Por otra parte, es importante considerar el libro más popular de Lamennais: *Paroles d'un croyant*, de 1834. Este libro fue muy criticado por el tono que adoptaba en sus exageraciones poéticas. El propio Gómez de la Cortina hizo una crítica a los imitadores del “estilo lamenesco”. Véase más adelante.

donde planteaba claramente las repercusiones del cristianismo en las sociedades, pero sobre todo subrayaba que el cristianismo “extendió su benéfico influjo allá donde no alcanza el poder de los legisladores: al fondo mismo del corazón humano” (p. 141).

Lo cierto es que a la luz de todas estas manifestaciones, muchos escritores mexicanos comenzaron a reivindicar, para 1840, al cristianismo como un sistema que daba la posibilidad de la unidad nacional por encima de los intereses y aspiraciones de una clase. Los mismos anticlericales con un pensamiento más idealista se sumaban a esta lectura e incorporaban otras corrientes de carácter utópico, socialista, humanitarista, en un gesto plenamente ecléctico. Algunos de ellos “como buenos volterrianos, insist[ían] en la utilidad práctica de la religión como moral [...]” (Meyer, p. 72). Identificaban el elemento espiritual de los pueblos y la humanidad en términos de una peregrinación bíblica para alcanzar la tierra prometida. En este sentido, muchos escritores se suscribieron a dicho pensamiento sin que éste necesariamente implicara la reivindicación de una monarquía o nostalgia de un pasado colonial, o bien, en el caso opuesto, el camino hacia un socialismo.

José María Lafragua, por ejemplo, en la “Arenga cívica” de 1843, mediante analogías con la historia del cristianismo, proyectaba la figura de Iturbide como el caudillo que dirigía el porvenir de una nación “como la milagrosa columna que guiaba a los descendientes de Abraham por entre las crestas del Sinaí” (p. 10). Carlos María Bustamante, aunque evitaba el ultramontanismo, veía como amenaza de la unidad nacional la tolerancia y libertad de culto (Brading, *Orbe indiano*, p. 691) Para otros, como Mariano Otero, si era claro que la constitución federal de 1824 y su promulgación de leyes no había borrado las diferencias sociales y raciales, y que aquella idealización de la palabra escrita se aplazaba,⁷ se tenían que buscar otras vías de unión que no estaban en el orden político y social de la vida de los pueblos exclusivamente, sino también en la espiritual. En parte, a la luz de las ideas de Lamennais, Mariano Otero decía en su discurso del 16 de septiembre de 1841 en Guadalajara que, aunque la “república era un hecho consumado”, había que cifrar las esperanzas en la víspera de otra etapa:

Pasó el tiempo de las palabras, pronto llegará el de los hechos, y cualquiera que sea la actual complicación de intereses, la libertad, hija de la justicia y conservadora del orden; la igualdad, el más precioso y fecundo de los dere-

⁷ Lucas Alamán se refiere, resumiendo el acontecer de México de 1808 a 1852, a este desengaño de los letrados de México en el último capítulo de su *Historia* diciendo: “Las leyes han pretendido hacer desaparecer estas distinciones, pero poco pueden las leyes de los hombres, contra las de la naturaleza y contra el influjo de las costumbres y preocupaciones inveteradas” (pp. 666-667). Por su parte, Mariano Otero le comunica a José María Gutiérrez su decepción por las leyes en 1840.

chos humanos, se establecerán sólidamente, *auxiliados por el cristianismo*, cuyo espíritu es eminentemente liberal y democrático. Tal es hoy la marcha de los pueblos libres y civilizados, que han conseguido el imperio de la libertad, sin el terror ni la anarquía, y el influjo de la religión católica sin el fanatismo, ni la barbarie (*Obras*, t. II, pp. 416-417).⁸

Aunque Otero, como buen federalista, daba evidencias de la imposibilidad de un trono y un rey en México con el ejemplo de la destitución de Iturbide, y ofrecía también argumentos para acercarse más al modelo de Estados Unidos, por otro lado, tampoco dejaba de reconocer en su discurso la necesidad del cristianismo como factor esencial para el establecimiento de las nuevas instituciones; en otras palabras, entendía la utilidad práctica de la religión.

Planteado de otra manera, lo que estaba sucediendo con el sentimiento de desengaño provocado por la situación de una nación endeble después de dos décadas de guerras, era que se comenzaba a introducir el análisis y explicación de los fenómenos sociales desde una perspectiva filosófica no sólo histórica y social sino teológica, y este análisis suponía, entre otras cosas, la supremacía de una realidad moral cristiana sobre otros valores —seculares— y desde otros presupuestos.

En realidad, hay que decir que esta lectura del cristianismo era hasta cierto punto una “novedosa” concepción de la historia, que en gran medida había partido de Jacques Benigne Bossuet (1627-1704) en su *Discurso sobre la historia universal* y que ahora se difundía, desde uno de los libros más influyentes de los primeros cincuenta años del siglo XIX mexicano: *El genio del cristianismo* (1802) de Chateaubriand (1768-1848).⁹ Sin ir muy lejos, podemos documentar esta presencia por el hecho de saber que la historia de Bossuet se difundía entonces en las escuelas e institutos de enseñanza preparatoria, según nos informa el propio José María Lacunza en la polémica que sostuvo con el Conde de la Cortina en 1844 relativa a la enseñanza de la historia (Ortega y Medina, p. 118).

Ahora bien, la relevancia del libro de Chateaubriand —presente también en los postulados de Lamennais— era que venía a enderezar el desarrollo de los pueblos por el camino del bien, en tanto se advertía la presencia de una corriente de la filosofía de la historia de carácter racionalista que lleva-

⁸ Las cursivas son mías. En este texto, el propio Otero citaba en sus notas al padre Lamennais. Por otra parte, es importante advertir que Otero fue lector asiduo de Chateaubriand y hasta traductor. La única pieza literaria que tradujo fue precisamente del escritor francés. En ella, significativamente, Chateaubriand hace una lectura y crítica de cierta poesía radical de Lord Byron. Vale la pena señalar que, en su compilación *El liberalismo mexicano*, Reyes Heróles no advierte que, en realidad, se trata de una nota en contra de los excesos de cierto romanticismo.

⁹ Hay que señalar que una de las primeras versiones mexicanas de esta obra se hace en un año clave: 1833, traducida por fray Luis Fernández de Santa María e impresa por Juan Ojeda.

ba a la anarquía y significaba la producción de la literatura profana. Años después, un escritor romántico y conservador como Agustín Franco advertía con más claridad esta amenaza. En una serie de artículos dedicados a las aportaciones y críticas del filósofo italiano Giambattista Vico (1688-1744), bajo el título “De la filosofía de la historia y de algunos escritores acerca de ella”, aparecidos precisamente en *El Espectador de México* (1852), postulaba: “La pretendida filosofía de la historia es un conjunto de nociones orgullosas y frívolas, cuyo objeto no es otro que hacer desaparecer de la historia el personaje, la ley y el hecho que en ella aparecen con mayor evidencia, es decir, Dios, la ley de Dios y la dependencia de la humanidad” (p. 63).

Franco, escritor que también había sido redactor del *Liceo Mexicano* (1844), señalaba a Vico como el filósofo que se había encargado de reivindicar el mundo social como obra exclusiva del hombre, postura que significaba ir en contra de la verdad católica. En este sentido, advertía de los peligros de la práctica de una filosofía de la historia en tanto se desvinculaba del pensamiento teológico. Precisamente años antes, en 1838, el español Juan Donoso Cortés había intentado establecer en España las conexiones de dicho pensador italiano con el filósofo francés Jacques Benigne Bossuet y con la historia universal. Reconocía que con éste había nacido la filosofía de la historia porque fue el primero que reunió a todos los hombres y sociedades en una misma idea, y añadía: “La filosofía de la historia es imposible sin Dios, porque la Historia es el caos si Dios no ordena su trama, no dirige su curso y no resplandece en su seno” (*Obras completas*, p. 544).¹⁰ Ahora bien, pese al intento del español de vincular al italiano con el francés, era evidente que, para los escritores conservadores mexicanos, Giambattista Vico representaba un escritor profano que dejaba sin solución el destino del hombre en el proceso de la historia.

Por su parte, Chateaubriand, fiel seguidor del sistema histórico de Bossuet, también había reconvenido, años antes de lo señalado por Lamennais y Franco, en el hecho de que el cristianismo no dejaba en un estancamiento al género humano. Así decía corrigiendo a Bossuet: “La sociedad es un deseo de Dios; por Jesucristo cumplió Dios este deseo, según Bossuet; pero el cristianismo no es un círculo determinado, sino por el contrario, un círculo que se agranda a medida que la civilización se dilata; no comprime, no sofoca ciencia alguna, ni se opone al desarrollo de las luces” (*El siglo de oro del cristianismo*, p. 8). Esta acotación, en efecto, iba en el mismo sentido de aquello que postulaba Lamennais en cuanto al cristianismo como sistema en proceso, “creciente” para el porvenir y el progreso. El cristianismo era un sistema ideal para las naciones modernas. Puesto que

¹⁰ Estos artículos fueron publicados originalmente con el título “Filosofía de la historia. J. B. Vico”, en *El Correo Nacional*, sept. y oct. de 1838.

las sociedades habían llegado a un grado de desarrollo material determinado, era necesario desarrollar el aspecto espiritual y sentimental. Se trataba de mostrar un mundo que había hecho de la experiencia social una experiencia religiosa y poética, lo cual quería decir que a partir de ese punto, el triunfo de la realidad espiritual, léase cristianismo, era definitivo. Éste era entonces el sistema que hacía posible el que se privilegiaran los valores morales sobre el materialismo. Precisamente con esto se demostraba que en el cristianismo estaba cifrada no sólo la esperanza de la poesía sino la sociedad del provenir.

NACIÓN Y CRISTIANISMO

En efecto, en los años posteriores a la publicación de *El genio del cristianismo* se planteaba la necesidad de la libertad y se explicaba no sólo como heredera del derecho natural sino también del religioso, del orden divino. Este hecho era posible en función del sentido progresivo y la actualización que otorgaba al cristianismo. Aunque, como dice Paul Bénichou, Chateaubriand no daba una justificación clara de las contradicciones que el problema de la libertad suponía frente al dogma de la Providencia, el francés buscaba sobre todo actualizar el cristianismo en función de una teología del progreso. Hacia 1829 —en una cita que luego retomaría en varias ocasiones el padre michoacano Munguía—, decía Chateaubriand:

La civilización cristiana crece con la civilización y marcha con el tiempo; una de las características de la perpetuidad que le ha sido prometida, es la de ser siempre del siglo que ella ve pasar, sin pasar ella misma. La moral evangélica, razón divina, apoya la razón humana en sus progresos hacia un fin que no ha alcanzado todavía. Tras haber atravesado las épocas de tinieblas y de fuerza, el cristianismo, entre los pueblos modernos, llega a ser el perfeccionamiento de la sociedad (Citado por Bénichou, p. 104).

El autor de *Memorias de Ultratumba* partía de esta idea de progreso y de perfectibilidad para legitimar una espiritualización. Con ello el poeta se veía facultado para buscar sus títulos en ese orden y, a través del sentimiento religioso, conciliar la razón con la pasión, el vicio con la virtud. Este poder del cristianismo daba la posibilidad de conciliar los valores laicos, como los de la democracia, la libertad y el progreso, dentro de un sistema moral cristiano. Esta conciliación era parte de la verdad religiosa.

A la luz de estas ideas, hay que recordar la práctica y la reflexión literaria que hacían escritores como Prieto, Gómez de la Cortina, Lafragua, Luis de la Rosa, entre los años de 1843 y 1844. Ahí se plantearon la necesidad de

fomentar los espacios morales dentro de una realidad cada vez más escindida entre lo material y lo espiritual.

Por su parte, Gómez de la Cortina, para 1839, advertía de la importancia de un libro como *El genio del cristianismo* de Chateaubriand, del que decía ser la mejor apología de la religión porque sabía anteponer, a un discurso racionalista, árido y frívolo, otro que se basaba en el poder de la elocuencia, las gracias de la poesía, y los encantos de la imaginación.¹¹ La religión era la que “purificaba todos los sentimientos, los ennoblecía y les daba más candor y más heroísmo”,¹² pero también era el escenario y el marco para privilegiar una sensibilidad, una estética y una moral.

En este sentido, con motivo de la reseña del libro de Bernardi de Montfaucon en *El Mosaico Mexicano* (1842), el propio Gómez de la Cortina se refería, en los mismos términos que Lamennais, a la *indiferencia* religiosa del siglo como una de las causas más relevantes del estado de desastre en el que se encontraban las sociedades. Aunque era un claro opositor a los imitadores de un “estilo lamennesco”,¹³ en tanto se inclinaban por seguir los excesos del romanticismo, en la parte final de dicha reseña, el Conde de la Cortina, después de manifestarse en contra del suicidio, reivindicaba a los padres de la Iglesia católica como aquellos que debían sanear a la sociedad de entonces, tal como habían hecho siglos antes con Roma en el siglo IV.

Por su parte, un militar como José María Tornel, si para 1832 reivindicaba la filosofía como forma de explicación y análisis de los fenómenos del mundo, no dejaba de advertir que dicha reivindicación se tenía que hacer, siempre y cuando se estableciera el imperio de la virtud y se respetara la religión. Sólo así se podía garantizar el progreso de las naciones. Para 1838, Tornel escribía “Carta de un filósofo sobre la ocupación de los bienes del clero mexicano”, en donde se negaba a la expropiación de las propiedades de la Iglesia. Años más adelante, Tornel sostendría que la base de las naciones debía ser ante todo religiosa. En su Discurso de 1845, como director del Colegio de Minería, decía: “En América principalmente, donde procuramos con tan doloroso afán constituir naciones respetables por su vigor y por su justicia, es preciso que el principio religioso sea el primero entre los sociales”.¹⁴

Dentro de los escritores mexicanos, quizá uno de los pensadores más destacados en este sentido fue el obispo de Michoacán, José Clemente de

¹¹ José Justo Gómez de la Cortina, “Genio del cristianismo o bellezas poéticas y morales de la religión cristiana por F. A. de Chateaubriand”, *El Zurriago Literario* (1839), p. 91.

¹² José Justo Gómez de la Cortina, “Filosofía religiosa, de la verdad de la religión cristiana para el uso de las gentes de mundo”, *El Zurriago Literario* (1839), p. 28.

¹³ Véase su artículo “Fantasía”, en *El Zurriago Literario* (1839), pp. 17-20.

¹⁴ En “Discurso pronunciado por Tornel director del Colegio Nacional de Minería en la solemne distribución de premio a sus alumnos que se verificó el 16 de noviembre de 1845”, en *El Museo Mexicano*, t. V, 1845-1846, pp. 179-184.

Jesús Munguía, quien elaboraba un discurso católico de gran lucidez. Éste reconocía claramente que la escuela teológica, frente a las otras escuelas filosóficas como la sensualista, la ecléctica, era la que, partiendo del cristianismo, lograba dar “inicio a la humanidad en el conocimiento de sí propia, [fijar] inalterablemente los dos puntos, y [tirar] la línea de progreso y de perfección, que debía recorrerse para que todo contribuyese por su parte a la felicidad común”(p. 20) En otras palabras: “Columbrar la unidad en la idea genérica de una verdad fecunda, pudo ser obra de la razón; pero reconocerla en todo, enseñarla, y hacerla efectiva en el sistema general de las ciencias, de los dogmas, de la moral y de la política, debía ser obra de otro principio, y dígase cuanto se quiera, lo fue de facto, del *principio católico*” (*Los principios de la iglesia católica*, p. 20). En 1845, en “Disertación sobre oratoria sagrada”, texto que luego precedió sus *Pláticas doctrinales y sermones*, Munguía reivindicaba el catolicismo por haber aportado “a los tiempos modernos un dialecto moral y religioso que no heredaron de los tiempos antiguos” (*Pláticas doctrinales y sermones*, p. viii).

Ahora bien, es importante destacar que, detrás de la reivindicación de algunas de las propuestas de Chateaubriand, se iba fraguando también un movimiento en favor de una monarquía de orientación liberal ante los vaivenes y sublevaciones constantes en México a partir de 1840. Precisamente en dicho año, José María Gutiérrez Estrada, secretario de Santa Anna en varias ocasiones, frente a los pronunciamientos federalistas del general Urrea y Gómez Farías, había enviado, al entonces presidente Anastasio Bustamante, una carta en donde se pronunciaba por una monarquía con el propósito de unir la libertad, el orden y la estabilidad. Argumentaba con líneas del propio Chateaubriand: “La república representativa será tal vez el estado futuro del mundo, pero su tiempo no ha llegado todavía”.¹⁵ Este mismo pronunciamiento monárquico lo retomaría años después, en 1846, el historiador Lucas Alamán, al lado del movimiento que había iniciado el general Paredes y el grupo de editores del periódico *El Tiempo*, una vez más, ante el movimiento federalista de Gómez Farías.¹⁶

En este contexto es importante recordar, para ver la forma diversa como se da la reivindicación del cristianismo, que en aquel año de 1840, José María Tornel, por su parte, se oponía al pronunciamiento monárquico de Gutiérrez Estrada y emprendía una polémica con algunos españoles.¹⁷ Esta

¹⁵ *Carta dirigida al Excmo. Sr. Presidente de la República, sobre la necesidad de buscar en una convención el posible remedio de los males que aquejan a la República y opiniones del autor acerca del mismo asunto*, Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1840. El impresor Ignacio Cumplido es encarcelado por publicar dicho documento. Véase también Hale, p. 31.

¹⁶ Y tiempo más adelante serían Gutiérrez Estrada y su opositor de entonces, José María Almonte, quienes promoverían ante Maximiliano la necesidad de un monarca en México.

¹⁷ Esta polémica se dio entre *El Cosmopolita* (1840) y el periódico español editado en México: *La Hesperia* (1840-1843).

polémica es interesante porque muestra la diversidad de posturas y un aspecto del debate que se establece con la tradición hispanófila, presente en México a través de la revista *La Hesperia* (1840-1843), y el estado latente de la cuestión relativa al origen histórico de México como nación.¹⁸ Como dice María del Carmen Vázquez Mantecón, Tornel, por su parte, en septiembre de 1840: “Depositó la suerte de la república en la Divina Providencia, en la que confiaba” (p. 116). Pero al mismo tiempo rechazaba el orden colonial y a Cortés como fundador de la patria. Los españoles respondían que el conquistador había exterminado “los inmundos altares de Tlatelolco, el planificador de la cruz y de la civilización que ella significa en el Nuevo Mundo” (citado por Vázquez Mantecón, pp. 116-117). Pero también descalificaban las fuentes históricas que utilizaba Tornel como autoridades en su discurso, muchas de ellas americanas. En todo caso, lo que aquí importa destacar es la postura de Tornel: un convencido católico que rechazaba el discurso colonizador español basado en la idea de que la patria se hubiera fundado con la Conquista de Cortés, y buscaba, como muchos otros, rescatar un discurso que partía de vincular la nación con el cristianismo. Para 1842, el mismo Tornel, quizá evocando a De Maistre o a Chateaubriand, explicaba los males sociales en términos de transgresiones del Evangelio.

¿Quién duda hoy que los pueblos para ser civilizados necesitan de ser cristianos? Los crímenes de las sociedades y de los individuos no son más que transgresiones del Evangelio, y es seguro que una sociedad que obedece sus preceptos y sigue sus consejos, es una sociedad perfecta y feliz, así como que el individuo que sirve a Dios según los preceptos de Jesucristo, es el ciudadano más útil e inofensivo. Las desgracias del mundo, aunque muy lamentables, han sido menores, porque la religión las ha reparado o las ha disminuido (“El sentimiento religioso”, s. p.).

Por su parte, Carlos María Bustamante, conservador y defensor del fundamento indígena de la nación mexicana, era también un ferviente católico que, por ejemplo, para 1843 le había pedido a Santa Anna que restableciera a los jesuitas y misioneros en los Departamentos (decreto del 21 de junio), predicando que la religión era dulce, humana y eminentemente civilizadora para la redención de los indios bárbaros. Todo esto lo proponía con el objeto de que “se dediquen a la civilización de las tribus llamadas bárbaras, por medio de la predicación del Evangelio, para que de este modo

¹⁸ Cabe recordar que este tipo de polémicas continuó y que, de manera muy clara, tuvo una expresión en 1843 cuando se discutió la forma como se enseñaría la historia en México a raíz de una disposición educativa de ese año. En *El Siglo XIX*, el periódico moderado de Cumplido, José María Lacunza y el Conde de la Cortina disputan por los modos de estudiar y enseñar la historia. Véase también el libro de Ortega y Medina *Polémicas y ensayos en torno a la historia*.

se asegure la integridad de nuestro territorio” (Zamacois, t. 12, p. 304). El momento no era menos crítico debido a la separación de Tabasco y Yucatán, y la independencia de Texas y su deseo de anexionarse a Estados Unidos.

Otros literatos importantes como José Joaquín Pesado y José María Lafragua, en sus inicios liberales —yorkinos—, muy pronto se pronunciaron por los valores que reivindicaban tanto moderados como conservadores, es decir, las garantías que habían permitido la unión de los mexicanos y que estaban cifradas en el Plan de Iguala: la unión, la religión y la soberanía. Esta reivindicación de valores significaba para algunos una forma de identidad.¹⁹ Tal era el caso de José Joaquín Pesado que, desde su participación como ministro del interior con Anastasio Bustamante en 1838, había mostrado admiración por la figura de Iturbide y a partir de ésta manifestaba también su filiación a la religión católica. Desde entonces, Pesado se convertiría en uno de los defensores más lúcidos del catolicismo, y, como sabemos, al lado del obispo José Clemente Munguía y con la publicación de la revista católica *La Cruz* (1855), figuró como uno de los protagonistas más destacados en la polémica que se generó a raíz de la promulgación de la Constitución de 1857. El mismo José Clemente Munguía pronunciaba, ese año de 1838, un discurso donde enaltecía la figura de Iturbide y proyectaba la idea de la libertad como medio y no como fin, como solución a los males de México (*Disertación sobre el estudio de la lengua castellana*, p. 175). No hay que olvidar tampoco que en este rescate de Iturbide, José María Tornel fue quien escribió en aquella ocasión el epitafio que guarda los restos del emperador.

Aunque moderado, José María Lafragua resulta un caso semejante al de Pesado en cuanto a los años de inicio de su participación en la vida pública, concretamente por la fecha clave de su cambio ideológico en 1838 y el rescate de la figura de Iturbide.²⁰ Desde la primera revista literaria, el *Ensayo Literario* (Puebla, 1838), que elaboraba junto con Manuel Orozco y Berra, era notable la proyección de Iturbide como el padre de la patria. Lo mismo sucedía en *El Apuntador* de 1841, una revista definitiva editada por él mismo, caracterizada por mostrar un claro espíritu moderado, en la que se reivindicó la literatura española y figuras románticas europeas al lado de personajes como el propio José Joaquín Pesado o el Conde de la Cortina.²¹

¹⁹ Hay que recordar que, como señala el historiador John Lynch, lo que había ofrecido el Plan de Iguala era dar una identidad en la medida en que garantizaba una estructura social basada en *unión, religión e independencia* (cf. Lynch, pp. 161-162).

²⁰ Escribe además un poema en honor a “Iturbide”, fechado el 27 de septiembre de 1841, y que publica primero en *El Apuntador* (pp. 265-269) y después en *La Ilustración Mexicana* (1853), t. IV, pp. 293-299.

²¹ Es importante destacar que en esta revista se retrataba a Chateaubriand como el restaurador de la poesía cristiana, al mismo tiempo que se criticaba el suicidio de Larra.

Por otra parte, en 1840, un año antes de la publicación de dicha revista, Lafragua —miembro del grupo masón de los anfictiones que promovieron el movimiento federalista en 1835— se había opuesto al movimiento del general Urrea y de Gómez Farías contra Bustamante, y para 1842, al lado de Mariano Otero, Gómez Pedraza, Mariano Riva Palacio, Francisco Ortega, había sido uno de los moderados que formaron el Congreso de 1842. Lafragua se reconocía, en la ya citada “Arenga cívica del 27 de septiembre de 1843” —mes en el que se celebraba la entrada de Iturbide a México—, festejando como “los hijos de Israel celebraban el día fausto en que salieron de la servidumbre de Egipto” (p. 4). Esta alusión al pueblo de Israel revelaba a un criollo —no alejado de lo que postulaba José María Tornel— que reconocía un “orden prescrito por la Providencia” (p. 5) y mediante tal vínculo pasaba a establecer el ideario de muchos moderados y radicales: “La razón humana camina sin pararse, y una esperanza de felicidad se columbra entre las tinieblas del provenir, fundada en los progresos de la filosofía y en el amparo del cielo”(p. 19).²²

Ahora bien, aunque en otra parte he analizado la lectura que realizan los escritores mexicanos de estas ideas y su práctica poética (véase la bibliografía), cabe proponer, para concluir, que es un hecho que tanto militares, abogados, historiadores, obispos, escritores, como funcionarios y propietarios, se sumaron en su gran mayoría al culto de la religión católica, ya fuera a través de valores racionales e ilustrados o bien a través de una clara filiación a la cultura cristiana en términos de valores tradicionales. Lo importante aquí es destacar que la nueva visión de la historia que ofrecían algunos neocatólicos, como una forma de reconstrucción moral en la que se hacían compatibles valores utilitaristas con la moral cristiana, permitía adoptar y establecer otros vínculos con civilizaciones que también suscribían la idea providencial de la historia. En este sentido, los letrados construían la nación mexicana haciendo referencia a valores cristianos universales en cuanto formas de identidad. Con ello eludían algunos el enfrentarse a etapas históricas como la Colonia, pero también les permitía a otros asociarse a España a través de la religión católica, las costumbres y, en algunos otros casos, a través de la lengua.

²² Habría que señalar que por este discurso José María Lafragua fue censurado y, junto con otros moderados, fue puesto en prisión en 1843. Los motivos fueron por una supuesta conspiración política; sin embargo, para sus biógrafos, se debió sobre todo a las críticas que hizo contra el gobierno de Santa Anna. Más claros todavía, me parecen los pronunciamientos que hace en la citada arenga relativos a la deuda con los caudillos de la Independencia y su conexión y justificación con los ideales liberales y principios populares.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAMÁN, LUCAS, *Historia de México*, t. V, Imprenta de Victoriano Agüeros, México, 1885.
- BÉNICHOU, PAUL, *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- BOSSUET, BÉNIGNE JACQUES, *Discurso sobre la historia universal para explicar la continuación perpetua de la religión, y las varias mutaciones de los imperios*, Ed. Andrés Ortega, Madrid, 1767-1769. [Existe una edición mexicana: Andrés Boix, 1856].
- BRADING, DAVID, *Orbe indiano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- CHATEAUBRIAND, V., *El siglo de oro del cristianismo*, trad. fray Luis Fernández de Santa María, Imprenta de J. Ojeda, México, 1833.
- , *El genio del cristianismo*, Olivar 6, Madrid, 1879.
- Discurso sobre la influencia de la filosofía en las costumbres y en la legislación de los pueblos o sea manifestación de los beneficios de que le es deudor el género humano*, trad. José María Tornel, Imprenta de Galván, México, 1832 [según el traductor, se trata de un discurso anónimo].
- DONOSO CORTÉS, JOSÉ, *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1946.
- FRANCO, AGUSTÍN, “De la filosofía de la historia y de algunos escritores acerca de ella”, en *El Espectador de México*, t. 2, 1852.
- GÓMEZ DE LA CORTINA, JUSTO JOSÉ, “Filosofía religiosa, de la verdad de la religión cristiana para el uso de las gentes de mundo” (Reseña), en *El Zurriago Literario*, 1839, pp. 26-29.
- , “Genio del cristianismo o bellezas poéticas y morales de la religión cristiana por F. A. de Chateaubriand”, en *El Zurriago Literario*, 1839, pp. 90-93.
- , “Fantasía”, en *El Zurriago Literario*, 1839, pp. 17-20.
- HALE, CHARLES A., *El liberalismo mexicano en la época de Mora*, 9ª. ed., trad. Sergio Fernández Bravo y Francisco González Arámburo, Siglo XXI, México, 1971.
- LAFRAGUA, JOSÉ MARÍA, *Arenga cívica pronunciada el día 27 de septiembre de 1843, en la Alameda de México, por el ciudadano licenciado José María Lafragua*, Imprenta de Torres, México, 1823.
- LAMARTINE, ALFONSO, *Premières méditations poétiques avec commentaires La mort de Socrate*, Pagnerre, V. Lecou, Furne et C éditteurs, París, 1853.
- , *Historia de la Restauración*, t. 1 (traducida para el *El Siglo XIX*), Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1853.
- LAMENNAIS, F. DE [el Abate], *La religión considerada en sus relaciones con el orden político y civil*, Imprenta de Aparicio, Valladolid, 1826.
- , *Defensa del ensayo sobre la indiferencia en materia de religión* (traducida por Don J. M.), Librería Galván, París-México, 1835.
- LYNCH, JOHN, *Caudillos in Spanish America 1800-1850*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- MAISTRE, JOSEPH DE, *Consideraciones sobre Francia*, Rialp, Madrid, 1955.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, FRANCISCO, “Del influjo de la religión cristiana en la literatura”, en *Revista de Madrid*, 1839, pp.139-146.
- MEYER, JEAN, *Historia de los cristianos en América Latina. Siglo XIX y XX*, Ed. Vuelta, México, 1989.
- MORA, PABLO, “Manuel Carpio: poeta entre ruinas”, *Literatura Mexicana*, 2001, núm. 1, pp. 95-111.
- , “Literatura y catolicismo: hacia una poética mexicana en la primera mitad del siglo XIX”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Castalia, Madrid, 2000, t. III, pp. 269-278.
- MUNGUÍA, JOSÉ CLEMENTE, *Disertación sobre el estudio de la lengua castellana*, Imprenta de Arango, Morelia, 1845.
- , *Los principios de la Iglesia católica comparados con las escuelas racionalistas, en sus aplicaciones a la enseñanza y educación pública y en sus relaciones con los progresos de las ciencias, de las letras y de las artes, la mejora de las costumbres y la perfección de la sociedad*, Imprenta de Arango, Morelia, 1849.

- , *Pláticas doctrinales y sermones, precedidas de una disertación sobre oratoria sagrada*, Ed. Octaviano Ortiz, Morelia, 1851.
- ORTEGA Y MEDINA, JUAN A., *Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la historia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970.
- OTERO, MARIANO, *Obras*, Porrúa, México, 1995.
- PLANCARD D'ASSAC, JACQUES, *La Revolución mediante la Iglesia*, Ed. Tradición, México, 1975.
- REYES HEROLLES, JESÚS, *El liberalismo mexicano*, t. III, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- , “Estudio preliminar”, en *Obras de Mariano Otero*, ed. cit., pp. 9-189.
- ROGER, JEAN, *El catolicismo liberal en Francia*, Ateneo, Madrid, 1952.
- SCHRAM, EDMUND, *Donoso Cortés, ejemplo del pensamiento de tradición*, Ateneo, Madrid, 1952.
- STAPLES, ANNE, *La Iglesia en la primera república federal mexicana (1824-1835)*, Sepsetentas, México, 1976.
- , *Educación: panacea del México independiente*, SEP-Eds. El Caballito, México, 1985.
- , “Panorama educativo al comienzo de la vida independiente”, en el libro colectivo *Ensayos sobre historia de la educación en México*, El Colegio de México, México, 1981, pp.101-144.
- , “La educación como instrumento ideológico del Estado. El conservadurismo educativo en el México decimonónico”, en *El conservadurismo mexicano en el siglo XIX*, coords. Fowler William y Humberto Morales Moreno, Benemérita Universidad de Puebla, Puebla, 1999, pp. 103-114.
- TORNEL Y MENDEVÍL, JOSÉ MARÍA, “El sentimiento religioso”. Recorte de periódico [1843] (2, Lafragua).
- , “Discurso pronunciado por Tornel director del Colegio Nacional de Minería en la solemne distribución de premio a sus alumnos que se verificó el 16 de noviembre de 1845”, en *El Museo Mexicano*, t. V, 1845-1846, pp.179-184.
- VÁZQUEZ, JOSEFINA ZORAIDA, “Centralistas, conservadores y monarquistas 1830-1853”, en *El conservadurismo mexicano en el siglo XIX*, ed. cit., pp. 115-123.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, MARÍA DEL CARMEN, *La palabra del poder. Vida pública de José María Tornel (1795-1853)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.
- ZAMACOIS, NICETO DE, *Historia de Méjico, desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días*, Méjico, 1880.

LOS FRANCESES EN LOS ENSAYOS DE IGNACIO RAMÍREZ

JOHN SKIRIUS

University of California-Los Angeles

Los ensayos de Ignacio Ramírez (1818-1879), llamado el Nigromante, se destacan por el tono combativo, la intención polémica y la tendencia ideológica, en gran parte a causa de los temas y el contexto histórico de los escritos. Propongo analizar los ensayos del liberal radical y jacobino que se refieren a la Intervención Francesa en México (1862-1867), al Imperio de Maximiliano y a la Comuna de París (1871), con todas las alusiones sobre la cultura, la política y la historia francesas en ellos. Veremos cuáles ideas y opiniones expresa sobre dichos eventos y sobre personajes históricos y literarios franceses, así como el pensamiento político, social y cultural que desarrolla el Nigromante a través de los temas franceses elegidos; además, analizaremos las técnicas literarias del autor.

De 1863 a 1867, Ignacio Ramírez pronunció una serie de discursos cívicos, los cuales también deben considerarse ensayos literarios de calidad. Los emitió en distintas partes de México para animar el patriotismo mexicano del grupo liberal de Benito Juárez y su resistencia militar contra las tropas francesas invasoras que, en alianza con los conservadores mexicanos, controlaron la Ciudad de México desde junio de 1863 hasta febrero de 1867. Como sabemos, después de una votación de su Asamblea en la Ciudad de México en julio de 1863, los conservadores mexicanos, en alianza con la Iglesia Católica, ofrecieron la corona de México a un Habsburgo, el archiduque de Austria Maximiliano, y a su esposa Carlota, de origen belga, para establecer el Segundo Imperio, con el respaldo del emperador Napoleón III de Francia.

Francia, España e Inglaterra mandaron tropas a México en el período 1861-1862 como respuesta punitiva a la suspensión del pago de la deuda exterior mexicana por el presidente Benito Juárez, a cuya acción provocadora nunca alude Ramírez en sus discursos cívicos, por no incomodar a los liberales. Los soldados españoles e ingleses pronto se retiraron, sin interés en el proyecto imperial de los Habsburgo, pero los franceses se quedaron para forjar la victoria y, con ello, el nuevo imperio mexicano. La justificación del Segundo Imperio remonta a las ideas del fundador del Partido Conservador mexicano, Lucas Alamán, en los años 1840-1853. Alamán creía que

una monarquía europea para México: 1) aseguraría la estabilidad política en una época dañada por el desorden y la anarquía; 2) serviría de contrapeso a la influencia amenazante de los Estados Unidos, sobre todo después de la Guerra entre México y Estados Unidos en 1847; 3) atraería el capital europeo para fomentar el desarrollo económico y la industrialización de México.¹

Como antimperialista furibundo en sus discursos cívicos, Ramírez dibuja el paralelo entre la Conquista española de México de 1519 a 1521 y la invasión francesa de la década de 1860, subrayando el oscurantismo religioso en ambas. Nuestro ensayista ironiza sobre el papel supuestamente civilizador de Francia al hacer de México una colonia. Es particularmente eficaz que, en la celebración del día de la Independencia, declare: “La guerra de 1810 no ha concluido,”² con lo cual la guerra contra los franceses se presenta ni más ni menos como una lucha por la independencia de la nación mexicana.

Según el Nigromante, el imperialismo español del siglo xvi tiene sus contrapartes en los imperialismos francés, estadounidense y español del siglo xix: “Pasó para nosotros el siglo de los Cortés, y ha venido el de los Barradas, Raousset y Walker, es un aventurero más [Napoleón III] el que visita nuestro suelo (OC, t. 3, p. 50). Isidro Barradas encabezó la expedición española de 1829 para reconquistar México. Gastón de Raousset-Boulbon fue un filibustero francés que atacó en 1854 una guarnición en Sonora pero fue vencido. William Walker, el filibustero estadounidense, invadió Nicaragua en 1855 y se hizo presidente de aquella nación. Es significativo que no mencione al general Winfield Scott ni la Guerra entre México y Estados Unidos de 1846-1848, cuya consecuencia fue la pérdida de la mitad del territorio mexicano. Ramírez respeta en 1864 la alianza política decisiva entablada entre Benito Juárez y los Estados Unidos. La aventura de Walker no afectó las relaciones entre los Estados Unidos y México.

Reza un discurso del Nigromante: “Los franceses dijeron a los pueblos de Europa: vamos a la patria de Moctezuma a consumir la conquista”. De allí asume, en su voz narrativa, la actitud condescendiente del francés civilizador: “[Los mexicanos] no tienen instituciones; la civilización va a ser para sus hijos una sorpresa; cuando el viajero encuentre en el Nuevo Mundo las preocupaciones vencidas, la libertad entronizada, la literatura flore-

¹ Barbara A. Tenenbaum, “Development and Sovereignty: Intellectuals and the Second Empire”, en *Los intelectuales y el poder en México*, University of California-El Colegio de México, 1991, pp. 77-88.

² Ignacio Ramírez, el Nigromante, *Obras completas*, comp. David R. Maciel y Boris Rosen Jélomer, estudios de David R. Maciel y Carlos Monsiváis, Centro de Investigación Científica Ingeniero Jorge L. Tamayo, México, 1984-1985, t. 3, p. 59. De aquí en adelante se citará por esta edición de las obras de Ramírez, indicando el volumen y la página entre paréntesis.

ciente y los derechos de la humanidad respetados, comprenderá que esta obra se debe a los franceses” (*OC*, t. 3, p. 42).

Todo lo anterior suena a las glorias de la Ilustración, el Enciclopedismo, el Voltaire admirado por Ramírez, los logros humanitarios de la Revolución Francesa (la libertad, los derechos humanos) y, sin embargo, aclara que los franceses: “no han parecido hijos de la revolución francesa, sino una legión de españoles olvidada por Cortés y Pizarro entre las islas del Atlántico [...] sólo ha faltado que Forey o Bazaine nos improvisaran un Juan Diego o una virgen de los Remedios” (*OC*, t. 3, p. 42). En otras palabras, los franceses han hecho un pacto con la reacción católica en lugar de hacerlo con el razonamiento ilustrado y anticlerical de Voltaire. El prosista usa la metonimia para personificar en un militar la inteligencia francesa simbolizada por la frente de su cabeza: “la frente iluminada por la gloria de Voltaire se ha humillado para recibir la bendición de los frailes” (*OC*, t. 3, p. 42). La deshonra cae pues sobre los serviles.

El Nigromante critica las llamadas “tendencias teocráticas” de Francia, buscando sus antecedentes históricos en las cruzadas medievales y en la Inquisición: la superstición, el feudalismo y el fanatismo son la triple herencia. Lamenta la cosmovisión cristiana medieval del novelista romántico francés, el vizconde de Chateaubriand (1768-1848), autor de *El genio del cristianismo*, aunque admite su calidad literaria: “Daremos una ligera idea de lo que para Chateaubriand, escritor de fecunda imaginación y de brillante estilo, buscando una fuente literaria y un arma de partido, rehabilitó el cristianismo de la Edad Media: se dignó dispensarle su protección con algunas novelas, en esto imitaba a de Maistre” (*OC*, t. 1, p. 63). Joseph de Maistre (1753-1821), escritor y filósofo francés, papista y monarquista, condenó la Revolución Francesa, un evento admirable para Ramírez. Nuestro ensayista jacobino mexicano traza una genealogía católica que salta de lo literario a lo político-económico, una ascendencia que viaja de Francia a España, y de España a México, en una red internacional de influencias: “Chateaubriand engendró a Bonald, Bonald engendró al marqués de Valdegamas. Donoso Cortés engendró a Alamán, y Alamán a la *Sociedad Mercantil*; el nuevo apostolado comenzó en la literatura y sigue en las asociaciones de comercio. Los gobiernos absolutos, por su parte, han protegido esta revolución en la Iglesia” (*OC*, t. 1, p. 63).

El Vizconde Luis de Bonald (1754-1840), escritor político francés, defendió los principios monárquicos y católicos. Juan Donoso Cortés (1805-1853), conocido como el marqués de Valdegamas, escritor y filósofo español de estirpe católica, publicó el *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*. Lucas Alamán, lector mexicano de Donoso Cortés y defensor de la hispanidad católica, fundó la Junta de Fomento de la Industria en 1840, proteccionista y mercantilista, reclamando la cooperación gubernamental.

mental con los industriales mediante leyes protectoras y escuelas de artes y oficios.³

El Nigromante cree que las ideas católicas literarias engendran proyectos políticos y económicos; no se separan lo espiritual y lo temporal. Ramírez señala que hasta Napoleón III restringió despóticamente el gobierno republicano francés al pasar por alto las deliberaciones del clero francés corporativo y favorecer el juicio dictatorial del Papa.

Según nuestro polémico autor, mezclar la política con la religión es tan malo como mezclar la ciencia con la metafísica. Sugiere que el intento de encontrar aplicaciones prácticas al estudio de la metafísica resulta infructífero. Étienne Condillac (1715-1780), el *philosophe* y sacerdote francés, trató de reducir los estados mentales a inducciones sensoriales, basándose en el pensamiento materialista del inglés John Locke, aunque Condillac profesó su fe en Dios y en el alma inmortal, provocando así críticas de los otros *philosophes* materialistas.⁴ La sociología del fundador francés del positivismo, Auguste Comte se basa tanto en la veneración y la fe como en las matemáticas; justifica el orden social establecido, por lo que su pensamiento se usó contra la ideología revolucionaria y los derechos individuales.⁵ El pasaje siguiente demuestra cómo el Nigromante expresa su escepticismo metafísico con alusiones a escritores famosos, seguido por una anécdota cómica que emplea un modismo mexicano (enmendarle la plana de = corregir los errores de):

El terreno es tan estéril, que no han sido más felices los ensayos de una metafísica fundada en la física, como la formulada por la escuela de Locke y Condillac; ni los de una metafísica matemática como la de Augusto Comte. Entre nosotros, uno publicó un cuaderno, queriendo enmendarle la plana de Dios; aplicó su inteligencia suprema a la fabricación de cigarros, y le salieron faroles chinos; a la limpia de atarjeas, y dejaba en piedras lo que sacaba en lodo (*OC*, t. 1, p. 61).

Los faroles chinos son fundas malas, sin tabaco. Las cañerías se limpian con el agua, pero las piedras permanecen y no pueden ser arrastradas por la corriente, a pesar de las mejores intenciones del hombre utópico y metafísico.

Ramírez ironiza sobre la corrupción y deshonestidad de los franceses cuando dice que “éstos llegaron presentando por títulos civilizadores los

³ José C. Valadés, *Alamán: estadista e historiador*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977, pp. 381-384.

⁴ Will y Ariel Durant, *The Age of Voltaire*, Simon and Schuster, Nueva York, 1965, pp. 282-283.

⁵ Roger Soltau, *French Political Thought in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 1931, pp. 213-214.

fraudes de Jecker” (*OC*, t. 3, p. 42). Cabe señalar aquí que Juan B. Jecker (1810-1871) fue un financiero nacido en una parte de Francia hoy perteneciente a Suiza, que radicó en México por muchos años y que contrató con el gobierno conservador mexicano del general Miguel Miramón una emisión de bonos respaldados por súbditos franceses y por el gobierno mexicano, con la colaboración del duque francés de Morny, medio hermano del emperador Napoleón III. En 1861, Benito Juárez declaró nulo el contrato, provocando la Intervención Francesa en México.⁶ Se arruinaron muchos inversionistas tanto en Francia como en México, por falta de pago de los intereses de los bonos. Durante la Comuna de París de 1871, Jecker fue pasado por las armas por los revolucionarios, quienes lo consideraban como un despreciable símbolo de la corrupción imperial,⁷ aunque fue víctima tanto de la intransigencia de Juárez como del fraude de su socio francés Morny. Ramírez, sin embargo, repetidamente denuncia “los robos de Jecker” y pinta al banquero de los conservadores imperialistas franceses satíricamente como un muerto envuelto en la bandera francesa, como si fuera un héroe de aquella patria: “El noble emperador [Maximiliano] ha levantado muy alto su bandera para cubrir con ella los nuevos principios en nuestro beneficio, al judío de Jecker y sus millones” (*OC*, t. 2, p. 428). Con la más obvia intención irónica, se enaltece al que no ha beneficiado para nada su propia causa conservadora ni la prosperidad de los inversionistas en los Bonos Jecker (menos aún la de los mexicanos pobres).

Ignacio Ramírez insinúa que los franceses son tramposos y poco confiables en sus tratos diplomáticos, a la vez que se alían con los conservadores mexicanos; y lo hace realzando el conflicto entre el bien y el mal, entre el patriotismo de los liberales en contraste con la traición de los conservadores en México. Alude al tratado de la Soledad que no respetaron los franceses, por el cual las tropas intervencionistas podrían desembarcar pacíficamente en el puerto de Veracruz en tanto que se fijaban las bases de un arreglo sobre la disputa financiera;⁸ como resultado, los franceses hicieron su campaña militar a la sombra del volcán veracruzano de Citlaltépetl: “se establecieron en las faldas de Citlaltépetl faltando a la fe de los tratados; recibieron una triple lección de pericia militar, de valor y de patriotismo el 5 de Mayo; degradaron sus filas y sus condecoraciones militares, extendiendo una mano a los traidores” (*OC*, t. 3, p. 42).

⁶ *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, 4ª. ed., Porrúa, México, 1964. Véanse Bonos Jecker (p. 280) y Juan B. Jecker (p. 1114).

⁷ Frank Jellinek, *The Paris Commune of 1871*, Ed. Victor Gallancz, Londres, 1937, pp. 196 y 357; Elizabeth Wormely Latimer, *France in the Nineteenth Century, 1830-1890*, 6ª. ed., A. C. McClury and Co., Chicago, 1898, pp. 202 y 330; Stewart Edwards, *The Paris Commune, 1871*, New York Times Book Co.-Quadrangle Books, Nueva York, 1977, p. 336.

⁸ “Intervención Francesa”, en *Diccionario Porrúa*, p. 1080.

Ramírez plantea las opciones de la aceptación de la cultura francesa o la resistencia patriótica mexicana. Señala que los franceses no son consistentes al apreciar a sus propios héroes militares de las Galias y de la Roma clásica mientras desdeñan a los héroes de la resistencia mexicana. La invocación retórica, con la voz de vosotros al principio y al fin del párrafo siguiente, se estructura alrededor de yuxtaposiciones irónicas:

¡Franceses! ¡franceses! volved la vista a vuestra patria; en sus magníficos monumentos, en sus preciosas pinturas, en sus teatros, en sus academias, en sus imprentas, la gloria que más clara resplandece, es la de aquellos varones constantes que en todas las naciones y en todas las épocas han luchado felices o desgraciados por la salvación de su independencia. Al lado de Juana de Arco ensalzáis a Guillermo Tell y la estatua de Bruto figura junto a Julio César; celebráis a nuestro Guatimotzin y no desdeñaréis a nuestro mismo Zaragoza; anteponéis a todas las virtudes el patriotismo, ¡y nos hacéis un crimen imperdonable de la fidelidad debida a la bandera que nos dejara Hidalgo! ¿Podremos alcanzar vuestros elogios, nos prometéis vuestras estatuas y vuestros cantos, si deponiendo las armas nos igualamos a los hombres que la historia detesta? Franceses, respetad nuestra desgracia (*OC*, t. 2, p. 442).

La desgracia consiste en no poder aceptar la cultura francesa con los brazos abiertos a raíz de la sumisión de México. El tono es el de un sermón amargo e irónico porque los franceses no van a respetar el rechazo a su invitación para que los mexicanos adopten la civilización y el gobierno franceses.

Sin embargo, Ramírez admite la gran influencia de algunos escritores franceses, aunque distingue a los novelistas populares, censurables por excitantes (Voltaire y Eugenio Sue), de los ensayistas poco leídos pero intelectualmente fundamentales: Jeremy Bentham, el pensador inglés del utilitarismo; Jean Jacques Rousseau, cuyo *El contrato social* y su concepto de la soberanía del pueblo es adoptado por el Nigromante como su propio pensamiento político; y Jorge Luis Leclerc Buffon, el naturalista francés de la Ilustración con su teoría de la evolución del universo. El uso de verbos elípticos (“leen” y “escribiendo”) forma parte del estilo básico de Ramírez: “Así pocos leen a Bentham, aun de los que se llaman literatos, y hasta las viejas a Voltaire y a Sue, a pesar de las excomuniones, y así escribiendo sobre oro, Rousseau las leyes de la sociedad, y Buffon las de la naturaleza, las dieron a conocer al género humano” (*OC*, t. 1, p. 230).

El Nigromante reconoce la influencia histórica del pensamiento francés político y literario en México, pero no lo considera del todo favorable. Se corrompe el legado de la Revolución de 1789 —la igualdad, la libertad, la fraternidad— cuando se degenera en imperialismo y oscurantismo. Sabe que el imperio de Napoleón Bonaparte, el primero, fue producto de la Revolución Francesa. Sin embargo, ese legado no fue respetado por él ni

por su sobrino Luis Napoleón, el tercero, pues el dos de diciembre de 1851, éste cometió un golpe de Estado contra la Segunda República: se convirtió entonces en el Emperador Napoleón III y abolió la Asamblea Nacional, con la aprobación de un plebiscito nacional del sufragio universal; y esto después de haber sido elegido legítimamente como presidente de la Segunda República en 1848 tras la Revolución socialista frustrada de ese año. El Emperador Napoleón es retratado como un vendepatrias que traiciona a las masas que lo apoyaron para hacer su pacto del diablo con los capitalistas:

[...] el emperador, que debe su origen a la revolución del 89 y que pretende representarla, no ha podido realizar, para esa turba de hambrientos, las promesas de la convención francesa ni los ensueños de Rousseau y de Robespierre, y sí las prescripciones de Marat; el emperador, en fin, aborto clandestino del socialismo de nuestros días, no sabe cómo realizar las teorías de Proudhon, ni sus compromisos con los capitalistas le permitirán cumplir su palabra a las turbas crapulosas, que fueron sus cómplices el 2 de diciembre (*OC*, t. 3, p. 39).

Después de estas palabras, y asumiendo una actitud anticapitalista y anticlerical, Ramírez desdeña la demagogia populista e hipócrita del Emperador Napoleón III: “El clero, los moderados, los capitalistas y el emperador ven como una calamidad a esos infelices proletarios” (*OC*, t. 3, p. 39). El tono cambia del despectivo “turbas crapulosas”, eco del prejuicio derechista, al de “infelices proletarios”, más cerca del pathos del Nigromante. Napoleón III no ha podido inspirarse en los pensadores sociales revolucionarios, Rousseau, Robespierre, ni Proudhon, porque no es sincero, pero sí ha sido influido por los métodos terroristas del revolucionario Jean Paul Marat. Cabe decir que Ramírez idealiza un tanto a Robespierre, pues no menciona que este ideólogo revolucionario francés también encabezó el Reino del Terror de la década de 1790.

En 1863 el Nigromante señala irónicamente la alianza de Francia con el Sur esclavista de Estados Unidos durante su Guerra Civil, mientras que México es tierra de la igualdad racial, habiendo abolido la esclavitud décadas atrás. Nuestro ensayista construye una serie de respuestas a la pregunta “¿Sabéis que cosa es la igualdad?”, en forma de mandatos que se construyen como paralelismos retóricos. Por ejemplo: “preguntadlo a esa nación degenerada, que ha hecho tres revoluciones por conseguirla, y en un día de crápula la ha sacrificado a Napoleón III” (*OC*, t. 3, p. 36). La información aquí es elíptica; presupone la familiaridad con la historia francesa: no se menciona el nombre del país, Francia, ni la fecha del día de la crápula, que es el dos de diciembre de 1851, cuando aconteció el golpe de Estado mediante el cual Napoleón III se declaró Emperador; ni se especifican la Revolución de 1789, la Revolución de 1830 bajo el rey Luis Felipe, la que limitó el

poder secular de la Iglesia, ni la Revolución de 1848 —todas las cuales lucharon por la igualdad social, económica y política del pueblo francés. Ramírez critica la explotación capitalista al mismo tiempo que exalta las guerras de independencia en una serie de objetos directos del verbo “es”, cuya repetición es un truco de la oratoria:

[...] la igualdad es el agiotista privado de la usura, es el campo convidando con sus frutos a todos los trabajadores, es la libertad desposándose con el hijo del pueblo, es la fraternidad rompiendo la vara del juez y la careta del esbirro, es el puñal de Bruto descendiendo sobre César, es Jesucristo anatemizando a los fariseos, es Washington lanzando de la América a los ingleses, es Hidalgo castigando la conquista, es Zaragoza humillando a los franceses; la igualdad es siempre el bien, pero cuando no puede ser la paz es la guerra, delicia de los oprimidos y terror de los tiranos (*OC*, t. 3, p. 36).

Los cambios repentinos en la metaforización de “la igualdad”, frase repetida como sujeto elíptico, dramatizan la importancia del ideal a través de toda la historia. La guerra es el vehículo de la justicia para el pueblo cuando no hay solución pacífica política; es el premio gozado por los oprimidos, metafórica e irónicamente una “delicia”, porque presupone su victoria. Se invierte el papel usualmente aterrador del tirano; ahora la guerra aterroriza al tirano. El individuo simbólico reemplaza el concepto en el lenguaje figurativo del Nigromante, sea el prestamista de dinero que ya no puede cobrar intereses exorbitantes, o sea el general Ignacio Zaragoza, el victorioso en la batalla de Puebla el cinco de mayo de 1862. La selección del verbo “humillar” sugiere una emotividad personal, una cuestión de honra.

Sobre todo en su interpretación de las grandes culturas urbanas, el Nigromante cree que hay un “sistema de las castas”, en la India, en Egipto, o en Francia: “Esa clase desgraciada que se llama parias, ilotas, vasallos y proletarios, forma la generalidad de los franceses. Para contenerla se hace necesario el sistema teocrático en lo moral y el aristocrático en lo físico; de aquí proviene que en todas las épocas de la historia encontramos a los parias franceses siendo juguete y las víctimas de lo que se llama alianza entre la Iglesia y el Estado” (*OC*, t. 3, p. 47).

La opresión es política tanto como moral, o intelectual; la explotación es económica tanto como militar: los proletarios franceses son los soldados del Emperador en México. Sin embargo, Ramírez nunca aboga por la guerra de castas ni la lucha de clases, aunque reconoce la existencia de ésta. Nunca cita a Karl Marx.

Satiriza e ironiza el Nigromante la bienvenida que México da a los soldados franceses al mezclar la tradición francesa revolucionaria democrática de 1789 con “una santa alianza entre las naciones para proteger a

los débiles”. La Santa Alianza fue consagrada por el pacto del Congreso de Viena de 1815 entre Prusia, Rusia y Austria, luego ratificado por Francia, la monarquía constitucional. Dicho pacto entre los tres primeros imperios se hizo para justificar los repartos de Polonia entre ellos y la absorción de los pequeños Estados alemanes e italianos, hechos súbditos por ellos en nombre de la religión cristiana.

A pesar de la política “proteccionista imperial” de Francia, por medio del Imperio de Maximiliano y Carlota, los franceses son confiables, dice irónicamente Ramírez, porque “Ellos cantan a Béranger”, el autor francés de canciones populares y anticlericales, más bien de la tradición republicana. Si España fue la madre de México, “La Francia fue nodriza de México” (*OC*, t. 3, p. 37). Cómicamente, Francia le da un sustento político postizo al México recién nacido, cuando se usan las leyes imperiales de Napoleón como modelos para el gobierno de Iturbide y la consecuente Constitución Mexicana de 1824. La impronta, según Ramírez, fue negativa en los modelos católicos y conservadores a favor de la monarquía: “Después, cuántos extravíos debemos a Chateaubriand, a Bonald y a las dos escuelas, la ecléctica y legitimista” (*OC*, t. 3, p. 37). Sin explicar los términos de estos dos partidos políticos franceses, el Nigromante luego alude, sin nombrarla, a la santurrona Duquesa de Berri, cuyo hijo Henri es apoyado por los legitimistas para subir al trono borbónico:⁹ “en fin, volvemos a ser devotos como en tiempos de la Inquisición, porque una dama francesa se prepara entre los jesuitas un partido para asegurar la herencia de su esposo” (*OC*, t. 3, p. 37). Los temas recurrentes son el retraso, la degeneración, la reacción anticuada, el oscurantismo, la opresión.

La influencia del pensamiento *liberal* francés tampoco ha sido del todo fructífera en México, según Ramírez. Lamartine resulta ser “infeliz,” “insustancial”, de hecho, ineficaz en su liderazgo del ala liberal de la Asamblea durante la Revolución de 1848. Pierre-Clément Pelletan (1813-1884) es citado por Ramírez como uno de los liberales franceses infelices: fue aliado de Lamartine y protestó la declaración francesa de guerra contra Prusia.

Entre los escritores románticos franceses, el Nigromante elogia a Víctor Hugo —probablemente por razones políticas tanto como literarias. Los mexicanos “no conocemos del parnaso sino la cumbre que ocupa Víctor Hugo”. Quiere decir que los mexicanos desconocen a los otros grandes poetas, los de la antigüedad clásica simbolizados por las musas que habitan el monte Parnaso en Grecia, o los otros poetas franceses de renombre conocidos como el Parnaso. Todo el conocimiento occidental parece filtrarse a través de los escritores burgueses franceses pagados por el Estado: “la Alemania, la Inglaterra, los mismos Estados Unidos, la misma España, espe-

⁹ E. W. Latimer, *op. cit.*, pp. 12 y 41.

ran un intérprete francés para darnos a conocer sus descubrimientos” (*OC*, t. 3, p. 37). El mexicano, sugiere Ramírez, es un afrancesado irremediable que no lee fuera de una biblioteca francesa. La imagen es una exageración, por supuesto, forjada al calor de la polémica; y pertenece más bien a cierta clase educada y bienquista del mexicano que a la clase popular. Nuestro ensayista se ríe de este parroquialismo “devoto” y ciego. En cuanto a Víctor Hugo, lo rescata por ser “un poeta socialista, filosófico y ardiendo en inspiración sagrada” (*OC*, t. 2, p. 435). En realidad, Hugo participó en la Comuna de París de 1871, un evento admirado por el Nigromante por su defensa de los derechos del pueblo y del gobierno municipal.

Una metáfora llamativa del pensamiento antimperialista de Ignacio Ramírez es la del buitre, ave de rapiña que come carroña, ave que simboliza las fuerzas imperiales francesas buscando ocho millones de cadáveres —el total de la población mexicana. Alternativamente, la presa del buitre es el cordero, símbolo de la colonia:

Lo que Napoleón III ha llamado el primer pensamiento del imperio, es un buitre que se ha retirado a su nido, oculto entre las rocas y las nubes, para desde allí acechar a los corderos descuidados. También nosotros tenemos un pacto con la muerte, para alimentarla con sangre, ya sea la nuestra, ya la de los contrarios. En las saturnales de la invasión, en medio de las danzas lúbricas, han sido por el extranjero admirados y aplaudidos los pies de nuestra deshonra (*OC*, t. 3, p. 59).

El Nigromante emplea la sinécdoque y la metonimia para variar la misma metáfora principal. Los pies danzantes aplaudidos son de una mujer que entretiene, que se rinde a los deseos lúbricos del invasor: la mujer es la violada soberanía de la patria, así como algunas mexicanas han sido raptadas por los soldados franceses; tal es la deshonra para el pueblo mexicano entero. La metonimia de mujer = patria es tradicional y reconocible; el contexto es sorprendente y escandaloso: provoca la ira.

La rapiña, el robo, la violación, la barbarie son vocablos afines en el lenguaje figurativo y moralista de Ramírez. No escapa nuestro ensayista de la polémica decimonónica de la civilización contra la barbarie. No obstante, el tropo de Ramírez invierte irónicamente las identificaciones sarmientinas del europeo como urbano y civilizado contra el americano (o el indio) como rural y bárbaro. Los aliados del emperador Napoleón III temen a los soldados franceses proletarios: “como nosotros tememos a los indios bárbaros, y para salvarse de ellos los destierran a Cayena, los mandan a las galeras, los ahorcan, y nos los envían en falanges de peluqueros, de viajeros y de héroes. Ésos son los que fusilan a nuestros hermanos en la Ciudadela y los azotan antes en el Palacio. ¡Guerra a los apaches de la Francia!” (*OC*, t. 3, p. 39).

El comentario ilustrado de Ramírez sobre el prejuicio de clase contra el proletariado francés, explotado como soldado, termina en otro prejuicio —esta vez del Nigromante— contra el apache supuestamente bárbaro, cuya imagen decimonónica en la literatura mexicana era la del merodeador, ladrón de ganado, saqueador de pueblos civilizados. El Nigromante comenta un estereotipo de la época, el indio bárbaro contra el europeo civilizado, en un tropo sorprendente que juega sobre emociones políticas y raciales fuertes: soldado proletario francés = apache. Lo explica así en 1869: “[...] a veces en nuestras fronteras se entregan a la devastación los apaches, pero estas tribus no aspiran a la dominación, sino al robo, y es una de las formas con que la rapiña se extiende desde el palacio hasta los más remotos rincones de la nación mexicana” (*OC*, t. 2, p. 293). En esta imagen no hay guerra de castas ni de clases; hay inmoralidad en cualquier capa socioeconómica, desde la más alta hasta la más baja. En esto Ramírez sigue a su muy admirado José Joaquín Fernández de Lizardi, moralista social agudamente crítico de los vicios de todas las clases, quien escribió en otra época de crisis mexicana.

El Nigromante dedica todo un artículo periodístico en 1865 a la “Barbarie de los invasores” franceses. Se justifica al final al señalar que el ejército francés imperial en México distribuye “la mitad del parque para la guerra y la otra mitad para los patíbulos” (*OC*, t. 2, p. 443). Condena las numerosas ejecuciones de soldados mexicanos y de desertores franceses: son un homicidio, dado que él se opone a la pena de muerte en cualquier caso.

En los ensayos de Ramírez el tema de las razas se asocia con el imperialismo de España y de Francia. Aclara el racismo del francés invasor de México: “El francés viene armado de proscipciones; nos condenará por razas: a los unos por africanos, a los otros por aztecas, a muchos por españoles y a todos por vencidos” (*OC*, t. 3, p. 32). La alianza del Imperio francés con la Iglesia es más política que religiosa, ya que el francés “no tiene al Pontífice de Roma sobre el Vaticano sino sobre la roca Tarpeya” (*OC*, t. 3, p. 32). Esta última se refiere al templo a Júpiter sobre el monte Capitolino en la Roma clásica, donde se coronaba a los triunfadores imperiales, y desde la cual se despeñaba a los traidores al Imperio Romano. Se insinúa que la Iglesia Católica moderna tiene una función de apremiar y castigar a los políticos y militares de una manera parecida a la antigüedad. Sigue el Nigromante en el mismo pasaje: “Argel, Martinica, los abismos del mar esperan a los incautos”. La colonización francesa, ejemplificada en las colonias Argel y Martinica, y hasta la muerte en el naufragio, esperan a esos corderos descuidados, tomados como presa por el buitre imperialista.

La identidad racial del mexicano, según Ignacio Ramírez, tiene dos caras. Por una parte, el mexicano, a pesar de los prejuicios españoles contra lo mexicano, se identifica con la cultura española tanto que se considera a veces de la misma raza, cuando es más bien mestizo:

[Los mexicanos] admiramos al pueblo español en Cervantes, y le tenemos simpatía en Mina; sus odios, y sus pretensiones, y sus proyectos, no han sido poderosos para cerrarles las puertas de nuestros hogares; conservamos de sus creencias y de sus leyes lo bastante para compadecerlos como víctimas de una común desgracia, su idioma nos enlaza sobre el Atlántico, y no permite cerrar nuestros oídos a las injurias que desde el otro continente se no prodigan, y aun tenemos la debilidad de llamarlos de nuestra raza, nosotros que no tenemos raza conocida, y cuyo territorio se ha formado con las cenizas de nuestros padres (*OC*, t. 3, p. 58).

La incertidumbre de identidad por la mezcla de razas se sugiere en el comentario “no tenemos raza conocida”. Esos odios, esas injurias mentadas por el Nigromante, han de ser raciales además de culturales, basándose en las diferencias que separan a los dos pueblos. Por otra parte, la Conquista española de México ha creado el espíritu de “la venganza de las razas oprimidas” (*OC*, t. 2, p. 54) —de las razas indígenas personificadas en Cuauhtémoc.

Ramírez inventa una utopía mexicana inspirada en el pasado azteca y proyectada en el futuro liberal de la nación:

El mexicano es libre, y todos los hombres pueden ser mexicanos. Europeos, africanos, americanos, asiáticos, razas oprimidas, si los restos del feudalismo, si los rencores del sacerdocio, si los crímenes de la especulación os privan del saber, de las profesiones honrosas, del culto de nuestros padres, de los goces de la familia, venid a la patria de los aztecas y en ella no encontraréis otras trabas que la incertidumbre y la debilidad de los primeros pasos. Es una nación que palidece en su hermosura porque la juventud la agita, y la virgen se dispone para ser madre (*OC*, t. 3, pp. 44-45).

Otra vez, el autor se sirve de la metonimia de la virgen = la joven nación mexicana para evocar expectativas de un fruto maravilloso en “los primeros pasos” de la nacionalidad. Por supuesto, la utopía azteca construida por Ramírez excluye cualquier mención de aztecas imperialistas conquistando otras tribus indígenas para llevar a sus soldados al sacrificio humano ritual. Los aztecas son urbanos, civilizados en el esquema de la civilización contra la barbarie, mientras que los apaches, por ser nómadas y rurales, no pueden verse como civilizados en el mismo esquema de estereotipos decimonónicos: tienen que ser los bárbaros. Ramírez reconoce la existencia de prejuicios antindígenas generales, no sólo antiapaches, entre algunos mexicanos poderosos, aunque algunos grupos indígenas luchan por sus derechos en los “primeros pasos” democráticos de la República Restaurada en 1869:

El instinto ha revelado su situación y sus derechos a los indígenas; éstos, sin separarse del sendero legal, han comenzado a formar asociaciones para sostener sus litigios, y para solicitar un justo amparo de las autoridades supremas; un movimiento de esta clase nos descubre los primeros síntomas de vida republicana en una clase que se juzgaba envilecida, muerta. Pues, bien, lejos de saludarse con júbilo la resurrección de un pueblo, se le burla y se le calumnia; las hostilidades han sido iniciadas por los hacendados o sus agentes, y secundadas por el gobierno y por los periodistas (*OC*, t. 2, pp. 294-295).

Por razones de eficacia polémica, Ignacio Ramírez evita cualquier discusión de la administración del emperador Maximiliano en México en relación con su indigenismo y su Código Civil liberal que enajenó a los conservadores mexicanos.¹⁰

El Nigromante comenta el plebiscito a base del sufragio universal que aprueba para Maximiliano el título de emperador de México. Napoleón III,

[...] para dar un traje honesto a su crimen, lo viste de sufragio universal, y por medio de Forey, Dupin, Bazaine, Márquez, Mejía y otros asesinos, improvisa la voluntad de los mexicanos en favor de un archiduque, que entre nosotros viene a ser sinónimo de un quídam; esta sangrienta farsa no era bastante para hacerla verosímil, y hénos aquí que entra otro personaje en la escena, cómplice de Dupin, de Márquez, de Bazaine y de Mejía, y según dicen, el más ardiente conquistador de votos para que Maximiliano sea el sucesor de Moctezuma; ese nuevo agente de Napoleón III, es, según lo hemos visto, ¡el Todopoderoso! (*OC*, t. 2, p. 436).

Con su típica manera satírica, Ramírez atribuye a la influencia de Dios —y a su portavoz, el clero católico— el resultado de la farsa del plebiscito. Los historiadores estadounidenses Michael C. Meyer y William L. Sherman indican el papel influyente del ejército francés en el resultado: “The plebiscite, held under the auspices of the French army and among the illiterate and indifferent masses, was a farce; when Maximilian was informed that the Mexican people had voted overwhelmingly in his favor, he accepted the throne”.¹¹

Después de la huida de las tropas francesas de México en septiembre de 1867, Ramírez denuncia “la apelación al pueblo” hecha antes a través

¹⁰ Para estas cuestiones, el lector debe consultar los artículos: “El indigenismo de Maximiliano”, de Luis González y González, y “La política de Maximiliano a través de sus leyes y decretos”, de Antonio Martínez Báez, incluidos ambos en *La Intervención Francesa y el Imperio de Maximiliano cien años después, 1862-1962*, eds. Arturo Arnáiz y Freg y Claude Bataillon, Asociación Mexicana de Historiadores-IEAL, México, 1965, pp. 103-110 y 111-128, respectivamente.

¹¹ Michael C. Meyer y William L. Sherman, *The Course of Mexican History*, 2ª ed., Oxford University Press, Nueva York, 1983, p. 392.

del plebiscito, indicando que Maximiliano imitó a Napoleón III en su propio plebiscito abrumadoramente victorioso, el que no fue disputado en el resultado. Según el Nigromante, si las leyes no pueden cambiar el resultado del plebiscito, el pueblo tiene que acudir a las armas (*OC*, t. 1, p. 19). Él pone en duda todo el proceso electoral, inclusive la falta de educación de los votantes: “[...] siempre le sobrarán los sufragios, por poco que se empeñe en obtenerlos; así hemos visto a Maximiliano con cuatro millones de firmas recogidas entre ocho millones de habitantes, comprendiendo los niños y las mujeres, la mitad de ellos insurreccionados, una cuarta parte perseguidos, y ni sabiendo siquiera leer la muchedumbre de los proclamadores del imperio, Forey y otros jefes militares saben cómo se verifican esos prodigios” (*OC*, t. 1, p. 19).

Hay una actitud anticapitalista detrás del ataque de nuestro periodista a la reputación del partido de Maximiliano como “moderado” o “progresista”. No sólo tilda a los partidarios del emperador Habsburgo de traidores, lugar común entre los liberales belicosos, sino también de especuladores interesados y corruptos (*OC*, t. 2, p. 442). Esta crítica de Ignacio Ramírez se proyecta a los capitalistas mexicanos con igual ferocidad que a los extranjeros, aun después de la salida de éstos en 1867:

La última razón de importancia que se da para el descontento de los capitalistas, es la mala voluntad con que miran nuestras instituciones: los capitalistas no son republicanos, o lo son a medias; los capitalistas desdennan unirse con el pueblo. En confirmación de ese espíritu hostil, se manifiesta la resistencia con que siempre pagan las contribuciones; el abandono con que ven las mejoras municipales, que en todas partes se promueven y costean principalmente por los ricos; su aversión a figurar en las elecciones; su indiferencia en las luchas internacionales; su apego a las clases y costumbres proscritas, y sus pretensiones aristocráticas. Cargos más o menos fundados, pero ello es cierto que en el gran movimiento popular y en las necesidades de la patria, los capitalistas mexicanos figuran por lo común como si fuesen capitalistas extranjeros; sonrnen a nuestras autoridades solamente cuando pueden explotarlas (*OC*, t. 2, pp. 450-451).

Quiere decir que los capitalistas mexicanos minan las instituciones republicanas recién establecidas, siguiendo la tradición del gran capitalismo internacional. Sus intereses tendrían que subordinarse a las prioridades nacionales de la patria mexicana; si no lo hacen, el pueblo mexicano se vengará de la explotación con la guerra justa, tema principal del autor: “Por su lado los capitalistas, que si son nuevos hacen el papel de ingratos, y

¹² Robert Tombs, *The War Against Paris 1871*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, passim.

si son antiguos no tienen de qué quejarse pues se les ha respetado, no olvidan la lección que han recibido de los franceses; no basta tener dinero; es más necesario todavía tener patria, aun cuando sea para no exponer la riqueza al despotismo del conquistador y a la venganza del pueblo” (*OC*, t. 2, p. 452).

Ya ganada la guerra contra los franceses, en un artículo titulado “Antigalicismo”, publicado el 2 de octubre de 1868, Ramírez arguye sobre la necesidad de otra lucha contra Francia, esta vez para la independencia *cultural*. Lamenta la influencia excesiva del francés en la lengua española: “Las naciones que hablan el idioma de Castilla parecen en este siglo completamente afrancesadas./ La misma lengua, en más de una mitad, es parisiense, hasta el grado de que, en la prosa y en el verso, las más elegantes frases son verdaderos galicismos” (*OC*, t. 2, p. 387). El Nigromante mismo no usaba frases en francés ni galicismos de locución ni construcción en su prosa vigorosa, libre también de modismos provinciales mexicanos por lo general. En una carta a Wenceslau Iberri, escrita en 1874, analiza una locución en el español internacional —“Déme usted su dirección”— que se originó en las locuciones del francés y del inglés. Aprovecha la oportunidad para generalizar sobre el fenómeno general y aceptado de incorporación de lo que él llama neologismos, o frases de circulación reciente sin antecedentes en el español popular:

Pero, en fin, ¿el disputado neologismo, puede considerarse como castizo? *Castizo*, lo que es de buena raza o linaje, puro, propios, sin mezcla de voces, ni frases extrañas, hablando del lenguaje. Tal es la acepción común del adjetivo castizo; y según ella, equivale a lo que en la bella literatura suele llamarse lenguaje clásico, porque se compone de las palabras y frases usadas por los clásicos, o, a lo menos, por cualquiera de los antiguos escritores. En este sentido con dificultad se encontrará hoy, en la misma España, un solo escritor enteramente castizo; el neologismo, invadiendo toda la literatura, vivifica las dos terceras partes en el idioma de Castilla; y florece del mismo modo en la elocuencia y en la poesía. Ya esa raza de castizos, de que nos hablan los gramáticos, es antediluviana. Los puristas actuales no reconocen sino un legislador: el uso (*OC*, t. 3, p. 185).

En esta metáfora de “raza de castizos”, implica una semejanza entre una actitud racial que insiste en la pureza de sangre y otra actitud lingüística pasada de moda: la casticista. Al considerar los dos comentarios contradictorios de Ramírez, uno contra los galicismos, otro a favor de los “neologismos”, se llega a la conclusión de que lo primero se desprende del contexto de combate inmediato, propicio a la exageración polémica, mientras que lo segundo, seis años más tarde, refleja una mayor tolerancia y comprensión de las razones para que se produzcan las mezclas lingüísticas. Ramírez termi-

na su ensayo de 1868 con un párrafo abarcador de todas las malas influencias francesas en México, en forma de una hipérbole satírica, construida con mucha tensión retórica e intelectual, a base de cláusulas subordinadas condicionales y paralelas que terminan en una exclamación que provoca la risa:

Consagraremos infatigables una serie de artículos para probar a nuestros compatriotas, que si en la literatura, de tantos que escriben, pocos se acercan a Prieto, a Sierra y a Altamirano, que si en hacienda no salimos de Zambrano, de Iglesias y de Mata; que si Miranda y Cordero son nuestros Apeles; que si veinte leguas de ferrocarril nos cuestan diez millones; que si ignoramos la Geografía de la República y conocemos la de la *Tierra-Santa*; que si hemos adoptado la dictadura como un orden municipal, provincial y nacional; que si estudiamos el latín para entender la misa y no hablamos una palabra de los idiomas indígenas, y que si llegamos a desesperar de alcanzar un remedio a nuestros males, la culpa de todo esto, por más que se diga en los discursos patrióticos, ya no debe atribuirse a los españoles, sino exclusivamente a los franceses. ¡Dénon el cielo un Hidalgo para esa independencia! (*OC*, t. 2, p. 389).

La sugerencia es que la mayoría de los escritores literarios mexicanos imitan las modas francesas, exceptuando a tres de ellos, de entre los cuales dos han tenido un gran impacto sobre Ramírez tanto en su trato personal como en las lecturas que ha hecho el Nigromante de sus obras nacionalistas y liberales: Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano. Se señala la dependencia económica del extranjero (no exclusivamente la verbal) en el costo exorbitante de la construcción del ferrocarril, hecha con capital y tecnología extranjeras. En pocas palabras, el mexicano sufre de una mentalidad que sobrevalúa lo francés y menosprecia lo nacional y lo indígena. El nacionalismo de Ramírez es combativo y defensivo. Al evocar las fuerzas sobrenaturales (del cielo), el ensayista se vuelve burlón, como si estuviera pidiendo milagros.

Ramírez también mostró sus tendencias ideológicas a través de su interpretación de la Comuna de París de 1871. Cabe narrar algunos datos que ponen en duda la versión del Nigromante de que la derecha traicionó a los Comuneros patrióticos en su lucha contra los prusianos invasores. La derecha francesa promovió la declaración de guerra de Francia contra Prusia en 1870 al rechazar la colocación de un alemán sobre el trono de España, mientras que algunos importantes republicanos moderados franceses fueron reacios a apoyar esa declaración. La Internacional en Francia y Rusia no apoyó la declaración de guerra porque veía intereses imperialistas reaccionarios detrás de ella.¹² Cuando las fuerzas de Napoleón III fueron derrotados en el campo de batalla por los prusianos, el emperador abdicó después de rendirse y firmar un armisticio “ignominioso”, según Ramírez. Se formó entonces un gobierno provisional republicano y monarquista bajo

Adolphe Thiers. Mientras tanto, durante cuatro meses y medio, los parisien- ses radicalizados siguieron luchando contra el cerco de su capital establecido por los soldados prusianos. Tanto Bismarck como Thiers eran renuentes a permitir que los prusianos siguieran la lucha *después* del armisticio de enero de 1871, aunque lo haría Prusia en el caso de que el ejército de Versalles, donde se ubicaba el gobierno provisional de Thiers, no reprimiera la suble- vación radical. A veces los prusianos cooperaron con el ejército de Versalles tácticamente para permitir pasar las tropas de Thiers en medio de las filas prusianas; hasta hubo una entrada ceremonial de los prusianos en París, con- cesión exigida a Thiers por Prusia, el primero de marzo de 1871, sin que ofrecieran resistencia alguna los Comuneros.¹³ En ocasiones los prusianos parecían favorecer a los Comuneros en su lucha contra el ejército de Versalles para fomentar la inestabilidad del gobierno provisional de Thiers.¹⁴ De cual- quiera manera, las tropas prusianas sitiaron París hasta el tratado de paz definitivo de mayo de 1871, después de la caída de la Comuna, que apenas había durado tres meses. El gobierno provisional de Thiers y Prusia nunca fueron aliados militares claros en la lucha para aplastar la Comuna. El ejér- cito de Versalles hizo esa guerra con sus propios soldados.

Veamos ahora cómo presenta Ramírez en sus artículos periodísticos esta guerra civil francesa entre dos organizaciones políticas rivales que se declaran el gobierno legítimo: la Comuna de París y el gobierno provisio- nal de Thiers en Versalles. El Nigromante considera equivocadamente que la Federación Internacional de Trabajadores y la Comuna son sinónimas. Igualmente confunde la resistencia parisiense contra el cerco prusiano du- rante septiembre de 1870 y enero de 1871 con la guerra civil siguiente que terminó en mayo de 1871. Con el fin de aumentar su credibilidad, nuestro ensayista niega simpatía ideológica alguna por el comunismo:

Yo estoy contra el comunismo por la misma causa que no admito el absolutis- mo político y religioso; estoy por la independencia individual; estoy todavía más lejos que usted [*La Voz de México*] de ciertos socialistas. Puedo, por todo lo expuesto, hablar con absoluta imparcialidad sobre la *Internacional*. Un millón de personas en París han proclamado principios buenos y dudosos y algunos malos; han pretendido resolver la suerte de los trabajadores, cuestión secular, eterna. Se han agrupado contra esos desgraciados los militares que todavía no se borran de los faldones de sus casacas la huella de los pies alemanes; los especuladores que han empobrecido la nación; los pedantes que la han vendi- do al extranjero; las razas de reyes; las razas divinas de los sacerdotes católicos; todo lo que hoy el género humano posee de más vil, y todos esos bandidos llamaron en su ayuda a los prusianos (*OC*, t. 2, p. 177).

¹³ F. Jellinek, *op. cit.*, p. 126; R. Tombs, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁴ R. Tombs, *op. cit.*, pp. 99 y 134-136.

No cabe duda de que el Nigromante deformó los hechos históricos cuando tachó a los dos gobiernos franceses —el imperial y el provisional— como traidores y aliados de los invasores extranjeros.¹⁵

Según Ramírez, la única soberanía legítima del pueblo francés estaba en el municipio de París en 1871 que organizó la Comuna:

[los parisienses] procedieron a organizar su municipio. Tenían derecho para hacerlo desde el momento en que se persuadieron de que ese derecho era inalienable, y [de] que la salud pública dependía de su inmediato ejercicio. Ninguna oportunidad más favorable para que la soberanía municipal se entronizase; no existía en Francia ningún gobierno legítimo. El imperio había puesto su abdicación en manos de los prusianos; la administración provisional terminaba su mandato por medio de una traición más ignominiosa que la del imperio. Así, pues, la nación iba a constituirse, está por constituirse todavía; la única legalidad existente es el municipio. Los parisienses atendieron a su interés comunal que peligraba en ese interregno (*OC*, t. 2, p. 204).

El hecho es que siguió reuniéndose la Asamblea Nacional, con diputados de toda Francia que respaldaban al gobierno provisional de Thiers, mientras unas elecciones cuasi legítimas en París desconocieron tal autoridad, y los participantes se proclamaron defensores de la República y del lema de la Revolución Francesa de 1789: Libertad, Igualdad, Fraternidad.

Como consecuencia de su experiencia con la Intervención Francesa en México durante la década anterior, Ramírez imprime un tinte engañoso a su interpretación de la Comuna de París. El Nigromante postula un heroísmo patriótico de los parisienses contra los prusianos, lo cual se puede sustentar en los hechos históricos del cerco de París de septiembre de 1870 a enero de 1871. Cuando Ramírez postula la alianza de los mismos grupos que apoyaron el Imperio de Maximiliano en México —los militares, los monárquicos, los grandes capitalistas, el clero, el grupo académico “pedante”— detrás de otra invasión extranjera, la prusiana en Francia, cae en una distorsión histórica a la medida de su predisposición liberal patriótica contra la Intervención Francesa en México. Ramírez hace parecer que la Reforma liberal mexicana y la Comuna comparten un enemigo común. La analogía es sólo parcialmente convincente, porque la derecha francesa no

¹⁵ Una fuente de esta actitud pudo ser la retórica pública de la Comuna sobre la traición de Francia y su República por sus enemigos al entregar París al extranjero (*The Communards of Paris, 1871*, ed. Stewart Edwards, Cornell University Press, Ithaca, 1973, p. 81). Quizá Ramírez leyó la prensa mexicana simpatizante de la Comuna, derivada de la prensa europea, como *El Socialista*, semanario obrerista pro mutualista que se editó entre mediados de 1871 y 1888 (*Diccionario Porrúa*, p. 1997), o hasta *La Comuna o El Obrero Internacional*, periódicos mexicanos socialistas-anarquistas de la época (James D. Cockcroft, *Intellectual Precursors of the Mexican Revolution, 1900-1913*, University of Texas Press, Austin, 1971, p. 47).

fue el aliado del ejército de Prusia en Francia, como los conservadores mexicanos sí lo fueron del ejército francés. Pero en parte a raíz de esa analogía, el ensayista fomenta la simpatía por la Comuna.

Sin abogar nunca por el marxismo ni el comunismo, el Nigromante, sin embargo, pinta la guerra civil francesa de 1871 como una lucha de clases, además de una incursión extranjera. Según él, los capitalistas, los propietarios, “no han vacilado en emplear las armas extranjeras para resolver una cuestión de salarios, matando a la mitad de los trabajadores para esclavizar el resto” (*OC*, t. 2, p. 191).¹⁶ Además de salarios, para completar el cuadro parcial del Nigromante, se defendieron derechos de huelga, asociación y administración de la propiedad y del gobierno. Ramírez no percibe los matices grises en su visión de la lucha de clases entre obreros y propietarios, sea por falta de información o por razones ideológicas. En realidad, los comuneros representaban una alianza entre la clase media baja (tenderos, empleados de oficina, pequeños negociantes) y la clase baja superior (artesanos, jornaleros).¹⁷

Uno de los aspectos del movimiento obrero-artesano que formó parte de la Comuna de París con que se identificó Ramírez fue su apoyo a las cooperativas o asociaciones de asistencia mutua, o mutualidades, como se les llamaba (*OC*, t. 2, p. 254). Esto concordó con la concepción democrático-anarquista del ideólogo y líder francés Proudhon, quien consideraba que el movimiento cooperativo debía ser la base de la actividad económica en lugar de la acción política, lo cual tuvo mayor apoyo en la Comuna que la idea de la dictadura del proletariado de los marxistas o la revolución anarquista de Bakunin.¹⁸ Ramírez, como Proudhon, estuvo más bien en contra de la concentración del poder en el Estado, así como de la alianza de éste y el gran capital.

El Nigromante pudo haber conocido la obra de Proudhon en las traducciones del liberal mexicano Melchor Ocampo. En el pasaje siguiente, resuena la idea del francés de que la propiedad es finalmente un robo: “La propiedad no es el robo, no, no es el robo, pero nace del robo; es necesario que sea muy provechosa la propiedad para que, a pesar de su procedencia sacrílega, el universo entero la santifique. Es el robo reglamentado, como es el homicidio legal la guerra” (*OC*, t. 2, pp. 222-223).

¹⁶ La hipérbole es evidente: hubo 25,000 parisienses muertos por la violencia en la guerra civil de la Comuna; 38,000 encarcelados; y hasta 65,000 muertos por enfermedades durante los dos cercos de París de 1870-1871 (Tombs, *op. cit.*, p. 191; S. Edwards, *The Paris Commune, 1871*, p. 346). Antes de estas pérdidas, París tenía una población de cerca de dos millones de habitantes (Roger Price, *A Social History of Nineteenth-Century France*, Century Hutchinson, Londres, 1987, p. 55).

¹⁷ S. Edwards, *The Paris Commune, 1871*, p. 360.

La actitud de Ramírez contra los ricos y a favor de los pobres tiene resonancias bíblicas en su cita del predicador jesuita francés del siglo XVIII Jacques Brydayne (citado erróneamente en el texto como Bridaine), cuando se refiere a los pobres como “los mejores amigos de mi Dios” y a los ricos como “los opresores de la humanidad doliente” (*OC*, t. 2, pp. 293-294). Como en el caso de Antonio Díaz Soto y Gama cuarenta años después, Ramírez funde un anarquismo con un cristianismo anticlerical y antiburgués. Cito a Moisés González Navarro: “Según Ignacio Ramírez, del Evangelio emanaban la democracia, la igualdad, la libertad, la fraternidad y la protección a los desvalidos”.¹⁹

El Nigromante quiere señalar satíricamente que los liberales de la Reforma que bajo Benito Juárez han apoyado las desamortizaciones de los bienes comunales, tanto eclesiásticos como indígenas ejidales, se han corrompido en “las expoliaciones” de propiedades —una forma del robo legal— para volverse capitalistas, olvidando algunos antecedentes socialistas de la Reforma. En la acusación siguiente, el pronombre “vosotros” remite a los defensores de Juárez en agosto de 1871, poco después de la derrota de la Internacional y la Comuna en París:

Hijos del plan de Ayutla, parientes de la Constitución de 1857, cómplices de la desamortización, desalojadores de monjas, y sobre todo, vosotros que habéis escrito, hace poco, programas socialistas; vosotros, cuyo único talento como financieros ha consistido en llevar a la cárcel a los ricos para arrancarlos algunas cantidades que dividisteis con D [...] vosotros, que ahora proponéis a don Benito un sistema completo de expoliaciones; vosotros, en fin, los que no tenéis fe en ningún programa divino ni humano, y que os horrorizáis con las pretensiones de un pueblo hambriento; vosotros que prestáis a usura, señores, honrad a vuestros antepasados: esa internacional [...] ¡es vuestra madre! (*OC*, t. 2, p. 226).

¿Tiene razón el Nigromante al decir que habían escrito programas socialistas los posteriores desamortizadores capitalistas? Un liberal de la Reforma, Melchor Ocampo, aunque partidario de la pequeña propiedad como Ramírez, había escrito, bajo la influencia de Proudhon, una avanzada carta de organización del trabajo como Gobernador de Michoacán.²⁰ José María Castillo Velasco y Ponciano Arriaga, diputados liberales que participaron en la redacción de la Constitución de 1857, fueron derrotados en sus propuestas para repartir las tierras, individuales o comunales, a los indios y

¹⁸ *Ibid*, p. 13.

¹⁹ *La Reforma y el Imperio*, Sep-Setentas, México, 1971, p. 26.

²⁰ Víctor Alba, *Las ideas sociales contemporáneas en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 59.

campesinos que carecieran de trabajo.²¹ Ramírez tuvo afinidad política con Mariano Otero, otro legislador liberal de la Reforma quien, según Charles Hale, fue influido por el pensamiento socialista utópico francés de Víctor Considerant y Charles Fourier a favor de la asociación voluntaria como base de la organización social, tanto antiestatal como anticentralista.²²

El Nigromante mismo fue un legislador liberal derrotado en su proyecto de *profit-sharing*, pues según González Navarro: “Ignacio Ramírez criticó la injusticia de conservar la servidumbre de los jornaleros, pidió adelantarse al socialismo concediendo un rédito al capital-trabajo”.²³ Ramírez defendió la idea marxista y proudhoniana de que cada trabajador tiene derecho a sus productos (*OC*, t. 2, p. 305).

Hay dos distorsiones fundamentales en la acusación de Ramírez de que los defensores de Juárez en 1871 no reconocen a sus precursores socialistas en la Internacional. Primero, la Internacional se fundó en Ginebra en 1866 y empezó a impactar a México hasta 1870, con el cerco de París, así que no puede anteceder a los programas con influencia socialista propuestos en México desde las décadas de 1850 y 1860. Segundo, los gobiernos de Valentín Gómez Farías y Benito Juárez, propulsores de las desamortizaciones de bienes comunales, fueron los victoriosos y no representaban las ideas de los legisladores con influencia socialista ya señalados —Ocampo, Otero, Castillo, Arriaga y Ramírez mismo. No cabe duda de que el Nigromante lamentó el despojo de los ejidos indígenas por métodos violentos y fraudulentos a favor de los hacendados (*OC*, t. 2, p. 406).²⁴

Ramírez vio en la Comuna al enemigo de la policía represora de un gobierno central francés; abogó por una milicia en México, o Guardia Nacional, parecida al pueblo armado del París entre 1870 y 1871, de raíz popular, para defender los derechos constitucionales contra los caciques y los caudillos abusivos (*OC*, t. 2, pp. 182 y 233). Como los comuneros, el Nigromante criticó severamente la centralización del gobierno, los monopolios y los privilegios de la élite asociados con su control del gobierno (*OC*, t. 2, pp. 306-307).²⁵

Es muy significativo que Ramírez también haya citado a un buen número de pensadores franceses de tendencia democrática y republicana, intelectuales más moderados que los comuneros, para respaldar la soberanía del municipio. Édouard de Laboulaye (1811-1893), profesor universitario

²¹ M. González Navarro, *op. cit.*, pp. 28-29; V. Alba, *op. cit.*, pp. 52-53.

²² Charles A. Hale, *Mexican Liberalism in the Age of Mora, 1821-1853*, Yale University Press, New Haven, 1968, pp. 185-187.

²³ M. González Navarro, *op. cit.*, p. 29.

²⁴ David R. Maciel, *Ignacio Ramírez: ideólogo del libertismo social en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980, pp. 113-114.

²⁵ *The Communards*, pp. 82-82; S. Edwards, *The Paris Commune, 1871*, pp. 28 y 185.

y autor de los libros *El partido liberal* (1871), *El Estado y sus límites* (1863), *Historia política de los Estados Unidos* (1855), es citado por su crítica a la Revolución de 1848 en Francia porque ésta abolió el municipio de París y porque centralizó el gobierno; Laboulaye (*OC*, t. 2, pp. 181 y 203) defendió las libertades municipales, provinciales y el derecho de asociación, de reunión y de petición.²⁶ Ramírez también cita a Alexis de Tocqueville (1805-1859), el entusiasta cronista francés que viajó a Estados Unidos y escribió el clásico ensayo *La democracia en América*, donde subrayó la importancia de las instituciones concejales y municipales en el fomento de la democracia como base de las libertades individuales frente al gobierno federal (*OC*, t. 2, pp. 201-202). El hecho de que el Nigromante aluda a la defensa del municipio de François-Pierre Guizot (1787-1874), historiador francés conservador eminente, monarquista, constitucionalista y aliado de Napoleón III, quiere decir que al argumentar reconoce la autoridad del grupo ideológico opuesto al suyo (*OC*, t. 2, p. 202; en el texto escribe erróneamente su apellido: Guichot). Ramírez está de acuerdo con Émile Jonveaux (1819-1871), cronista y ensayista francés que publicó *La América actual; colonización, enseñanza y religión en los Estados Unidos*, en la idea de que el municipio en Estados Unidos expresa allí el muy estimado valor del individualismo (*OC*, t. 2, pp. 174 y 202). Nuestro ensayista reconoce el resurgimiento del municipio en España a partir de la Constitución de 1812 y en México en 1812 a partir de la guerra de la Independencia como una victoria sobre el despotismo imperial español, que había aplastado al municipio español en los siglos xv y xvi (*OC*, t. 2, pp. 179-180).

El aspecto de liberal clásico más notorio de Ramírez es su defensa de la libertad de comercio y de la libertad individual como valores socioeconómicos, para lo cual cita a Jeremy Bentham y a Adam Smith (*OC*, t. 2, pp. 306-307). El Nigromante revela sus valores de clasemediero radical al apoyar el pequeño comercio y los derechos indígenas, femeninos y obreros frente a las incursiones del gran capital aliado del proteccionismo estatal. Condena el proteccionismo como nocivo en Francia y en el México imperial español (*OC*, t. 2, pp. 32-38 y 224). Se opone tanto al capitalismo del Estado como al socialismo del Estado, destacando los matices anarquistas en su pensamiento liberal. Los ecos de Rousseau y la Revolución Francesa de 1789 se oyen en el pasaje siguiente: “El socialismo antiguo y moderno, han cometido el error de buscar una alianza, con el cuerpo administrativo, su poder y su influencia; su salvación, su progreso, se reduce a emanciparse. Exista el gobierno, pero exista aislado; asociación, libertad, igualdad, fraternidad ven con odio lo que se llama ley, pero nacen del contrato: ¡la lucha es entre la ley y el contrato!” (*OC*, t. 2, p. 375).

²⁶ R. Soltau, *op. cit.*, p. 258.

La preferencia del Nigromante por las citas de republicanos y demócratas moderados a favor del municipio, así como la ausencia de otros autores políticos franceses importantes de la misma época, indican una fuerte tendencia anticontralista y antiestatista; así, están ausentes de los ensayos de Ramírez los nombres de liberales republicanos francamente pro estatistas, como Pierre Leroux y Jules Simón;²⁷ están también ausentes los socialistas pro estatistas franceses Louis Blanc, Leo Frankel, Édouard Vaillant, todos activos en la Comuna; tampoco aparece Auguste Blanqui, jefe de una camarilla anarquista en la Comuna que abogó por una dictadura del proletariado de París. Fundamentalmente, el Nigromante escribió su versión selectiva de la Comuna para que reflejara su posición de un demócrata radical pero no revolucionario.

Un colofón curioso de Ramírez en su relación con los franceses es un artículo que publicó en agosto de 1871, donde defiende la inmigración francesa de ex comuneros a Sonora como fructífera para la economía mexicana (*OC*, t. 2, p. 217). Esta actitud pro inmigratoria fue típica del liberalismo mexicano decimonónico. Los franceses vendrían por segunda vez, pero ahora con otros intereses y otras ideas. Al fin y al cabo, el Nigromante no rechazaba étnicamente lo francés.

En resumen, el Nigromante logra expresar un pensamiento social, político y cultural de tendencia liberal radical —con elementos anticlericales, irreverentes en cuanto a la religión, anticapitalistas, pro aztecas, antimprialistas, antimonárquicos, antiaristocráticos; estos elementos sirven para construir una elegante polémica contra la Intervención Francesa, contra la cual también luchó como soldado juarista. Ignacio Ramírez no disfrutó del ocio necesario para elaborar estudios sobre los autores franceses que admiraba —entre ellos, Voltaire, Víctor Hugo, Rousseau y Proudhon—, pero sí siguió de cerca las corrientes literarias y políticas de la Francia de su época. Su estilo ensayístico se caracteriza por el uso de la metáfora altamente visual, preferiblemente la metonimia; la personificación; el paralelismo retórico en la sintaxis; la ironía risueña o amarga; la sátira chistosa o vehemente; el manejo elíptico de verbos, sujetos o frases; la alusión sugestiva sin la completa información; la larga enumeración de objetos directos; la pregunta retórica; la exclamación; la anécdota ilustrativa; y, en especial, la hipérbole. El tono exaltado y exagerado de Ramírez puede alternativamente conmovier o enajenar al lector, dependiendo del grado con que se identifique con cada punto de vista del autor. Cabe mencionar, por último, que sus distorsiones históricas pueden atribuirse tanto a sus fuentes de información como a las propuestas ideológicas de su periodismo.

²⁷ R. Soltau, *op. cit.*, pp. 277, 160-161 y 158-160.

MANUEL GUSTAVO REVILLA: ENTRE LA PEDAGOGÍA Y LA CRÍTICA DE LA LITERATURA

LEONARDO MARTÍNEZ CARRIZALES

REVILLA, EDUCADOR DE ESCRITORES

La materia de este ensayo es un discurso que Manuel Gustavo Revilla (1863-1924) pronunció ante la Academia Mexicana a mediados de 1915.¹ En la primera parte de esa comparecencia, Revilla abogó en favor de lo que a su parecer era el sentido primordial de la crítica literaria: la pedagogía. El crítico se convertía, según el modo de ver las cosas del académico, en un árbitro del “buen gusto”, un juez que emite su dictamen amparado en algunas consideraciones normativas y, por consecuencia, propone a todos la estimación de los libros de quienes se han rendido ante el código de la belleza clásica. Por ello se entenderá que Revilla dedicara la segunda parte de su discurso a encomiar las bondades de los manuales de retórica y poética escritos en el mundo hispánico luego del célebre *El arte de hablar en prosa y en verso* (1826), de José Mamerto Gómez Hermosilla. El crítico venía a ser, en rigor, un pedagogo, pues su función social desempeñaba un papel en la educación de los ciudadanos.²

Este discurso forma parte de la gestión desplegada por Manuel G. Revilla en la Escuela Nacional Preparatoria, cuando era profesor de la cátedra de

¹ Manuel Gustavo Revilla, *Los fundamentos del arte literario. Discurso leído ante la Academia Mexicana de la Lengua*, Ed. Eusebio Gómez de la Puente, México, 1915. Revilla recogería con el mismo título y sin variación alguna este discurso en *En pro del casticismo*, Andrés Botas e Hijo Eds., México, 1917, pp. 187-226. En las páginas que siguen, las citas al discurso de Revilla corresponden a la edición de 1915.

² La colocación de la preceptiva literaria en el marco de las instituciones educativas de una comunidad política de carácter republicano es normal en la historia del México independiente. Por ejemplo, Carlos María de Bustamante se apresura a editar de nuevo en 1825 los *Principios de retórica y poética* de Francisco Sánchez Barbero porque la primera edición mexicana de la obra (1806) se había agotado. “Desde entonces acá no se ha hecho otra, y hemos carecido de un curso elemental, el mejor que se ha escrito, para formar los verdaderos principios de elocuencia y literatura de nuestros jóvenes”; inmediatamente después justifica su proceder por “la necesidad que hay de fomentar el estudio de la elocuencia viviendo bajo la forma de un gobierno democrático” (C. M. de Bustamante, “Al Honorable Congreso del Estado Libre de Veracruz”, en Francisco Sánchez [Barbero], entre los árcades Floralbo Corintio, *Principios de retórica y poética*, Oficina de La Águila, México, 1825, pp. iii-iv). Revilla adoptará un punto de vista similar: la educación literaria se orienta principalmente a los jóvenes y, por el conducto de éstos, a la salud de la república.

Lengua Nacional, obligación que adquirió a partir de 1905. El profesor Revilla se distinguiría en las aulas de San Ildefonso por recomendar la lectura, el comentario y la emulación de un repertorio constante de libros clásicos en el ámbito hispánico, como el método más adecuado de enseñanza de la morfología, la gramática, el léxico y, en última instancia, la redacción del español. En los hechos, este plan de trabajo depositaba en el fondo de la educación lingüística de los preparatorianos un fuerte sentido preceptivo en el cual valores como el de autoridad y emulación del modelo adquirirían un lugar preponderante. Por obra y gracia del canon castizo, el educador compartía con los jóvenes los conocimientos necesarios para llevar a cabo correctamente la redacción y la lectura en voz alta de escritos en lengua española. En estos propósitos y en el modo de expresarlos se advierte el *dictum* clásico que confiere a los textos literarios un papel dentro de la educación del ciudadano que ha de expresarse ante los suyos oral y escrituralmente.

Este hecho merece estudiarse porque Revilla, al haber propagado entre los jóvenes una noción de la literatura dominada por valores estéticos e ideológicos de carácter preceptivo, representó el punto más alto al cual haya llegado la presencia sistemática de la literatura en la Preparatoria porfiriana, antes del intento de los integrantes del Ateneo de la Juventud de formalizar esta disciplina con base en criterios históricos y filológicos. Ciertamente, Revilla no concibió la literatura como un hecho dinámico, sometido al paso del tiempo y a toda clase de influencias de orden social; sin embargo, tampoco defendió las reglas de los viejos manuales de retórica y poética. A su modo, contribuyó con la reivindicación de las Humanidades en el ámbito ya agotado del positivismo escolar. El sedimento de esa educación puede advertirse en el proyecto literario de quienes, en pleno siglo xx, se sometieron en la Preparatoria al marco de lecturas y a los ejercicios impuestos por Revilla, entre otros profesores. Por sólo citar un par de ejemplos correspondientes a dos generaciones distintas, hablemos de Alfonso Reyes y Jaime Torres Bodet. El primero conservará uno de los ejercicios de composición literaria vigilados y evaluados por Revilla, y aun trasladará temas y tratamientos de aquel testimonio temprano hacia obras más elaboradas y de mejor fortuna pública;³ gracias al archivo del segundo, conservamos uno de los ejercicios de redacción mediante los cuales Revilla entrenaba a

³ Entre las páginas en prosa que Alfonso Reyes no recogió en el volumen I de sus *Obras completas*, “ya porque aún no poseen calidad literaria, o ya porque fueron aprovechadas y refundidas en libros posteriores”, consigna: “*Composiciones presentadas en los exámenes de 1º y 2º curso de literatura en la Escuela N. Preparatoria por el alumno Alfonso Reyes*, Tipografía Económica, México, 1907, 8º, 18 páginas e índice: «El hombre debe amar a la patria» y «Descripción del Bosque de Chapultepec». Una nota explica que estas páginas se publican por acuerdo de la Secretaría de Instrucción Pública y a solicitud del jurado de exámenes, integrado por Manuel Sánchez Mármo, Luis G. Urbina y Manuel G. Revilla. Las pruebas eran anónimas (A. Reyes, “Apéndice bibliográfico”, en *Obras completas* [en adelante *OCAR*], Fondo de Cultura

sus alumnos en la construcción de cláusulas correctas y elegantes.⁴ ¿Cómo podríamos explicar satisfactoriamente, con base en la *mitología revolucionaria* del Ateneo de la Juventud, el peso de Aristóteles en las ideas literarias de Alfonso Reyes y el capital preceptivo empeñado en su obra poética?⁵ ¿Cómo podríamos hacer lo propio al respecto de la prosa ática y los sonetos de madurez de Jaime Torres Bodet, si nos conformamos con el relato crítico y modernizante con el cual suele caracterizarse el lugar histórico de los Contemporáneos?⁶ Estos casos documentan un régimen social de adquisición de ciertas facultades lingüísticas y literarias caracterizado por una tradición preceptiva que dejó huellas perdurables en la configuración de los proyectos literarios de los autores en cuestión. El sustrato de la educación literaria de los escritores formados en los primeros años del siglo xx debería interesarnos un poco más como objeto de estudio. El sustento de esta educación prolonga algunos contenidos temáticos e ideológicos propios del siglo xix, y permanece inalterado en lo fundamental ante la experiencia histórica de la Revolución Mexicana. Es necesario reconocer que el prestigio de la Revolución, hecho fundamental de nuestra vida pública, ha condicionado la interpretación de la cultura literaria del país en los primeros años del siglo xx, imponiendo un corte abrupto entre éste y el siglo xix, precisamente allí donde no era posible hacerlo: el fondo ideológico de las prácticas literarias de México.

Económica, México, 1955 [*Letras Mexicanas*], t. I, p. 349). Manuel G. Revilla fue secretario del jurado que examinó al preparatoriano Reyes en dos materias, Literatura General y Literatura Española y Patria, ambas aprobadas en noviembre de 1906, según consta en las boletas de aprobación de cursos resguardadas en la Capilla Alfonsina. La descripción de Chapultepec tendrá ecos en una célebre conferencia de 1911, “El paisaje en la poesía mexicana del siglo xix” (*OCAR*, t. I, pp. 193-245), y en la todavía más célebre “Visión de Anáhuac (1519)” (*OCAR*, t. II, pp. 9-34). El propio Reyes emparenta textualmente estos dos escritos y se deja en el bolsillo el antecedente de 1907.

⁴ Archivo Jaime Torres Bodet, Centro de Estudios sobre la Universidad, Universidad Nacional Autónoma de México, Epistolario particular, 3, [1918]-1940, 127/1/1 fol., Manuel G. Revilla/Jaime Torres Bodet, 14 de octubre de 1918.

⁵ Sobre el término mitología revolucionaria, consúltese “La mitología revolucionaria del Ateneo de la Juventud”, capítulo de mi libro *La gracia pública de las letras*, Ed. Colibrí-Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, México, 1999, pp. 31-52. El investigador Anthony Stanton ha reparado en las peculiaridades tradicionales del capital poético de Alfonso Reyes en su ensayo “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, recopilado en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, cce-El Colegio de México, México, 1998 (*Vida y Pensamiento de México*), pp. 105-126.

⁶ Advuértase a este respecto las elecciones estéticas e ideológicas que comporta el testamento literario de Jaime Torres Bodet, *Obras escogidas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961 (*Letras Mexicanas*); con un propósito diferente del nuestro (la restitución de una poética desterrada por el propio escritor de su imagen pública), Gustavo Jiménez reparó en este hecho en “El rostro y la máscara del poeta”, prólogo a J. Torres Bodet, “*Destierro*” y *otros poemas en la sombra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000 (*Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie*), pp. 11-27.

Si aceptamos que la escritura literaria toma algunos de sus recursos de este proceso formativo, la educación tradicional de generaciones como la del Ateneo de la Juventud podría iluminar zonas enteras de la obra literaria de sus integrantes: rasgos estilísticos, opciones genéricas, tópicos y presuntos reacios a ser explicados por el relato revolucionario y modernizante de la cultura mexicana alrededor de 1910. Todavía más: la adopción de esta perspectiva nos permitiría hacer una lectura de las obras literarias del periodo un poco menos dependiente de las construcciones ideológicas de las cuales los escritores echan mano con el propósito de adjudicarse un lugar social, y conquistar el *lugar de la memoria* histórica afín a sus intereses de grupo.⁷ En cambio, estaríamos en condiciones de sujetar el análisis de los libros a estratos socioculturales más profundos y estables que los de las polémicas, tales como los depósitos de los recursos de una comunidad necesarios para constituir la estructura histórica de sus prácticas literarias de escritura y de lectura.⁸

En este sentido, el caudal normativo que deja en una generación el proceso de enseñanza-aprendizaje desempeña un papel central en la organización de las manifestaciones literarias que les son propias. Quizá el patrimonio educativo nos haga más cercano el espectáculo de un escritor que habita un mundo político sometido a fuertes tensiones reformadoras, modernizadoras, y aun revolucionarias, y que, no obstante, redacta una lengua castiza, equilibrada y sencilla, de acuerdo con las aspiraciones de los viejos maestros de la tradición. Manuel Gustavo Revilla tiene alguna responsabilidad en este hecho.

⁷ "Au lieu de s'obstiner à vouloir mesurer leur impact [el de las generaciones] sur le changement social et à retrouver en elles le moteur caché du mouvement de l'histoire, Pierre Nora a proposé récemment de les considérer comme des productions de la mémoire collective, comme des «lieux de mémoire». Son étude sur les usages de la notion de génération constitue un discours de la méthode incontournable pour les historiens tenté d'analyser en termes de générations l'évolution des manières de vivre et de penser. [...] Qu'elles se soient proclamées elles-mêmes ou qu'elles aient été intronisées par l'opinion du temps, ces générations sont la projection d'une image retrospective de soi par laquelle une époque cherche à définir sa singularité, sa raison d'être, et à justifier son rôle historique. Avant d'être une catégorie de la réalité, elles sont une construction de l'imaginaire" (André Burguière, "Les rapports entre générations: un problème pour l'historien", en *Communications*, 59 [1994], p. 16).

⁸ Un ejemplo reciente para poner a prueba esta perspectiva fue el libro de Guillermo Sheridan (introd., comp. y notas), *México en 1932: la polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999 (*Vida y Pensamiento de México*). En mi opinión, la interpretación que hace Sheridan de la polémica atiende en exceso a las formulaciones ideológicas de los contendientes, y pasa por alto los profundos y estables estratos socioculturales que alimentaron la perspectiva de escritores como Ermilo Abreu Gómez. Consúltese mi reseña al libro de marras: L. Martínez Carrizales, "La literatura mexicana en 1932: la modernidad discutida", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, noviembre de 1999, núm. 347, pp. 48-52.

DEFENSA DE LA TRADICIÓN CLÁSICA

Uno de los elogios de la cultura clásica suscitado en México en los primeros años del siglo xx fue el que Revilla pronunció en la Academia Mexicana. Se trata de un elogio notable por sus aspiraciones doctrinales; suma y consecuencia de los repetidos alegatos de este educador en la Escuela Nacional Preparatoria a favor de un método de enseñanza de la lengua nacional que tuviera como base la lectura y el comentario de *los grandes libros* de la tradición hispánica. Las condiciones en las cuales dicho elogio se suscitó no podían ser más conflictivas; de ellas proviene una parte de la profunda significación de la doctrina de Revilla. Repasemos por un momento tales circunstancias.

La Academia Mexicana padecía una de sus crisis más agudas entre los años de 1913 y 1916.⁹ Sin embargo, los pocos académicos que habían permanecido en la Ciudad de México durante ese tiempo se empeñaron en cumplir bajo cualquier circunstancia con las actividades a las cuales estaban comprometidos. Tal es el caso de las sesiones de los días 6 de julio y 3 de agosto de 1915, en las cuales Manuel G. Revilla pronunció el discurso *Los fundamentos del arte literario* con el propósito de convertirse en miembro de número de la corporación.¹⁰ Gracias a este nombramiento, Revilla estuvo en condiciones de encabezar las reformas al reglamento de la Academia que asegurasen el número suficiente de asistentes a las asambleas y así conferirle a aquélla no sólo legalidad, sino legitimidad pública.¹¹

Revilla debió leer su discurso ante la asamblea más pequeña que alguna vez haya asistido a las sesiones de la Academia: sólo tres académicos, Luis González Obregón, Enrique González Martínez y Enrique Fernández Granados. A la sazón, la Academia Mexicana ya había sido expulsada de su sede en la Biblioteca Nacional de México, de modo que sus reuniones se verificaban en el domicilio particular del cronista González Obregón, sito en el número nueve de la antigua calle de la Encarnación. Algunos miembros de la corporación habían muerto por aquel entonces (Joaquín D. Casasús lo haría en Nueva York, en febrero de 1916), otros habían partido al destierro (Federico Gamboa, Victoriano Salado Álvarez, Balbino Dávalos),

⁹ Esta afirmación y otras de su tipo se sustentan en el esbozo histórico que sobre la Academia Mexicana le fuera encargado a Alberto María Carreño, con base en los archivos de esta corporación (Alberto María Carreño, "La Academia Mexicana correspondiente de la Española", en *Memorias de la Academia Mexicana correspondiente de la Española*, v. VII [1945], pp. 72-73).

¹⁰ "El presente discurso fue leído ante la Academia Mexicana de la lengua, en las sesiones de 6 de julio y 3 de agosto de 1915, para optar su autor al título de Académico correspondiente de la Real Española" (M. G. Revilla, *Los fundamentos del arte literario*, p. 1).

¹¹ Ya en los primeros días de septiembre encontramos a Revilla encabezando una iniciativa que granjeara al ateneísta Antonio Caso el estatuto de académico de la lengua, con lo cual se lograría el *quorum* reglamentario de cinco miembros que la Academia requería para su funcionamiento (A. M. Carreño, *op. cit.*, pp. 73-75).

otros tantos permanecían escondidos o prisioneros (José López Portillo y Rojas, Joaquín Arcadio Pagaza). El vendaval revolucionario cobraba las cuentas a la Academia por la filiación conservadora de varios de sus integrantes y, sobre todo, por los nexos de algunos otros con el gobierno de Porfirio Díaz.

Si éste no fuera un escenario lo suficientemente adverso para el cumplimiento de las tareas de los académicos, baste recordar que en esa época la Ciudad de México sufría el castigo más severo que la Revolución le haya infligido. Nunca como en aquellos días la capital del país padeció el rigor de la guerra civil, manifestado en escasez de alimentos y servicios públicos, epidemias, tiroteos inesperados a la vuelta de la esquina. Viene a cuento decir que la Escuela Nacional Preparatoria, el recinto alterno a la Academia para el desarrollo de los intereses pedagógicos y literarios de Revilla y de algunos de sus colegas, se vería obligada a vencer los mayores obstáculos para concluir los cursos del año lectivo de 1915, resignada a contemporizar con los gobiernos que se disputaron el control de la ciudad luego del rompimiento de Venustiano Carranza con la Convención de Aguascalientes.¹²

Bajo esta borrasca, Manuel G. Revilla pronunció un elogio del sustento preceptivo que comporta la cultura clásica como fuente nutricia de la enseñanza de la literatura en México. En un pasaje de este elogio, Revilla postuló que los prosélitos de la escuela clásica realizaban “por cima de todo, la belleza de la forma, lo mismo en sus lineamientos generales que en el más pequeño detalle”. En seguida, Revilla se demoró en la descripción de los efectos que en sí propio obraban los libros clásicos. Conviene detenerse en el párrafo correspondiente:

El efecto que en mi ánimo producen las obras de tal escuela lo comparo al que me causaría un atardecer sereno; cuando un manso viento mueve suavemente el ramaje y riza las linfas del lago; las nubes toman tenue color de amarantho, y Venus descubre su pálida lumbre en el diáfano azul; se oye el ronco cencerro que guía al aprisco, y los aromas de mil flores silvestres nos llegan con la brisa. El espíritu entonces se arroba indefiniblemente [...] O para expresarlo de otro modo: la obra verdaderamente clásica tiene para mí el encanto de la conciencia tranquila.¹³

¹² Ante el desfile de los jefes revolucionarios que se sucedieron entre sí, la Preparatoria quedó reducida al papel de mera observadora de los diversos proyectos de su reforma como institución educativa del nuevo régimen. A propósito de este asunto, consúltese Javier Garcíadiego, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana*, El Colegio de México-UNAM, México, 1996, pp. 269-301. En lo que respecta al proyecto constitucionalista deparado a la Universidad Nacional una vez que esta facción ocupó la Ciudad de México definitivamente, véanse las pp. 303-326 de ese libro.

¹³ M. G. Revilla, *Los fundamentos del arte literario*, p. 33.

¡Qué inesperado idilio construido con base en algunos motivos provenientes de la tradición clásica, y redactado en elegantes periodos no exentos de ciertas preferencias modernistas por el suave matiz de los colores de un paisaje más anímico que natural! La conciencia tranquila de Revilla adopta el color del amaranto, de la pálida luz de Venus y, en definitiva, el azul, el diáfano azul que envuelve toda la escena idílica. Curioso, en verdad muy curioso pasaje si recordamos que los pocos alumnos de la Preparatoria que insistían en ir a clases se desplazaban por las calles de la ciudad de espaldas a los muros tiroteados.

¿Cómo explicar el sentido de este elogio de la cultura clásica? ¿Se trata de una actitud defensiva por parte de uno de los integrantes de una clase de intelectuales privilegiados por las instituciones tradicionales de las letras y la educación mexicanas? ¿Se trata de un mecanismo ideológico y verbal que sublima la angustia propiciada por la precariedad de la hora? ¿Se trata de un recurso esgrimido sólo como parte de disputas gremiales? Sin duda, hay algo de todo esto en la explicación del acontecimiento; sin embargo, esta perspectiva no alcanza a explicar la profundidad y la elaboración del sustrato ideológico del discurso *Los fundamentos del arte literario*, ni mucho menos su persistencia en sujetos sociales parecidos a Revilla, custodios de la lengua y de la literatura en virtud de la investidura académica y las obligaciones educativas que los caracterizan. La fuerza del capital cultural de estos personajes será tal que permitirá, después de los percances de 1910, la continuidad de sus tareas, y su influencia en la cultura literaria de México durante la primera mitad del siglo xx. Éste es un problema que merece cierto detenimiento.

CRÍTICA Y PRECEPTIVA

En la primera parte de su discurso, Manuel Gustavo Revilla expuso una perspectiva de la crítica literaria que tiende a identificar la función crítica con la preceptiva. En esta tesis, no sólo se advierte la situación institucional de Revilla en las letras mexicanas (la de un académico y la de un profesor de enseñanza media), sino también ciertos desacuerdos con actitudes y convicciones críticas que el académico consideraba contrarias a sus intereses en la disputa por el dominio de los espacios y los recursos públicos de la educación literaria luego de 1910. Un caso ejemplar es el de Pedro Henríquez Ureña.

En 1913, el ateneísta dominicano publicó un folleto, *La enseñanza de la literatura*; la inconformidad de Revilla no se hizo esperar¹⁴ ante frases de

¹⁴ *Ibid.*, pp. 18-19.

este jaez: “La experiencia ha demostrado que es inútil el estudio de la preceptiva”; “¿De qué sirve dar reglas fundadas en obras pretéritas, si veinticinco años después habrán aparecido elementos artísticos, no comprendidos en aquellas reglas?”; “Tan vano es dar reglas para producir belleza, como para producir fortuna”.¹⁵ La lucha por el dominio de los puestos y los presupuestos escolares entre grupos que actuaban en un escenario profesional desestabilizado por los saldos del alzamiento revolucionario de 1910 se trasladaba a discusiones como la referida: la pertinencia de echar mano del código de una preceptiva como base de la educación literaria de los jóvenes. Henríquez Ureña, líder moral e intelectual del Ateneo de la Juventud, postulaba así la cuestión en octubre de 1912:

Está pendiente la discusión en la Universidad Nacional de México de una iniciativa para “revisar el plan de estudios de la Escuela Preparatoria con el objeto de reducir [...] el estudio de lengua nacional y lectura comentada de producciones literarias selectas, restableciendo un curso de literatura preceptiva y de elementos de estética, a fin de que los alumnos tengan bases científicas para poder apreciar el valor estético de las obras literarias”.¹⁶

Inmediatamente después, Henríquez Ureña se oponía a la revisión del plan de estudios, y calificaba a los administradores de la Preparatoria como sobrevivientes de un positivismo que había que reducir al orden de los criterios modernos y renovadores de la filología. El ataque en contra de la preceptiva literaria que tanto molestó a Revilla se sustentaba en la identificación de esta disciplina con una base de conocimientos pretendidamente científicos, empíricos, comprobados y de validez universal que los positivistas llevaban a cabo en la revisión del plan de estudios correspondiente a la

¹⁵ Las citas han sido extraídas de P. Henríquez Ureña, *La enseñanza de la literatura*, Imprenta de Stephan y Torres, México, 1913, pp. 5-7.

¹⁶ P. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 3. Todo el folleto del crítico dominicano se orienta a combatir la pretendida reforma del plan de estudios preparatorianos en lo que se refiere a la enseñanza de la literatura. Entre los puntos más importantes del alegato de Henríquez Ureña, destaca: a) la recomendación de los textos de gramática como fuente constante de consulta en la impartición de la materia correspondiente; b) ampliar los cursos de literatura en el programa, por ejemplo el correspondiente a literatura española, que debería extenderse a un año completo; c) “No debe enseñarse preceptiva literaria en curso especial. La parte útil de esa vieja asignatura debe enseñarse dentro de otras: los preceptos sobre el estilo y la métrica, en el tercer año de lengua nacional; el estudio de los géneros, en las clases de literatura.” (p. 9.) Aun que publicado en 1913, el folleto de Henríquez Ureña fue redactado en octubre de 1912, periodo en el cual éste y otros ateneístas se desempeñaban profesionalmente en la Escuela de Altos Estudios, base de operaciones de sus proyectos de divulgación, enseñanza e investigación de la literatura. Aun diseñaron una subsección de Lengua Nacional y Literatura que ya no vería la luz en el fatídico año de 1913 (J. Garciadiago, *Rudos contra científicos*, pp. 128-136); véase también, del mismo autor, *Política y literatura. Las vidas paralelas de los jóvenes Rodolfo y Alfonso Reyes*, Condumex, México, 1990, pp. 44-45.

literatura en la Escuela Nacional Preparatoria. Revilla, amigo de la tradición clásica como fundamento de toda experiencia literaria, quedó alineado en el partido del antiguo régimen preparatoriano que debía ser combatido, según el ateneísta dominicano.

La animadversión de Henríquez Ureña en contra de Revilla fue tan constante como bien conocida en aquel entonces. No fue un sentimiento estrictamente personal: varios ateneístas, y algunos discípulos del ateneísmo, prestaron oídos al encono del Sócrates dominicano, y aun hicieron coro a las ironías, las burlas y el descrédito en el cual éste buscaba hacer caer las opiniones y las enseñanzas del maestro.¹⁷ Aun cuando el desapego de los integrantes del Ateneo de la Juventud con respecto de Revilla pueda explicarse en parte como un desacuerdo técnico sobre el carácter disciplinario de la literatura en la enseñanza superior,¹⁸ no deja de ser paradójico que los intereses políticos del momento hayan separado más de lo debido a quienes, en lo fundamental, defendían la misma causa: la de la literatura situada en el marco general de las Humanidades como campo autónomo del conocimiento dentro de la educación pública universitaria de México. Sigamos atentamente los puntos de vista de Manuel Revilla.

La defensa que Revilla hizo del carácter preceptivo de la crítica literaria comenzaba por censurar un modelo crítico que había venido cobrando prestigio entre los escritores de la nueva generación, los ateneístas, a partir de la simpatía que el modernismo metropolitano le había dispensado en su tiempo. Me refiero a una crítica de carácter periodístico, subjetiva, atendida a la voluntad de estilo y a la fama del autor, ajena a todo rigor disciplinario. Las letras parisinas habían logrado acreditar ante el mundo de la cultura hispanoamericana una norma social de la crítica literaria sustentada en este modelo. Cito como ejemplo el respeto que Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes profesaban por *les promenades* de Rémy de Gourmont. Anatole

¹⁷ Sólo como ejemplo de los chistes practicados entre los ateneístas a costillas de Manuel Revilla, véase el testimonio del 15 de octubre de 1918 del festivo Julio Torri, en *Epistolarios*, ed. Serge I. Zaitzeff, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995 (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 108), p. 120.

¹⁸ Antonio Castro Leal, uno de los discípulos más fieles y aventajados del ateneísmo, dejó un testimonio de la distancia que separaba los procedimientos críticos de Revilla y del Ateneo. En este párrafo, describe algunos supuestos necesarios para trazar el plan de una historia de la literatura mexicana: “En lugar de sacar a los individuos de su tiempo y clasificarlos por abecedario, por asuntos o por fechas, los quiero tomar dentro de su tiempo, o mejor, quiero tomar una época y estudiar los individuos que caben en ella y ver si en su obra en conjunto hay algún reflejo de esa época, algún común denominador, algún rumbo predominante” (“Carta de Castro Leal a Reyes, 27 de agosto de 1937”, en Serge I. Zaitzeff [ed.], *Recados entre Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal*, El Colegio Nacional, México, 1987, p. 90). Por contraste, se puede deducir el juicio que Castro Leal se había formado de la crítica de Revilla, cuya perspectiva, dice poco más adelante (p. 91), fue ensanchada por la perspectiva crítica del Ateneo de la Juventud.

France, admirado escritor del ateneísmo, es el crítico sobre cuyos puntos de vista Revilla perfila su desacuerdo y comienza el camino hacia la defensa de la preceptiva clásica como marco general de toda opinión crítica.¹⁹

En este sentido, Revilla define la crítica como un dictamen del juicio encaminado a “apreciar el grado de belleza que realizan las obras”, “la dosis de humanismo que haya podido alcanzar la producción literaria”; su pensamiento se alimenta de la noción de universalidad y permanencia de la naturaleza humana, sin la cual es imposible abrigar el proyecto de una literatura sustentada en la reproducción de la vida de los hombres. Sólo así se entiende que el *grado de belleza* de una obra literaria sea un hecho equivalente a la *dosis de humanismo* registrada en sus páginas. El alegato de Revilla no se centra en la promulgación de reglamentos de escritura, sino en esta defensa del sentido humano —todo lo idealista y estático que se quiera— de la literatura. Ahora bien, si de acuerdo con las convicciones más arraigadas de Revilla, y en esto invoca la autoridad de José Gómez Hermosilla, la belleza se atiene a principios eternos, no mudables por el parecer de un sujeto aislado,²⁰ la crítica viene a ser la corroboración de tales principios en la obra.

Detengámonos en este punto. El dictamen sobre el valor estético de una obra literaria supone la verificación de un mecanismo productor de sentido que se construye sobre la base de una fábula (*muthos*) concebida como instrumento necesario para la imitación de la realidad; este mecanismo tiene en la verosimilitud o la necesidad lógica de los acontecimientos su mayor atributo. En aras de construir una fábula que permita al escritor imitar satisfactoriamente la realidad y, en consecuencia, suscitar el efecto de verosimilitud en sus lectores, Revilla promulga como necesaria “la unidad de concepción

¹⁹ Reproduzco a continuación las citas que Revilla extrae del segundo volumen de la *Vie littéraire*, de A. France, en abono de sus postulaciones: “El buen crítico es el que nos cuenta las aventuras de su espíritu por entre las obras maestras”. “No hay crítica objetiva como no hay tampoco arte objetivo; pues que todos aquellos que se jactan de poner cosa distinta de ellos mismos en sus obras, experimentan un engaño de la más falaz filosofía”. “Es necesario que la crítica se penetre bien de esta idea: que de cada libro existen tantos ejemplares diferentes, cuantos son los lectores que obtiene el propio libro; y que un poema cualquiera o un paisaje se transforman en cada ojo que los ve y en cada espíritu que los concibe” (M. G. Revilla, *Los fundamentos del arte literario*, pp. 4-5).

²⁰ Cito en seguida el párrafo que contiene la referencia a Gómez Hermosilla: “Agradar, decía Molière, es la mejor regla en literatura; convenido, podría replicarsele; pero mal puede producirse el agrado si no es cumpliendo o realizando aquellas mismas ineludibles condiciones de lo bello; pues que como dijo Gómez Hermosilla doctamente: «Esas leyes no han sido dictadas en esta o en aquella época por la autoridad o el capricho de tal o cual individuo de la especie humana, en cuyo caso pudieran ser falsas o estar sujetas a variaciones arbitrarias. Son principios eternos y de eterna verdad, fundados en la naturaleza misma de aquellas cosas que son objeto de las artes; y de consiguiente, son tan invariables como la naturaleza»” (*ibid.*, pp. 15-16). En lo que se refiere a una noticia sobre la obra de Gómez Hermosilla, consúltese Luis Mario Schneider, “Gómez Hermosilla o la Retórica a destiempo”, en Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos. Siglo XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, pp. 269-277.

y de ejecución”, al margen de convenciones de segundo orden que se muestra dispuesto a pasar por alto, considerándolas útiles, “mas no indispensables”. Revilla, lector de Aristóteles,²¹ no es un partidario de la ardua legislación neoclásica, ni se muestra al tanto de la lectura normativa a la cual fue sometida la *Poética* por los tratadistas del Renacimiento, pongamos por caso. Incluso se mostrará contrario a imponer la pesada obligación de memorizar las innumerables reglas de difíciles códigos preceptivos y retóricos. En cambio, promulgará una norma demasiado general como para ser considerada un reglamento; una norma próxima a las virtudes horacianas que ha sancionado la crítica hispánica organizada en torno a la poesía lírica: “Existe, en efecto, uno a manera de decálogo, así como existen los preceptos de la moral; y el transgresor del uno o de los otros, no puede quedar impune. La unidad, la variedad, la claridad, el orden, la proporción, la armonía, la naturalidad, la sencillez y la novedad han sido, son y serán los cimientos en que descansa el edificio de lo bello”.²²

En suma, Revilla gira en la órbita de un sistema literario de carácter normativo, basado en la postulación aristotélica de imitación de la naturaleza que depende de un mecanismo verbal cuyos atributos son tanto formales como ideológicos; sistema literario alimentado por la autoridad de Horacio, legislador de la poesía, tal y como éste fue atesorado en el fondo preceptivo hispánico que se avecinda en Hispanoamérica gracias a la lectura de obras como la de Gómez Hermosilla. El contenido preceptivo del alegato de Revilla es más bien modesto si se piensa en la falta de un reglamento articulado. Él nunca escribió un tratado de retórica y poética. Tampoco postuló un canon en el cual se tradujera sistemáticamente su pensamiento. Cuando más, elogia a Cervantes sobre cualquier otro escritor,²³ y ocasionalmente completa el séquito con Manrique, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Fernando de Rojas, Alarcón, Valera... En cambio, esgrimió en su favor unos cuantos principios de composición que no alcanzan a formular una doctrina de escritura, pero son suficientes para enunciar una tesis sobre todo ideológica: la que sitúa a la literatura en el campo de las Humanidades, tal y como la tradición clásica permitió a Occidente formular esta institución en torno a los grandes libros de la antigüedad grecorromana. En el poco espesor de las postulaciones de Revilla, se advierte el lugar que la preceptiva y la retórica habían

²¹ Hago esta afirmación como corolario de la teoría de la imitación implícita en el discurso de Revilla; una teoría centrada en el mecanismo de construcción del *mythos* y no en la aplicación de las pretendidas leyes aristotélicas sancionadas por el neoclasicismo. Tomo en préstamo la descripción técnica de la *mimèsis* aristotélica hecha por Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998 (*Obras de Lengua y Estudios Literarios*), pp. 30-32.

²² M. G. Revilla, *Los fundamentos del arte literario*, p. 15.

²³ M. G. Revilla, “Lo que enseña la vida de Cervantes” y “Laude en prez de Cervantes Saavedra”, en *En pro del casticismo*, pp. 251-286 y 287-308, respectivamente.

perdido a lo largo del siglo XIX como disciplinas sistemáticas, y el estatuto que sus residuos ideológicos habían cobrado: instrumentos de la disputa entre diferentes agentes en el campo literario. También se advierte en ese poco espesor lo injusto que resultaba considerar a Revilla un dómine ocupado en restituir a las aulas y a la memoria de los estudiantes los innumerables capítulos de los manuales de retórica y poética.

Según el discurso académico de Revilla, la ponderación crítica sale del dominio de la voluntad de un individuo, por talentoso que sea, y se atiene a un código sedimentado con el paso del tiempo que es materia de aprendizaje. El juicio literario, y la literatura misma, quedan situados en un terreno dominado por los valores de la educación. Las virtudes del crítico son virtudes del hombre educado, del hombre que ha sido capaz de adquirir un “fino discernimiento”, de cobrar un “maduro juicio” y de formarse un “gusto delicado”. Casi como una consecuencia, podemos agregar que el discípulo responsable del código que la *belleza eterna* impone a sus hijos se convierte en maestro por obra de su ministerio.

Revilla afirma que la crítica literaria y “las ideas que vienen prevaleciendo en la enseñanza de la literatura” son cuestiones estrechamente relacionadas entre sí. Repite, junto con Sainte-Beuve, que el crítico “es un hombre que sabe leer y que enseña a leer a los demás”. Así, el análisis no sabría separarse de la enseñanza; la crítica ha de ser pedagogía. Y lo que es materia de aprendizaje no es un reglamento abstracto, sino el ejemplo, tanto formal como ideológico, de los libros más respetados por esta clase de mentalidad conservadora.

Este compromiso entre la crítica y la educación debe referirse, por lo menos, a dos elementos: el fondo ideológico tradicional que en el siglo XIX orienta la adquisición escolar de los conocimientos fundamentales respecto de la literatura, y las instituciones en las cuales una buena parte de ese fondo se ha establecido. Manuel Revilla es un agente de dos instituciones dignas de nota en el manejo de ese patrimonio cultural.

UN ACTIVISTA CONSERVADOR

El hombre que compareció ante sus colegas académicos los días 6 de julio y 3 de agosto de 1915 pertenecía a la segunda generación de mexicanos ya completamente electos por la Academia Mexicana, de acuerdo con los intereses de una comunidad literaria que había desplazado su centro de gravedad de la Academia Española a los asuntos de la historia y la enseñanza de la lengua nacional en México, así como también de la lexicografía y la literatura mexicanas. De este modo, los vínculos políticos y profesionales con la corporación peninsular habían sido sustituidos por otros con el go-

bierno de Porfirio Díaz y el sistema de enseñanza pública de la lengua y la literatura. Para la época que nos interesa, los nexos entre la Academia y el Estado se habían consolidado de tal modo que los integrantes de la primera y los servidores del segundo a menudo eran las mismas personas.²⁴ Aludo a una identificación de sujetos y de intereses que nada tiene de fortuita; al contrario, esta identificación es un efecto de la constitución política del país y, sobre todo, del estatuto público que la literatura adoptó en el México del siglo XIX: un hecho artístico con profundas implicaciones cívicas que la Academia no sólo acata, sino que representa institucionalmente.²⁵

Manuel Gustavo Revilla fue electo académico correspondiente el 11 de febrero de 1902; suerte similar habían merecido poco antes Victoriano Agüeros (1854-1911), Balbino Dávalos (1866-1951) y Victoriano Salado Álvarez (1867-1931). Personajes como Manuel Sánchez Mármol (1839-1912), Joaquín D. Casasús (1858-1916) y José López Portillo y Rojas (1850-1923) serían miembros numerarios hacia el mismo periodo de la historia de la Academia Mexicana, presidida entonces por José María Vigil (1829-1909), quien sería sucedido por dos ministros de Porfirio Díaz: Ignacio Mariscal (1829-1910) y Justo Sierra (1848-1912). En lo que respecta a Revilla, éste había sido profesor y secretario de la Academia de San Carlos y, a partir de 1905, profesor adjunto de Lengua Nacional de la Escuela Nacional Preparatoria al lado de Rafael Ángel de la Peña (1837), académico y gramático fallecido

²⁴ “Se ha hablado de los sucesos políticos, y no cabe duda que ellos tuvieron claro reflejo en la vida de nuestro Instituto. / De él han formado parte desde su fundación, hombres prominentes en el Gobierno de la República, pues se ha visto que uno de los fundadores fue nada menos que el Presidente de nuestro país, D. Sebastián Lerdo de Tejada. / Académicos fueron también el Lic. Joaquín Baranda, Ministro de Justicia, y el Lic. Ignacio Mariscal, Secretario de Relaciones, que llegó a ocupar la dirección de la Academia y a éste lo sucedió el Lic. Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública. / Sosa, Rabasa y Casasús fueron senadores y el último, Embajador en Washington; Sánchez Mármol, el Dr. Parra y López Portillo diputados, y el último Subsecretario de Instrucción Pública y luego Secretario de Relaciones Exteriores; y diputados fueron Juan de Dios Peza, Francisco Pascual García y Victoriano Salado Álvarez, que llegó a ocupar la Subsecretaría de Relaciones Exteriores; y eran diplomáticos en ejercicio Federico Gamboa, que alcanzó el puesto de Embajador y de Secretario de Relaciones Exteriores, y Balbino Dávalos el de Ministro Plenipotenciario” (A. M. Carreño, *op. cit.*, pp. 71-72).

²⁵ “Uno de los mayores genios de los pueblos latinos, el gran Cardenal de Richelieu, ambicionando darle unidad, fuerza y grandeza a su patria, después de postergar al partido hugonote, como elemento de desunión y de discordia; de abatir a la nobleza por detentadora de preeminencias que debilitaban al poder Real y, por ende, al gobierno; de menoscabar el poderío de las potencias rivales; de reorganizar el ejército y la hacienda pública, de dictar sabias leyes conducentes a los más elevados fines; no consideró completa su magna obra de cohesión y de fuerza, sino cuando instituyó la agrupación de escritores que habrían de ser custodios del idioma de su pueblo; cuando bajo los auspicios del poder Real, quedó constituida la Academia Francesa, que ha sido, es y proseguirá siendo el guardián celoso del verbo de la Francia, que lleva el alma de aquel pueblo por todos los confines de la tierra. [Así, la Academia Mexicana es] augurio lisonjero para nuestra nacionalidad.” (M. G. Revilla, “El historiador y novelista D. José M. Roa Bárcena”, en *En pro del casticismo*, pp. 248-249).

en 1906. Luego de esta fecha, Revilla se convertirá en el titular de la cátedra y cobrará en su favor los réditos del prestigio del maestro. Un maestro que, por cierto, también defendería la causa de la inmutable belleza clásica como criterio supremo del arte, con palabras muy cercanas a las adoptadas por Revilla en 1915.²⁶ Inmediatamente después, nos encontraremos a Revilla disputando, en el terreno de la pedagogía literaria imperante en la Preparatoria, los escasos bienes públicos que el Porfiriato había deparado a la literatura en el edificio de la educación pública, y que la Revolución pondría en tela de juicio.

El activismo de Manuel G. Revilla en la Preparatoria Nacional se extendió, al menos, entre 1910 y 1917; un periodo que no puede caracterizarse sólo por un relevo determinado del poder político en México, y en cuyos años se suceden Madero, Huerta y el Constitucionalismo. Sin importar el sentido político y militar de los acontecimientos en ese periodo, la gestión de Revilla tuvo como sustento un asunto invariable: el ataque a los partidarios de la enseñanza de las leyes abstractas de la gramática en los cursos preparatorianos de Lengua Nacional; un ataque en contra de los intentos de borrar del panorama la ampliación hacia las Humanidades del proyecto educativo de Justo Sierra. Revilla debió llevar adelante la parte más ardua de sus discusiones a este respecto en diciembre de 1913, cuando, en varias juntas de su gremio, enfrentó abiertamente a una comisión que pretendía instaurar la gramática de la Academia Española como libro obligatorio de la clase de Lengua Nacional. Esta disposición formaba parte de la reforma antipositivista de la Escuela Nacional Preparatoria encabezada por el secretario de Instrucción Pública, Nemesio García Naranjo, y apoyada por Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña, entre otros intelectuales. Una reforma decidida a barrer con todo vestigio del positivismo, sistema filosófico identificado como la causa del bajo nivel de la enseñanza preparatoriana.²⁷ Salvador Cordero, secretario de la Preparatoria, apoyó el parecer de los

²⁶ De acuerdo con el testimonio de Carreño, en una sesión de la Academia se planteó el siguiente problema para ser discutido por los académicos: “¿Qué cosa es la belleza en las producciones literarias?”. Rafael Ángel de la Peña sostendría a este respecto: “que sólo la belleza absoluta siempre antigua y siempre nueva podía reunir a todas en un común acuerdo, porque ella sola era la verdad esencial y eterna y el bien sumo e inmutable. Pero que aun tratándose de los seres creados, había en ellos elementos constantes y características universales, que sin distinción de tiempos ni lugares constituían la verdadera belleza ya en las obras de arte, ya también en las de la naturaleza. Que entre esos caracteres debían contarse la unidad en la variedad, la proporción del todo con sus partes y la asociación de ideas sugeridas por los objetos a sensaciones y sentimientos gratos. Que si se hablaba de obras artísticas, había que agregar la fiel imitación de la naturaleza [...] y que aumentaba el agrado causado por ellas la consideración de las dificultades vencidas por el artista” (A. M. Carreño, *op. cit.*, p. 32).

²⁷ J. Garcíadiego, *Rudos contra científicos*, pp. 252-261; Alfonso Reyes-Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia, 1907-1914*, ed. José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (*Biblioteca Americana*), pp. 203, 206, 207, 250, 253 (México, D. F., 20 de octubre de 1913, 22 de noviembre de 1913 y 29 de noviembre de 1913).

“gramaticalistas”, aduciendo que en los hechos los alumnos no sabían escribir correctamente. Revilla se sumó a este diagnóstico, pero por una causa distinta: no, decía Revilla, la incapacidad de los preparatorianos no se debe al orden de cosas vigente en la escuela, sino a una mala aplicación de ese orden en los asuntos de competencia lingüística. Así, los profesores de Lengua, a su juicio, no respetaban el plan de estudios vigente, y favorecían la impartición de una gramática abstracta que en nada se correspondía con el horizonte humanista sancionado por Sierra y su equipo. Antes que diseñar un nuevo plan de estudios, era necesario respetar cabalmente el ya sancionado. Revilla acarreó en su favor toda una corriente de profesores a quienes consultó el punto: Manuel Flores, profesor de Lógica; Fernando Iglesias Calderón, “ex-profesor” de Historia Patria; Roberto A. Esteva, misma materia;²⁸ representantes de diversas formaciones políticas e ideológicas del Porfiriato, pero unidos por el mismo proyecto disciplinario organizado en torno a la Literatura y las Humanidades, además de identificados todos ellos con el mote de positivistas y/o porfiristas, según las necesidades de la renovación de cuadros alentada por García Naranjo.²⁹

Revilla pugnaba en favor de la lectura y el comentario de un repertorio clásico de libros hispánicos como método más adecuado para alcanzar el propósito de una buena redacción, la ampliación y la depuración del vocabulario, y la formación del gusto. El propio Revilla planteó así la cuestión de los bandos en una carta al profesor Longinos Cadena:

Usted se coloca entre los que radicalmente reclaman el rígido texto gramatical como único medio de enseñar el idioma, y los que abogamos por la lectura sistemática de obras selectas como base de ese mismo aprendizaje; entre los que mantienen la inteligencia de los jóvenes cursantes en una estéril y enfadosa abstracción ideológica, y los que, con mejor sentido de la realidad y del buen gusto, procuramos llevarlos a la práctica de la composición oral y escrita.³⁰

En la práctica, este alegato referido a la enseñanza de la lengua terminaba por reclamar derechos sobre la educación literaria; la pedagogía, en la medida que sancionaba un repertorio constante y prestigioso de obras, se convertía en preceptiva literaria. Revilla conocía tan bien esta relación de su asunto con las cátedras de literatura como los patrocinadores del plan de estudios cuya defensa estaba en el fondo de la discusión: el avalado por

²⁸ M. G. Revilla, “Causas de que la ortografía no se aprenda en la Escuela Nacional Preparatoria”, en *En pro del casticismo*, pp. 127-146.

²⁹ En efecto, la reforma se impuso en enero de 1914; inmediatamente, Pedro Henríquez Ureña contribuyó con entusiasmo a la renovación de cuadros docentes mediante la incorporación de amigos y alumnos. A. Reyes-P. Henríquez Ureña, *Correspondencia, 1907-1914*, pp. 265, 266, 281, 282 (México, D. F., 28 de enero de 1914).

³⁰ M. G. Revilla, “Carta-crítica sobre un libro de texto”, en *En pro del casticismo*, p. 125.

Justo Sierra y Ezequiel Chávez poco antes de la “fundación” de la Universidad Nacional, y en cuyo capítulo relativo al estudio de la Lengua Nacional el propio Revilla habría tenido alguna responsabilidad.³¹ Un plan de estudios que defendió tanto en contra de los enemigos positivistas y conservadores que se disputaron la Universidad Nacional ya caído el régimen de Porfirio Díaz, alentados bien por el maderismo, bien por el huertismo, como en contra de los ateneístas rehabilitados en la Universidad luego de los relevos más significativos en el gabinete de Victoriano Huerta. Además, desde los días de su activismo preparatorio, el profesor Revilla había tramado perfectamente el vínculo indisoluble entre enseñanza de la lengua y crítica literaria que posteriormente defendería en la Academia. A este respecto, detengámonos en el pasaje que copiamos a continuación.

Por lo que se desprende del nuevo Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria, de 17 de enero de 1907, el fin de las clases de Lengua Nacional es enseñar a expresarse con claridad, exactitud y corrección en castellano, de viva voz y por escrito, y cultivar el buen gusto literario. Las clases de literatura propiamente dicha, enlazadas estrechamente con las de Lengua Nacional, tienen por mira, según aquella misma disposición, [no] solamente la corrección ideológica y de lenguaje, y el buen gusto, sino además, adquirir la galanura y gallardía de la expresión y el relieve en el estilo; desarrollar y ejercitar por la imitación, las aptitudes para la composición literaria, y conocer, en fin, con auxilio de la crítica, las más señaladas obras de las principales literaturas.³²

³¹ Conviene citar extensamente el dicho de Revilla a este respecto: “Después de dos o tres años, durante los cuales ninguno de los señores profesores de Lengua Nacional lograba la fortuna de formar un programa de la materia, del agrado del señor Chávez, yo conseguí escribir el que está vigente; el cual, con toda modestia puse en manos de D. Luis G. Urbina, como un simple proyecto, ya que el repetido señor Chávez era para mí un funcionario inaccesible. El señor Urbina, que juntamente con D. Balbino Dávalos y con el que habla, había sido designado para elaborar el tan ansiado y nunca logrado programa, y en el que no daban una sola plumada ni el señor Dávalos ni el señor Urbina; acogió este profesor con cierta complacencia mi proyecto. Pasados los días, el propio señor Urbina se me acercó, y con voz campanuda y en tono de hierofante me dijo: para satisfacción suya hágole saber que Justo y Ezequiel conocen ya el programa de Lengua Nacional, y que de aprobarse alguno, acaso lo sea el de usted. / Pues bien, ese programa, con efecto, mereció la altísima honra de haber sido aceptado oficialmente por los tres inmortales del Olimpo de la Calle del Reloj; pero el señor Chávez, uno de los tres olímpicos inmortales, no tuvo el menor escrúpulo (él, a quien estaba confiado garantizar la propiedad literaria), no tuvo el menor escrúpulo, digo, en despojarme de la propiedad de mi modesto, pero trabajoso proyecto, suprimiendo de él mi nombre que lo autorizaba, y calzándolo y amparándolo con los nombres de los señores Urbina, Baz y Del Campo, al darle publicidad en el Anuario Escolar de la Escuela Preparatoria, año 1910-1911; en términos de haber creído el señor Director D. Valentín Gama, según me lo ha expresado, que ese mismo programa fuese trabajo del señor Urbina” (“La gramática y la alquimia. Discurso en pro de la enseñanza directa del Castellano”, en *En pro del casticismo*, pp. 88-89). El plan de estudios en cuestión fue reproducido en seguida de este artículo a manera de “Apéndice. Programa para los tres cursos de Lengua Nacional” (pp. 106-117).

³² *Ibid.*, p. 106.

Como puede advertirse, este vínculo descansa en un fuerte sentido normativo al respecto de las letras; tan fuerte que uno de los propósitos de su discurso de 1915 será el repaso de las preceptivas y retóricas propias del mundo hispánico en el siglo XIX, y los votos por la continuación de este legado, en virtud del marco general y estable que este corpus ofrece a la mentalidad literaria, y no por el fardo de una legislación cuyos artículos se imponen a la memoria y a la voluntad.

El discurso de Revilla es “el más cumplido elogio de las letras” como bienpreciado para la felicidad de los hombres, tanto máspreciado por cuanto se ha tenido oportunidad de ponderarlo en un sistema educativo que a regañadientes le abrió una puerta modesta (la Preparatoria positivista), y en un periodo de agitaciones políticas (la Revolución Mexicana) que amenazaba con tirar en un instante lo que había tomado años construir. Este marco de comprensión de los bienes literarios, como se dijo antes, coloca a la literatura en el contexto de las Humanidades, con base en la autoridad y el prestigio de las obras de la antigüedad clásica y su influjo en la cultura hispánica; y además relaciona a los libros con la experiencia humana según el principio verbal de raíz aristotélica sobre el cual descansa la belleza eterna.

En suma, la actividad tanto del diligente profesor de Lengua Nacional en la Preparatoria como del atareado académico esforzado en preservar la vida institucional de la Academia Mexicana, ha de comprenderse en el marco de los reacomodos que se llevaron a cabo en ciertas instituciones relacionadas con la enseñanza de la literatura en el México posterior a 1910. Lo que aquí interesa es subrayar la doctrina que Revilla puso en juego durante su gestión pública; una doctrina, la de la belleza clásica, que cruza naturalmente el siglo XIX y lo une con el nuestro en cuanto al fondo sociocultural que alimenta y articula la expresión literaria de una comunidad histórica.

TRES ALGARADAS ESTUDIANTILES

FERNANDO CURIEL DEFOSSÉ

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

DECLARACIÓN INICIAL

Llamo aquí la atención, intento hacerlo, sobre tres episodios a caballo entre los siglos XIX y XX que, o bien han sido escasa —aunque brillantemente— analizados, o bien no han sido justipreciados como deben serlo; son momentos que a) guardan interrelación, y b) se correlacionan, a su vez, con la profunda crisis que aqueja a la sociedad prerrevolucionaria. A toda ella.

Cito los episodios de marras en orden cronológico:

1. Defensa póstuma de D. Manuel Gutiérrez Nájera: poeta, cuentista, novelista, cronista (1907);

2. Vindicación *post-mortem* de D. Gabino Barreda: ensayista histórico, positivista, pedagogo (1907-1908); y

3. Homenaje no oficial a D. Miguel Hidalgo y Costilla, D. José María Morelos y Pavón, Da. Josefa Ortiz de Domínguez y demás próceres de la Independencia de México (1908).

Porque de adoración de los muertos, necrofilia, trátase en los tres casos mencionados; esto al margen de las razones enarboladas o de plano empuñadas: literarias, estéticas, filosóficas, pedagógicas, políticas, ideológicas, simbólicas, etcétera.

En los tres casos, además, prodúcense efectos culturales en lo general y literarios en lo particular; siendo incluso posible inscribirlos en la anchurosa corriente opositora a la dictadura o república imperial levantada por el general Díaz luego de dos intentonas y una alternancia.

PRIMERA PRECISIÓN

En debida lógica, como antecedente de los tres follones, debe consignarse la memoria juarista de la época. Aquellos fastos que propiciaron la brutal profanación cometida, a la vista de todos, por el Francisco Bulnes de *El verdadero Juárez, y la verdad sobre la Intervención y el Imperio* (1904) y *Juárez y las revoluciones de Ayutla y de Reforma* (1905).

SEGUNDA PRECISIÓN

A su vez, ¿insistir en la reelección de D. Porfirio en 1910, no tenía mucho de imposible exhumación y, por el contrario, de inhumación definitiva el antirreeleccionismo? Reanimar un cadáver político; darlo por definitivamente muerto.

TERCERA PRECISIÓN

No son pocos los movimientos estudiantiles que se producen entre la Restauración de la República y 1910, año que, psicológicamente, cierra el siglo XIX y abre el XX. Los principales que he registrado son los siguientes:

1875. Conflicto en la Escuela Nacional de Medicina que lleva a la creación de una Universidad Libre.

1884. Protesta contra el pago de la deuda inglesa.

1892. Rechazo a una reelección más de Porfirio Díaz.

1896. Rechazo, sin la convocatoria de 1892, a la reelección en turno del dictador.

1907. Protesta contra las autoridades de la Escuela Nacional de Medicina.

1910. Primer Congreso Nacional de Estudiantes. Protesta por la prohibición de la visita de Rubén Darío a la Ciudad de México. Protesta por el linchamiento de Antonio Rodríguez en Texas.

Aunque también vale la pena mencionar dos posteriores:

1911. Movimientos contra, respectivamente, los directores de la Escuela de Agricultura y de la Escuela Nacional de Medicina.

1912. Protestas, también respectivamente, contra el intento de impedir que el argentino Manuel Ugarte hablara de política y contra la política de exámenes del director de la Escuela Nacional de Jurisprudencia.

Hasta aquí.

Sin que lo anterior, en modo alguno, autorice la idea de un sector social, el estudiantil, en guerra permanente con el sistema porfiriano. Como bien sostiene el historiador Javier Garciadiego, a pesar de algunos brotes, “puede afirmarse que de 1890 a 1910, aproximadamente, la comunidad universitaria fue muy apolítica y poco contestataria”.¹ Activistas “irredentos” de la oposición lo serán, más bien, no sin desdoro a fe mía, en el maderismo.

¹ Javier Garciadiego, “Movimientos estudiantiles durante la Revolución”, en *Los estu-
diantes*, coord.. Renate Marsiske, UNAM-Plaza Valdés, México, 1998, p. 142.

Baldón que no escapará a José Vasconcelos en el primero de sus enfrentamientos con el sector estudiantil de la Ciudad de México.

Hasta donde alcanzo, es ésta la primera vez que se pretende dar sitio, en la anterior lista, un tanto canónica, a las tres algaradas objeto de este trabajo; las dos primeras, episodios del Ateneo de la Juventud, después Ateneo de México; la última, vivo recuerdo de uno de sus integrantes. Todas ellas expresiones, insisto, del malestar general. Social, político, cultural, literario.

CUARTA PRECISIÓN

¿Tolera el ateneísmo, principal centro de atracción de este trabajo, una lectura, digamos, estudiantilista? ¿Participa de esta vertiente de los movimientos sociales, muy mentada por cierto en la escena mexicana antes —pero por cientos de días— de la alternancia del 2 de julio de 2000? Sin lugar a dudas. Llamo a la página a Gilberto Guevara Niebla, a la vez actor y estudioso de la cuestión estudiantil:

En la primera década del siglo xx surgió a la vida pública de México una promoción de estudiantes que daría una lucha contra la dictadura pero no desde el frente político, sino desde el frente ideológico y cultural, se trata, en sentido estricto, de un movimiento estudiantil que luego se ampliaría y se proyectaría en la sociedad como un movimiento de renovación cultural. Este movimiento estudiantil se expresó inicialmente en 1906, con la fundación de la revista *Savia Moderna*; en acciones como la reforma de los planes de estudio de la Escuela Nacional Preparatoria, con la que se asocia un movimiento de huelga realizado en 1907; en la fundación de la Sociedad de Conferencias en 1907; en la fundación del Ateneo de la Juventud y de la Escuela Nacional de Altos Estudios, en 1909 y, finalmente, en la creación de la Universidad Nacional en 1910. Aquí la acción política espectacular y callejera se ve desplazada por la acción de tipo cultural que se desarrolla en un tiempo distinto más lento y pausado, pero no menos profundo y eficaz. El sentido político de esta acción no es evidente, se haya siempre implícito y sólo con el transcurrir del tiempo comienza a revelarse. Sólo la perspicacia de la historia nos ha permitido confirmar que la generación del Centenario impulsó una auténtica revolución en la esfera cultural, una revolución cuyas consecuencias aún estamos viviendo.²

Lo singular de esta apreciación que desde luego suscribo —aunque hay que precisar que la Escuela Nacional de Altos Estudios es de 1910, no

² Gilberto Guevara Niebla, *Las luchas estudiantiles en México*, Ed. Línea, México, 1983, t. I, pp. 35-37.

de 1909—, es que extrañamente deja por fuera los tres lances que, aunque culturales, corresponden no obstante a la acción callejera y, quizá, por qué no, al “frente político”. No importa que, como veremos, en la segunda de las barahúndas, la muchedumbre actuara en los patios de la Escuela Nacional Preparatoria y las gradas del Teatro Arbeu. Como tampoco importa que sólo en la de 1907 se ejerciera alguna violencia —la quema de un impreso—; acto desde luego lejano a la quemazón o intento de quemazón de los edificios de *El Imparcial* y *Nueva Era* que tuvieron lugar en, respectivamente, 1910 y 1912. Lejanos antecedentes, estos dos últimos, de uno de los tics del 68 mexicano: la ira de los rebeldes contra el sector periodístico.

“LA DEL DUQUE”

Sumario. Principales Actores. Lances. Libis. Consecuencias.

a) Principales actores.

Ni a D. José Juan Tablada o a D. Jesús E. Valenzuela; ni a D. Carlos Díaz Dufío Senior o a D. Luis G. Urbina, habíales pasado por la cabeza desenterrar la *Revista Azul* (1894-1896).

A los primeros por causa —no menos célebre— de la *Revista Moderna* (y su secuela, *Revista Moderna de México*). A los segundos, porque del todo frustráneo había sido el intento de sacar adelante la publicación a la muerte, tempranísima, de Gutiérrez Nájera. Quien, en cambio, sí se atreve a desenterrarla es un periodista con pujos de empresario: D. Manuel Caballero. No sin cubrir el expediente de una solicitud de autorización a Díaz Dufío (cuyo contenido completo, por cierto, urge tener a la vista).

Caballero (1849-1926) despierta a duras penas el interés que su periplo —el periodismo nacional— reclama a la posteridad. Poeta, gacetillero, “repórter”, editor de periódicos y almanaques, autoprocámase, a la postre de diversos afanes, heredero único de la empresa gutierreznajerista. En efecto, en 1907 decide unir un bisemanal de su cosecha, *El Entreacto*, con la célebre marca —dicho en el mejor de los sentidos— inventada en su hora, con fortuna, por su tocayo. La ocasión se pinta calva. *Revista Moderna de México*, sucesora desde 1903 de *Revista Moderna*, navega a medio trapo en tanto que *Savia Moderna*, el órgano de la nueva promoción intelectual y artística, nace y desaparece en 1906. Todo acusa la necesidad, a comienzos de 1907, de una nueva revista en la tradición inaugurada por *El Renacimiento* y proseguida por la *Azul* y las subsecuentes modernas.

Pero el sueño de Caballero es reducido a polvareda y polvo. Resulta que a su olfato empresarial el periodista impone una cruzada crítica. El

heredero, por decisión inconsulta, de Gutiérrez Nájera, se presenta atacando sin tregua a Tablada, Valenzuela, Olaguíbel, Campos, Urueta. La tropa modernista. ¿Recoge ésta el guante? No de manera directa. El guante lo recogen Antonio Caso, Henríquez Ureña, Reyes, Cravioto, Castillo Ledón: equipo desconocido, emergente. Cabecillas de un movimiento cuya naturaleza Caballero no había, a todas luces, ni por pienso imaginado. Ni el periodista ni muchos otros avezados en el acontecer nacional. Después del embate de los nuevos no volverá a levantar cabeza.

Una reconstrucción completa del *dramatis personae* de la primera algarada debe incluir, por cierto, a la cantante sonoreense Elena Marín. Una “diva” para *El Diario*, adorada por los jóvenes pero no así por *El Entreacto* (que es decir por Caballero).

b) Lances.

En otro sitio recuento con amplitud lo ocurrido.³ Ahora sólo resumo:

1. El mes de septiembre de 1906, la *Revista Moderna* abre “una suscripción nacional para levantar una estatua a Manuel Gutiérrez Nájera [...] en el lugar que posteriormente se señalará en esta capital”.⁴

2. El 21 de marzo de 1907, *El Entreacto. Bise-manal de Espectáculos, Literatura y Arte*, informa que ya circula profusamente el prospecto para la reaparición, el 7 de abril próximo, de la *Revista Azul*. Su editor y director, Manuel Caballero, también editor-director de la inminente exhumación literaria, advierte:

Nuestra espada flamante, nuestra espada con brillo tradicional y viejos esplendores, tenemos la pretensión de que corte, de que corte despiadadamente un mal literario que parece haber echado raíces muy espesas y dañinas en el mar del intelectualismo nacional. ¿Cómo se llama ese mal, al que juramos guerra? Se llama Decadentismo, se llama también el Modernismo. ¿Y qué es el Decadentismo? El Decadentismo es el “lirio acuático de Chapala”. Se ha adueñado, no se sabe cómo, de un mar antes diáfano, y se ha espesado sobre sus aguas puras, apretándose en una red de fondo, tan intrincada y tan oculta, que convierte en casi imposible y ciertamente en peligrosa la navegación por ese piélagos [...].

³ Fernando Curiel, *Tarda necrofilia. Itinerario de la segunda “Revista Azul”*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

⁴ La iniciativa data, en realidad, de finales del siglo anterior. Así lo consigna José Juan Tablada: “Surge una idea llena de nobleza y de justicia en el seno de un grupo de hombres cultos. Se trata de erigirle un monumento a Gutiérrez Nájera, el poeta de nuestra vida moderna, el prosista genial y maravilloso, el trabajador infatigable, el Cristo víctima de su obra...” (“La estatua de Gutiérrez Nájera. Héroes y poetas”, en *El Nacional*, 4 de septiembre de 1898, p. 7).

Tales son, en el lago, el lirio acuático, en la literatura el Decadentismo. ¿Qué hay que hacer con el uno y con el otro? Cortarlos, destruirlos, extirparlos; sin misericordia para sus llanuras embusteras [...]”⁵

3. En marzo de 1908 circula el anunciado número prospecto en el que se avisa la salida del tomo VI de la 2ª época de *Revista Azul*.

4. De inmediato, el grupo que había dado vida a *Savvia Moderna* y solía conspirar —culturalmente hablando— en una casa de la Calle de Soto, sale al paso del proyecto.

5. El 8 de abril de 1907, *El Diario* da a conocer un documento firmado por los futuros ateneístas: “Protesta Literaria”.⁶

6. Aunque con leve retraso, sale a la venta el número I, tomo VI, de *Revista Azul* segunda época.⁷

7. El 17 del mismo mes y año se realiza una manifestación que parte de la Plaza de Santo Domingo y remata en la Alameda. La vanguardia marcha izando un estandarte con la leyenda: *Arte Libre*. Por la noche se celebra una velada en el Teatro Arbeu. Jesús Urueta llama a los deudos de Gutiérrez Nájera: “buenos hijos de Grecia”.

8. El 21 de abril, *El Entreacto* anuncia que “estudiantes de la Ciudad de México” recogen firmas “con que están calzando otra contra-protesta, sincera, espontánea, calurosa, a favor de *Revista Azul* y en contra de los insultadores del decadentismo”.⁸

9. El número 4, tomo VI, correspondiente al 28 de abril de 1907 de *Revista Azul* segunda época, da a conocer dos contra-protestas a la protesta del día 17 en La Alameda y el Teatro Arbeu. La primera procede de Puebla; de Aguascalientes la segunda.

10. Caballero retira la publicación a partir del número 6 (12 de mayo).

c) Litis.

¿Qué se debate en el fondo? De manera no muy clara, D. Manuel distingue, fundamentalista, entre una ortodoxia y una heterodoxia gutierreznajeriana.

⁵ Cito por *Tarda necrofilia*, p. 70.

⁶ La reproduzco en el anejo a Antonio Caso *et al.*, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, pról., notas y comp. de apéndices por Juan Hernández Luna, Universidad Nacional Autónoma de México, México, UNAM, 2000 (*Nueva Biblioteca Mexicana*).

⁷ No debe llamar la atención que en el editorial del número, Caballero entable un diálogo de ultratumba con su tocayo Gutiérrez Nájera. “¡Oh sombra amiga, no tenemos miedo de desagradarte! Conocimos tus convicciones, supimos prácticamente lo que tú amabas en el arte, en la naturaleza y en el alto mundo de los espíritus, y por eso mismo tenemos gran confianza en el limpio evangelio que venimos a predicar, al resplandor de tus divinas claridades de apóstol y de profeta”. Véase *Revista Azul*, número I, tomo VI, segunda época, 7 de abril de 1907, p. 2.

⁸ “Contra-protestas. A favor de la *Revista Azul*”, en *El Entreacto. Bisemanal de Espectáculos, Literatura y Arte*, núm. 634, 21 de abril de 1907, p. 1.

A la segunda la llama modernismo y/o decadentismo. De ahí que heterodoxas, réprobas, antiazules, resulten para él las dos revistas modernas. De ahí los términos en los que el director-editor expresa su rechazo: EL QUE NO ESTÁ CONMIGO ESTÁ CONTRA MÍ. Términos más propios de don Porfirio, recién reelecto pero camino a sucederse de nueva cuenta, que de un empresario de los medios.

Energúmena es por lo tanto la “argumentación” aducida. Sintetizo:

1. “En el espacio de medio siglo no ha habido en México una publicación literaria que haya alcanzado un crédito mayor ni conquistado simpatías más altas, que la fundada el mes de mayo de 1894 por el esclarecido poeta Manuel Gutiérrez Nájera”.⁹ Afirmación que desaparece, de un plumazo, los empeños de Valenzuela y su grupo pero también los de Altamirano y el suyo.

2. La segunda *Revista Azul* no sólo servirá, sin embargo, como pebetero colocado “sobre la tumba del poeta muerto”. También se quiere bandera contra quienes profanan la poesía. ¿Quiénes? La falange modernista: “sectarios”, “legión de imbéciles”: hato que se despeña “en las profundas simas de la locura moderna”; “neurópatas del arte literario” (*ibid.*, p. 2).

3. El mal no puede durar. Hay que levantarse y combatir, palmo a palmo, así “los antagonistas nos apelliden rezagados y vetustos, retrógrados y estacionarios” (*idem*).

4. El poeta y el artista “no lo son para su pobre y solitario deleite personal. Se deben al mundo de las almas de que son faros. Tienen el deber estricto de ser, con su estro divino, fortaleza para los que vacilan, gloria para los que luchan, verdad para los que niegan, esperanza para los que sufren y cielo para los que esperan” (*idem*).

5. La segunda *Revista Azul* hará una “política literaria de resuelta intransigencia”, sin ceder un palmo al enemigo.

Adelanté que los señalados, los públicamente amenazados, no responden de modo directo. Matizo. Simplemente toman distancia en términos de un enorme desprecio expresado, en exclusiva, al comienzo y al final del episodio del motín estudiantil (17 de abril de 1907) que lapida al exhumador de Gutiérrez Nájera.

Comienzo:

Por gracejada, no gracia de Monaguillo, este antiguo periódico, ¡oh manos del Duque Job!, ha caído, no en manos, en garras de Manuel Caballero, pseudo

⁹ “Prospecto”, en *Revista Azul* [Prospecto], segunda época, tomo VI, marzo de 1907, pp. 1-2.

poeta y literario cursi, el cual anunció su reaparición, ofreciendo sus columnas a los viejos redactores que aún sobreviven y a los jóvenes que comienzan, siempre que no *modernicen*, y aún en este caso, pues por delante va el lucro.

No volveremos a ocuparnos de esto, haciéndolo en esta vez únicamente por manifestar nuestro disgusto. ¡Buen Caballero está el actual editor *editor* para la gentil dama del insigne Duque!¹⁰

Final:

El viejo *repórter* que pretendió resucitar la “Revista Azul” de Gutiérrez Nájera, con un absurdo programa antimodernista, radicalmente opuesto al amplio espíritu de tolerancia del fenecido fundador, ha declarado que el fracaso pecuniario le obliga a desistir de su censurable y censurado intento.

Ha sido, pues, completo el triunfo de la juventud que protestó contra el desacato, en el manifiesto publicado el 7 de abril, y en la gran manifestación pública del 17, con la procesión vespertina y la velada nocturna, en las cuales, la falange juvenil (en cuyo nombre hablaron en prosa y en verso, Rafael López, Max Henríquez Ureña, Ricardo Gómez Robelo y Roberto Argüelles Bringas), fue apoyada por Urbina, por nuestro director Valenzuela y por Urueta, cuyo verbo poderoso tronó contra la profanación.

El público, en este caso, no fue el niño eternamente engañado; la protesta le hizo abrir los ojos. Y no poco significó en este proceso el hecho de que los más respetados cultivadores de las formas tradicionales —el Obispo Pagaza, Rafael Delgado, Salado Álvarez, el Dr. Manuel Flores— negaron su apoyo al programa de intolerancia de la fracasada *Revista Azul* apócrifa.¹¹

d) Consecuencias.

Si la irrupción del núcleo lírico de la “falange juvenil” (*Revista Moderna*), nómima a la que se incorporan los ensayistas (*Revista Moderna de México*), no merece especial atención de la prensa —silencio que rodea, también, la aventura de *Savia Moderna*—, la batalla contra Caballero, de palabra y de hecho, atrae por vez primera los reflectores sobre los futuros ateneístas y sus seguidores, mayoría de “la juventud intelectual” mexicana, según anota *El Diario* en la crónica de la manifestación pública del 17 de abril. Crónica que no duda en aplaudir un chispazo (palabra justa) de barbarie de los asistentes a la Alameda:

Para terminar habló Ricardo Gómez Robelo, breve y valiente, siendo tan aplaudido como sus demás compañeros. Cuando ya estaba por disolverse la manifes-

¹⁰ Anónimo, “La *Revista Azul*”, en *Revista Moderna de México*, abril de 1907, p. 83.

¹¹ Anónimo, “La muerte de la *Revista Azul*”, en *Revista Moderna de México*, junio de 1906, p. 239.

tación, se hizo el reparto de una hoja impresa; todo fue verla y los estudiantes de Jurisprudencia, Preparatoria y otras escuelas se arrojaron sobre el repartidor e hicieron un auto de fe con la mencionada hoja que zahería la memoria de Gutiérrez Nájera.¹²

No poco se ha especulado sobre lo dicho por Ricardo Gómez Robelo, precursor del antipositivismo ateneísta (léase: antes del Antonio Caso de 1909). Lamentablemente la prensa no recoge su discurso. Pero los frutos de “la del Duque”, como llama Pedro Henríquez Ureña a la jornada del 17 de abril de 1907, no se constriñen a la entrada en escena (para ya no abandonarla) de los nuevos (o no tanto). En efecto, Protesta Literaria y movilización urbana acarrearán efectos en diversos frentes: el del modernismo, el de la República de las Letras y el propio de la revuelta. Puntualizo.

Para el movimiento moderno, ya lastrado por las diferencias internas, ya *Revista Moderna de México* en vez de *Revista Moderna* a secas, impónese un examen de conciencia: qué había sido, qué era, qué seguiría siendo el modernismo.¹³

En la República de las Letras, se abre, quizá por ocasión primera, la afrenta centro-periferia. Conflicto, hoy todavía vigente, que los contraprotestarios poblanos nos plantean de esta guisa:

La mayor parte de los que firmamos, somos jóvenes también; pisamos un terreno que sólo es patrimonio de quien lo merece, no de quien lo arrebató, protestamos, de una vez por todas, contra la tutela gratuita a que nos han querido someter los poetas de la Corte. No es allí donde reside la Meca en que soñamos nosotros los provincianos oscuros.¹⁴

Veamos el último frente citado, el de la propia revuelta.

Para abril de 1907, el nuevo conjunto cultural que después se bautizaría Ateneo de la Juventud y se rebautizaría Ateneo de México, no había tenido ocasión de comprometer de manera pública y abierta su naturaleza y objetivos. Corrijo: sí la había tenido. Pero prefirió no aprovecharla. Me refiero a su revista *Savia Moderna* (1906). Los buenos deseos, ahí vertidos, tienen más de gesto diplomático (asumir un lugar, sin camorra, junto a positivistas y modernistas) que de tremolante programa de acción.

En cambio, es la defensa, escrita y callejera, de sus progenitores aliados, llevados extemporáneamente a la picota por Caballero, la que los obli-

¹² *El Diario*, 18 de abril de 1907, p. 2.

¹³ Véase, por ejemplo, la respuesta del propio Jesús Valenzuela a una encuesta sobre el modernismo en el número de mayo de 1907 de su *Revista Moderna de México*.

¹⁴ Varios, “Contra-Protesta de la Juventud Literaria de Puebla, a favor de la *Revista Azul*”, en *Revista Azul*, segunda época, abril 21 de 1907, tomo VI, núm. 3, p. 49.

ga a dar el paso. Por delante de los modernistas (y, como veremos, de los positivistas). Por esto se les considera (y algunos nada más que eso) vanguardia porfirica frente al modernismo y al positivismo, ambos de filos ya mellados.

La Protesta Literaria se muda, así, manifiesto literario y cultural (social también) del flamante destacamento comandado a la sazón por Caso, por Acevedo, por Cravioto, por Henríquez Ureña. En este texto, texto fundamental, los cautelosos de ayer se manifiestan tan instigadores de un nuevo poder, a costa del viejo, de su substitución, como los magonistas, como los reyistas, como los maderistas, como los villistas, como los zapatistas.

¿Exagero? Me temo que no. Cito (y sobran los comentarios).

[...] nosotros no defendemos al modernismo como escuela, puesto que a estas horas ya ha pasado, dejando todo lo bueno que debía dejar, ya ocupa el lugar que le corresponde en las historias de la literatura contemporánea: lo defendemos como principio de libertad, de universalidad, de eclecticismo, de odio a la vulgaridad y a la doctrina.

— o —

Somos modernistas, sí, pero en la amplia acepción de ese vocablo, esto es: constantes evolucionadores, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y nuestro siglo.

— o —

Pisamos un terreno que no es exclusivo patrimonio de nadie: de un campo que es el del que lo tome por asalto, sin pedir permiso a nadie; del que lucha y se bate mejor y con más fuerzas; del que golpea más duro.

— o —

¡Momias a vuestros sepulcros! ¡Abrid el paso! ¡Vamos hacia el porvenir!¹⁵

¹⁵ “Lunes Literario” de *El Diario*, 8 de abril de 1907, p. 8. Erróneo del todo había sido el diagnóstico que a Caballero le merece la Protesta Literaria. “Nosotros tenemos el más estricto deber de no irritarnos por las groserías presentes y futuras que se escapan de los labios y de las plumas de nuestros adversarios, como el médico lo tiene de no responder con un bofetón al paciente que al sentir el dolor traumático que la operación le causa, muerde enfurecido la mano que lo cura, y que lo venda piadosamente, para que ya no sienta daño. Cuando el alivio se produce; cuando la salud ha vuelto, entonces el enfermo no vacila en pedir para besarla, aquella misma mano que días antes hubiera querido triturar en un bestial impulso de venganza” (“Notas de combate. Protesta de los Decadentistas”, en *Revista Azul*, segunda época, tomo VI, núm. 2, p. 2). Lo que los futuros ateneístas prodigaban, a la sazón, era la salud de una revuelta cultural. El mismo año del zipizape con Caballero es el inicio de los trabajos de la Sociedad de Conferencias, aduana del Ateneo de la Juventud.

LA CUESTIÓN BARREDANA

Sumario. Actores. Lances. Litis. Consecuencias.

a) Actores.

Al igual que el motín anterior, el del 22 de marzo de 1908 cuenta con varios actores (explícitos unos, secretos otros). A la palestra trepan católicos, liberales, positivistas, modernistas, la brigada preateneísta. Así lo han advertido quienes se han ocupado del suceso. Lo que se ha escapado es la obligada inclusión de otro actor: el mismísimo Poder Legislativo. El Congreso, en efecto, mucho antes de la escandalera estudiantil, debate sobre la iniciativa de declarar a don Gabino Benemérito de la Patria. Y digo debate porque la grey congresista, normalmente obsequiosa y unánime, se divide. Reconstruyamos desde la Hemeroteca Nacional, en Ciudad Universitaria.

b) Lances.

El 9 de abril de 1907, *El Diario* nos hace saber que:

Los representantes del Pueblo discutirán esta tarde el proyecto de ley, presentado por las Honorables Legislaturas de Puebla y de Campeche, en que se propone sea declarado Benemérito de la Patria el Dr. Don Gabino Barreda, fundador de la Escuela Nacional Preparatoria, y que tiene toda la augusta grandeza de un educador nacional.¹⁶

Sin embargo, contrariamente a lo pronosticado por el periódico en cita, la iniciativa no encuentra, automática, la “unánime aprobación de los Diputados al Congreso de la Unión”.

2. El 11 de abril de 1907, el citado periódico cabecea: NO ES BENEMÉRITO DE LA PATRIA EL CIUDADANO GABINO BARREDA. Y consigna:

Si un miembro del Parlamento inglés, del francés, del alemán o del italiano, hubiese presenciado la sesión celebrada en nuestra Cámara de Diputados en la tarde de ayer, estando bien empapado de los merecimientos de Barrera, de los reglamentos parlamentarios vigentes y de la impresión favorable, aunque puramente afectiva, que de antemano predominaba en el ánimo de la mayoría de los señores diputados [...] hubiera llegado a esta conclusión, apuntándola en su “carnet” de impresiones y haciéndola volar después por el mundo en libros y en hojas impresas: en el mes de abril de 1907, el pueblo mexicano, que tan grandes etapas ha sabido recorrer en la órbita material del progreso, no

¹⁶ *El Diario*, 9 de abril de 1907, p. 1.

estaba todavía maduro para reconocer los merecimientos de un hombre que le ha hecho incalculables bienes, sólo porque ese hombre no figuró en los puestos de la política militante.¹⁷

3. Los días siguientes la prensa de la capital fija lo ocurrido en el parlamento mexicano. La Comisión de Gobernación había retirado, súbitamente, su propio dictamen, en todo favorable a la iniciativa campechano-poblana. A cambio, había presentado una proposición para erigir una estatua “en honor del sabio Dr. Barrera”.

4. El 14 de abril de 1907, *El Diario* cabecea EL CLERICALISMO ATACA A BARREDA. FALTA DE RESPETO AL DERECHO AJENO. QUIENES MAYOR APASIONAMIENTO SECTARIO MANIFIESTAN DAN SIEMPRE MUESTRAS DE INFERIORIDAD MENTAL. Lo anterior en alusión a críticas proferidas por “dos diarios católicos de la metrópoli, *El País* y *La Voz de México*”. Al redactor de *El Diario* no escapa que el reconcomio lo alienta la reciente negativa de los diputados de designar a Barreda Benemérito de la Patria. Grave descolón, sin lugar a dudas, en la supuestamente oficial necrofilia positivista.

5. A principios de 1908, el médico Francisco Vázquez Gómez publica *La enseñanza secundaria o preparatoria en el Distrito Federal*. Ataque católico frontal a Barreda y su obra; llamado a privatizar la educación del nivel señalado. No sobra decir que este Vázquez Gómez (hay otro no menos connotado, Emilio) era médico personal del dictador.

6. El 10 de marzo del mismo año, los discípulos puros de don Gabino Barreda peregrinan del Zócalo a su tumba en el Panteón Dolores con motivo del xxvii aniversario de su fallecimiento. Según la crónica periodística del día siguiente, las palabras del orador, ingeniero Agustín Aragón, conmovieron a los asistentes. Porfirio Parra, director de la Escuela Nacional Preparatoria; Norberto Domínguez, director general de Correos; ingeniero Jerónimo López de Llergo, doctor Jesús Monjarraz, entre otros. También concurre una comisión de la Escuela Nacional Preparatoria. El viaje de ida y vuelta se hace en tren.¹⁸

7. La prensa participa en la polémica levantada por el folleto antipositivista de Vázquez Gómez. En apoyo a su autor: *El Tiempo* y *El País*. A favor del ilustre finado: *El Imparcial* y *El Popular*.

8. El 31 de enero de 1908, Pedro Henríquez Ureña escribe a Alfonso Reyes, varado (penas vocacionales, amorosas) en Monterrey:

Mucho me temo que esta primavera resulte tempestuosa, con la manifestación antipositivista en honra del introductor del positivismo, o con cualquier otra cosa.

¹⁷ *El Diario*, 11 de abril de 1907, p. 1.

¹⁸ “Homenaje al sabio D. Gabino Barreda”, en *El Diario*, 11 de marzo de 1908, p. 3.

La verdad es que podríamos aprovechar la agitación que reina en cuestiones de educación [...] ¿Y qué decir de los miembros del Congreso Superior de Educación que se muestran enemigos de la Preparatoria? Ahora el folleto del católico doctor Vázquez Gómez, Consejero, ha provocado una alharaca [...]

9. El 13 de febrero de 1908, Alfonso Reyes escribe a Pedro Henríquez Ureña: “Ojalá que reventaran los pedagogos positivistas”.

10. El 17 de febrero de 1908, Pedro Henríquez Ureña escribe a Alfonso Reyes:

Necesitamos que vengas a México para mediados de marzo. La cuestión Barreda fermentó inesperadamente y ya está a punto. La manifestación está decidida para el 22 de marzo [...] en la manifestación, que será doble, como la anterior, no tomará parte ningún positivista y se dirán cosas sobre el positivismo [...] vimos a don Justo, quien había hablado ya con don Porfirio y estaba “anuen-te”, como dicen aquí, a hablar, dar el teatro, pagar los gastos, etcétera. (Esto no, porque los positivistas van a pagarlos, y el pato también).¹⁹

11. Con fecha 18 de febrero de 1908, Antonio Caso, José María Lozano y Jesús T. Acevedo, tres integrantes de la secta nacida de los medios modernista y universitario que un año atrás había crucificado al desenterrador belicoso de *Revista Azul*, suscriben la hoja “A los Liberales y a los Estudiantes de la República”.²⁰ Llamado a una glorificación de D. Gabino a celebrarse el 22 de marzo de 1908.

12. El 22 de marzo, en efecto, celébrase una larga jornada barredana dividida en dos estaciones.

12.1. *Mañana*: Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria (oradores: Ricardo Gómez Robelo, Max Henríquez Ureña, Alfonso Teja Zabre, Porfirio Parra).

12.2. *Noche*: Teatro Arbeu (oradores: Antonio Caso, Justo Sierra; declamador: Rafael López). Preside el acto el mismísimo Porfirio Díaz.

13. El discurso pronunciado por Sierra pasa a engrosar tanto su futuro volumen de grandes piezas oratorias como el depósito del pensamiento nacional. Estribillo: *dudemos*.

14. La prensa cubre con profusión la jornada. Se intercambian ataques y aclaraciones.

¹⁹ Hago una adaptación de este intercambio epistolar en *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, 2ª ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, pp. 187-193.

²⁰ La reproduzco en el anejo a Antonio Caso *et al.*, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, ed. cit.

c) Litis.

¿Qué se disputa en marzo de 1908? A reserva de un análisis mayor, por fuerza multidisciplinario, podemos decir que cada quien arguye, al margen de buenas o malas, francas o adversas razones, lo que le conviene. El bonete negro, católico, lo conducente; el bonete rojo, los liberales, sus agravios; los positivistas puros, los suyos; los positivistas en retirada, lo que Sierra expresa; los posmodernistas (futuros ateneístas), las razones todavía no acabadas de su ascenso incontenible. De hecho, como se advierte, la rebatía sobre los despojos de Barreda arranca del año anterior, coincidiendo con la de los restos del Duque Job. Y no puede simplificarse en la afirmación de Porfirio Parra en el sentido de que a Vázquez Gómez lo mueve una aversión contra la preparatoria “rayana en el odio”, una “verdadera obsesión”.²¹

d) Consecuencias.

Éstas son las principales según se desprenden de los incisos anteriores.

1. El grupo positivista ha quedado del todo rebasado. Aunque los cabecillas del desagravio no habían cumplido su promesa de 1907 de un nuevo impreso (sucesor de *Savia Moderna*) y, por el contrario, usufructúan (abrumen) las páginas de *Revista Moderna de México*, dan un salto en dirección de su propia ruta. Autonomía que se anticipa en 1907, pasa por 1908 y culmina en 1909 con la fundación del Ateneo de la Juventud. Caso y sus huestes avanzan incontenibles en la escena cultural de la capital de un país hipercentralista.

2. El positivismo sufre, paradójicamente, un revés letal.

3. Política y cultura (poderes, saberes, sensibilidades, ideologías) se mezclan y confunden del todo en la celebración antipositivista del positivismo.

4. Justo Sierra acusa la influencia que, sobre su pensar pero no a su pesar, ejerce la generación emergente. Constelación emergente, mejor dicho.

5. El nuevo grupo adquiere el compromiso, cuando se den las condiciones, de una escritura posmoderna y pospositivista. Escritura más orientada a la prosa que a la poesía.

²¹ Porfirio Parra, “La Escuela Nacional Preparatoria y un ‘Estudio Crítico’”, en *El Imparcial*, 9 de marzo de 1908, pp. 7-8.

HOMENAJE A LOS HÉROES

Sumario: Actores.- Lances.- Litis.- Consecuencias

a) Actores.

Hijos de su época y su siglo se habían asumido los jóvenes intelectuales, la mayoría estudiantes universitarios, de 1907 y 1908. Hijo de su hora y de su país se asume, lustros más tarde, uno de los suyos el día 19 de febrero de 1954, en que la Academia Mexicana lo recibe en definitiva. Hablo naturalmente de D. Martín Luis Guzmán. *Apunte sobre una personalidad* intitúlase su discurso de ingreso. Ahí retoma un pasaje biográfico al que se había referido en 1945. De ambos textos extraigo lo esencial de la última de las tres algaradas estudiantiles aquí evocadas.

Si las vindicaciones de D. Manuel y D. Gabino mezclan cuestiones de distinto orden, pero la mayoría extraescolares, la movilización de septiembre de 1908 se tipifica como interna o intestina al enfrentar a estudiantes y autoridades educativas. Serán estas últimas las que, como se diría hoy, “escalen” el conflicto e introduzcan agentes externos. Al mismísimo Porfirio Díaz a guisa de máximo ejemplo.

b) Lances.

1. Los estudiantes de la capital deciden celebrar a los héroes de la Independencia con una “procesión de antorchas” la noche del 15 de septiembre. Itinerario: Plaza de la Corregidora - Plaza de la Constitución - Jardín Morelos - Jardín de San Fernando.

2. Se forma el correspondiente Comité Organizador, que no tarda en tomar nota de que se requería autorización oficial para celebrar la marcha.

3. El comité entrevista a los directores de las escuelas. Estos responden: “No, no hay nada malo en ello, pero tenemos que consultar”.

4. La línea de consulta incluye a D. Alfonso Pruneda, jefe del Departamento de Enseñanza Superior; y a D. Ezequiel A. Chávez, subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes. Con idéntico resultado.

5. Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, recibe al comité organizador. Aunque gran amigo de los jóvenes, que lo veneran, responde: “Muchachos, tienen ustedes razón, pero tengo que consultar”.

6. Una comisión *ad hoc* integrada por los estudiantes Martín Luis Guzmán, Arturo H. Orcí, José Manuel Puig Casauranc, Jesús Pallares e Hipólito Olea, es recibida por el Presidente de la República en la terraza del Castillo de Chapultepec. Los estudiantes se explican; uno a uno

Díaz los escucha. Accede a la marcha, explicándose (verdadera rareza) a su vez.²²

c) Litis.

Al igual que las manifestaciones previas, la del 15 de septiembre de 1910 expresa la disputa de una herencia o la exclusividad del debido duelo. En otro plano, describe la verticalidad autoritaria del Porfiriato.

d) Consecuencias.

En el desfile de antorchas que se lleva a cabo bajo la mirada del gobernador del Distrito Federal, prueban las armas oratorias algunos futuros revolucionarios. Más. Esa noche, Martín Luis Guzmán es descubierto por Jesús T. Acevedo, cazatalentos y cabecilla de la nueva hornada.

COMENTARIO FINAL (PERO PROVISIONAL)

Del 21 de agosto de 1906 data la carta en la que un grupo de “labriegos” encabezado por Jesús E. Luján, mecenas de la *Revista Moderna*, propone la idea “de erigir un monumento” a D. Manuel Gutiérrez Nájera; de abril de 1907 la iniciativa de las legislaturas de Campeche y de Puebla para declarar a D. Gabino Barreda “Benemérito de la Patria”. Ambas propuestas acarrearán desavenencia en vez de avenimiento. Y los efectos poco tendrán que ver con la causa. No menos comedia de equivocaciones será “la marcha de antorchas” de septiembre de 1908. D. Manuel no tendrá, a la postre, estatua alguna en punto alguno de su paseo Plateros arriba y Plateros abajo. D. Gabino tampoco una escultura, en sustitución del “benemeritazgo” negado malamente. A D. Justo Sierra lo alcanzarán, tarde o temprano, las chispas del desfile impuesto por los estudiantes universitarios a las autoridades, las educativas y las políticas.

Una primera conclusión del somero repaso hemerográfico nos indica que, en los tres casos, el elenco de personajes era mayor del aparente; la

²² Véase Martín Luis Guzmán, “Apunte sobre una personalidad”, en *Obras Completas*, Compañía General de Ediciones, México, 1961, t. 1, pp. 1358-1359; y “Balance de la Revolución”, en *Obras Completas*, Compañía General de Ediciones, México, 1963, t. 2, pp. 1376-1379. El escritor da dos versiones de la respuesta de Díaz, aunque no enfrentadas: “Muy bien; hagan su manifestación, hagan su desfile; pero tengan cuidado, mucho cuidado, porque hay en este pueblo atavismos dormidos que si alguna vez despiertan, no surgirá ya nadie que los pueda contener” (1945): “Muy bien; hagan su desfile y digan sus discursos; pero tengan cuidado, mucho cuidado; porque hay en este pueblo atavismos dormidos que, si alguna vez despiertan, no surgirá ya quien sepa someterlos” (1954).

litis más imbricada que lo supuesto; las consecuencias de no poca monta. Aventuro algunas pistas:

a) Una real compulsión necrófila del momento.

b) La cuestión sucesional. Quizá más marcada en las algaradas de 1908. A partir del 3 de marzo del mismo año, *El Imparcial* empieza a publicar la entrevista Díaz-Creelman.²³

c) La rivalidad, política y comercial, quizá más comercial que política, entre los periódicos de la Ciudad de México; de modo señalado entre *El Imparcial* y el recién aparecido *El Diario*.

d) Los vientos de la renovación que terminará en revolución.

Pero ¿y la cultura en general y la literatura en particular? ¿Dónde diantres queda la una y se honra a la otra? ¿No andaban en la danza intelectuales, escritores probados o por hacerlo? ¿O es que el poder, macabro o por nacer, lo devoraba todo? La respuesta a esta última cuestión es negativa y, por ende, alentadora. Sintetizo.

La disputa por los despojos de D. Manuel va más allá de la coyuntura editorial (la hora indudable de una nueva revista al perder el modernismo su vitalidad originaria). Eso no es todo. Con la cruzada, Manuel Caballero, aunque confuso, contribuye a la construcción de un objeto de estudio que llega al presente: la oposición decadentismo-modernismo. ¿Sinónimos? ¿Antónimos? Por ejemplo, no es lo mismo juzgar a José Juan Tablada de decadentista que de modernista que paga la cuota decadente y sigue tan campante camino a su lugar: la renovación cuando no la vanguardia. Quizá, en efecto, Caballero, así lo aporreen en bola los posmodernistas de nuevo cuño, tenía razón en distinguir la revolución gutierreznajeriana del decadentismo.²⁴ De ahí que, a lo mejor, los futuros ateneístas estaban del lado suyo en lo que él, publicista que yerra el producto, redujo a la lucha de los

²³ “Una entrevista con el Sr. general Díaz. Sus opiniones sobre asuntos de interés para el país”, en *El Imparcial*, 3 de marzo de 1908, pp. 1 y 8. *El Imparcial* no duda en calificar de “artículo sensacional” el publicado por el periodista en *Pearson’s Magazine*.

²⁴ Aunque sus mandobles son constantes, Caballero hace descansar parte de su ofensiva en un texto cinco años anterior: “Valor estético de las obras de la escuela decadentista” (trabajo premiado en los Juegos Florales de la Ciudad de Puebla), de la inspiración de Atenedoro Monroy. Cual letal cianuro, dosifica su suministro en tantos números como cumple la revista, impidiendo la desaparición de la misma, su publicación íntegra. ¿Resulta menos coincidencia la circunstancia de que aquellos Juegos Florales hayan sido convocados para celebrar la Independencia de México? ¿O que el certamen fuera iniciativa de los estudiantes del Colegio del Estado de Puebla? ¿O que el premio, correspondiente al 4º tema, el intitulado justamente “Valor estético de las obras de la escuela decadentista”, lo ofreciera la colonia francesa de la capital angelopolitana? Habría que analizarlo. Rica en sugerencias resulta la memoria que recoge la convocatoria, el informe del jurado, los trabajos de los concursantes y demás minucias. Véase *Los Juegos Florales de Puebla*, Talleres de la Imprenta Artística, Puebla, 1903.

ruiseñores contra los grajos, la luz contra la sombra, la vida contra la muerte, Dios contra Satanás, las águilas contra los sapos, las alondras contra los murciélagos, los azules contra los sicofantes. Lucha que, en tales términos, a nadie interesaba, “prendía”. Esto por lo que hace a la víctima.

En lo que toca a los victimarios, éstos son, lo avancé ya, unos antes del bochinche de 1907 y otros después del mismo. No importa que Caballero se pitorree de la Protesta Literaria.

Enemigándose esforzado con nosotros, que somos los signíferos del Progreso, un cocodriz regitivo de putrefactas gacetas medio-evaes, y sin reciedumbre suficiente para medir sus apagados y caducantes esforzamientos meollales, con los de la asimétrica y pergeñosa juventud, que se parapeta en su inmancillable talentería gremial y personalísima, ha osado, con osadura de imbecilidad precuaternaria, poner en nuestras obras meli-estilantes, la doble visualidad enteca de sus empañados ojos, y señalándolos al mundo con uno de sus apéndices digitalinos le ha dicho esta despectivante frasecilla:

—*Ecce Homines!*... Con lo cual ha querido decir, como si formulara un brocárdico: —*He allí a los locos*

— o —

Somos la Juventud. Somos la mayoría de la Juventud. Somos la mayoría de los genios de la Juventud! Vamos hacia el porvenir... en automóvil!

— o —

¡Qué hermoso porvenir para las letras! ¡qué delicia! ¡qué belleza! ¡qué exquisitismo del arte nuevo y de la Decadencia! Por eso nosotros, los jóvenes; la mayoría de los jóvenes; la mayoría de hecho y por derecho de los jóvenes mexicanos, estamos ansiosos de marchar hacia nuestro ideal que es la sombra definitiva y llegaremos; vaya si llegaremos; como que somos treinta y uno; y somos de los que toman las cosas por asalto, sin pedir permiso a nadie; y somos de los que golpean más duro... Y ya se sabe que para ser artista y poeta no hay nada como meterse uno a donde no lo llaman y abrirse el paso a puñetazo limpio. Esto sí que es Arte Nuevo, esto sí que es modernismo flamante y contundente y glorioso!²⁵

No. No importa que se pitorree de su Protesta Literaria y de la subsecuente manifestación callejera. No. No importa que los llame “jóvenes literarios que laboran en la *Revista Moderna*”, “el grupo juvenil de los modernistas de México”, los “jóvenes y exjóvenes modernistas de la Ciudad de México”.

²⁵ “¡Al Pueblo! ¡Gloria al decadentismo! ¡Guerra a la *Revista Azul!*”, en *El Entreacto. Bise-manal de Espectáculos, Literatura y Arte*, núm. 633, 18 de abril de 1907, p. 3.

Lo indudable es que el “affaire” obliga a los nuevos a dar color frente al pasado (modernismo) y al futuro (manifiesto propio). Y a comprometer una obra original (que se dará en la prosa). La originalísima obra de Caso, de Torri, de Silva y Aceves, de Guzmán, de Vasconcelos, de Reyes.

A esto llamo consecuencia literaria.

La disputa por los despojos de D. Gabino, a su vez, va más allá de la coyuntura pedagógica (la hora indudable de una definición nacional sobre la educación superior). En marzo de 1908 se consolida la búsqueda filosófica propia de la nueva “generación”; afán que partió de una superación del positivismo en la medida que la factura de una literatura original pasaba por la superación del modernismo. Baste un ejemplo sobre lo primero. *El Diario* del 15 de abril de 1907 consigna un rechazo estudiantil al pedagogo Barreda que no andaba tan lejos de los repudios de liberales puros, del antipositivismo raigal de los católicos, o de las dudas de los diputados arrepentidos. Lo recuento.

La víspera, 14 de abril, habíase realizado una junta escolar en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, a las cuatro de la tarde. Antonio Caso, “el inteligente estudiante de Leyes”, propone a los estudiantes reunidos una manifestación pública en honor de Barreda. A la propuesta opónense de inmediato Hipólito Olea, José Pallares y Rubén Valenti. Una hora y treinta minutos después, las “dos terceras partes de los estudiantes” votan por la negativa.²⁶ Vaya: derrotan a Caso, declinan la idea de la glorificación estudiantil a Barreda. Insisto en la fecha: 14 de abril de 1907.

Afirmo, pues, para concluir, que es ya con una práctica de crítica antipositivista previa, no de última hora, no trepadora, no oportunista, como el protoateneo arriba en 1908 a la vindicación antipositivista del discípulo mexicano de Comte. De ahí, pienso, que no deba sorprendernos el desenlace, a todas luces paradójico, del episodio.²⁷

La milicia emergente piensa y escribe más allá del modernismo y del positivismo, como fruto de un proceso interno que se encrespa en los mitotes estudiantiles de 1907 y 1908. A esto llamo consecuencias culturales y literarias. ¿Y políticas las hay también? Así lo juzgo. Sólo que esto es harina de otra masa.

²⁶ “Barreda ante los estudiantes. Ruidosa junta escolar. Se desecha una manifestación en honor de Don Gabino. Un adversario del positivismo, aplaudido”, en *El Diario*, 15 de abril de 1907, p. 1.

²⁷ Véase sobre el particular el incisivo análisis de Gabriel Zaid “López Velarde ateneísta”, en *Vuelta*, noviembre de 1991, núm. 129, pp. 15-25.

Literatura mexicana del otro fin de siglo

se terminó de imprimir en agosto de 2001

en los Talleres Gráficos del D. F.,

Puente Moralillo 49, col. Puente Colorado, 01730 México, D.F.

Tipografía y formación: Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.

Se imprimieron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de Rafael Olea Franco
y María José Ramos de Hoyos, bajo la coordinación de la Dirección
de Publicaciones de El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS
SERIE LITERATURA MEXICANA
VI



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

En el contexto de conmemoración y, sobre todo, de reflexión asociado con el fin de siglo y de milenio, en septiembre de 2000 un grupo de especialistas en la cultura mexicana se reunió, bajo los auspicios de la Cátedra Jaime Torres Bodet del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, con el objeto de revisar críticamente otro periodo finisecular (pero no milenario): la culminación del siglo XIX y la entrada del XX. Este libro compila los trabajos presentados en esa reunión académica, los cuales en su mayoría se centran en el estudio de la literatura mexicana ubicada entre dos fechas de referencia histórica: 1867 y 1910, es decir, entre la República Restaurada y el inicio de la Revolución Mexicana; aunque, por fortuna, las propuestas de los ensayos no se limitan a este lapso sino que se extienden antes y después, de acuerdo con la evolución propia y discontinua de la cultura. Los contextos de lectura creados en este libro buscan hacer más cercanas las obras finiseculares para los receptores actuales, así como confirmar el estatuto de clásicos que han adquirido ya varios de nuestros escritores decimonónicos. Quizá de este modo podamos empezar a entender mejor la historia cultural de nuestro pasado inmediato.



EL COLEGIO DE MÉXICO

