

118

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE II, 2009 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

33

A cien años del
Ateneo de la Juventud

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo

AM
Azcapotzalco

CSH
División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE
LITERATURA
33

Semestre II, 2009

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA 
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

 *División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades*

A cien años del Ateneo de la Juventud

Coordinadores editoriales

Elena Madrigal Rodríguez
Tomás Bernal Alanís
Fernando Martínez Ramírez

 *Humanidades*

DIRECTORIO

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General

Dr. Enrique Pablo Alfonso Fernández Fassnacht

Secretaria General

Mtra. Iris Edith Santacruz Fabila

Unidad Azcapotzalco

Rectora

Mtra. Paloma Ibáñez Villalobos

Secretario

Ing. Darío Eduardo Guaycochea Guglielmi

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director

Dr. José Alfredo Sánchez Daza

Secretario Académico

Mtro. Cristian E. Leriche Guzmán

Jefe del Departamento de Humanidades

Dr. José Ronzón León

Coordinador de Difusión y Publicaciones

Lic. Santiago Ávila Sandoval

Consejo Editorial

Elena Madrigal Rodríguez

Tomás Bernal Alanís

Fernando Martínez Ramírez

Coordinación editorial del número
Elena Madrigal Rodríguez, Tomás Bernal Alanís, Fernando Martínez
Ramírez

Distribución
María de Lourdes Delgado Reyes
Tel. 5318-9109

2010 © Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapótzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades, Área de Literatura
Edificio H-O, 2º piso. Tels. 5318-9440 y 5318-9441
Coordinación de Difusión y Publicaciones
Edificio E, salón 004, P.B., Tel. 5318-9109
Link publicaciones: www.azc.uam.mx/socialesyhumanidades/
Av. San Pablo 180, col. Reynosa Tamaulipas
Del. Azcapotzalco. C.P. 02200, México, D. F.

Certificado de licitud y contenido
ISSN 1405-9959

Diseño+Producción editorial*nopase. Eugenia Herrera/Israel Ayala
Vía mercurio 56. Arcos de la hacienda. C. Izcalli. Estado de México.
nopase@prodigy.net.mx • T/F 2166-3332

Collage de portada/Israel Ayala
Fotografías de ateneístas:

©Archivo Coordinación Nacional de Literatura del INBA.

©Colección "Julio Torri", Biblioteca Pública "José María Pino Suárez",
Villahermosa, Tabasco.

©Archivo personal de Mónica Cravioto

Contraportada Autógrafo de Carlos Díaz Dufoo, hijo. ©Biblioteca Pública
"José María Pino Suárez", Villahermosa, Tabasco.

Impreso en México
Printed in Mexico

Introducción	9
Los pequeños malestares del joven Reyes. Lectura de <i>Memoria a la facultad</i> Humberto Guerra	21
Reyes: guardia de la pluma. <i>Monterrey</i> y otros medios Víctor Díaz Arciniega	33
El ateneísta Pedro Henríquez Ureña Minerva Salado	47
Nortismo o pochismo: la antimexicanidad según Vasconcelos Alejandra Sánchez Valencia	65
Una bella ópera de acción social Óscar Mata	77
Del archivo de Julio Torri: <i>Las nubes pasean el tapiz...</i> , un posible inédito torriano, y un antecedente de «El entusiasmo y el heroísmo» de Carlos Díaz Dufoo, hijo Elena Madrigal	91
Antonio Caso: una visión de la historia de México Tomás Bernal Alanís	109
Enrique González Martínez: el hombre del búho Fernando Martínez Ramírez	119

<i>La sombra del caudillo: dos discursos para retratar el poder</i> Gerardo Soriano Ángel	133
Escrituras aglutinantes: lo posmoderno en la literatura ultracorta de Mariano Silva y Aceves Rogelio Guedea	155
La construcción de Carlos Díaz Dufoo como un <i>raro</i> canónico Gabriel Wolfson	169
Alfonso Cravioto: el ser bajo la ficción del personaje Mónica Cravioto	205
Dos calas en la capital del virreinato: <i>El alma nueva de las cosas viejas</i> y <i>Visionario de la Nueva España</i> Leticia Algaba Martínez	241
“Grecia es la moda este año en la «metrópolis comercial» [1908]...” Nuevas notas en torno de la pasión teatral ateneísta Alejandro Ortiz Bullé-Goyri	255
Marcelino Dávalos: «estos mal perjeñados [<i>sic</i>] apuntes» Octavio Rivera Krakowska	267
Poemas Mario Calderón	293
El reloj en el que estamos Óscar Maldonado	297
La historia del Dyadya Baikal Christine Hüttinger	303
La momia de Santo Domingo Cecilia Colón	309
Autores	313

Nuestra vida estaba arreglada en tal forma que vivíamos constantemente cerca de los libros: éramos bibliotecarios, profesores de lengua nacional o de literatura. Sólo así se explica este nuestro lujo, la perpetua Academia en que transcurrían nuestros días.

Martín Luis Guzmán¹

Brillaron en muy variadas esferas: educación, jurisprudencia, política, filosofía. A cien años de distancia, en lugar de desvanecerse, se acendra su nota distintiva: los integrantes del Ateneo de la Juventud fueron lectores y escritores por encima de todo. Hicieron suya la disciplina, las novedades literarias y perspectivas críticas de vanguardia que Pedro Henríquez Ureña trajo consigo a México, pero sin olvidar algunas consignas de sus mayores. En este último sentido, convidamos a ponderar la trascendencia simbólica de la bienvenida al cenáculo cultural del momento que Amado Nervo, palmariamente consagrado, les dio por vía de la *Revista Moderna de México*, órgano de expresión del refinamiento artístico de una élite que coincidió con el ocaso del porfiriato:

Al Ateneo de la Juventud

Mi querido Emilio.

Mepide Ud. unas palabras de aliento para el "Ateneo de la Juventud."
En puridad, esas palabras debería yo ir á pedir las á ustedes: toca

¹ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1994 [1965], p. 59.

á los jóvenes, á los que marchan de cara al sol, á los que beben el vino generoso del entusiasmo, reforzar el vigor de los que estamos más allá,

del medio del camino de la vida.

Pero en fin, una voz amiga y cordial que viene de lejos, siempre es regalo de oídos afectuosos como los vuestros, y en esta vez la mía pasará el océano para ir á decir á todos cuando estéis congregados en nombre de la Santa Poesía, que yo me encuentro invisible, pero fraternal, en medio de vosotros. Quizá hasta oiréis un soplo que os murmura *shalom*, que quiere decir “dicha” y quiere decir “dicha” y quiere decir “paz:” paz sobre todo, alto y noble sosiego, para pensar, y después alegría para producir.

Atravesamos en la actualidad, amigos míos, por un período de sombra, en que el anodinismo triunfante, el hambre de lucro, la frivolidad de ciertas clases representativas, tienen para el Arte, para la Poesía, una sonrisa de menosprecio. Es fuerza por tanto que afirméis con más vigor que nunca vuestra personalidad de poetas, como la más pura, la más insigne, la más bella de todas las personalidades. Es fuerza que os enrostréis con la ironía baladí y la azotéis en el rostro con haces de pensamientos, con ramas floridas de versos, con palmas pascuales.

Nuestra raza, hija luminosa de Grecia y Roma, ha vencido siempre con cantos.

Nuestros padres labraron el surco cantando y cantando horadaron las montañas en pós de la veta, ó para abrir camino á la locomotora, y cantando exploraron el ponto y cantando pelearon y cantando murieron.

La poesía no estorba á ninguna otra función ni actividad de la existencia. Sed todo lo que queráis, hasta hombres prácticos, pero por la noche, bajo el santo círculo de la lámpara, respirando el aire mismo que respiran las bocas amadas: cantad... pensad... soñad! La actividad que organiza fuerzas, es para el día; el divino ensueño, para la sombra. Los versos y las estrellas necesitan la noche!

Cuando los primeros cristianos se congregaban, recién muerto Jesús, entonaban himnos, á veces, improvisados en común.

Una de sus máximas era:

“Si estás triste, ora; si estás alegre, canta.”

Y yo os digo á vosotros, hermanos:

“Cantad si estáis alegre y cantad si estáis triste: cantad siempre.”

Nosotros, los que tenemos que irnos “Antes,” dejaremos la poesía en vuestras manos jóvenes, viriles, generosas y fuertes: ¡No permitáis que muera!

El canto es alma! El canto suaviza y rima el unánime esfuerzo: el canto nos ha guardado fielmente las Teogonías, la historia toda de los orígenes. Por él sabemos la vida que vivieron los dioses.

Cantemos, amigos míos!

Amado Nervo.²

En las obras ateneístas poca o nula cabida hay para el dejo religioso, la expresión exaltada y el tono paternal de la misiva de Nervo. Sin embargo, persiste en ellas el culto a la cultura helénica y el tener por medio y fin a la poesía, crisol del arte. Pasado por el tamiz de su actitud crítica y la impronta de José Enrique Rodó y José Martí, el ideal de alcanzar la belleza hizo del grupo ateneísta una pieza clave en la definición de nuestro ser literario, filosófico e incluso social. Al cumplir un siglo el nacimiento del Ateneo de la Juventud le dedicamos este número 33 de *Tema y Variaciones de Literatura*, impelidos por la intención de rescatar sus aportaciones estéticas. Nos mueve también una razón conmemorativa ligada a la vertiente nacionalista e hispanoamericanista de nuestras letras, tan en boga ante los doscientos años de la Independencia y los cien de la Revolución, etapa esta última que ha envuelto a los estudiosos del Ateneo en inagotables polémicas.³

El hecho de reunir colaboraciones que privilegian la vida, obra o incidencia en la esfera pública de los integrantes del Ateneo por encima del colectivo nos lleva a proponer una serie de explicaciones a este predominio del elemento individual. El claro

² *Revista Moderna de México*, vol. XIV, núm. 1, marzo de 1910, pp. 42-43.

³ En este sentido, véanse de José Garcidueñas *El Ateneo de la Juventud y la Revolución* (México, INEHRM, 1979); de Fernando Curiel *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)* (México, UNAM, 1998) y *Ateneo de la Juventud (A-Z)* (México, UNAM, 2001); de Alfonso García Morales *El Ateneo de México, 1906-1914. Orígenes de la cultura mexicana contemporánea* (Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1992); de Álvaro Matute *El Ateneo de México* (México, FCE, 1999); el prólogo de Juan Hernández Luna a *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (México, UNAM, 2000) y Susana Quintanilla, «Nosotros». *La juventud del Ateneo de México* (México, Tusquets, 2008).

enfoque biográfico de un buen número de los artículos hace pensar en fuertes personalidades y legados que reclaman su justo sitio en el panteón literario. La atención puntual a textos de Alfonso Reyes, Julio Torri, Mariano Silva y Aceves, Alfonso Cravioto o Marcelino Dávalos, por ejemplo, pudiera deberse a la intención de remediar injustificados silencios de la crítica ante una obra que amerita detenimiento y erudición para revelar algunos de sus múltiples sentidos.

Adicionalmente, argumentamos una razón de índole filosófica y otra política-temporal: el dictum nietzscheano del hombre único y fiel a sí mismo inspiró a cada ateneísta a buscar sus signos y expresiones más propias. Los auto-llamados a ser superhombres fundaron y dieron vida a los códigos comunes del Ateneo. Sin embargo, la cita fue fugaz. La lucha armada suspendió de un tajo la convivencia intelectual y afectiva que hubiese dejado huellas aún más profundas de haber sido más prolongada, para beneficio –tal vez– de sus contertulios y de nosotros, quienes creemos que es factible aprehender las pautas culturales en el devenir de la construcción convencionalmente llamada tiempo.

Sea cual fuere la causa de mayor peso, es indudable la valía de las aportaciones que están fuera de toda duda en ateneístas canónicos pero que son poco conocidas en los autores no tan frecuentados, como podrían ser Silva y Aceves o Dávalos. En tanto figuras consagradas, resulta complicado, o por lo menos infrecuente, estudiar sus obras a la luz de las teorías literarias y filosóficas del siglo xx, sobre todo las más iconoclastas, ligadas al posestructuralismo. Se inscriben en esta línea de análisis biográfico-sicológico los ensayos de Víctor Díaz Arciniega, Minerva Salado, Óscar Mata, Alejandra Sánchez Valencia, Fernando Martínez, Mónica Cravioto y Tomás Bernal.

Víctor Díaz Arciniega en “Reyes: guardia de la pluma...” habla, no del Alfonso Reyes ateneísta, sino del humanista y diplomático. Después de años fuera de su país –1913-1939– está a punto de regresar a su patria entre otras razones, buscando el fin a “la era de la saudade”.⁴ Entonces Reyes realiza un balance sobre cuestiones como la libertad, el humanismo y la Inteligencia

⁴ En un ejemplar de *Monterrey* que Reyes dedicó a Torri leemos: “Julio: es, en mi vida, la era de la saudade” (núm. 12, agosto de 1935, Archivo de la Colección “Julio Torri”, Biblioteca Pública “José María Pino Suárez”, Villahermosa, Tabasco, clasificación HE 121).

americana. Arciniega revisa “Metáfora de Buda y la piedra”, *Monterrey. Correo literario de Alfonso Reyes*, además de la propia actuación política de don Alfonso, todo ello con el fin de exaltar la responsabilidad y compromiso moral que debe tener el intelectual, atributos ambos que sólo pueden prosperar en suelo seguro.

En “El ateneísta Pedro Henríquez Ureña”, Minerva Salado hace un breve recorrido por la formación que el humanista recibió antes de llegar a México, también por el ejercicio de sus profesiones como maestro, escritor, periodista y editor. Pone énfasis en los valores humanos y la pasión americanista del escritor dominicano y universal, resalta su combate al positivismo imperante, su fervor por el helenismo y su inconformidad cultural. Henríquez Ureña deja México en 1914 y, aunque volverá, su legado, magisterio y pasión por el conocimiento han quedado incoados en los que aquí aprendieron con él.

Oscar Mata describe en “Una bella ópera de acción social” la obra educativa que José Vasconcelos realizó de 1920 a 1923, mientras fue secretario de educación en el gobierno de Álvaro Obregón: alfabetización, creación de bibliotecas y escuelas por toda la república y distribución de libros en ediciones baratas. Decía el autor de *Ulises criollo*: “Publicar en español ediciones clásicas es [...] una doble necesidad de patriotismo y de cultura.”⁵ A partir de las memorias *El desastre* y *La tormenta*, Óscar Mata detalla la labor misionera de Vasconcelos, labor cuyo fin era desanalphabetizar un país donde sólo uno de cada veinte mexicanos recibía enseñanza escolarizada.

En “Nortismo o pochismo: la antimexicanidad según Vasconcelos”, Alejandra Sánchez Valencia encuentra el germen de la visión de país y concepción educativa de José Vasconcelos en la educación familiar que recibió, caracterizada por la constante confrontación con la cultura norteamericana. En efecto, en distintos momentos textuales, Vasconcelos parte de la cultura y la lengua para la diferenciación y valoración de lo propio y lo ajeno, como sucede en su interpretación de la anécdota en que, en compañía de unos amigos, se va de fiesta con las bailarinas Carmen y María y rememora: “La charla era deliciosa; nombres exóticos

⁵ Nota preliminar por el Rector José Vasconcelos para la edición de los “Clásicos Verdes” de *La Iliada* (t. 1, México, Universidad Nacional de México, 1921, pp. 5-6).

iban y venían pronunciados con bello acento castizo: Vancouver y Winnipeg [...] todo dicho en castellano exacto, tan distinto de la lengua corrompida a que se habitúa por estos lugares...⁶ En esta ocasión, Alejandra Sánchez Valencia sostiene que, en gran medida, el “criollismo” que defiende Vasconcelos se gestó durante la infancia del filósofo, con la educación de sus padres y la defensa que éstos hacían de lo mexicano. A partir de estos antecedentes biográficos, dilucida el significado de “pochismo” y “nortismo” como pérdida, renuncia o rechazo a lo nacional sobre una base eminentemente lingüística.

Fernando Martínez narra en “Enrique González Martínez: el hombre del búho” la lucha que el conocido como detractor del Modernismo sostuvo para descollar en la Ciudad Letrada de principios de siglo xx. Siguiendo los libros autobiográficos del poeta, describe las vicisitudes por las que debió pasar para encontrar, primero, una vocación, segundo, su propia voz poética, y tercero, un lugar en la *intelligentzia* de su tiempo.

Mónica Cravioto escribe “Alfonso Cravioto: el ser bajo la ficción del personaje”, ensayo biográfico donde recupera y combina las distintas facetas de Alfonso Cravioto: su juventud, estudios, la revista *Savia Moderna*, aficiones y visiones estéticas, principalmente en la pintura, su carrera política desde el maderismo hasta la diplomacia carrancista, su gestión cultural y búsqueda de la mexicanidad y, por último, la Academia Mexicana de la Lengua; todo ello entretrejado con el devenir de su arte poético y transformaciones estéticas.

En muchos de estos textos se puede constatar la preocupación que los ateneístas tenían por la identidad nacional, por lo mexicano. Comprobamos así que El Ateneo, a pesar de su clasicismo literario y de su universalidad y latinoamericanismo, también fue, como grupo y de manera individual, generador de una identidad literaria. Tenemos, por ejemplo, a Antonio Caso, quien buscó lo mexicano siguiendo los postulados vitalistas de la filosofía de Henri Bergson y Rudolf Eucken, tal y como lo expone Tomás Bernal en su texto “Antonio Caso: una visión de la historia de México”. De la misma manera, Leticia Algaba, en un texto de carácter *referativo*, da cuenta de dos obras, *El alma nueva de las cosas*

⁶ “Los Ángeles”, *Divagaciones literarias*, México, Lectura Selecta, 1919, p. 75.

viejas y Visionario de la Nueva España, de Alfonso Cravioto y Genaro Estrada, respectivamente, dos autores que con sus obras se instalan, a decir de la autora, en la corriente colonialista, dos escritores que recalcan en el pasado novohispano para mostrar la vida cotidiana y los personajes emblemáticos de tres siglos de historia.

Cabalgando entre los documentos cuya perspectiva metodológica se funda en el vínculo autor-obra-contexto –histórico y psicológico– se encuentra el ensayo de Humberto Guerra, “Los pequeños malestares del joven Reyes. Lectura de *Memoria a la facultad*”. Guerra aborda una faceta poco estudiada de Alfonso Reyes, la del escritor que recapitula sus enfermedades para que las conozca un médico ideal, que en realidad es un lector ideal. Para ello, Guerra analiza la obra autobiográfica reyesiana *Memoria de la facultad*, y lo hace desde la “crítica de las literaturas del yo” –Philippe Lejeune y William Howarth–. Acude a categorías como “momento de enunciación” y “estrategia textual”, para resaltar la intención dramática e hiperbólica del escritor, más que del enfermo. El Reyes paciente se convierte, por gracia del texto, en Reyes autor. Diríamos, evocando a Michel Foucault, la muerte del paciente es el nacimiento del autor. La condición necesaria para la autobiografía es la capacidad de ser al mismo tiempo objeto y sujeto, juez y parte, actor y director, y sobre todo poseer una “indiscreción heroica” y mucho amor por la prosa narrativa.

Ya entrados en perspectivas metodológicas menos frecuentes, tenemos el ensayo de Elena Madrigal, “Del archivo de Julio Torri: *Las nubes pasean el tapiz...*, un posible inédito torriano, y un antecedente de «El entusiasmo y el heroísmo» de Carlos Díaz Dufoo, hijo”. En su análisis, Madrigal hace referencia, por un lado, a la estilística, que vincula con las visiones estéticas de filósofos como Nietzsche y Schopenhauer, para quienes el arte y la filosofía representan un rebalse de la insipidez del mundo; y por otro lado, a través de su propuesta, la autora también exalta la vida del esteta, del artista Julio Torri. Preside esta reflexión estilístico-filosófica el rescate filológico de un posible inédito del autor de “La balada de las hojas más altas”, rescate que nos permite acercarnos de manera comparativa a Torri y a Carlos Díaz Dufoo hijo.

De los autores del Ateneo, algunos forman parte indiscutible del canon literario mexicano. Sin embargo, existen otros a los que difícilmente ubicaríamos en esta lista de los autores consagrados. Gabriel Wolfson discute la imagen o calificativo de “raro” que

se ha aplicado a Díaz Dufoo hijo, quien, por las editoriales que lo han publicado y las antologías en que ha sido incluido, resulta todo menos raro. La discusión implícita detrás de estos cuestionamientos es acerca de cómo se construyen los cánones literarios, y uno de los puntos de referencia de Wolfson es Walter Mignolo. En la primera parte del ensayo plantea el contexto cultural-literario de la época (1925-1932). Luego explica cómo es que nació esta condición de rareza dufooniana. La primera causa radica en una reseña que Martín Luis Guzmán hizo de *Epigramas*, en la cual ubica a Díaz Dufoo como esteta escéptico y renegado, representante del “refinamiento solitario dentro del grupo” (ateneísta, al fin). Otro autor que contribuyó a forjar esta imagen es Jaime Torres Bodet, quien busca definir el canon mexicano del siglo xx y origen de la literatura nacional a partir del Ateneo y su influencia en las siguientes generaciones literarias. Bodet ubica a Díaz Dufoo dentro de los raros, junto con Julio Torri. En la construcción de esta imagen también participan Jorge Cuesta y el mismo Torri, quienes argumentan que más que ateneísta, Dufoo es transgeneracional, escogido, marginal, excéntrico, raro canónico. Para caracterizar el campo literario de la época, Wolfson acude al concepto de *illusio* de Pierre Bourdieu y a la descripción que Víctor Díaz Arciniega hace de las polémicas intelectuales, ideológicas y culturales de la época, disputas en la Ciudad Letrada que resultan decisivas a la hora de la consagración. Martín Luis Guzmán, Torres Bodet, Jorge Cuesta y Torri, todos ellos, como una cuestión estratégica, explícita o implícitamente, hablan de los relevos generacionales para situar y situarse dentro de la tradición literaria. En el caso de Díaz Dufoo, el autor de *El barco* entra en la tradición por la puerta de la rareza, de la domesticación a que la cultura somete las más ligeras o violentas transgresiones o exquisiteces. Y todos favorecen así la construcción utópica del Ateneo como la representación colectiva que dio origen a la moderna literatura mexicana.

Rogelio Guedea en “Escrituras aglutinantes: lo posmoderno en la literatura de Mariano Silva y Aceves”, señala lo injusta que ha sido la crítica al excluir de los autores canónicos al escritor de *Campánitas de plata*. A partir de la correspondencia que sostuvo con Alfonso Reyes y Julio Torri, Guedea reconstruye el contexto intelectual y de aislamiento en el que se movió el autor. Enseguida pondera el carácter revulsivo de su literatura al situarlo entre los que buscaron, por medio de la forma, cambiar la prosa narrativa. Como Torri, Díaz Dufoo hijo y Genaro Estrada, Silva y Aceves se avocó

a lo puramente literario, se preocupó por el arte de contar, más allá de compromisos cívicos o de contenido. Destaca su actualidad. Lo compara con Augusto Monterroso, con quien comparte afinidades formales y de actitud estética como el uso de la ironía, la antisoledad y una enseñanza moral ajena a la mojigatería. Desde la óptica de Guedea, Silva y Aceves es precursor de lo que llegará a conocerse como literatura posmoderna y es fundador, antes de Ermilo Abreu Gómez, de la literatura infantil mexicana. Ambas características de su obra ameritarían, defiende Guedea, una revaloración de este escritor dentro de nuestra tradición literaria.

Otro ensayo de confesa filiación posmoderna es "*La sombra del caudillo: dos discursos para retratar el poder*" de Gerardo Soriano Ángel. Tras describir los problemas para la publicación y proyección de *La sombra del caudillo*, novela y película respectivamente, el autor señala el talento y la pasión de Martín Luis Guzmán: el primero lo llevo a concebir obras magistrales y el segundo a aliarse con el poder político, y tras apuntar los rasgos posmodernos de los ateneístas y enumerar las características de la crítica literaria posmoderna, Soriano analiza dos rasgos posmodernos en la novela: hibridación e intertextualidad. La primera se da entre la ficción y la historia real y la segunda se da entre la obra y la tragedia griega, en específico la de Esquilo. Por lo que hace a la película, analiza imagen y narración para subrayar las propuestas estéticas que distancian y diferencian el original literario de su controvertida versión filmica.

La sección crítica concluye con un par de estudios dedicados al género dramático desde la reseña teatral y el tratado erudito, respectivamente. "Grecia es la moda este año en la «metrópolis comercial» [1908]... Nuevas notas en torno de la pasión teatral ateneísta" de Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, y "Marcelino Dávalos: «estos mal perjeñados [sic] apuntes»" de Octavio Rivera Krakovska se insertan en el interés y conocimiento ateneísta de la expresión artística más cara a la cultura griega, la que cultivaron los grandes escritores de la literatura española como Lope de Vega —predilecto de los ateneístas— y la de las composiciones y puestas en escena de obras inglesas y norteamericanas que Pedro Henríquez Ureña enseñó a degustar. Opinaba Oscar Wilde que el teatro era producto de la energía de las naciones, y en los acercamientos de Ortiz y Rivera es perceptible la tensión entre los polos del universalismo y el localismo, el cómo encontrar el equilibrio entre las influencias extranjeras y la valoración de un teatro nacional.

Para ponderar la antinomia, se complementan el minucioso rastro que hace Octavio Rivera de las fuentes en que abrevó Marcelino Dávalos para la redacción de su *Monografía...* y la apreciación general de Alejandro Ortiz.

Los ensayos aquí incluidos podrían haberse ordenado siguiendo el criterio de las perspectivas teórico metodológicas adoptadas por los autores y que van de la simbiosis clásica obra-autor –con su respectivo contexto histórico y psicológico– al énfasis que asume la imposibilidad de comprender y explicar la obra al margen de sus condicionamientos, pasando por los textos referenciales, que sólo dan noticia de un autor o una obra. Esto nos habría llevado a colocar en primer lugar los textos de Gabriel Wolfson y de Humberto Guerra. La tentación en este sentido fue grande. También pudimos haber adoptado una clasificación formal genérica y distinguir los que con toda justicia deben llamarse ensayos de otros que son apuntes o notas. Sin embargo, decidimos respetar, por un lado, cierta cronología: primero los fundadores del Ateneo y después las figuras menos conocidas y, por otro lado, incluir primero los textos que se ocupan de los ateneístas que tienen un lugar indiscutible en el canon literario mexicano. Adoptamos, pues, el criterio más conservador que, esperamos, no impida el fin último: “mantener vigentes a nuestros clásicos”⁷ desde estrategias variopintas de lectura y análisis, cada una con su dosis de eficacia heurística que, confiamos, ayude a entender el fenómeno de la literatura, le ofrezca razones a nuestros extrañamientos y fascinaciones estéticas y, de paso, contribuya a la reconfiguración del campo de los estudios literarios sobre el Ateneo.

Cierran el número cuatro creadores. Los poemas de Mario Calderón nos remontan al pasado lejano en el que piedra y sangre conformaron el ideal del paso del tiempo de las sociedades prehispánicas, motivo que también inspiró al poeta Alfonso Cravioto, por ejemplo. Desde la posmodernidad, la poesía de Óscar Maldonado descubre la intimidad de lo cotidiano para dar voz a un mundo cambiante y a los significados de la vida en la conciencia de los seres humanos. Christine Hüttinger en la “Historia del Dyadya Baikal” nos guía a través de un viaje maravilloso por la naturaleza de un lago encantador donde los personajes encuentran la alegría de vivir el instante y contraponen simbólicamente la

⁷ Dr. Antonio Cajero V., El Colegio de San Luis, comunicación escrita de valoración de este número de la revista, diciembre de 2009.

vida a la majestuosidad de un mundo desconocido y fascinante. Finalmente, “La momia de Santo Domingo” de Cecilia Colón nos sumerge en las profundidades de la historia virreinal que inspiró los textos ateneístas de corte colonialista por voz del cadáver de un héroe histórico que finalmente nos lleva a reflexionar sobre la condición humana y la vida misma.

ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ
TOMÁS BERNAL ALANÍS
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ

LOS PEQUEÑOS MALESTARES DEL JOVEN REYES

LECTURA DE *MEMORIA A LA FACULTAD*

Humberto Guerra*

Resumen

A partir de una serie de postulados sobre las literaturas del yo, el texto analiza *Memoria a la facultad*, una pieza literaria poco difundida en la que Alfonso Reyes explora su relación con el fenómeno de la enfermedad. En dicha obra Reyes recuenta episodios mórbidos desde la infancia hasta el momento de la enunciación: su estadía en Brasil como diplomático. El análisis encuentra un yo textual caracterizado por el dominio de sí mismo y de su entorno, por la espontaneidad y la sagacidad que, paradójicamente, no se menoscaban con los contratiempos que una enfermedad supone.

Abstract

The essay analyzes *Memoria a la facultad*, a literary piece by Alfonso Reyes, where he explores his attitude towards illness by recounting morbid episodes from his childhood to the moment of writing: his Brazil stay as a diplomat. A series of proposals from the autobiographical literatures allow for an analysis of a textual I characterized by his self-control, by the control he exerts on his surroundings, and by the spontaneity and wisdom illness cannot weaken, paradoxically.

PALABRAS CLAVE: *Memoria a la facultad*, autobiografía, escrituras del yo, Alfonso Reyes/enfermedad.

* Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey—Campus Ciudad de México.

Introducción

Tal vez la vastedad de la obra de Alfonso Reyes ha impedido que parte de la misma se haya analizado con cierto detenimiento. Esta situación parece acentuarse en el caso de sus textos identificados de manera indistinta como memorias, autobiografía, recuerdos o textos autorreferenciales. Los críticos que se han acercado a estos textos desdeñan el clasificarlos dentro de alguna de las categorías recién señaladas; lo cual impide deslindar sus características y alcances e, igualmente, obstaculiza hacer una lectura cuidadosa de los mismos.¹

No es igual leer una memoria, un recuerdo autorreferencial o una autobiografía; así como no es igual leer literatura dramática o composiciones líricas, por ejemplo. Cada género textual pide un acercamiento particular que extraiga sus peculiaridades. Esto es notorio en el caso de los textos identificados estrechamente con los fenómenos referenciales. Pensar que el lector tiene un acceso indiferenciado a un referente, que en este caso proviene de un autor canónico mexicano, es un despropósito que ha impedido señalar las bondades y alcances de una parte significativa de los escritos de Reyes.

Por lo tanto, lo que permite la crítica de textos referenciales es acceder focalizadamente a ellos que, de lo contrario, no presentarían ninguna problematización respecto a su contenido y su forma. Es decir, se establece una relación única y transparente entre el texto y su referencia y, a lo sumo, se llega a señalar al primero como curiosidad digna de una mayor y detallada atención, pero no se acomete ninguna tarea que permita conocer más profundamente estos textos y los particularice como propios de las literaturas del yo.²

Éste es el caso del texto que me ocupa, *Memoria a la facultad*, en el cual Reyes toma como materia referencial sus experiencias con la enfermedad desde su primera infancia hasta el momento

¹ Cfr. Margo Glantz, "Prólogo", en Alfonso Reyes, *Memorias*, V. 5, pp.7-8.

² Cfr. José Luis Martínez, "Las memorias de Alfonso Reyes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*. El mismo texto se reproduce como prólogo a la edición del tomo XXIV de las *Obras completas*, con el título de *Memorias*. Se cita conforme a la publicación en *NRFH*.

de su enunciación rememorativa, su estadía diplomática en Brasil, como lo señala Martínez:

Se llama *Memoria a la facultad* al curioso texto escrito en Río, en 1931, y que Reyes no incluyó en sus colecciones, porque es un informe acerca de la índole biológica y psíquica del autor y acerca de los traumatismos, operaciones y enfermedades que ha padecido, y está destinado a informar de ellos a su “médico ideal”. Escribir de tan peregrina materia un ensayo interesante es privilegio del estilo de Alfonso Reyes, de la llaneza y simpatía y de la penetración psicológica con que están referidas sus materias. Al describir su temperamento, Reyes explica también su «metabolismo literario».³

En el texto, Reyes echa mano de una serie de recursos que brinda una configuración de su yo muy específica y que hace evidente la posición de bienestar que el narrador tenía en el momento de la enunciación. En su brevedad, *Memoria a la facultad* revela un yo configurado textualmente que se siente seguro de sí mismo, en control del mundo (por así decirlo) y que encuentra en el poder que ejerce sobre el continuo salud-enfermedad una feliz oportunidad para ratificar esta condición. Es decir, la manera en que el autor reconstruye la relación con su cuerpo y sus dificultades, anomalías, reveses o enfermedades son una de tantas formas que tiene el yo de confirmar que se encuentra en dominio de sí mismo.

Por consiguiente, no accedemos al efecto de realidad, sino a la imagen de lo real que el autor quiere legar.⁴ Desde la perspectiva autobiográfica, el grado de veracidad o de apego al material referencial no interesa. Como texto de reconstrucción de la realidad lo que debe interesar es, por un lado, el objetivo que se persigue al reconstruir dichos materiales autorreferenciales; su calidad emblemática de una personalidad que se brinda al examen público y, por otro, los mecanismos textuales que se utilizan para conseguir este objetivo.

El recuento autobiográfico de Reyes es de naturaleza digamos que especializada. Pudiendo abordar la relación consigo mismo desde muchas perspectivas, decide hacerlo desde una de las más básicas e ineludibles, la del funcionamiento y disfunción de la máquina corporal. Lo que se puede inferir de esta relación es que

³ Martínez, art. cit., p. 490.

⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 36.

para su poseedor, el cuerpo tiene un alto grado de independencia respecto al ser; pero que la misma independencia está supeditada al ser que, entonces, se revela como superior. Es decir, existe un Reyesh incorpóreo y atemporal que rige al Reyes corporal y temporal; lo comanda, lo domina, lo procura, lo cuida y disciplina con singular diligencia. El resultado es el de la satisfacción de un yo intangible que logra domeñar a su biología y, por ende, expande o redimensiona esta cualidad al mundo físico que lo constriñe. De esta forma, el texto propone un desinterés sobre la exactitud de la información a favor de la fidelidad de la significación.⁵ Esta complejidad de la relación entre sujeto de la enunciación, texto y contexto está en el centro de las preocupaciones de la crítica de las literaturas del yo, como es el caso de este análisis.

Entonces, lo que podemos apreciar y lo que debería interesar en un texto de estas características es la versión personal, subjetiva, de la referencialidad; por ello, lo que nos interesa es el significado que la referencialidad toma a través de su textualización. De ninguna manera tenemos un interés en la referencialidad como información fidedigna o verificable, esta tarea es preocupación de otras disciplinas.⁶

José Luis Martínez ya detectaba los atributos de *Memoria a la facultad*: el “estilo” peculiar que dota de interés, “simpatía”, “llaneza” y “penetración psicológica” a una materia al menos poco frecuente en las letras mexicanas, la relación entre individuo y padecimientos corporales. ¿Cómo se consiguen estas cualidades? ¿Qué permiten observar del yo configurado en el texto? Estas son las interrogantes que se tratan de resolver en las siguientes páginas.

La función ha comenzado

Al lector que no tenga antecedentes sobre el tratamiento textual de los fenómenos de la enfermedad en *Memoria a la facultad*, pudiera desconcertarle el acercamiento desinhibido, desfachatado y hasta festivo que utiliza Reyes; pero si el mismo se trata de comprender como una estrategia textual que persigue un objetivo es-

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ Cfr. Elisabeth Bruss, *Autobiographical acts: the changing situation of a literary genre*. p. 13.

pecífico, entonces podrá dirigirse la lectura hacia la explicación de esta condición.

Ya habíamos señalado que la textualización de sus enfermedades tenía el fin de ratificar que el yo configurado en el texto vivía plenamente, en dominio de él mismo y del mundo circundante, y se solaza en contemplar retrospectivamente que en realidad ésta ha sido su condición permanente, es la regla. Este tipo de autobiógrafo es llamado por William Howarth autobiógrafo dramático y lo explica en los siguientes términos:

None of these writers has a thesis about his development; he assumes that he was and is essentially the same person, so his book depicts the past as a series of spontaneously ordered events. As an author he is unpretentious and impertinent, viewing life as a staged performance that he may attend, applaud, or attack, just as he pleases.⁷

Uno de los beneficios de la superación de una enfermedad es el de la introspección, el autoconocimiento y la rectificación de la conducta; pero la misma parece inexistente en este texto.⁸ De manera contraria, el autor celebra la forma en que ha enfrentado toda una serie de males enumerados cronológica y compartimentalizadamente; es decir, por orden de aparición y por sistema, órganos o regiones corporales involucrados para que el médico ideal, quien es el supuesto receptor del texto, pueda comprenderlos de manera organizada.

Para tal fin, Reyes ha ordenado su materia referencial en forma dramática. Digamos que él es el dramaturgo, el director de la puesta en escena y su actor principal; aquí todos los roles son ejecutados de manera simultánea y bajo una misma idea central: cómo he superado las enfermedades con alegría y sin descuidar entretenerme y entretener a los que me rodean; es decir, no he perdido ninguna de mis cualidades. En este sentido, podemos entender expresiones como: “Y ahora toca el turno a lo que hemos

⁷ William Howarth, “Some principles of autobiography”, en James Olney, *Autobiography: essay theoretical and critical*, pp. 96-97.

⁸ Al respecto, Susan Sontag indica: “Como mínimo, la calamidad del mal abre el camino para que discernamos en qué nos hemos engañado toda la vida y cuáles han sido nuestras fallas de carácter.” *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*, p. 47.

llamado el ataque de peritonitis”;⁹ en cuya estructura es evidente el triple rol desarrollado por el autor que da pie a que el mencionado percance se presente a la arena del escrutinio público: se anuncia su aparición; tarea que se le ha delegado al director de escena, mientras que es función propia del dramaturgo la de denominar al padecimiento (el cual parece haber sido clasificado hiperbólicamente) y, por último, toca el turno al actor principal implícito, el propio Reyes enfermo. De esta manera, todo el ejercicio se ha construido como una escena digna de examinarse de forma detenida y exclusivamente.

Es habitual pensar que un enfermo debe ser distraído de su dolencia, las personas que lo cuidan y sus visitantes tendrían la misión de hacerle más llevaderos los malos momentos por los que está pasando; pero aquí es exactamente lo contrario, es el enfermo quien entretiene a las personas saludables, para ellos se procede a dar una función: “Obedezco al médico con la más absoluta buena fe, y, puesto en el potro, conservo mi buen humor y divierto a mis visitas.” (oc, 57) Un procedimiento similar se ejecuta en otro momento en el que el autor seduce hasta a los profesionales de la salud: “Un gran ánimo de conversación, que hacía que mi médico se olvidara de sus deberes por el gusto de oírme. Varios amigos, que tenían la paciencia de visitarme, se divertían y pasaban buenos ratos conmigo. Yo no hacía más que conversar, sin perder la conciencia un punto.” (oc, 69)

Ante la posibilidad de desempeñar dos papeles, el del convaleciente y el del entretenedor, Reyes elige siempre el segundo; gracias a él atrae hacia sí la atención; pero no por ser la víctima del mal en turno, sino por conservar su papel de gran imán gracias a su dominio del arte de la conversación, manifestación concreta de su chispeante inteligencia, que convierte el lecho de reposo en escenario donde se presentan la sagacidad, la revelación, la rapidez mental. Esta cualidad, como se nota, no sufre menoscabo en momentos en que el cuerpo cobra sus facturas, es permanente e innata, pues inclusive en situaciones donde el autor no ocupa el proscenio del escenario, logra atraer la atención del público y de los otros actores que así devienen comparsas:

⁹ Alfonso Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XXIV, p. 68. En adelante, y parentéticamente, abrevio mediante *oc*, seguido por el número de página.

Ellas llevaban la mira de evitar que, en mi candor, siguiera yo cometiendo inconveniencias. En efecto, aquella misma noche se había producido en la casa un silencio pavoroso cuando, al anunciársenos que teníamos una primita más, dije yo con toda ingenuidad —aplicando las observaciones que de tiempo atrás venía haciendo: “¡Ah, entonces por eso estaba enferma mi tía!” Mis hermanas me lanzaron unas miradas furiosas. Yo, en cuanto las personas mayores nos dejaron solos, les pedí explicaciones. Y ellas se decidieron a contarme lo que sabían. Unos instantes después, yo vomitaba todo lo que había cenado. Sencillamente. (oc, 56)

El recuerdo del autor ha logrado cambiar la atención de la escena, los reflectores ahora lo iluminan a él y no a la recién estrenada madre; pero el poder revelador que se adjudica precozmente, tiene un giro inesperado y acaba por granjear la simpatía de la audiencia. La atención lograda es extrema, la carga de atención convertida en información sobre la fertilidad humana y sus procesos resulta excesiva para alguien que aún quiere ser considerado inocente, puro, sin malicia. De cualquier forma, lo que destaca es el proceso dramático por medio del cual el autor toma el papel protagónico de la escena, decide actuar y para ello convoca cualidades que le son innatas y que no sufren menoscabo alguno debido al paso del tiempo o a las condiciones de la situación. En este sentido, las enfermedades son el pretexto anecdótico para comprobar estas cualidades que, insisto, son permanentes. Como indica Howarth, este tipo de autobiógrafo deambula por la existencia de manera espontánea y dentro de esta espontaneidad utiliza sus cualidades. En realidad, la existencia no le enseña nada, es solo la oportunidad de ejercer sus cualidades innatas, destacables y efectivas.

La actuación hiperbólica

Además de los recursos señalados, el autor también utiliza la hipébole como estrategia textual para ganarse la simpatía del público que ha asistido a sus funciones de morbilidad. Ejemplos textuales abundan en *Memoria a la facultad* y van desde el señalamiento de que una piedra arrojada despreocupadamente pega en el “cerebelo” (oc, 61) hasta el hecho de que las enfermedades cuando se alojan en el organismo del autor-paciente son “discretas”, “cortesés” y “ligeras” (oc, 60), o que debido a una anestesia los

glúteos, por alguna extraña razón no especificada, han aumentado de volumen al grado de que los calzones ya no pueden contenerlos (*oc*, 67). Este tipo de enunciaciones logran producir la sonrisa, cuando no la carcajada del lector, y se dirigen a la captura de la simpatía que ya se había señalado con anterioridad.

Pero cuando se observa más detenidamente el uso hiperbólico, se localiza un sincero regocijo autoral en el hecho que de forma retroactiva se recupera una sensación de seguridad, de confianza. Un Reyes incorpóreo es más fuerte y permanente que un Reyes corporal que experimenta el contratiempo fisiológico; este ser incorpóreo puede llamarse fortaleza, voluntad o de cualquier otra manera; pero es el que al autor le interesa recuperar para su satisfacción en el momento de la enunciación.

A este respecto, hay dos situaciones que parecen contradecir cualquier sentido médico común y están ligadas porque el yo enunciado en el texto las supera de manera natural, a base de puro esfuerzo volitivo. La primera se da en el contexto de una epidemia que el gobierno del padre del autor supo combatir para beneficio de la salud pública de Monterrey y que el mismo gobernador combatió en su cuerpo, actitud que imita el hijo cuando aparentemente también cae enfermo víctima de la epidemia. Reyes niño se recupera espectacular y rápidamente del mismo mal, contradiciendo la existencia misma del mal en su cuerpo: "Me parecía muy elegante eso de haber contraído la epidemia, pero más elegante me parecía vencerla por un acto de voluntad, como lo había hecho mi padre." (*oc*, 64) La perplejidad que puede experimentar la lectura se convierte en la evidencia narrativa de que se trata de una estrategia textual que quiere demostrar que el yo es superior a las adversidades fisiológicas. No parece caber duda a este respecto cuando se lee la siguiente resolución de un caso de peritonitis:

«Yo no me muero, doctor, ya vencimos.» El doctor me miró asombrado sin querer dar crédito a sus oídos. Parece que aquella reacción era imprevista. Parece, oh Molière, que según las leyes estaba mandado que yo muriera. Pero aconteció lo de siempre: aunque nunca creo haber padecido dolores más agudos, hay que confesar que el mal para ser peritonitis, fue bastante benigno, puesto que el peligro se retiró solo en algunas horas y sin dejar huellas según parece. (*oc*, 69)

Reitero que en este caso la veracidad no es clave analítica; aunque es pertinente señalar lo dudoso que resulta (médicamente hablan-

do) afirmar que un enfermo de peritonitis pueda recuperarse de manera “milagrosa”, como se indica en la cita. Si dejamos a un lado este tipo de planteamiento de veracidad, lo que encontramos, de nueva cuenta, es que el yo configurado vence a la adversidad biológica a través de la voluntad. Además, es notorio cómo se da el intercambio de papeles de la escena en cuestión. En todo caso sería el doctor el capacitado para señalar tan repentina y maravillosa recuperación y, por el contrario, es el propio enfermo quien se la anuncia al galeno. Es notorio cómo Reyes no sólo es el protagonista de la escena hiperbolizada, sino que también es dramaturgo (escribe el devenir de la escena, clasifica el mal) y dirige a los participantes (anuncia y usurpa el rol de formulador de las noticias médicas). Como complemento de esta estrategia textual, puede notarse esa benignidad que el autor había señalado de forma general: sin importar lo potencialmente riesgoso de un mal, cuando el mismo se aloja en el autor, su virulencia disminuye. Calidad poco verificable y que cualquier lector desearía para su propia naturaleza corporal.

Enfermo y médico: el yo configurado en el texto

Si bien en los dos apartados anteriores se asoma constantemente la imagen que Reyes desea transmitir sobre sí mismo, me parece pertinente analizar este aspecto focalizadamente con el objetivo de delinear los atributos que su autor señala como propios.

Ya se había indicado que el momento de la enunciación se percibe como de singular bienestar e inmediatamente llama la atención que en tal situación el autor recuerde momentos que la mayoría de los mortales desearía enterrar, olvidar o al menos no permitir que fuesen trasladados al papel: aquéllos en que se experimentan periodos de enfermedad. Sin embargo, en este caso textual vemos que la naturaleza de los malestares es muy manejable; por ejemplo habla de “espléndido chichón”, “caídas sin consecuencia” y “porrazos de arte menor” (*oc*, 60) para describir los golpes y descalabros propios de cualquier infancia lúdica vivida al aire libre. La adjetivación indica lo pertinente que resultan los contratiempos físicos, lo oportuno de su manifestación. Resultado de la actividad de un niño, se obtiene una protuberancia como debe ser, caídas que no producen lesiones, y así como hay versos de arte

menor (curiosidades líricas) también hay golpes que son curiosos y casi insignificantes.

Lo que se puede inferir de estos accidentes es la verdadera inmundicia del yo, el cual ha estado sometido a contratiempos físicos inexcusables, propios de la edad y la situación; pero que realmente permiten pronosticar la relación del yo con sus desarreglos físicos: las enfermedades serán benignas cuando se presenten en él (como se ha comentado con anterioridad).

Esta jactancia no desdeña el fenómeno mórbido, sus dolores y contratiempos; por el contrario, los enfrenta sin menoscabarse. Le resultan al yo textual una buena oportunidad para probar que continúa en dominio de sí, incluso en circunstancias en que parece que ha perdido dicho control, y así lo hace saber desde un principio cuando claramente afirma: “Yo reclamo el privilegio de juez y parte, porque soy capaz de desdoblamiento y sé muy bien considerarme objetivamente y con frialdad.” (oc, 55) ¿Nos está indicando que puede ser tanto el objeto y el sujeto de su observación? ¿Estamos ante una propuesta en que Reyes puede ser tanto médico como paciente? ¿Esto se relaciona estrechamente con su capacidad de ser a la vez personaje, dramaturgo y director escénico de la textualización de sus propios recuerdos mórbidos? Parece ser que sí, recordemos que este tipo de autobiógrafo no aprende de sus experiencias vitales; por el contrario, son la oportunidad de ejercitar sus cualidades.

En este caso, Reyes es un autobiógrafo innato porque en más de una ocasión indica que tiene la facultad de ser objeto y sujeto, juez y parte, enfermo y médico, actor y director: “Sin embargo, por algo se figuran mis amigos que soy aprensivo. Yo creo que lo concluyen de que soy nervioso, y sobre todo, de que explico y expreso cuanto siento y cuanto me acontece. En esto soy de una indiscreción heroica. Mi vida no me sabe a nada si no la cuento.” (oc, 58) Como bien indica la crítica de las literaturas del yo, el texto brinda peso específico a la materia existencial. Sin el texto, la vida no tiene dimensión alguna, no sedimenta nada en absoluto. El texto, además, organiza y es el espejo ideal que devuelve la siempre renovable incógnita del ser en su fragilidad y fugacidad. *Memoria a la facultad* no es ajeno a estas preocupaciones; puesto que en medio de toda su alegría de vivir y superar contratiempos corporales no deja de mostrar una incógnita que en apariencia es inexistente para el autor rememorante: “Me pregunto si en la mayoría de los hombres no habrá pequeños fenómenos de esta

especie, males descuidados que están, sordamente, poniéndose de acuerdo entre sí para dar un día un golpe de mano y acabar con nuestra vida” (oc, 63).

Habrá que esperar otro momento existencial para que una interrogante como ésta sea enfrentada valientemente y produzca otro texto en que Reyes vuelve a hablar sobre su relación con la enfermedad, pero en términos muy diferentes.

Bibliografía

- Alvarado Tenorio, Harold. “Alfonso Reyes”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 19, 1990, pp. 207-211.
- Bruss, Elisabeth W. *Autobiographical acts: the changing situation of a literary genre*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1976.
- Campos Daroca, Javier. “Estoicismo, virtud política y mexicanidad. Una reflexión desde el pensamiento de Octavio Paz y Alfonso Reyes”, *Metapolítica*, vol. 3, núm. 12, 1999, pp. 611-622.
- Glantz, Margo. “Prólogo. Memorias de Alfonso Reyes”, en *Alfonso Reyes, Memorias*, v. 5, México, f, l, m, Cátedra Alfonso Reyes-FCE, 2008, pp. 7-47.
- Howarth, William L. “Some Principles of Autobiography”, en James Olney, *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 84-114 .
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Editions du Seuil, 1980.
- . *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- . “Le pacte autobiographique (bis)”, *L'Autobiographie en Espagne. Actes du IIe Colloque International de la Baume-Les Aix*, Université de Provence, 1982, pp. 7-25.
- . *On autobiography*, Paul John Eakin (prest.), Catherine Leary (trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- Martínez, José Luis. “Las memorias de Alfonso Reyes”, *NRFH*, xxxvii, 1989, núm. 2, pp. 487-504.
- Reyes, Alfonso. *Memorias. Obras completas de Alfonso Reyes*, México, t. XXIV, FCE, 1990.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996.
- Villarreal, Minerva Margarita. “Legado de Alfonso Reyes”, *Anthropos*, núm. 221, pp. 32-38.

REYES: GUARDIA DE LA PLUMA

MONTERREY Y OTROS MEDIOS¹

Víctor Díaz Arciniega*

Resumen

A partir de *Monterrey. Correo literario de Alfonso Reyes* (Río de Janeiro y Buenos Aires, 1930-1937), el autor hace una consideración en torno de la noción de “responsabilidad de la Inteligencia”, sea en el orden intelectual o sea en el orden político, desplegada por Alfonso Reyes durante los años referidos. Como embajador de México en Brasil y en Argentina y como hombre de letras, Reyes dictó poco más de media docena de conferencias e intervino en dos reuniones internacionales, y tanto en ellas como en *Monterrey* perfiló la noción citada.

Abstract

The essayist reflects on the notion of “responsibility of the Intelligence” Alfonso Reyes voiced in the intellectual and the political arenas and through *Monterrey, correo literario de Alfonso Reyes* (Rio de Janeiro and Buenos Aires, 1930-1937). Reyes perfected his concept whilst participating in two international conferences as ambassador to Brazil and Argentina, while delivering more than a half dozen lectures as the man of letters he always was, and by editing *Monterrey*.

PALABRAS CLAVE: *Monterrey. Correo literario*, responsabilidad de la Inteligencia.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

¹ Expuesto el 21 de abril de 2009 en la Sala José María Morelos de la Secretaría de Relaciones Exteriores durante la presentación de la edición facsimilar de *Monterrey. Correo literario de Alfonso Reyes* (1930-1937), con textos analíticos de José Emilio Pacheco, Cecilia Laura Alonso, Alberto Enriquez Perea y Héctor Perea y publicado por la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Universidad Autónoma de Nuevo León y el Fondo Editorial de Nuevo León (2009).

Alfonso Reyes concluyó su misión diplomática en Suramérica en los últimos días de diciembre de 1938. Desde junio de ese año había permanecido en Río de Janeiro realizando una misión diplomática complicada por muchas razones, y por eso el presidente Lázaro Cárdenas se la había encomendado expresamente. El motivo principal que lo llevó de regreso a Brasil y cumplió hasta donde las negociaciones comerciales y las condiciones económicas de ambos países lo permitieron, consistía en buscar vías de comercialización para el petróleo mexicano, recientemente expropiado.²

Pero también había otro motivo para la misión, que debía realizarse con particular discreción. Nuestro embajador en Brasil era entonces José Rubén Romero, quien había sustituido en el cargo a Alfonso Reyes en 1936 quien, a su vez, había sido comisionado como embajador en Argentina para preparar todo lo concerniente a la participación de México en la Conferencia Interamericana de Consolidación de la Paz, a celebrarse en diciembre y a la que asistiría una delegación de Estados Unidos presidida por el propio Franklin Delano Roosevelt. Así, la parte no visible de la encomienda consistió en una negociación de Estado: resarcir las relaciones diplomáticas entre México y Brasil, que habían sido sensiblemente lastimadas por la imprudencia de unas inopinadas declaraciones públicas de nuestro Embajador en funciones, quien a título personal había criticado la revolución encabezada por Getulio Vargas, y por eso nuestra Cancillería redujo sus funciones a lo mínimo y protocolario.

Junto a los dos motivos formales referidos, Alfonso Reyes tenía uno personal e íntimo: resolver la *saudade* que lo aquejaba por una pasión amorosa. Ignoro los detalles del episodio sentimental, pero es fácil adivinar las características del trastorno, como se advier-

² Para el interesado en los resultados, véase la entrada correspondiente al 4 de diciembre de 1938 del Diario de Alfonso Reyes en la Capilla Alfonsina. Alberto Enríquez Perea prepara actualmente el volumen del *Diario* correspondiente a ese periodo. Para detalles sobre la función diplomática de Alfonso Reyes véase *Misión diplomática*.

te en algunos poemas y relatos escritos en aquellos años de su estancia como embajador en Brasil, tan intensa y variada diplomáticamente y tan rica y creativa literariamente.³ Así, con este múltiple antecedente, vuelvo al final de la estancia diplomática de Alfonso Reyes en Suramérica. El día 12 de enero de 1939 abordó en los muelles de Río de Janeiro el vapor “Argentina” que lo conduciría a Nueva York, donde tomaría el ferrocarril hasta México.

En el transcurso de los doce días en alta mar y sin más compañía que su propia sombra, bien podemos imaginar la íntima confrontación que Don Alfonso tuvo consigo mismo. El cuadro personal era el siguiente: dentro de pocos meses cumpliría 50 años y a pocos días regresaría a México, luego de su larga errancia diplomática comenzada en Francia a finales de 1913, en el inicio del peor momento de la guerra de revolución en México y en la insospechada víspera de la Gran Guerra. Es decir, la mitad de su vida había transcurrido entre Francia y España y entre Argentina y Brasil, y durante este periodo poco más de cinco años estuvo desligado del Servicio Exterior y en México estuvo muy escasas semanas en las cinco ocasiones que volvió. Ahora, en enero de 1939 y con casi 50 años de edad, hacía un profundo, íntimo y vital balance.

En uno de esos días en alta mar escribió el breve ensayo “Metáfora del Buda y la piedra”, que muchos años después pasaría a formar parte del libro *Andrenio: perfiles del hombre*, que Reyes concluyó al final de su vida y permaneció inédito casi 20 años. El referido ensayo es una alegoría literaria en donde analiza el libre albedrío, esa sustantiva noción de la libertad del hombre. Me resulta imposible resumir o siquiera parafrasear la metáfora sin desvirtuarla. No obstante, es claro: en ese breve y alegórico ensayo Alfonso Reyes no hace un balance de su pasado, sino un cuestionamiento de su porvenir: ni será piedra ni será Buda, porque quiere ser él mismo, simplemente él mismo, en medio de un mundo convulsionado por la inminente Guerra Mundial y sin ningún asidero laboral a la vista. En otras palabras, durante esa larga noche en alta mar ponderó la decisión de no proseguir en el servicio diplomático ni proseguir como expatriado, ante el

³ Para el interesado, son ilustrativos algunas de las ficciones de *Árbol de pólvora* y de *Vida y ficción* (*Obras completas*, tomo xxiii) y algunos de los poemas de los periodos 1925-1937 –y sobre todo de 1938-1958– reunidos en *Constancia poética* (*Obras completas*, tomo x).

ofrecimiento de un puesto de *full-time professor* en la Universidad de Texas.

Los motivos de la decisión están cifrados en la alegoría del ensayo "Metáfora del Buda y la piedra", ese secreto balance de vida y adelanto de porvenir sujeto a la noción de libertad. Para abreviar, Don Alfonso ya no quería que su vida toda dependiera de la Superioridad, esa abstracta autoridad del mundo exterior que disponía de su mundo interior; tampoco deseaba atarse a las normas de un cuerpo colegiado. Durante sus años como Embajador en Brasil pudo articular creativamente su compleja noción de responsabilidad, tanto en su servicio público, como en sus creaciones literarias; ambas las había desplegado generosa y abundantemente, porque su noción de libertad desde entonces y por siempre la constituye la *summa* de la acción y de la reflexión, que toma de Goethe: "No basta saber: hay que aplicar. No basta querer: hay que obrar", como expuso en la conferencia "En el Día Americano", dictada en Río de Janeiro en 1932.

Así como conocemos el final de un largo periplo biográfico, también conocemos el principio de esta toma de decisiones en defensa de su propia pluma, su libertad. Obviemos los muchos y anecdóticos antecedentes y consideremos el día 10 de enero de 1930 como un corte de caja tan personal como rotundo. En Buenos Aires, Alfonso Reyes escribió una muy extensa y confidencial carta a su admirado y entrañable José Ortega y Gasset, quien en otra anterior le pedía consejo sobre la vida intelectual en Argentina, a la que viajaría para dictar algunas conferencias. En esas pocas cuartillas Reyes hace una severa caracterización descriptiva de los grupos literarios en pugna y de sus estrategias de poder; también de cómo esos grupos lo involucraron y usaron sin su consentimiento. Durante muchos meses previos y también en cartas confidenciales, a su muy estrecho Genaro Estrada le describió su estancia diplomática y personal en Argentina; las dificultades materiales y su personal endeudamiento económico, más otros muchos y menores conflictos, subrayan un cuadro que se antoja patético.

La circunstancia de la sucesión presidencial en México ayudó a una decisión: quince días después de la citada carta, Alfonso Reyes envía al saliente presidente Portes Gil la renuncia de estilo al cargo como Embajador; un mes después, el entrante presidente Ortiz Rubio solicita su traslado a Brasil, en donde el 6 de mayo presenta al presidente Washington Luis sus cartas credenciales.

En el transcurso de estos meses en su mente comienza a elaborar su propia Pajarita de Papel, la hoja volante del PEN Club, como uno de tantos ejemplos que tenía como referente. En su *Diario* hay apuntes de lo que será su *Monterrey*, cuyo primer número está fechado en junio de 1930 y fue impreso en Río de Janeiro. Como se comprenderá simplemente, gran parte de su contenido lo había elaborado en Buenos Aires.

Lo que no se comprende tan fácilmente es el motivo que condujo a la creación de *Monterrey*. *Correo literario de Alfonso Reyes*. Abrevio: él no se quería sentir aislado, pues temía que en Río estaría alejado del ámbito en el que solía mantenerse en contacto; tampoco quería repetir una historia similar a la padecida con la comunidad letrada de Buenos Aires, que lo colocó en el centro de pugnas parroquiales y lo mantuvo al margen del mundo literario, al punto de aceptarse como “sonámbulo”. En otras palabras, con su *Monterrey* haría pública su libertad privada y se movería a sus anchas sin más limitación que su propio esfuerzo y sus recursos materiales. Por eso, en sus catorce números destaca sobremanera el interés y la curiosidad intelectual de Don Alfonso y su discretísima expresión de servicio público, cristalizada en la difusión y fomento entre sus corresponsales de una sola idea, la idea de la responsabilidad de la Inteligencia –que escribía con mayúscula para diferenciarla.

Para intentar explicar esta idea de la responsabilidad de la Inteligencia deberé hacer una digresión y mirar hacia los contextos inmediatos que el embajador Reyes conocía al detalle. Entonces, México salía de la crisis provocada por la Guerra Cristera y por el asesinato del candidato electo a la presidencia de la República, general Álvaro Obregón; pero entraría en otra y distinta crisis a partir de 1930 que se procura paliar con el Maximato. En Estados Unidos el año de 1929 resultó fatal para su economía y su sociedad; la onda expansiva de esa crisis repercutió en casi todo el mundo –incluidos los recursos personales de Alfonso Reyes. En Suramérica, entre junio de 1930 y julio de 1931 y con diferentes modalidades de insurrección, se deponen a Siles en Bolivia, a Leguía en Perú, a Irigoyen en Argentina, a Ibáñez en Chile y a Washington Luis en Brasil. Los ajustes de cuentas y los reacomodos del poder político y económico conllevaron radicalizaciones de toda índole y, naturalmente, reclamos típicos dentro de la comunidad letrada, como el reclamo de nacionalismo que el

propio Alfonso Reyes resintió en 1932 debido precisamente a su *Monterrey*, inculpado de falta de mexicanidad.⁴

Dentro de este contexto de radicalizaciones ideológicas, como se calificaban a los rostros del variopinto oportunismo, con acentuada fortaleza Reyes recuperó para sí mismo una visión de mundo y una conducta pública que había venido acrisolando desde muchos años atrás, prácticamente perfilada en el primero de sus libros, *Cuestiones estéticas* (1910-1911) y poéticamente expresada en *Ifigenia cruel* (1923). Esa visión y conducta tiene en Reyes dos referentes mayores, Michael de Montaigne y Baltasar Gracián, dos enérgicos defensores de la libertad del hombre y dos acérrimos críticos de la irresponsabilidad de los hombres; con tan decisivas influencias también llegó el influjo de la moral analizada por Plutarco y Séneca y de la política concebida por Maquiavelo. ¡Vaya esquema axiológico que se formó Reyes! A éste, él sumó un esquema estético literario tan abarcador como incluyente, desde el Cid, Góngora y Calderón de la Barca hasta Mallarmé, Stravinsky y Jean Cocteau, y que cifró en una obra que en sí misma es todo un universo literario, la obra de Goethe, su gran modelo.

Vuelvo al correo literario *Monterrey*. Los estrictos coetáneos Waldo Frank y Alfonso Reyes también coincidían en una específica visión de América: la concebían como una creación en curso de la Inteligencia americana, que a su vez estaba en proceso de consolidación y expansión. En el número 2 de *Monterrey*, Reyes comenta el libro *Primer mensaje a la América Hispana* (1929) de Frank, y con ese pretexto enuncia su concepto de Inteligencia americana que desarrollará en poco más de media docena de conferencias dictadas en Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires entre 1932 y 1936; ideas de “excitación cordial” orientadas hacia una conducta moral de la responsabilidad.⁵ Debo precisar.

⁴ Para las características de los contextos y las cualidades de *Monterrey*, véase el estudio de José Emilio Pacheco, “*Monterrey* de Alfonso Reyes” y el de Cecilia Laura Alonso, “Un paseo por *Monterrey*”, que preceden a la edición facsimilar ya referida. También, de Cecilia Laura Alonso, véase su amplio y detallado estudio “Reflexo Brasileiro em Olhos Mexicanos: O Brasil em *Monterrey*. *Correo literario de Alfonso Reyes*”. Tesis de maestría, Centro de Estudios Gerais, del Instituto de Letras de la Universidade Federal Fluminense, en Niteroi, Brasil, 2006. Para el conflicto de la acusación referida véase Guillermo Scheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, fce, 1999.

⁵ Ribeiro Couto hace una descripción de los hombres americanos; dice: en esta tierra habita una Familia de Hombres Cordiales que se distingue del resto de la

Su noción de “guardias de la pluma” –una de las secciones regulares en *Monterrey*– la explica sobre la analogía con “guardias de la espada”, figura empleada en la esgrima (que él mismo practicó en su infancia y primera juventud) y cuyo significado es intención de ataque, aquí ceñida a intención polémica.⁶

En el conjunto de las aludidas conferencias, en la dictada en la Asociación Brasileña de Educación (Río de Janeiro, 1932) y titulada elocuentemente “En el Día Americano” pregunta sobre la función “del orden intelectual” y la “del orden político”, consideradas ambas por “encima de los intereses de clase, de partidos y de países” y sujetas a “los intereses supremos del hombre”; estos intereses “quedan a cargo del orden intelectual” supeditado a la “responsabilidad plena” de la “plena conciencia”.⁷ Más tarde y en el seno de la VII Conversación del Instituto de Cooperación Intelectual realizada en Buenos Aires en septiembre de 1936, Reyes dicta su desde entonces famosa conferencia “Notas sobre la inteligencia americana”.⁸

humanidad por dos características esencialmente americanas: el espíritu hospitalario y la tendencia a la credulidad (*Monterrey*, p. 8) y Reyes añade: por esta cordialidad, los brasileños son diplomáticos naturales, tanto que “desatan el nudo gordiano sin cortarlo”. También por esto Reyes considera a América “como un posible teatro de mejores experiencias humanas” (*Monterrey*, p. 14).

⁶ En la carta pública dirigida a Frank, Reyes puntualiza: “En América, necesitamos de la Atenea Promacos, y si alguna regla puede darse para empezar a edificar esa América que tú sueñas, será la de reclamar persistentemente y a toda hora los derechos que corresponden al espíritu en la obra social.” Y casi al final le recuerda los riesgos y las urgencias: “¡Atención, Waldo, que entre el desconcierto de doctrinas y dogmas que andan tronando por el cielo de América hay lugar a todo lo bueno y lo malo! Yo sé que entre la agitación del alumbramiento nuestras juventudes se apresuran muy desordenadamente hacia el bien, y más de una vez hacen alardes de rudeza, de violencia, de auto-negación si vale decirlo” (“Guardias de la pluma”, *Monterrey*, núm. 2, agosto de 1930, p. 4).

⁷ Como se comprenderá, la idea tiene un estrecho parecido con la expuesta por Max Weber en su famosa conferencia “El político y el científico” (1916). Sin embargo, en la obra de Reyes no hay ninguna señal de que la hubiera conocido.

⁸ V. las paráfrasis elaboradas por Paulette Patout, *Alfonso Reyes y Francia*, pp. 580-589, y Alberto Enríquez Perea, “Estudio introductorio”, a su compilación *Alfonso Reyes y el llanto de España en Buenos Aires*, pp. 55-82. El conjunto de conferencias citadas o aludidas y de cartas están reunidas en los capítulos v, vi, vii y viii de la antología Alfonso Reyes, *Vocación de América*. Prólogo y selección de Víctor Díaz Arciniega. Las “Notas sobre la inteligencia americana” la dictó en francés porque junto con el inglés eran los únicos lenguajes permitidos por el protocolo diplomático.

Para ponderar una parte de la trascendencia de la VII Conversación necesitamos mirar hacia el contexto europeo, con una Guerra Civil en España a punto de expandirse violentamente y una muy beligerante actividad política del fascismo y del nazismo. Ante la real amenaza de guerra, explica Paulette Patout:

Así como en todas partes se empezaba a buscar refugios para las obras de arte y para los vitrales de las catedrales, a fin de sustraerlos a la codicia del vencedor o la violencia de los bombardeos, era conveniente estudiar un plan de repliegue para los valores morales o intelectuales de Europa.⁹

En este contexto se comprende mejor el tema general de la Conversación, que formuló a nombre de Europa el novelista francés Georges Duhamel: confrontar la cultura europea y la americana.

Si el desconocimiento del territorio americano de Duhamel era típico, su incompreensión de la historia y tradición del Continente revelaba los convencionales resabios eurocentristas. Tan cordial como enérgico, en su respuesta Alfonso Reyes desplegó sintéticamente su noción de la responsabilidad de la Inteligencia americana; era una respuesta dirigida hacia los europeos y hacia los propios americanos. Describió la exigencia de una labor crítica de síntesis de conocimientos, historias y tradiciones; de una labor de aplicación responsable, flexible y con visión universal de esos conocimientos, y una condición de equilibrio que permita “entender el trabajo intelectual como servicio público y como deber civilizador” sobre la base de “una verdadera simpatía moral”.¹⁰

Como en la Conversación no se comprendió la dimensión de la propuesta de Reyes, la discusión se orientó hacia una caracterización de las culturas de ambos continentes y ahí cada quien llevó el agua a su molino, para decirlo rápido. Reyes volvió a la carga y formuló un tema más abarcador y menos atado a naturales pasiones; así, retomó la reflexión europea sobre un nuevo humanismo surgido al concluir la Gran Guerra y la adecuó a la realidad americana y a la conveniencia de considerar ese nuevo humanismo desde una perspectiva universal. Con esta estrategia, recuperaba su propia propuesta de la responsabilidad de la Inteligencia y la encuadraba más decididamente en un esquema social del presen-

⁹ Paulette Patout, *op. cit.*, p. 582.

¹⁰ A. Enriquez Perea, estudio citado, p. 63.

te inmediato y sin contaminaciones ideológicas; era una discreta manera de rebatir a Georges Duhamel, cuya visión de humanismo se anclaba en el pasado y no ocultaba su acentuada influencia judeo cristiana, primero expuesta en *Civilisation* (1918) y luego en *Journal de Salavin* (1927).¹¹

El núcleo de la reflexión de Alfonso Reyes es axiológico y proviene de su perspectiva historiográfica de la literatura, cuyo eje básico es una exigencia estética. Esto lo enunció neto en un comentario al libro *Littérature hispano-américaine* (1929) de Max Daireux, publicado en el número 1 de su *Monterrey*. Rotundo, indica que a los americanos en su literatura “nos falta lo único que puede engendrar tradiciones: la representación moral del mundo”. Ante la pugna del nacionalismo ocurrida en México en 1932, Reyes retoma la idea con un énfasis diferente y en *Monterrey* (núm. 9, 1932) dibuja la disyuntiva y utilidad de la polémica: “A unos, les abrirá los ojos, recordándoles que para ser escritor no es lo mejor halagar un apetito vulgar y dejarse ir a lo más fácil. A los otros, los orientará, obligándolos a pisar con más decisión su propio suelo.”¹² La dialéctica implícita en esta disyuntiva conducirá a la deseada síntesis que en sí misma y consecuentemente conduce a una tradición, que él define así: “lo que crea una porción viva a lo largo del ser histórico que somos”.¹³

Mientras trascurrían las conferencias internacionales del PEN Club Internacional y del Instituto de Cooperación Intelectual durante septiembre de 1936 en Buenos Aires, en España la confrontación se expresaba por doquier y la que sería Guerra Civil iba tomando cuerpo. Para desmentir lo dicho por los escritores del PEN Club Argentino en la Conversación, la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores de Argentina y el Comité Antifascista Argentino hicieron una puntual y enérgica denuncia:

¹¹ En México y desde una perspectiva rigurosamente filosófica, nuestro Samuel Ramos, en *Hacia un nuevo humanismo*, hizo una amplia y sistemática consideración, que respondía a los reclamos que en Europa se estaban haciendo entonces; es una propuesta que coincide con Reyes en la exigencia de re-ponderar el esquema axiológico que norma la conducta de los hombres, en particular la idea de responsabilidad.

¹² En la amplia recopilación documental de Guillermo Sheridan ya referida, resulta inexplicable la omisión de la discreta respuesta citada que Reyes publicó en *Monterrey*, objeto que motivó la muy concurrida polémica de aquel año.

¹³ Alfonso Reyes, “Valor de la literatura hispanoamericana”, en *Vocación de América*, p. 307.

en su país se imponía como norma el silencio del pensamiento y se actuaba con una hipócrita conducta diplomática, como ilustra la petición del PEN Club Argentino apoyado por su Cancillería de interceder ante el gobierno de Manuel Azaña a favor de José Antonio Primo de Rivera, en su supuesta calidad de escritor e intelectual.

Para la Conferencia Interamericana de Consolidación de la Paz celebrada durante el mes de diciembre de 1936, Alfonso Reyes recuperó, reestructuró y actualizó el *Código de la Paz*, que había elaborado junto con su viejo y estrecho amigo y riguroso colega Manuel J. Sierra y que habían presentado en la reunión de Montevideo en 1933. El instrumento jurídico tácitamente proponía la creación de una Corte Interamericana de Justicia, equivalente a la de la Haya. Para Reyes –nos informa Alberto Enríquez Perea sobre las palabras del propio Reyes– no había más solución que la de construir una *organización mundial colectiva*. Su convicción estaba argumentada de la siguiente forma: por paradójico que pareciera, se podría decir que el mundo de la posguerra, comparada con el de la preguerra, ofrecía “a la vez un estado de tensión bélica más agudo y un desarrollo superior a la conciencia pacifista. Pareciera que el pensamiento moral de la humanidad [corría] por un cauce, y por otro divergente el sucederse de los hechos históricos. El problema de la paz es el problema del mundo”.¹⁴

El año de 1937 se inicia en Argentina con la aprobación por parte del Senado de la Ley de Represión contra el Comunismo, que nuestro Embajador pondera como una legalización de los actos de persecución a las ideas; es decir, los intelectuales no adeptos al régimen quedaban “enteramente desarmados y aun a merced de cualquier venganza de orden personal”.¹⁵ Aníbal Ponce fue una las primeras víctimas y tocó a la puerta de la Embajada de México para solicitar asilo. Alfonso Reyes procedió en consecuencia y el economista argentino llegó a México el 1º de marzo de 1937, y aquí encontró dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México las condiciones adecuadas para proseguir en el exilio sus investigaciones y reflexiones y también su crítica al fascismo, en particular el encabezado por Francisco Franco. En la carta dirigida al Canciller para formular la petición de exilio a favor de Ponce, nuestro Embajador indicó:

¹⁴ *El llanto de España*, pp. 72-73.

¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

El giro que toman las cosas en el mundo hace que se piense en México como refugio natural de los intelectuales avanzados perseguidos en Suramérica como en España, y seguramente que nuestro país está preparado para responder a la honrosa confianza que en él depositan tan eminentes personalidades y tan digna de amparo y estímulo.¹⁶

Miremos el episodio dentro de otra dimensión. A partir de esos meses y durante todo el año, Alfonso Reyes asumió su íntima y personal responsabilidad moral ante los acontecimientos ideológicos que se precipitaban en Argentina y se desbordaban bélicamente en España. A sabiendas de las limitaciones naturales a su cargo como representante diplomático, con discreción nuestro Embajador no ocultó sus simpatías y aun colaboración con aquellos actos conducentes a la libertad del pensamiento y apoyo a la República Española. Invocaré un ejemplo. Ocurrido el fusilamiento de Federico García Lorca, con quien nuestro embajador había sostenido amistad y a quien reconocía su talento literario, en Buenos Aires se le tributó una honra: el 5 de mayo de 1937 la compañía de Margarita Xirgú montó *Rosita la soltera* del poeta andaluz y Reyes estuvo presente e hizo uso de la palabra con una alocución; entonces comenzó a escribir la "Cantata en la tumba de Federico García Lorca",¹⁷ que recitará Mony Ermello el 23 de junio y la representará la compañía de la Xirgú con música de Jaime Pahissa el 24 de diciembre, en víspera de su despedida de la Embajada de México en Argentina.

Me he detenido en estos complejos episodios para, indirectamente, tratar de explicar el silencio que hay entre el número 13 y el número 14 de *Monterrey*. Entre uno y otro se delinea un ciclo vital de Alfonso Reyes que abarca de junio de 1936 a julio de 1937, fechas de los respectivos números citados de *Monterrey*. Vendrá otro ciclo más corto y con muy diferente complejidad: llegó a México el 4 de febrero de 1938 y se embarcó nuevamente el 17 mayo (cuando cumple 49 años de edad), con rumbo a Brasil. Aquí hará negociaciones para comercializar el petróleo mexicano, para resarcir las relaciones diplomáticas entre México y Brasil y para purgar la *saudade* de una pasión amorosa. El 9 de febrero de 1939 (fecha de aniversario de la muerte de su padre) regresó a México y el 20 de marzo se entrevistó con el general Lázaro

¹⁶ *Apud.* por A. Enríquez Perea, *El llanto de España*, p. 85.

¹⁷ *Obras completas*, tomo x, pp. 164-169.

Cárdenas, quien le agradece sus gestiones en Brasil y le ofrece la presidencia de la recién fundada Casa de España.

Las actividades de Alfonso Reyes al frente de La Casa de España y luego de El Colegio de México son ampliamente conocidas y por eso las obviaré en esta conclusión. Lo que no puedo obviar es esa larga noche en alta mar mientras escribe el breve ensayo “La metáfora del Buda y la piedra”. Para él, el hecho de analizar el concepto de libre albedrío conllevó la rotunda decisión que ya analicé. Hecho el cambio y encaminado hacia su nuevo horizonte, ya en México Reyes recupera esencial y articuladamente su experiencia en Brasil y Argentina, incluida *Monterrey*, por supuesto. Durante esos escasos 10 años aquí referidos, nuestro autor acrisoló, por un lado, sus ideas en torno a las funciones “del orden intelectual” y “el orden político” y, por el otro, a la dimensión y alcance del humanismo; ambos son los cauces de la Inteligencia americana.

A modo de enunciado, invocaré finalmente cómo él sintetizó estas coordenadas decisivas en su creación literaria y en su función pública. En diciembre de 1942, y con motivo de la presentación inaugural de *Cuadernos Americanos*, creada y dirigida por su amigo Jesús Silva Herzog, Reyes explica cuál debe ser el alcance de la empresa literaria de la revista concebida con sentido acentuadamente continental y humano. Dice: “nuestra tarea [es] un imperativo moral [por] la salvación de la cultura”, sustancia misma del hombre; sobre la proyección continental hacia donde se dirige la invitación al diálogo de la revista, explica: como América no está “organizada según una sola concepción del mundo, [se] deberá [emprender] un cambio y una nivelación axiológica, [y sobre la] tradición” dice que ella viene de los “errores, tanteos y azares de la naturaleza y la historia [y por lo tanto no merecen] necesariamente el acatamiento del espíritu”.¹⁸

Estrechamente vinculada a estas ideas, la que Reyes conforma del humanismo y llegará a hacer pública, se halla en el ensayo “Idea elemental del humanismo”, publicado el 12 de junio de 1949 en el recién creado suplemento periodístico *México en la Cultura*, dirigido por Fernando Benítez para el *Novedades*; ensayo que recuperará como capítulo de presentación para su libro *Andrenio: perfiles del hombre*, que referí al inicio de estas páginas. La conclusión del breve ensayo es elocuente:

¹⁸ “Para inaugurar los *Cuadernos Americanos*”, en *Vocación de América*, pp. 313-315.

La función del humanismo sólo puede plenamente ejercerse y sólo fructifica sobre el suelo de la libertad: el suelo seguro. Y no sólo la libertad política [...], sino también la libertad del espíritu y del intelecto en el más amplio y cabal sentido, la perfecta independencia ante toda tentación o todo intento por subordinar la investigación de la verdad a cualquier otro orden de intereses que aquí, por contraste, resultarían bastardos.¹⁹

¹⁹ *Andrenio: perfiles el hombre*, p. 13.

Bibliografía

- Alonso, Cecilia Laura. "Reflexo Brasileiro em Olhos Mexicanos: O Brasil em *Monterrey. Correo literario de Alfonso Reyes*". Tesis de maestría. Centro de Estudos Gerais, del Instituto de Letras de la Universidade Federal Fluminense, Niteroi, Brasil, 2006.
- Enríquez Perea, Alberto. "Estudio introductorio", a su compilación *Alfonso Reyes y el llanto de España en Buenos Aires*. México, El Colegio de México-Secretaría de Relaciones Exteriores, 1998.
- Patout, Paulette. *Alfonso Reyes y Francia*. México, El Colegio de México-Gobierno del Estado de Nuevo León, 1990.
- Ramos, Samuel. *Hacia un nuevo humanismo*. México, FCE, 1940.
- Reyes, Alfonso. *Andrenio: perfles el hombre*. Ed. de Alfonso Rangel Guerra. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008.
- . *Misión diplomática*. Compilación y prólogo de Víctor Díaz Arciniega. México, FCE-Secretaría de Relaciones Exteriores, 2001, 2 vols.
- . *Vocación de América*. Prólogo y selección de Víctor Díaz Arciniega. México, FCE, 1989.
- . *Obras completas*, tomo XIII. México, FCE, 1961.
- . *Obras completas*, tomo X. México, FCE, 1959.
- Scheridan, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México, FCE, 1999.

Minerva Salado*

Resumen

“El ateneísta Pedro Henríquez Ureña” es una reflexión acerca de la participación del intelectual dominicano en el Ateneo de la Juventud, en tanto punto medular en su formación vital y en la trayectoria de su obra, cuya proyección construyó en los primeros catorce años del siglo XX. El paso por México, como para muchos otros, fue forjador de la visión hispanoamericana del joven Pedro, con la que posteriormente calibraría al continente desde el mirador de Washington durante la Primera Guerra Mundial. México desde entonces continuó siendo enclave principal de su percepción latinoamericanista e incluso intentó repetir en varias ocasiones la experiencia del Ateneo mexicano en La Habana o en Argentina, grupos de estudio que jamás alcanzaron la significación intelectual y humana que para él tuvo su primer Ateneo.

Abstract

“El ateneísta Pedro Henríquez Ureña” is devoted to explore the Ateneo de la Juventud (Aethenaeum of Youth) both as a key life passage, and the consolidation of the academic rigor that would be the hallmark of Pedro Henríquez Ureña ulterior production. Pedro Henríquez Ureña also crafted his Hispano-American thoughts during the first fourteen years of the twentieth century he spent in Mexico. These intellectual means allowed him to ponder the American continent from Washington during the First World War. His Mexican experience kept on being the source of his Latin-American perceptions. Pedro even tried to replicate the Ateneo de la Juventud in Havana and Argentina, scholarly circles that never reached the intellectual and emotional significance his first Ateneo had for him.

* Investigadora independiente.

PALABRAS CLAVE: Pedro Henríquez Ureña maestro /periodista/ editor, ameri-canismo, vocación.

Hace muchos años, cuando aún era estudiante en la Universidad de La Habana, Camila Henríquez Ureña¹ habló a sus alumnos del Ateneo de la Juventud y del papel que su hermano, Pedro, había desempeñado en su fundación y desarrollo en México. Para nosotros, estudiantes de letras y periodismo, la figura que nos llegaba por la palabra de Camila fluctuaba entre la imagen doctoral, cuyo signo marcó varios países de América y, en un trayecto de regreso, los adolescentes que habían crecido en el viejo Santo Domingo.

Aquel conversatorio con la hermana menor de don Pedro, que he citado varias veces,² para mí fue el punto de partida hacia la obra y vida del ilustre dominicano. A partir de él y bajo la guía de Camila, me fui adentrando en los textos que el joven periodista escribiera para el diario *Heraldo de Cuba*, como su corresponsal en Washington durante los meses transcurridos desde noviembre de 1914 a abril de 1915, y que ella tenía por no reunidos en libro, pese a que el investigador argentino Alfredo A. Roggiano³ había publicado en 1961,⁴ en México, una selección de muy corta tirada.

¹ Santo Domingo, 1894-1973. Ensayista, educadora y crítica literaria. Vivió en Cuba desde los diez años de edad hasta poco antes de su muerte. Se doctoró en Filosofía, Letras y Educación en la Universidad de La Habana en 1917 y posteriormente estudió en las universidades de Minnesota y Columbia en los Estados Unidos. Fue editora del Fondo de Cultura Económica de México (1946-1947) y asesora técnica del Ministerio de Educación de Cuba (1960-1962). Se desempeñó como catedrática de literatura del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad de La Habana y de Vassar College, en los Estados Unidos. En 1970, la Universidad de La Habana le otorgó el título de Profesora Emérita. Sus ensayos fueron reunidos en *Estudios y conferencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.

² Ver Pedro Henríquez Ureña, *Desde Washington*, "Introducción", México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 13-14; en la misma edición se inserta una versión amplia de la conversación con Camila: "Anexo 2", pp. 182-191; "Itinerario de Pedro Henríquez Ureña", México, El Colegio de México, "Memoria" del Coloquio Internacional Pedro Henríquez Ureña en el LX aniversario de su muerte, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, en prensa.

³ El Dr. Roggiano (1919-1991) fue filólogo y profesor en las universidades de Iowa y Pittsburg, en los Estados Unidos, y un gran promotor del estudio de la lite-

La escuché hablar entonces de la importancia de tales comentarios que, aunque breves, revelaban una parte esencial del ideario americanista de su hermano y junto a ello, aspectos sociales y de la relación entre gobiernos del área en el contexto de la Primera Guerra Mundial.

Mi primer acercamiento al conjunto de los escritos, insertados en una columna que se identificaba con el nombre de *Desde Washington*, me los reveló como raras joyas dentro de la especializada gama temática de un teórico del lenguaje y analista de la historia literaria y cultural de nuestros países, como ya apuntaba ser Henríquez Ureña.

Lo que no pensé entonces fue que al tomar ese segmento de su trayectoria, lo estaba haciendo justo en un punto medular en su proceso de crecimiento intelectual y vital: catorce años antes de la cúspide que significó la publicación de *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Argentina, 1928); catorce años después de que comenzara el siglo XX, en cuyo arranque se graduaba de bachiller en Ciencias y Letras en el Instituto Profesional de Santo Domingo y se preparaba para emprender, junto a su padre y su hermano Francisco, el primer viaje que le dejaría las vivencias de un adulto, intelectual y vitalmente hablando; así la ciudad de Nueva York los recibió el 30 de enero de 1901.

Esos iniciales catorce años del siglo marcan en la vida de Pedro Henríquez Ureña un primer ciclo de formación independiente, ya lejos del ámbito familiar y también el comienzo de una vida itinerante que se va a desarrollar a lo largo del continente, de norte a sur, y de igual modo a través de periódicos y revistas, de sur a norte. Escasas son las incursiones a Europa y sólo la primera visita a España, en 1917, tiene repercusión esencial en su pensamiento; aunque su presencia en publicaciones periódicas del mundo hispano, en Francia y aun en Gran Bretaña, permanece al paso de los años desde 1908 –*Revue de Metaphysique et de Morale*– hasta 1936 –*Revista de Filología Española*.

ratura iberoamericana. También autor, entre otros títulos, de *Pedro Henríquez Ureña en México*, México, FFYL-UNAM, 1989.

⁴ Alfredo A. Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*. La selección incluye 40 de los 46 artículos que constituyen el total de los despachos del corresponsal para *Heraldo de Cuba*.

En ese tiempo de salida al mundo aparecen México, con huella indeleble, y el Ateneo de la Juventud, junto a las revistas, periódicos y semanarios que daban voz a esa generación.

El Ateneo cual parteaguas

La observación del desarrollo del pensamiento de Henríquez Ureña arroja una primera y gran impresión: la coherencia. Desde el ámbito familiar, el joven Pedro se fue forjando mientras crecía, no sólo en el estudio y la investigación solitarios, sino en la mirada inquisitiva hacia el exterior. En ese avance progresivo se sirvió de todo: los libros, el empeño de una familia de maestros, el disfrute del teatro y las artes plásticas, así como de la ávida lectura de revistas y periódicos. Puede afirmarse con toda certeza que asimiló desde muy pronto su época, con todo lo que ella comportaba y le ofrecía. Su sed de conocimiento se atrajo la influencia de una generación de independentistas ilustrados y valientes: su madre, Salomé Ureña, poetisa mayor de República Dominicana; su tío, el ilustre mentor Federico Henríquez y Carvajal; su padre, el médico Francisco Henríquez y Carvajal, quien llegó a ser presidente de la República,⁵ sin descontar a los amigos cercanos a la familia: el maestro de Puerto Rico, Eugenio María de Hostos, y el prócer cubano José Martí. Con esa formación, el joven de 17 años que arribó a Nueva York en 1901 ya llevaba en su equipaje los ingredientes de un humanista que México, y en particular el Ateneo de la Juventud, terminarían de moldear:

Y es que en la casa y en el contexto familiar también adquirió los valores humanísticos y americanistas que le caracterizaron, así como el germen de su vastísima formación literaria, filosófica y científica, en la que la historia de nuestra cultura latinoamericana se integra a la cultura universal. Esta síntesis le permite manejar con asombrosa modernidad ideas y teorías tan disímiles como las que van de los griegos a Bergson y Rodó; de Nietzsche a Hostos, de Ortega y D'Annunzio

⁵ Elegido en julio de 1916. Unos meses después, Estados Unidos invadió el país, en medio de una crisis política, y el presidente fue obligado a marchar al exilio.

a Martí; pero además [...] es la que sustenta su concepción del mundo y de la literatura, en especial su americanismo y dominicanidad.⁶

En 1905 se registra su primera colaboración para un órgano de los Estados Unidos, *La Propaganda Ilustrada*, de Nueva York. El comentario se tituló “Dos controversias shakesperianas” y apareció en la edición de septiembre. Dieciocho meses antes, Pedro y su hermano Francisco habían dejado esa ciudad tras una estadía de tres años. Fue un difícil aprendizaje, lleno de carencias y duro trabajo, pero también de estudio e inmersión en la vida norteamericana. En el *ferry* que lo llevaba de regreso al Caribe, Pedro anotó en su diario: “No dejé Nueva York con pena; sentía que la gran ciudad me había enseñado cuanto debía enseñarme y que ahora su enseñanza moral e intelectual debía servir para vivir entre mis gentes. Al salir, recuerdo que vi con curiosidad cómo la metrópoli adquiría a la distancia una tonalidad gris, y cómo desaparecía al fin, perdiéndose entre el color del horizonte.”⁷ El mismo año de 1905 es también el de su primer libro, *Ensayos críticos*, que publicó en La Habana.⁸

En consecuencia, al llegar a México el joven Pedro ya tenía un importante aprendizaje de su primera salida al mundo, un libro publicado y, en el arca del conocimiento y la experiencia, una tradición familiar en la que había descubierto vocación de maestro, escritor y editor. Igualmente había adquirido estilo literario y procesado un incipiente pensamiento sobre lo que Hispanoamérica era en el contexto del mundo, el cual cultivó, enriqueció y perfeccionó en el curso de su peregrinaje.

Al tratar el tema de la escritura de su hermano en esa época formativa, la maestra Camila reflexiona:

El estilo de Pedro es un estilo sencillo, desnudo, que persigue una gran exactitud, una gran pureza. Creo que fue algo muy personal y a ello dedicó una gran asiduidad. Hay páginas suyas, de las primeras, como la página introductoria de *Horas de estudio*, en que se nota el cuidado en perfeccionar una forma de prosa que era nueva. Podría en ella señalarse como origen la prosa modernista, por la frase corta,

⁶ Soledad Álvarez, “La pasión dominicana de Pedro Henríquez Ureña”, pp. 634-635.

⁷ Pedro Henríquez Ureña, *Memorias*, p. 93.

⁸ Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos críticos*, Imprenta de Esteban Fernández.

el período no demasiado extenso, la ausencia de declamación, la pureza en la elección de los términos.

Hay que recordar que aquel período, de fines del siglo pasado a principios de éste, fue un período de escritores estilistas. El período en que Azorín y Unamuno y en general la generación del 98 están precisamente haciendo la labor constructiva en el estilo español. Y si alguna influencia puede señalarse en Pedro es sin duda la de la generación del 98. Ustedes recordarán que Pedro escribió un estudio bastante extenso sobre Azorín, que creo está incluido en la *Obra crítica* publicada recientemente [1960] por el Fondo de Cultura Económica. Esa preocupación no fue sólo de él. Más tarde, cuando él fue a México, se encontró con el grupo de los jóvenes mexicanos que formaron la Sociedad de Conferencias, la que después fue el Ateneo de la Juventud. Todos ellos tenían esa preocupación por el estilo, empezando por [Alfonso] Reyes, que llegó a ser uno de los mejores estilistas de la lengua española.⁹

Por otro lado, es sabido que en el seno de la familia, Pedro y Max ensayaron sus primeros instrumentos en la escritura y la edición de revistas y periódicos. Los receptores eran los más inmediatos, pero cualquier visitante que tocara a las puertas del hogar dominicano podía tener noticia de tales publicaciones:

Pedro y Max fueron fundadores de periódicos y revistas desde que eran niños. [...] Una de sus primeras actividades fue hacer antologías dominicanas, donde incluían cuanta poesía veían que se publicaba; las ojeaban, las cortaban y las pegaban en un libro. No contentos con tomar de los periódicos, “quisimos tener periódicos propios”, dice Max. Entonces lanzó a la circulación en el hogar una hojita manuscrita semanal, con pésima letra y alguna que otra falta de ortografía. Le puso por nombre *La Tarde*, naturalmente se editaba un solo ejemplar que circulaba en la casa de mano en mano. Alguien le hizo observar que el nombre elegido era más propio de un diario que saliera todas las tardes y éste era semanal; entonces cambió el título por el de *Faro Literario*. Pedro echó a circulación otra hojita que bautizó *La Patria* y en ella aparecieron reproducciones de obras de nuestros poetas, con comentarios suyos que acaso fueron la primera manifestación de sus futuras dotes de crítico y ensayista. De

⁹ Camila Henríquez Ureña, en “Conversatorio con Camila”, p. 70.

modo que siempre fueron, espontáneamente, periodistas. Max no dejó nunca la actividad de fundar y dirigir periódicos durante su vida, y Pedro escribió en periódicos siempre. Después de *Patria y Faro Literario* hubo uno que se llamó *El Siglo XX*, y como les decía yo, eso fue antes del siglo XX. Ellos tenían una edad muy tierna, porque habían nacido en los años ochenta y cuatro y ochenta y cinco, y antes del XX ya habían fundado una revista con ese nombre. Después, ya se reunieron con grupos de otros jóvenes que también se dedicaban a la actividad literaria y publicaron una revista que se llamó *Nuevas Páginas*, fundada por el mayor de nosotros, Frank, y otros jóvenes. Pedro y Max además escribían en la *Revista Literaria*, ya una revista sería, publicada por un escritor llamado Enrique Deschamps.¹⁰

Luego, desde los Estados Unidos y pese a tener que ganarse la vida para subsistir en esa ciudad, Pedro no dejó de colaborar en *El Ideal*, la revista que editaba Max, quien debido a su juventud había permanecido en la República Dominicana.

El proceso de la búsqueda

El 7 de enero de 1906, el joven Henríquez Ureña llegó a México, donde permanecería ocho años (1906-1914), cumpliendo una tarea de aprendizaje y magisterio, “los más fértiles de su vida” de acuerdo a José Luis Martínez.¹¹ México le daba las armas de batalla, como a muchos otros de antes y después, para enfrentar al mundo.

El ciclo de su vinculación a publicaciones periódicas del continente ya se había abierto y no se cerraría nunca. En torno a ellas conocería personas y grupos que serían esenciales en su desarrollo intelectual y en su afecto. Camila narra el curso de su entrada a México:

Cuando Max vino para Santiago de Cuba fundó una revista seria [*Cuba Literaria*] [...] [que] publica los primeros trabajos de Pedro como crítico y ensayista; entre ellos su estudio sobre Rodó, y su estudio sobre D'Annunzio, que después van a formar parte del libro *Ensayos críticos*.

¹⁰ Camila Henríquez Ureña, *ibid.*, p. 72.

¹¹ José Luis Martínez, “Pedro Henríquez Ureña (1884-1984)”, p. 14.

Cuando se traslada Max a La Habana viene a colaborar en el diario *La Discusión* y la revista semanal *El Figaro*. Pedro se dirige a México y allí es redactor de *El Dictamen* y luego de la revista *Crítica*, que fundó junto con Arturo de Carricarte, un martiano bastante activo que en aquel momento estaba en México. La revista *Crítica* alcanzó cierta resonancia en el mundo intelectual, aunque de ella sólo se publicaron tres o cuatro números pues Pedro se trasladó a la capital mexicana y esto se publicaba en Veracruz.

En la capital, conoció al grupo literario de la *Revista Moderna*, al poeta Jesús Valenzuela, y también entró a formar parte del cuerpo de redacción del diario *El Imparcial*, que era uno de los grandes diarios de México en aquella época; así que ya era periodista profesional. Pero todo ese movimiento periodístico se completaba con las actividades intelectuales del grupo; se reunían siempre en las que llamaban “tertulias literarias”.¹²

En la convivencia con sus iguales de diferentes tendencias, formaciones y expectativas se forjó como pensador, bajo el común denominador del estudio de la cultura griega. Si hubiera que seleccionar entre los muchos aportes que el joven dominicano hizo a quienes le rodearon en esos años, habría que destacar en primer lugar la pasión por el estudio y el rigor con que la asumía; un rigor científico adquirido en la formación familiar que dio eje a su vida. Este caribeño inusitado se impuso una disciplina para no permitirle el estancamiento, cada vez que tuvo que aceptar un trabajo pedestre a fin de asegurar la subsistencia, al tiempo que proseguía en el estudio y la investigación.¹³

Esto le permitió llegar, pese a cualquier calamidad, a las conclusiones de 1926 y continuar la búsqueda con esa “capacidad de comunicar una complejidad con expresión simple, sin que por ello la complejidad del contenido expuesto se reduzca a simplificación”,¹⁴ que le atribuyó Rafael Gutiérrez Girardot, precisamente porque: “Cuando Pedro Henríquez Ureña hace una enumera-

¹² Camila Henríquez Ureña, en “Conversatorio con Camila”, pp. 73-74.

¹³ Al respecto, se indica en el texto recién citado: “Mi hermano Pedro trabajó para ganarse la vida desde que entró en la casa de Silveira, una compañía de seguros donde era oficinista [en 1904]. Así que no fue porque no tuviera otra cosa que hacer más que leer.” Camila Henríquez Ureña, *ibid.*, p. 71.

¹⁴ Rafael Gutiérrez Girardot. *Pensamiento hispanoamericano*, p. 253.

ción de autores con sus fechas precisas, la apariencia engaña: no es una enumeración, sino la exposición sucinta de un proceso.”¹⁵

En el contacto con el grupo ateneista, Pedro retomó su vocación por la enseñanza y la promoción cultural. En tal sentido José Luis Martínez indica:

[...] va constituyendo, con el apoyo principal del filósofo Antonio Caso, un núcleo que trabaja activamente en su formación intelectual. Los incita a estudios y lecturas más amplios y exigentes, guía sus vocaciones, corrige sus trabajos, abre sus horizontes y les infunde una norma de rigor, precisión y claridad en sus trabajos y austeridad en sus vidas. Los persuade también de los beneficios del trabajo en equipo, que se manifestará sobre todo en las series de lecturas y comentarios de textos clásicos y de filósofos modernos, y poco después con la organización de conferencias y otras actividades públicas. Todo ello marcará una honda huella en la cultura mexicana. Son los “días alciónicos”.¹⁶

Fue en el seno tanto de la Sociedad de Conferencias (1907) como del Ateneo de la Juventud (1909), ambos nacidos a la sombra de las revistas y en el fragor de las discusiones y la búsqueda de la verdad, cuando comienzan a añorarse las jornadas adolescentes: “Antes tuve para el estudio todas las horas; hoy sólo puedo salvar para él unas cuantas, las horas tranquilas, los días serenos y claros, los días alciónicos.”¹⁷ Al respecto, cuenta Camila:

Los jóvenes del Ateneo conocían la literatura griega al dedillo; la leyeron traducida, pero penetraron en ella; consagraron años al estudio de los griegos. Era un grupo bastante grande de jóvenes. Pedro me contaba de cuando decidieron leer, una noche, *El Banquete* de Platón, siete de ellos; leerlo como si representaran *El Banquete*, interpretando cada uno de ellos a uno de los comensales, y luego hacer el comentario de la lectura; comenzaron en la prima noche, les amanejó y no se habían dado cuenta: el día los sorprendió.

¹⁵ *Ibid.*, p. 253.

¹⁶ José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 14. La frase “días alciónicos”, proviene del texto que preside el segundo libro de Henríquez Ureña, *Horas de estudio*, publicado en 1910.

¹⁷ Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica*, p. 51.

Todos ellos tuvieron una etapa de “fiebre griega” y nunca perdieron luego el nexo estrecho con la cultura griega. En Alfonso Reyes se nota a través de todos sus trabajos sobre la crítica, que basa en el estudio de los griegos. Escribieron hasta tragedias helénicas. *La Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes es muy bella. *El nacimiento de Dionisios*, de Pedro, es un ensayo de tragedia griega. Hacían estos ejercicios, sobre todo para penetrarse bien de la estructura y el espíritu de las creaciones griegas. [...] Esa nueva generación va a originar el grupo del Ateneo de la Juventud de México.¹⁸

Para hablar del pensamiento ateneísta, del cual Henríquez Ureña y Antonio Caso fueron ejes esenciales, no es posible dejar de mencionar su combate al positivismo, que fue en realidad el soporte filosófico del Ateneo. En la Sociedad de Conferencias y su estudio de los griegos se ensayó el instrumental cultural-literario necesario para enfrentar a las huestes positivistas en el terreno filosófico. La generación del Ateneo –nos dice Leopoldo Zea– percibió el positivismo como “el instrumento ideológico del cual se servía una determinada clase social para justificar sus prerrogativas sociales y políticas”.¹⁹ El propio Zea lo sustenta de esta manera:

Samuel Ramos ha mostrado con acierto que lo que no pudieron hacer los ataques de jacobinos y católicos contra el positivismo lo hizo la generación del Ateneo. Y es que no se trata simplemente de la generación del Ateneo, sino de una nueva generación de la cual era expresión la del Ateneo. En el fondo se trata de la generación que haría la revolución contra una forma social y cultural llamada el Porfirismo.²⁰

En 1909 el positivismo era una filosofía ya superada en Europa. Aquí, como se ha visto, no sólo se difundía, si no que se fomentaba y se aplicaba a los fines más oficialistas de segregación y perpetuación en el ejercicio del poder. José Vasconcelos en 1922 declaraba: “A base del darwinismo social se pretendió negar al pueblo su derecho a opinar y defender sus intereses. Toda intervención contraría a los efectos de las leyes de supervivencia era condenable.

¹⁸ Camila Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 71-72.

¹⁹ Leopoldo Zea, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, p. 31.

²⁰ *Ibid.*, p. 32.

De acuerdo con estas leyes, en la lucha por la vida siempre triunfaba el más apto.”²¹

Zea define la inconformidad de los ateneístas, presididos por Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña, como una inconformidad cultural; no sólo con la doctrina filosófica, sino con su manifestación en el ambiente intelectual mexicano. Esta inquietud se expresa a lo largo de la existencia de Henríquez Ureña en algo que ya había previsto en el segundo ensayo donde comenta las conferencias de Caso, “El positivismo independiente”, cuando advierte acerca de “la inercia que en la América española (y particularmente en México) lleva todas las cosas al estancamiento rápido”.²²

¿Efecto de la doctrina positivista que durante años fue influjo del pensamiento mexicano? ¿Producto del darwinismo social cuya aplicación no ha podido ser desterrada totalmente de las estructuras oficiales, oficialistas? Pasó todo un siglo y aún tenemos responder a tales preguntas. Lo cierto es que estos ateneístas, que hoy traemos a colación en circunstancias de aniversario, ya lo veían. Henríquez Ureña lo combatió durante toda su vida. Lo combatió incluso en sí mismo, para no dejarse devorar, como ya hemos dicho, por las pobres funciones que con frecuencia debió asumir para sostener a su familia. La inercia que lleva al estancamiento rápido nos habría despojado de su legado.

Las siete conferencias sobre el positivismo que impartió Antonio Caso en 1909, junto a los dos comentarios publicados en julio y agosto por Henríquez Ureña en la *Revista Moderna* de México, marcan el punto más alto en el pensamiento ateneísta. Un punto definidor aun en sus divergencias.

La lucha particular de Henríquez Ureña, inmersa en la oposición del Ateneo en su conjunto, contra el positivismo, continuó, sobre todo en la educación. Esto es lo que concluye Alfredo A. Roggiano:

Puede decirse que desde 1904 Pedro Henríquez Ureña dedicó su obra a combatir toda clase de determinismos positivistas, naturalistas o materialistas. Los comentarios a las conferencias de Caso y sus estudios sobre el pragmatismo tienen este fin. Las citas que en esos ensayos hace prueban la erudición y la orientación más acertada

²¹ De un discurso publicado en *El Maestro*, 1922, citado por Leopoldo Zea en *El positivismo y la circunstancia mexicana*, p. 31.

²² Pedro Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 71.

que en esos momentos se tenía frente al positivismo. Critica a Caso su tímido antipositivismo (Caso se decía intelectualista) y proclama la necesidad de una vigorosa defensa de todas las manifestaciones filosóficas que pudieran conducir a un nuevo idealismo y a una vuelta a la metafísica. Esta es la idea fundamental de sus comentarios a las conferencias de Caso.²³

En esos años, *los más fértiles de su vida*, encontró empleo en la compañía de seguros La Mexicana, pero no por ello dejó de asistir y animar las sesiones del Ateneo, ni de impartir conferencias, ni tampoco abandonó la crónica sobre teatro y música. El resumen de lo publicado en periódicos de varios países, casi sugiere una omnipresencia del autor quien, además, preparaba su segundo libro, *Horas de estudio*, aparecido en 1910 en París bajo el sello de Ollendorf. Su hemerografía de esa época consta de 178 textos aparecidos en publicaciones de ocho países, encabezados por México, donde publicó 96 artículos en 28 órganos impresos; seguidos por República Dominicana, con 39 para seis publicaciones, y Cuba con 15 para seis. En abril de 1914 dejó México. José Luis Martínez comenta así el periodo:

Termina así este primer lapso mexicano en la vida de Pedro Henríquez Ureña, 1906-1914, que sería fecundo para nuestra cultura. Gracias a la intensa vocación de magisterio y promoción que se despierta en él, y al encuentro con un grupo de alta calidad, Henríquez Ureña es el alma de un movimiento de renovación y modernización intelectual que, actuando paralelamente a la transformación política y social del país que opera la Revolución mexicana, realiza otra revolución en el orden del pensamiento. De ella nace la cultura moderna de México.²⁴

Al volver, siete años después, retomaba el ejercicio que iba a completar una hemerografía mexicana integrada por 153 textos que aún esperan su rescate de las páginas de revistas y periódicos de la

²³ Alfredo A. Roggiano, *op. cit.*, p. 59.

²⁴ José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 16.

capital y de varios estados del país, cuyas fechas transitan de 1905²⁵ a 1945,²⁶ un año antes de su muerte. Toda una vida.

Después del Ateneo

Ese estado de alerta permanente ante el estancamiento y la inercia lo tuvo en vigilia. El equipaje de 1906 se nutrió en 1914 con la experiencia que significa haber aplicado el bagaje cultural a la vida práctica, como conferencista y periodista, pero ante todo como maestro. Don Pedro dejó México en esta primera ausencia con una determinación vocacional muy definida hacia el magisterio y con un bagaje emocional y de crecimiento personal que convertía a este país en su segunda patria. Sin haber nacido aquí, se había hecho parte de una generación trascendente a la que pudo aportar método de estudio y consistencia de ideas, al tiempo que forjaba su propia formación como pensador y escritor.

El Henríquez Ureña que sale de México hacia La Habana, con la intención de seguir a Francia, es ya un humanista de talla. La coherencia que le había legado su estirpe familiar quince años antes le condujo hacia ese pensamiento integrador que le permitió crear un sistema que atraía los nutrientes de otros sistemas, de diversas filosofías, de cualquier área del conocimiento, del arte, de la ciencia.

En agosto de 1914 estallaba la Primera Guerra Mundial, lo que impidió que siguiera hacia Europa. El dr. Manuel Márquez Sterling, destacado intelectual cubano, dueño y director del diario *Heraldo de Cuba*, le ofreció entonces la corresponsalía del periódico en Washington. En noviembre, estaba otra vez en Nueva York y en Washington, donde permanecería hasta 1921.

Su segunda estancia en los Estados Unidos le tiene como un agudo observador de los acontecimientos mundiales desde un mirador de privilegio, y le tiene también como un periodista que no regateaba sus dotes de escritor, su vasta cultura, al ejercicio cotidiano. Cada una de las notas, aun las más breves, que aparecieron

²⁵ Su primera colaboración a un medio mexicano se registra el 17 de diciembre de ese año en *El Español*, de Mérida, Yucatán, donde apareció el poema "La serpentina".

²⁶ "Pasado y presente", apareció en *Letras de México*, el 10 de abril de este último año.

durante esos años en *Heraldo de Cuba*, en *Las novedades* de Nueva York y en publicaciones de Santo Domingo y México, llevan el sello de un estilo depurado y preciso. La prisa, que es un rasgo común a la redacción periodística, no evitó que su escritura transpirara la meditación que había tras ella, lo cual añadía confianza en su afirmación.

La práctica del periodismo, a veces vertiginosa, que acompañó todo su hacer mexicano fue una escuela que lo preparó para transitar entre los avezados corresponsales que reportaban desde el frente europeo de la guerra. Él era un analista y su pensamiento integrador le permitió apoderarse de los hilos que la realidad le ofrecía para estar en la posibilidad de conocer, incluso predecir, cuál sería el rumbo de la relación de los Estados Unidos con la América Latina tras el fin de la guerra.

El azar lo colocó en Washington, no en Europa, tras el primer periodo mexicano y allí pudo ensayar todas sus armas, y aun decidir las líneas de sus próximas reflexiones. En 1917, tras una breve visita de estudio a España, donde ya estaba Alfonso Reyes, escribió el ensayo “El espíritu y las máquinas” portador de una de las grandes claves de su pensamiento: el espíritu es más importante que el progreso, aunque sin progreso no habrá desarrollo pleno del espíritu. Algo que expresó así:

Hay que atender a la buena maquinaria, a la eficacia técnica, porque sin ellas el espíritu no se manifiesta en plenitud. El espíritu debe interesarnos más que el progreso en el orden material o mecánico; pero el progreso en tales órdenes debe ser garantía de la integridad del espíritu.²⁷

En 1921 regresó a México para participar en el proyecto educativo de José Vasconcelos, entonces al frente de la secretaría de Educación Pública. Traía consigo el título de doctor en filosofía, obtenido en la Universidad de Minnessota, lo que unido a su ejercicio literario hizo crecer su aporte al país de esos días. El profesor Pablo Serrano ha comentado:

[Fue] el primero en proponer la profesionalización de los estudios literarios, no formar “dilettanti” sino para estudiar humanidades “en

²⁷ Pedro Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 192.

serio”; el único del Ateneo en tener una vocación doble, literaria y filosófica, que le dio herramientas para contribuir al desmantelamiento de la pedagogía positivista imperante en la Preparatoria y en las escuelas universitarias.²⁸

Años después, al iniciar “El descontento y la promesa”, el primero de sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, explicaría: “en cada generación se renuevan el descontento y la promesa”.²⁹ Tal parece que se erigía así en depositario de los descontentos y promesas de varias generaciones de hispanoamericanos, desde la independencia hasta los primeros avances del siglo xx, al proponer la formación de un plan único, continental, de nación, que no fue más que solicitar al conjunto del pensamiento más lúcido de nuestros países dar continuidad al proyecto que José Martí dio a conocer en el México de 1891 en el ensayo “Nuestra América”: “El problema de la independencia no era el cambio de formas, sino el cambio de espíritu.”³⁰ Él, por su parte, tomaba la acción generacional y la plasmada en los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, para desarrollar en extensión la idea embrionaria que ya había expuesto en el texto de 1917.³¹

Entonces, el descontento y la promesa venían a añadirse, en México y en el resto de la América hispana, a la inercia y el estancamiento como características que observara –casi predijera– en 1909. Pareciera que aquí el esfuerzo por el ejercicio independiente y el libramiento de la larga tiranía de Porfirio Díaz, revolución por medio, había sido extenuante. Y su efecto debilitador habría de sentirse durante buena parte del siglo xx mexicano.

Ya en esos días, mientras reflexionaba sobre la América hispana –siempre a partir de México³²–, Pedro vivía en Argentina, donde su labor como maestro viajaba de Buenos Aires a La Plata,

²⁸ Pablo Serrano, “Una encuesta en torno al papel que desempeñó Pedro Henríquez Ureña en México”, p. 19.

²⁹ Pedro Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 21.

³⁰ José Martí, *Nuestra América*, p. 66.

³¹ “El espíritu y las máquinas” apareció por primera vez en *El Gráfico* de Nueva York, en octubre de 1917; luego en *Baja California*, de San Diego (1918), y en *Panorama mundial*, de México (1918); *La Unión Hispanoamericana*, de Madrid, lo publicó en 1919. Incluido en *Obra crítica*, FCE, México, 1960.

³² “Nuestro país era siempre el plano de fondo en su paisaje vital, la alusión secreta y constante de todas sus meditaciones.” En Alfonso Reyes, “Evocación de Pedro Henríquez Ureña”, p. 164.

y su mirada continental media la influencia que sobre nuestra América ejercían España, lengua y cultura originales, y los Estados Unidos, poder económico y financiero.

La que transcurre entre 1938 y 1946, podría considerarse una etapa culminante de su papel como editor, que había comenzado en los lejanos días de su infancia en Santo Domingo. Esta vez muy ligada a su ejercicio en la educación.

En México había conocido al argentino Arnaldo Orfila, quien lo introdujo en los medios intelectuales de Buenos Aires. Desde allí se proyecta y consume hacia México su etapa de mayor prestigio como editor, en buena parte por su implicación en la fundación de la editorial Losada (1938), en la cual integra su Consejo de Dirección, y por su papel como coordinador de la colección “Las cien obras maestras de la literatura y el pensamiento universal”, cuyo programa incluía a muchos de los autores estudiados en los días ateneístas: Homero, Esquilo, Plutarco, Aristófanes. Pedro sólo alcanzó a ver impresos 21 títulos, entre los años 1938 y 1941.

Henríquez Ureña murió el 11 de mayo de 1946. El 13, día de su entierro en Buenos Aires, no había un solo ateneísta junto al féretro. Sobre Arnaldo Orfila, con quien conservó una larga amistad, recaía el lazo con México. Orfila le abrió las primeras rutas en aquella tierra cuando ya no le fue posible continuar viviendo en el país que amaba. Orfila estuvo hasta el final.

Para una suerte de conclusión

El gran legado del Ateneo de la Juventud y de Henríquez Ureña como parte esencial de aquel grupo es la vocación por el conocimiento. En una época en que las personas se reúnen en torno a otras cuestiones, a menudo relacionadas con ideologías y partidos políticos, tener al Ateneo de la Juventud como referente histórico en la primera década del siglo xx es, más que un ejemplo, un privilegio. Algo que debiera retomarse, al aire de los tiempos que corren, para sacudir la carcoma que nos corrompe a través del descrédito de los medios masivos de comunicación y muchos de sus líderes de opinión; de la publicidad que baña a las sociedades urbanas de la mañana a la noche; de esa propaganda política cada vez más burda y feroz; de los rumores provenientes de la prensa del espectáculo; de la pasarela brutalizadora por donde desfilan los personajes nacionales convertidos en el entretenimiento de moda.

Ante ello la lección del Ateneo continúa viva, porque conduce a una página que indica que hay que allegarse el conocimiento por cualquier vía y la académica sólo es una de ellas. El autodidactismo es otra. Muchos de los hombres ilustres de los siglos XVIII y XIX fueron autodidactas. Cuando la enseñanza oficial falla, el estudio por cuenta propia la debe suplir. Cuando la enseñanza oficial es buena, el estudio por cuenta propia debe completarla, continuarla. Los jóvenes del Ateneo eligieron ese camino al trasponer las aulas universitarias; muchos, entre ellos, tenían títulos adquiridos en la educación superior pero encontraron su vocación de estudio junto a sus compañeros más cultos. Allegarse el conocimiento fue un evento lúdico y acudían a las sesiones ateneístas sin abandonar el humor juvenil de sus días. Henríquez Ureña, destacado entre aquel grupo, traía un método que ya formaba parte de su identidad como pensador, como analista: no separaba la teoría de la práctica y, como lo dictara Hegel, proyectaba el conocimiento en estrecho vínculo con el objeto por conocer. Así, la enseñanza cobraba sentido también como aprendizaje, tanto como la academia debía aprender de la experiencia y el autodidactismo. Eso era lo que alimentaba el crecimiento del espíritu que él veía como fundamento del progreso, para que éste, finalmente, se erigiera en garantía de su integridad.

Bibliografía

- Álvarez, Soledad. "La pasión dominicana de Pedro Henríquez Ureña", en *Ensayos* de Pedro Henríquez Ureña. México, FCE, 1998, pp. 624-646.
- Anónimo [Nuria Nuiry]. "Conversatorio con Camila", en *Boletín*. La Habana, Universidad de La Habana, Escuelas de Letras y Periodismo, 1970, pp. 68-77.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Pensamiento hispanoamericano*. México, UNAM, 2006.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Obra Crítica*. México, FCE, 1960.
- . *Ensayos*. México, FCE, 1998.
- . *Memorias. Diario. Notas de viaje*. Introd. y notas de Enrique Zuleta Álvarez. México, FCE, 2000.
- . *El descontento y la promesa*. México, UNAM, 2004.
- . *Estudios mexicanos*. Ed. José Luis Martínez, México, FCE, México, 2004.

- Martí, José y Simón Bolívar. *Nuestra América*. México, UNAM, 2003.
- Martínez, José Luis. “Pedro Henríquez Ureña (1884-1984), vida y obra. Un resumen”, en *Estudios mexicanos* de Pedro Henríquez Ureña, México, FCE, México, 2004.
- Reyes Alfonso. “Evocación de Pedro Henríquez Ureña” en *Obras completas*, XIII. México, FCE, 1960.
- Serrano Pablo. “Una encuesta en torno al papel que desempeñó Pedro Henríquez Ureña en México”, en *Humanidades y Ciencias Sociales*. México, UNAM, vol. II, núm. 16, noviembre de 2006, pp. 19-22.
- Roggiano, Alfredo A. “Pedro Henríquez Ureña o el pensamiento integrador”. República Dominicana. Disponible en: www.cielonaranja.com
- . *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*. México, Cultura, 1961.
- Zea, Leopoldo. *El positivismo y la circunstancia mexicana*. México, FCE, 1985.

NORTISMO O POCHISMO:

LA ANTIMEXICANIDAD SEGÚN VASCONCELOS

Alejandra Sánchez Valencia*

Resumen

En el presente artículo rastreo aquellos momentos clave en la niñez y juventud del Maestro Vasconcelos para apoyar la visión que ya como adulto manifiesta en sus escritos, particularmente en *Memorias I*. Explico tal visión a la luz de las definiciones sobre el término “pocho” que el Dr. Tino Villanueva de manera magistral expone en su antología *Chicanos...* y exploro las motivaciones emocionales gestadas en el hogar durante su vida en la frontera. Son éstas las que a manera de impronta dan el material para lo que él denominará el lado menos mexicano, el fenómeno del “nortismo” o “pochismo” durante la Revolución Mexicana.

Abstract

This article takes into consideration those key moments during Vasconcelos childhood as well as youth, in order to sustain the vision he had as an adult and represented in *Memorias I*. Such point of view can be explained through the definition of “pocho” given by Tino Villanueva in his anthology *Chicanos...* I explore the emotional reasons that were born at home during his frontier experience (Mexico-USA). Those memories will be the core of what he has considered the anti-Mexican way of being: either “Northism” or “Pochismo” during the Mexican Revolution.

PALABRAS CLAVE: Nortismo, pochismo, identidad, nacionalismo, sajonismo.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

—Bueno, y tú ¿qué escribes, qué haces?
Le respondí, deliberadamente enigmático y pedante:
—Yo, pienso.
José Vasconcelos

A casi cien años de la fundación “oficial” del Ateneo de la Juventud (28 de octubre de 1909), tanto los escritos como las ideas de sus exponentes aún tienen eco en el México actual. Es cierto que la literatura fue el fundamento del grupo ateneísta, pero también la fuerza de sus polémicas posturas, una de ellas, la de José Vasconcelos, que se atrevió a hablar del lado oscuro del “nortismo”, que él equiparó con el “pochismo”, la parte más antimexicana respecto de lo que él, dentro del Ateneo, visualizaba como “recuperación de lo nacional”. Y es que en el grupo se esgrimía con ambición que podía hablarse de una “identidad latinoamericana”, alejada de las pretensiones del porfiriato (en el caso de México) y sustentada en lo local como piedra angular para el progreso.

Podría pensarse que el Ateneo de la Juventud fue el lugar donde Vasconcelos tuvo oportunidad de fraguar una idea sobre la identidad nacional frente a los otros, pero me atrevo a decir que tal visión fue ajustada en el seno mismo del hogar, durante sus días de infancia, y que la experiencia fronteriza lo acompañó durante el resto de su vida. Tal vez esto expliqué el interés del filósofo, pero también responde a la cuestión de por qué, pese a haber transcurrido casi un siglo, el tema del “pochismo” aún está vigente: la geografía de los países México y Estados Unidos determina una relación bilateral permanente.

En el presente ensayo rastreo aquellos momentos clave en la niñez y juventud del maestro Vasconcelos para apoyar la visión que ya como adulto manifiesta en sus escritos, particularmente en las *Memorias I*. Explico tal visión a la luz de las definiciones sobre el término “pocho” que el Dr. Tino Villanueva de manera magistral expone en su obra *Chicanos. Antología histórica y literaria*.¹

Aunque oriundo de Oaxaca, su vida pronto transcurrió en la frontera debido al oficio de su padre: “Comandante de resguardo

¹ Tino Villanueva (comp.), *Chicanos. Antología histórica y literaria*, México. Fondo de Cultura Económica, 1994.

en la aduana". Vivieron en Sásabe (un puerto desierto de Sonora en los límites con Arizona), así como en Piedras Negras, Coahuila, y Eagle Pass en Texas. De esta última rememoraría: "El odio de raza, los recuerdos del cuarenta y siete, mantenían el rencor. Sin motivo y sólo por el grito de *greasers* o de *gringo*, solían producirse choques sangrientos."²

Dentro de la memoria emocional, a la que más alude Vasconcelos, señala ese doloroso momento de epifanía en que el primer reconocimiento de su otredad se da con los suyos. El saberse distinto a su madre le habla de una recién conformada identidad que ha sido puesta en práctica en la experiencia de frontera: "Cierta día, comprando confites en Eagle Pass, me vi el rostro reflejado en una de esas vidrieras convexas que defienden los dulces del polvo. Antes me había visto en espejos distraídamente; pero en aquella ocasión al verme sin buscarlo me ocasionó sorpresa, perplejidad." (MEM 29) Y es que a las preguntas: ¿quién soy?, ¿qué soy? y la añoranza de la unidad perdida, podemos ver a un púber en crecimiento en lo que Erik Erikson denominó crisis de identidad: "¿Es que hay un útero moral del que se sale forzosamente, así como del otro?"; reflexionaría Vasconcelos (MEM 29).

Y la revelación de la pérdida del paraíso materno y la búsqueda del propio terreno, encontraba eco en el terreno escolar, durante las clases de historia de Texas, donde a pesar de que el alumnado mexicano era poco y muchos de los padres de familia de éstos ya contaban con la nacionalidad norteamericana, se era fiel al llamado de la sangre y a la causa común:

Los temas de clase se discutían democráticamente, limitándose la maestra a dirigir los debates. Constantemente se recordaba El Álamo, la matanza azteca consumada por Santa Anna, en prisioneros de guerra. Nunca me creí obligado a presentar excusas; la patria mexicana debe condenar también la traición miliciana de nuestros generales, asesinos que se emboscan en batalla y después se ensañan con los vencidos. (MEM 32)

El problema se hacía patente en el momento de las autovisualizaciones y los señalamientos de la otredad; los norteamericanos

² José Vasconcelos, *Memorias I. Ulises Criollo. La Tormenta*, p.25. En adelante, cito dentro del cuerpo del texto mediante las siglas MEM seguidas por el número de página.

podían caer en los comentarios hiperbólicos respecto de la valentía de una etnia respecto de la otra: "...cien yanquis podían hacer correr a mil mexicanos" (MEM 32), o los de tintes puramente racistas: "Mexicans are a semi-civilized people" (MEM 32). Sin embargo, a temprana edad aprendió José Vasconcelos que había que observar siempre las dos caras de la moneda: reconocer las fortalezas y las debilidades y tener el valor civil de enfrentarlas. En casa, sus padres habían guardado la suficiente coherencia entre el pensar y el actuar, y la postura que respecto de las dos naciones tenían queda reflejada en uno de los primeros comentarios de *Memorias I*: "En mi hogar se afirmaba, al contrario, que los yanquis eran recién venidos a la cultura. Me levantaba, pues, a repetir: —Tuvimos imprenta antes que vosotros." (MEM 32)

Vasconcelos, pese a todo, llegó a sentir verdadera pasión por su escuela, por las lecciones, por la elegancia y diplomacia de su profesora, por la disciplina y también porque era una ventana a la imaginación. En casa, una manera de recordar el nacionalismo era por medio de la lectura, un modo para mantener la guardia en alto: "El afán de protegerme contra la absorción por parte de la cultura extraña acentuó en mis padres el propósito de familiarizarme con las cosas de mi nación; obras extensas como el *México a través de los siglos* y la Geografía y los Atlas de García Cubas estuvieron en mis manos desde pequeño." (MEM 42)

La ironía, tal vez, se da en que a partir de esas fuentes pero con la formación que estaba teniendo al mismo tiempo, a él le queda claro que el patriotismo es desviado y que los héroes mexicanos, en realidad, fueron los causantes de la penetración norteamericana, lo que tantas veces llamará Vasconcelos "el sajonismo":

Las cartas geográficas abrían los ojos, revelaban no sólo nuestra debilidad, sino también la de España, expulsada de la Florida. Media nación sacrificada y millones de mexicanos suplantados por el extranjero en su propio territorio, tal era el resultado del Gobierno militarista de los Guerrero y los Santa Anna y los Porfirio Díaz. Con todo, llegaba el quince de septiembre y a gritar, junto con los yanqui, mueras al pasado y vivas a la América de Benito Juárez, agente al fin y al cabo de la penetración sajona. (MEM 43)

Dolor y vergüenza eran los sentimientos encontrados de Vasconcelos durante la clase de historia al recordar el episodio de Santa Anna. Los norteamericanos únicamente mostraban los mapas y

señalaban sin añadir a esto comentarios: “*When Mexico was the largest nation of the continent...* frente al mapa antiguo, y después sin comentarios: *Present Mexico*”. (MEM 43) Y es que, aun a sabiendas de estos comentarios, el padre de José Vasconcelos se resistía a aceptar una supuesta inferioridad y vociferaba una serie de comentarios que tenían que ver con los avances tecnológicos: “—Es que los fronterizos no conocen el interior ni la capital... Se van a gastar su dinero a San Antonio... Ven allí casas muy altas... Yo las prefiero bajas para no subir tanta escalera... No niego que nos han traído ferrocarriles, pero eso no quita que sean unos bárbaros... Nos han ganado porque son muchos.” (MEM 44)

Y el comentario sobre el “barbarismo” era apoyado ampliamente por la madre de Vasconcelos, pues según descubrió él en unos apuntes que tomó cuando niña respecto de la cultura del Norte le enseñaron que: “...habitaban unos hombres rudos y pelirrojos que suben los pies a la mesa cuando se sientan a conversar y profesan todos la herejía protestante” (MEM 44), razón por la que ésta se afanó en inculcar las bases de un fuerte catolicismo a su hijo. Ambas formas de pensar reverberan mucho después en el José Vasconcelos adulto respecto de su visión del “nortismo” o “pochismo”.

Sin embargo, de vuelta a la infancia y pubertad de Vasconcelos, otro episodio resulta importante en su vida: el traslado a Piedras Negras, donde una vez más, pese a la vida de frontera, se aprecia el entusiasmo de su padre cuando le dicen que hay algo de su tierra por allá:

A mi padre le habían asegurado que Durango se parecía a Oaxaca. Esto bastó a decidirlo. Además, yéndose a Durango contrariaba la corriente de los que empleaban las vacaciones en San Antonio, Texas. Tomando la ruta del Sur, le volvía la espalda, ostentosamente al progreso, a lo yanqui. A fuer de entendido, él se iba a donde la verdadera civilización. La piedra labrada siempre valdría más que el cemento, por más que se lo dieran superpuesto en pisos. (MEM 54)

No obstante lo que se había asegurado a su padre, éste echó de menos la arquitectura, las procesiones y las voces de los coros (al fin y al cabo era católico), “...no era posible que así permeado de una cultura secular se rindiese de súbito a la novedad nórdica del ferrocarril y el agua entubada” (MEM 55). Un recuerdo maravilloso los acompañaría antes de llegar “al otro lado”, me refiero al repicar

de las campanas de la catedral en el domingo de Pascua a su paso por Durango.

Estas múltiples y contrastantes vivencias iban depositando en el joven Vasconcelos las semillas de lo que él observaría como dos países diferentes:

Dejamos al México secular, aletargado en su encanto podrido de males que ya nadie advertía, y volvimos al otro México, el de nuestra frontera acometida, intoxicada de un progreso que también llevaba la ponzoña de la rápida decadencia que hoy palpamos. Y así, entre un pasado decrepito y un futuro ni eficaz ni nuestro, la cabeza se emborrachaba de idealismos falsos y el apetito se abría al goce indiferente, a la amenaza y, acaso, la certeza de nuestra perdición.
(MEM 59)

La vida de José Vasconcelos estuvo marcada por las migraciones y ya he dicho que por principio ello se debió al trabajo de su padre; más tarde fueron los estudios en la ciudad de México y finalmente los exilios en Estados Unidos durante la Revolución Mexicana y los levantamientos que le siguieron. En Eagle Pass a sus trece años, a sabiendas de que emigraría y era tan buen estudiante, uno de los profesores le propuso quedarse bajo el cuidado de alguna familia norteamericana para finalizar sus estudios básicos y después los universitarios en Austin. Su padre, Ignacio Vasconcelos Varela, y su madre, Carmen Calderón Conde, no lo permitieron; el primero se sintió ofendido y la segunda lo vio como amenaza a la religión que inculcó a su hijo. Recordar este pasaje es adentrarse en el concepto de familia y nación que tenían los Vasconcelos Calderón y su manera de guiar al vástago en la coherencia que regía sus vidas:

En la frontera se nos había acentuado el prejuicio y el sentido de raza, por combatida y amenazada, por débil y vencida, yo me debía a ella. En suma: dejé pasar la oportunidad de convertirme en filósofo yanqui. ¿Un Santayana de México y Texas?

Los Estados Unidos eran entonces país abierto al esfuerzo de todas las gentes. *The land of the free*. ¿Los años maduros me hubieran visto de profesor de Universidad enseñando filosofías? (MEM 64)

José Vasconcelos estudió en el Instituto Científico de Toluca (Estado de México) y después en la Universidad de Campeche, puer-

to que le impresionó por su estilo de vida. La población le causó gran conmoción, en apariencia porque no había conflictos de clase y se mantenían al margen de las reformas en la capital. Sus trabajadores no estaban conformados por “la masa proletaria”, así que juegos demagógicos no existían. No estaban divididos en bandos irreconciliables; por el contrario, eran ejemplo de una sana convivencia y respeto. La clase media se caracterizaba por sus viajes a la capital, a la Ciudad de Mérida y al extranjero, principalmente a La Habana, Cuba, y a Nueva Orleans. Había un gran desapego a la República Mexicana y su fiesta nacional era el aniversario de su separación de Yucatán.

Esta experiencia marcaba una vez más en Vasconcelos su idea de un rescate nacional cualquiera que fuera el precio; en su “patriotismo agresivo” los traidores no tendrían lugar:

El peligro yanqui, preocupación de mi niñez, no les afectaba. Ninguna idea tenían ellos de la vida fronteriza y el tenso conflicto que provoca el vecino fuerte. Ni lograban fraternizar con el mexicano de la frontera, tenaz y varonil, pero de una incultura que linda con la barbarie; no sólo en la costa, también en el centro del país, juzgábase al fronterizo como habitante de un desierto a donde no alcanzó la cultura española. Especialmente los establecidos más allá de Chihuahua, Saltillo y Culiacán, frontera cultural señalada por las catedrales de la Colonia, parecían vivir en un limbo de donde no acababan de hacerse yanquis ni llegaron a ser católicos. (MEM 104)

Aún faltaba a José Vasconcelos su ingreso a la Escuela Nacional Preparatoria (tiempo en que muere su madre) y realizar sus estudios en la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Empero, el bagaje cultural que una y otra vez lo harían tomar decisiones tajantes respecto de la identidad nacional, había tenido lugar durante sus días de infancia, en la experiencia de uno y otro lado de la nación. En 1907 obtuvo el título de abogado y en octubre de 1909 nació una asociación civil conocida como el “Ateneo de la Juventud Mexicana”. Conformado el grupo con estudiosos de la talla de Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Ricardo Gómez Robelo, entre otros, el movimiento rendía batalla filosófica contra el positivismo, cuestionaba al grupo de los “científicos” que integraban el equipo de Porfirio Díaz cuya fascinación por lo europeo rayaba en el desinterés por lo nacional.

La acción de José Vasconcelos al interior del grupo la describe él mismo con estas palabras:

Por otra parte, mi acción en aquel Ateneo, igual que en círculos semejantes, fue siempre mediocre. Lo que yo creía tener dentro no era para ser leído en cenáculos; casi ni para ser escrito. Cada intento de escribir me producía decepción y enojo. Se me embrollada todo por *falta de estilo*, decía yo; en realidad, por falta de claridad en mi propia concepción. Además, no tenía prisa de escribir; antes de hacerlo me faltaba mucho que leer, mucho que pensar, mucho que vivir. (MEM 233)

Y esa experiencia de vida no se haría esperar dentro del corazón mismo de la Revolución Mexicana. De inicio, fue invitado por el propio coahuilense Francisco I. Madero a su campaña presidencial. Vasconcelos, gracias a su bilingüismo, fue el representante del Club Antirreleccionista ante el Gobierno de Estados Unidos.

A partir de ese momento, el de la Revolución Mexicana, conviene incorporar un análisis que explique el origen de la palabra “pocho” antes de dar los ejemplos donde el maestro la utilizó como un estado de vida equiparable con el “nortismo”.

Según Tino Villanueva, la palabra “pocho” puede tener tres orígenes, dos provenientes de las voces indígenas y otro del inglés. En el primer caso hablamos del ópata con:

- 1) potzico, potzi, pochi, “pocho”;
- 2) tacopotzi, potzi, pochi, “pocho”.

La primera acepción hace referencia bien a arrancar la hierba o a cortarla, para más tarde dejar la idea de “cortar o arrancar”. La segunda acepción hace alusión a lo “corto” o “rabón”, por ello, incluso, al utilizarse en personas, la “cortedad” hacía referencia a la “carencia de ideas”, a la poca visión.

Tenemos, por otra parte, sin que de ello exista prueba alguna, que tal vez pudiera generarse esta palabra de la castellanización del inglés “poacher”, que es un cazador furtivo. Lo cierto es que al respecto falta más documentación y un análisis mejor fundamentado.

¿Dónde empezó a emplearse el apelativo “pocho”? ¿Por quién empezó a utilizarse? Bien pudo ser en México para designar a aquellas personas que se iban a trabajar “al otro lado”, y volvían al país de origen intercalando el inglés dentro del idioma español; o bien, pudo haberse empleado el término en los mismos Estados Unidos por parte de los México-americanos para designar a aque-

llos compatriotas que se sentían más asimilados a la nueva cultura. En otras palabras, el apelativo “pochó” se utilizó para hacer visible la diferencia que existía entre las clases media, alta, y los obreros migrantes de trabajo más bien estable que incluso incursionaban ya no sólo en el sector agrícola sino en el industrial, a diferencia de los oriundos mexicanos, aún no asimilados, que realizaban labores de obreros no calificados y todavía no tenían mayor dominio del inglés. Tenemos entonces una diferencia muy importante que radica en dos factores: el grado de asimilación, y el sesgo clasista de un grupo respecto del otro.

Debe señalarse, por otra parte, que en México el “pochismo” se relacionó sobre todo con aquellos mexicanos que pretendían, tras su contacto con los Estados Unidos, cambiar su identidad para convertirse en unos “gringos”. El malentendido surge cuando de manera indiscriminada se emplea con todos aquellos que tienen un nexo con México, por ejemplo los padres de los que nacieron allá. Dicho de otro modo, hablamos de un “México-americano” que al ser ciudadano norteamericano debe desarrollar sus estrategias de sobrevivencia en la nueva cultura, es decir, adaptarse a la nueva sociedad y dominar el inglés (su nuevo idioma). Sin embargo, en México resultó chocante esta “pretensión de agringarse” y para ello bastaba con percatarse del lenguaje que utilizaban tales hablantes, que no era sino una desviación del español, su lengua madre.

José Vasconcelos muestra un punto de vista que bien pudiera aplicarse a esa incompreensión por parte de los mexicanos respecto de otros coterráneos que hace tiempo, y por circunstancias muy particulares, para sobrevivir debieron irse adaptando a la nueva cultura. En sus *Memorias I*, que incluye tanto al *Ulises Criollo* como *La Tormenta*, narra las circunstancias que gestaron la Revolución Mexicana, y la serie de movimientos políticos que se dieron en tal periodo, culminando cada tomo con la muerte, en el primer caso de Madero y en el segundo de Carranza. Habrá también múltiples referencias a la frontera, a la relación con los Estados Unidos, al falso indigenismo mexicano, y al “sajonismo”: “que se disfraza con el colorete de la civilización más deficiente que conoce la historia...” (MEM 6) Resulta muy interesante que en un capítulo de *La Tormenta* denominado “Asoma el pochismo”, hace patente su enfado por medio de la ridiculización de la actuación de Roberto Pesqueria, quien habitaba en Douglas, Arizona, frente a Naco, Sonora. Se hablaba de una especie de “doctrina” conocida como “nortismo” que consistía en que la Revolución sería llevada a cabo

por los habitantes del norte de la República Mexicana, y no de otro lugar:

Además se traían una especie de doctrina de su invención que Roberto formuló en un artículo titulado «Los hombres del Norte». El centro, el sur de México, estaban degenerados por la indiana y la salvación dependía de los hombres de la frontera norte, portadores de la civilización... ¿yanqui?

—No, no—aseguraba Roberto—, pero es que ha llegado la hora del predominio del Norte.

Bastaba examinar a Roberto para darse cuenta de lo que era y sería esa nueva civilización de los del Norte. (MEM 512)

¿Cuál era, según Vasconcelos, todo el plan del “nortismo”? Pues una doctrina norteamericana, apoyada por los nortños de México, que consistía en la disolución de lo latino para la ocupación de lo sajón. Así, el famoso plan traducido en otros términos era el “pochismo”:

Lo que Roberto postulaba como nortismo era, en realidad, pochismo. Palabra que se usa en California para designar al descastado que reniega de lo mexicano aunque lo tiene en la sangre y procura ajustar todos sus actos al mimetismo de los amos actuales de la región. Tan poderosa llegaría a ser aquella corriente pochista, que colocaría a uno de los suyos, a las órdenes de Calles, en el papel de Presidente de paja que desempeñó Abelardo Rodríguez. Por allí andaba, en escuelas de Arizona y en teams de baseball y en aprendizaje policíaco el citado ex presidente y amo pro-temporis de los mexicanos «educándose» en pochismo.

Por lo demás, Roberto era simple vehículo de ideas cuyo alcance le hubiera horrorizado si llega a entenderlo. Producto de aristocracia pueblerina y de sangre pura española; sólo la ignorancia peculiar de los medios en que se criara explica que anduviese propagando la doctrina enemiga: la destrucción de la cultura latinoespañola de nuestros padres, para sustituirla con el primitivismo norteamericano que desde la niñez se infiltra en los pochos.

El pochismo de Roberto, en realidad, no pasaba del gusto por la vida en el hotel de viajeros yanqui, baño privado, comida de ración uniforme, de costa a costa; en vez de vino, agua helada y mucho aparato de asensores y teléfonos. Esto era para el pocho la civilización. (MEM 513-514)

Como se habrá podido observar por la cita anterior, el “pocho” es presentado como ese individuo de “ideas cortas”, que no tiene alcance para ver más allá, que está dispuesto a que el norteamericano se adueñe de su voluntad a cambio de la tecnología y el “status” que podría tener. Por toda la descripción hecha más bien queda la impresión de un mexicano de clase acomodada que puede tener vivienda tanto aquí en México como en Estados Unidos, y que está ansioso por participar de un modo de vida que juzga de lo más civilizado, y de lo más imitable, aunque por ello deba renunciar a cualquier raíz latina.

Se antoja pensar que este mismo “pocho” no es otro que el que después sería denominado *coconut* (coco): prieto por fuera, y blanco por dentro. El pensamiento es el que resulta campo de una avasalladora admiración por el otro y desprestigio por lo propio.

La narración de Vasconcelos da la idea de una persona mexicana, pudiente; sin embargo, por lo antes comentado en torno al escrito de Tino Villanueva, en realidad parece que ni la posición económica, ni el lugar de nacimiento tienen mucho que ver, lo importante es endiosar la cultura del otro y devaluar la propia.

Una opinión más reciente respecto del término “pocho” es la recreación que hace Carlos Monsiváis al ubicarlo cronológicamente y enmarcar las características de los posibles candidatos a “pochos”:

Entre 1940 y 1950 se difunde de modo unánime el gran vocablo denigratorio pocho, que designa al mexicano que dejó de serlo, que se cree gringo a través de un idioma inglés exhibido como trofeo de caza y un idioma español convenientemente torturado. Pocho, y no he hallado hasta el momento excepción a mis palabras, no es cualquier mexicano que vive en Estados Unidos: es, sobre todo, quien emigró siendo ya adulto, o el nacido en Estado Unidos de padres campesinos. El pocho es, por definición, alguien de clase media, con quien sus correspondientes mexicanos se entienden a través de la visión ridiculizadora y la imitación del acento. Es la caricatura que facilita el acercamiento a una realidad nueva y difícil, prescindiendo del capítulo de la cultura campesina. El pocho es aquel que, así sea por la puerta trasera, se afilia al auge económico y resuelve su mexicanidad (sea esto lo que sea) en el confort y las ventajas económicas.³

³ Carlos Monsiváis, “Los chicanos”, pp.15-17.

Finalmente, a pesar de cuán tajante resulta el ateneísta Vasconcelos en su descripción del “nortismo” o “pochismo”, él mismo no escapa a la admiración por algunos estadounidenses, y por la verdadera amistad entre los hombres de frontera cuando se está más allá de cuestiones políticas:

En la vida fronteriza no es raro que las más enconadas rivalidades terminen en amistad que se impone a las diferencias de raza y el conflicto de las naciones. El amor vence cuando el trato humano se prolonga en condiciones leales y el nacionalismo se purificaría de rencor si no se fundase, tan a menudo, en injusticia. (MEM 145)

Hemos podido rastrear, al momento, que mucho de lo denominado “nortismo” desde el imaginario de “bárbaros pero con tecnología”, le viene directamente a Vasconcelos de sus padres; y aunque se desliga de la parte religiosa y espiritual, actúa exactamente como su madre. La dama trazó su propia frontera de identidad donde eran “los otros” y “nosotros”. José Vasconcelos vio en el “nosotros” a la nueva estirpe de criollos que por medio de la cultura podían apuntalar el progreso de la nación.

Bibliografía

- Erikson, Erik. *Identidad, juventud y crisis*. Madrid, Taurus, 1980.
- Monsiváis, Carlos. “Los chicanos”. *Periodical. The zoot suit riots*. s/ed., pp.15-17.
- Vasconcelos, José. *Memorias I. Ulises Criollo. La Tormenta*. México, FCE, 1993. (1ª.ed. 1936).
- Villanueva, Tino (compilador). *Chicanos. Antología histórica y literaria*. México, FCE, 1994.

UNA BELLA ÓPERA DE ACCIÓN SOCIAL

Óscar Mata*

Resumen

“Una bella opera de acción social” llamó el poeta italiano Gabriel D’Annunzio al plan educativo de José Vasconcelos, cuya puesta en práctica, de 1921 a 1924, es la época de oro de la educación pública en México, así como la realización de uno de los ideales del Ateneo de la Juventud. Vasconcelos, quien logró que gran parte de la sociedad mexicana participara en esta magna cruzada, se refiere a ella en la primera parte de la tercera entrega de sus memorias, *El desastre*, y en el ensayo *De Robinsón a Odiseo*.

Abstract

Italian poet Gabriel D’Annunzio referred to José Vasconcelos’ educational crusade as “a beautiful opera of social action”. The years 1921 to 1924 are considered the golden age of public education in Mexico, and the period is seen as the accomplishment of some of the ideals that originated in the Ateneo de la Juventud. Vasconcelos managed to involve large segments of the Mexican society in the project, and he reflects extensively on his enterprise in *El desastre*, the third division of his memoirs, and in *De Robinsón a Odiseo* essay.

PALABRAS CLAVE: Plan educativo, desanalfabetización.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Exclamó el poeta Gabriel D'Annunzio cuando un amigo le mostró el plan educativo de José Vasconcelos, quien a su vez lo consideró "la aventura de regenerar a un pueblo por la escuela".¹ Corría el año 1921 y Vasconcelos ocupaba por tercera ocasión un cargo como funcionario educativo. Venustiano Carranza lo había nombrado director de la Escuela Nacional Preparatoria, puesto en el que sólo duró unas semanas, pues unas declaraciones del oaxaqueño en contra del primer jefe le acarrearón el cese fulminante. Posteriormente Eulalio Gutiérrez Ortiz, presidente de la Convención Nacional (de Aguascalientes), le asignó la cartera de Instrucción Pública, en la que no pudo hacer gran cosa, debido a los enfrentamientos armados entre los principales caudillos revolucionarios. Finalmente, cuando el país quedó pacificado, el presidente interino Adolfo de la Huerta le encargó el Departamento Universitario y de Bellas Artes, cargo que incluía la rectoría de la Universidad Nacional de México. Apenas recibido el oficio de su nombramiento de manos del presidente, sin esperar ninguna ceremonia oficial, Vasconcelos, en compañía de Antonio Caso, con quien casualmente se encontró en la calle, se apersonó en la oficina de Balbino Dávalos, hasta esa hora ocupante del cargo, y sin más le mostró el oficio al tiempo que le decía: "—Vengo a tomar posesión inmediata de todo; pero es usted mi huésped y puede disponer como tal."²

A Dávalos no le quedó otra que recoger unos cuantos papeles y marcharse, ante el estupor de Caso. Seis meses más tarde, cuando el joven Jaime Torres Bodet se presentó por primera vez en ese mismo despacho, para ocupar el puesto de secretario del rector, Vasconcelos le confió que no estaba satisfecho consigo mismo, pues llevaba medio año en el cargo y todavía no había logrado realizar algo en verdad importante y valioso en favor de la universidad. Actos semejantes le ganaron fama de atrabiliario y también de eficiente.

Semanas después los dos, en compañía de Carlos Pellicer, Ricardo, Gómez Robelo, Roberto Montenegro y el ya mencionado Antonio Caso, viajaban por el centro de la república con el fin de conseguir apoyos para su plan educativo. El país que recorrían presentaba un desolador panorama en materia de educación: sólo

¹ José Vasconcelos, *El desastre*, p. 11.

² José Vasconcelos, *La tormenta*, pp. 583-584.

uno de cada veinte mexicanos recibía enseñanza escolarizada y el índice de analfabetismo rebasaba el ochenta por ciento. Cierto que al consumarse la independencia sólo el diez por ciento de los habitantes de la antigua Nueva España sabían leer y escribir; pero en un siglo de vida independiente muy poco se había hecho en materia de enseñanza-aprendizaje. México, libre y afrancesado, no pasaba de ser una nación de iletrados.

De hecho una de sus primeras acciones como rector fue lanzar una campaña en contra del analfabetismo, en la cual apeló a la buena voluntad de todos aquellos ciudadanos que tuvieran tres años de educación primaria, o que demostrasen habilidades para leer y escribir: “Peste es la ignorancia que enferma el alma de las masas... La mejor acción de patriotismo consiste en que enseñe a leer, todo el que sabe, a quien no sabe.”³

La Universidad Nacional otorgó a esos mexicanos afortunados (pues habían tenido el privilegio de ir a la escuela) y generosos (pues compartían sus conocimientos) un diploma que los acreditaba como “profesor honorario”, cuyas funciones consistían en dar al menos una clase a la semana a un mínimo de dos personas. Esta campaña no estaba contemplada dentro de sus funciones como rector de la Universidad Nacional y muestra a José Vasconcelos como un funcionario decidido a realizar cuanta acción estuviera a su alcance para lograr sus objetivos.

Cuando el licenciado Vasconcelos inició su gestión, se encontró con que el carrancismo había desmantelado el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que tuvo sus mejores años bajo la certera dirección de don Justo Sierra. Sin embargo, ese organismo sólo tenía jurisdicción en el Distrito Federal y en los dos territorios nacionales; en el resto del país, la educación en todos y cada uno de los estados de la república estaba en manos de sus respectivos gobiernos. Vasconcelos pretendía que un solo ministerio se encargara de la educación a nivel nacional, para ello era necesario cambiar la legislación, lo que consiguió a pesar de la resistencia de algunos gobernadores, que pretendían que se les adelantase en forma de subsidio la colaboración federal, para ser ellos quienes creasen las nuevas escuelas.

³ José Vasconcelos, *El desastre*, p. 138.

Nunca aceptamos transacción semejante... que habría puesto los fondos escolares en manos no siempre escrupulosas, a menudo irresponsables. Además, me ofendía mi orgullo de intelectual la pretensión del político, del cacique local, el simple jefe de banda, hecho gobernador, de convertirse también en educador. Si el trato se hubiera concertado con los directores locales de educación, la situación hubiese sido totalmente distinta.⁴

Esta cita bien puede resumir la actuación de José Vasconcelos en la vida pública en México: el profesionista rodeado, por no decir cercado, de militares y palurdos, el hombre de ideas que se enfrenta a tipos armados; él la llamó lucha de Quetzalcóatl contra Huitzilobos, que el primero afronta sabiéndose superior intelectual y moralmente, pero a fin de cuentas pierde, para desgracia no tanto suya, sino de la nación.

Vasconcelos concibió su plan educativo durante su destierro en Los Ángeles, mientras leía lo que Anatoli V. Lunatcharsky estaba llevando a cabo en la Unión Soviética. "Lo redacté en unas horas y lo corregí varias veces, pero el esquema completo se me apareció en un solo instante, como un relámpago que descubre ya hecha toda una arquitectura."⁵ Y, en efecto, la obra educativa vasconcelista ha sido un brillantísimo resplandor en la vida nacional. El plan establecía

un Ministerio con atribuciones en todo el país y dividido para su funcionamiento en tres grandes departamentos, que abarcaban todos los institutos de cultura: escuelas, bibliotecas y bellas artes. Bajo el rubro de Escuelas se comprende toda la enseñanza científica y técnica en sus distintas ramas, tanto teóricas como prácticas. La creación de un Departamento especial de Bibliotecas era una necesidad permanente, porque vive el país sin servicios de lectura y sólo el estado puede crearlos y mantenerlos, como un complemento de la escuela, la escuela del adulto y también del joven que no puede inscribirse en la secundaria y la profesional. El Departamento de Bellas Artes tomó a su cargo, partiendo de la enseñanza del canto, el dibujo y la gimnasia en las escuelas, todos los institutos de cultura artística superior, tal como la antigua Academia de Bellas Artes, el Museo Nacional y los Conservatorios de Música. También desde la escuela primaria opera-

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

ban juntos los tres departamentos, encargados cada uno de su función; las ciencias enseñadas por la escuela propiamente dicha; la gimnasia, el canto y el dibujo a cargo de especialistas y no por el mismo maestro normal, y la biblioteca al servicio de todos, en sus diversos departamentos: infantil, técnico, literario, etc.⁶

La “bella ópera de acción social” se complementaría con otros dos departamentos:

el de la Enseñanza Indígena, a cargo de maestros que imitarían la acción de los misioneros católicos de la Colonia, entre los indios que todavía no conocen el idioma castellano, y un Departamento de Desalfabetización, que debía actuar en los lugares de población densa, de habla castellana. De propósito insistí en que el Departamento Indígena no tenía otra finalidad que preparar al indio para el ingreso a las escuelas comunes...⁷

O sea, que la política vasconcelista respecto al indígena consistía en incorporarlo a la vida nacional en su calidad de mexicano, mediante la educación. “El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina”⁸, escribió en *La raza cósmica*. Los maestros rurales impartieron enseñanzas a cerca de cincuenta mil alumnos y fueron apoyados por los “maestros misioneros”, cuyo ejemplo provenía de los santos varones que llevaron a cabo la conquista espiritual de los nativos de estas tierras.

El modelo siempre recordado era el de los misioneros católicos que antaño llegaban a los pueblos sin un centavo en el bolsillo y al cabo de dos quinquenios, habían levantado capilla y aulas, talleres y campos de cultivo. Eso era educar, no redactar informes como los researchers. Los maestros de música visitaban también a los pequeños poblados, seleccionando el talento local, creando coros y representaciones.⁹

Muchos de estos maestros misioneros permanecieron en esos remotos lugares como “células de cultura”.

⁶ *Ibid.*, pp.19-20.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, p. 13.

⁹ José Vasconcelos. *El desastre*, p. 93.

El Departamento de Desalfabetización continuó de manera institucional la labor iniciada por los profesores honorarios, que había dado resultados aceptables en el Distrito Federal, pero habían sido ineficientes en la provincia y las zonas rurales, pues en esos lugares se cayó en la cuenta de que el proceso de enseñanza aprendizaje no sólo requiere de conocimientos y buena voluntad, sino que también precisa de útiles e instrumentos escolares, como pizarrones, mapas, etc. El “arma” principal del Departamento de Desalfabetización fue el silabario, que se regalaba a los educandos y cualquiera podía adquirir por módicos diez centavos. Las lecciones eran impartidas por profesores honorarios, entre los cuales había estudiantes, y por un “ejército infantil” de alfabetizadores. De esta manera, se logró enseñar a leer y escribir a cerca de cuarenta mil mexicanos.¹⁰ No era raro que amas de casa enseñaran a leer y a escribir a sus empleadas domésticas y en las plazas públicas acontecía lo siguiente, que francamente parece idílico, una especie de Edad de Oro: “celebrábamos verdaderos mítines (de cultura). Se convocaba a la gente con música de las escuelas de Bellas Artes, se alzaba al aire libre el pizarrón y sobre la plataforma improvisada daba la maestra de primeras letras su lección”.¹¹

A los estados se les dejó la atención de las escuelas urbanas. En el municipio que ya tenía una, no se abría otra sino que se procuraba mejorar y ampliar la ya existente. La federación tomó la carga más pesada de la educación rural y rescató las escuelas del Distrito Federal, que el carrancismo había cedido al ayuntamiento. Las nuevas escuelas no fueron construidas por la Secretaría de Obras Públicas, como era norma en ese tiempo, sino por la Secretaría de Educación Pública; en consecuencia, el número de primarias oficiales pasó de 8 mil 161 en 1920 a 13 mil 847 en 1923, un incremento superior al sesenta por ciento.¹² No pocas mañanas el ministro Vasconcelos llegaba a su despacho con el traje manchado de mezcla y cemento, debido a que muy temprano acostumbraba darse una vuelta por las escuelas en construcción o ampliación. Su costumbre de empezar a despachar a las nueve de la mañana,

¹⁰ Según datos de la SEP llegó a haber 5518 profesores honorarios inscritos, pero en realidad sólo 501 estuvieron en funciones, que al 31 de octubre de 1923 habían alfabetizado a 14,156 personas. Cf. Claude Fell, *José Vasconcelos, Los años del águila*, p. 47.

¹¹ José Vasconcelos, *El desastre*, p. 138.

¹² Claude Fell, *op. cit.*, p. 166.

en contraste con sus compañeros de gabinete que empezaban sus labores a mediodía, le ganó el mote de “El ministro lechero”.

Si bien el licenciado José Vasconcelos pronunció un discurso durante la toma de posesión del general Obregón, no pudo protestar como ministro. Eso no impidió que el flamante presidente de la república asignara a la Universidad Nacional un presupuesto de 25 millones de pesos, lo doble de lo que Madero dispuso para educación y el triple de lo que recibía Justo Sierra en los últimos años del Porfiriato. Para sede del nuevo ministerio, decidió construir un edificio aprovechando el hermoso patio de arcadas del convento de Santa Teresa, que en su tiempo de estudiante había albergado la Escuela de Leyes.

Aprovechar este patio, anteponiéndole un antepatio y un palacio nuevo, tal fue la decisión adoptada... El patio del fondo era uno de los más bellos ejemplares del renacimiento español de la colonia. Seguir ese mismo estilo en toda la obra era lo indicado. Y antes de que se terminaran los planos, se comenzó a descombrar y a cavar. La obra se la di al que primero se puso a trabajar en ella, el ingeniero Méndez Rivas...¹³

Otra vez el Vasconcelos impetuoso, acelerado diríamos ahora, que actuaba como si presintiera que muy poco tiempo habría de durar en el cargo, de hecho, entre su nombramiento (de junio de 1920) y su renuncia (julio de 1924) apenas transcurrieron cuarenta y nueve meses. El palacio para el Ministerio de Educación tuvo un costo total de setecientos mil pesos. Adolfo de la Huerta, secretario de Hacienda, le hizo el siguiente comentario: “—Qué vale lo que aquí se gaste, Pepe, si en la Secretaría de Guerra una movilización de tropas nos cuesta, a menudo, cuatrocientos mil pesos.”¹⁴

Los muebles del despacho del ministro fueron obra de ebanistas mexicanos, según los modelos del pintor Enciso, experto en cuestiones coloniales. También se rescataron conventos convertidos en cuarteles durante la Reforma, como las naves de San Pedro y San Pablo, que se abrieron al público en calidad de salas de conferencias. En el ábside de la iglesia de San Pedro y San Pablo —donde alguna vez hubo retretes para la tropa, mismos que Vasconcelos mandó quitar, lo que causó el enojo y una queja de El Consejo

¹³ José Vasconcelos, *El desastre*, p. 24.

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

de Salubridad— Roberto Montenegro inició el movimiento de pintura mural.¹⁵

Otro de los puntos relevantes de la obra vasconcelista fue la edición de libros. Cierta ocasión le dijo al presidente Obregón: “—Lo que este país necesita es ponerse a leer la *Iliada*.”¹⁶

En *El desastre* hace la siguiente pregunta: “¿Hay en el mundo persona ilustrada que niegue que el comienzo de toda lectura culta está en los autores clásicos de la humanidad?”¹⁷ Su respuesta fue la edición de los célebres —y ya míticos— libros verdes, diecisiete títulos clásicos, con grandes tirajes, que en algunos casos sobrepasaron los veinte mil ejemplares y se vendían a un peso. Bastantes de estos libros fueron a parar a bibliotecas públicas esparcidas por todo el mundo de habla hispana; otros de ellos, hoy en día, ochenta años después de haber sido editados, siguen muy orondos en bastantes bibliotecas personales. Vasconcelos sostenía lo siguiente:

No se reflexiona en que no se puede enseñar a leer sin dar qué leer y nadie ha explicado por qué se ha de privar al pueblo de México, a título de que es pueblo humilde, de los tesoros del saber humano que están al alcance de los más humildes en las naciones civilizadas.¹⁸

El plan original consistía en editar cien títulos con el sello de la Universidad Nacional; sin embargo, los recursos se dedicaron a los libros de texto gratuito. En números redondos se editaron, en los talleres de la Secretaría de Educación Pública, dos millones de libros de lectura para primaria y cientos de miles de textos de geografía y de historia. Los libreros españoles colaboraron con cien mil ejemplares del *Quijote* en edición económica para todas las escuelas y veinte mil diccionarios de la lengua. Durante la gestión vasconcelista, colecciones de clásicos y pequeñas bibliotecas, cargadas a lomo de mula, circularon por aldeas y villorrios esparcidos a todo lo largo y ancho de nuestro mapa; de esta forma, en cada escuela hubo al menos un cuarto anexo dedicado al servicio de biblioteca. En 1920, había en la totalidad del territorio mexicano, setenta bibliotecas; entre 1921 y 1923 el país llegó a contar con 123

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

mil 312, cada una con al menos cien volúmenes;¹⁹ además, una sabia costumbre que por desgracia se ha perdido, abrían los domingos.

Uno de los proyectos que José Vasconcelos no pudo realizar fue la construcción de un gran edificio para la Biblioteca Nacional. El plan original fue de Justo Sierra, quien consiguió que el gobierno de Porfirio Díaz por decreto destinara un gran terreno frente a la Alameda para tal fin. Vasconcelos acariciaba la idea de que todos los documentos procedentes de la Colonia fueran guardados ahí. Sin embargo “el malhora Pansi”, léase Pani, ministro de Obregon y de Plutarco Elías Calles, logró —con el apoyo del segundo—, construir un hotel de lujo en esos terrenos.

El Vasconcelos atrabiliario anunció que renunciaría si el Congreso no aprobaba “mi ley [que establecía la creación de la Secretaría de Educación Pública], porque... no soy de los que trabajan con ideas ajenas”.²⁰ Para convencer a los diputados, se les llevó a visitar las escuelas rehabilitadas y en operación, sobre todo en las zonas marginadas, cuyo estado anterior era lamentable.

En las escuelas pusimos baños y peluquería. Y la primera campaña no fue de alfabeto, sino de extirpación de piojos, curación de la sarna, lavado de la ropa de los pequeños. En seguida, como era el hambre la causa de sus retrasos mentales y de sus males físicos, aprovechando una modesta asignación dimos gratuitamente el desayuno a todos los alumnos. Mucha resistencia encontró al principio esta medida, que se consideraba inaudita y antieconómica: regalar un poco de leche y pan a las criaturas desamparadas.²¹

La ley de Educación fue aprobada por una Legislatura que recibió la iniciativa con entusiasmo.

Había entre los diputados muchos maestros de escuela que por espíritu de clase nos ayudaron contra los políticos. Prueba de la calidad de aquellos primeros congresos del obregonismo, electos con relativa abstención del Ejecutivo, es el número de diputados que fue necesario asesinar, plagiar, torturar y comprar cuando se llegó, más tarde, a la brutal empresa de consumir la imposición presidencial de Calles.²²

¹⁹ C. Fell, *op. cit.*, pp. 514-515.

²⁰ J. Vasconcelos, *El desastre*, p. 59.

²¹ *Ibid.*, pp. 60-61.

²² *Ibid.*, p. 62.

En el senado Alfonso Cravioto apresuró los trámites para la aprobación respectiva. En sus años mozos, Cravioto había sido compañero de Vasconcelos en el Ateneo de la Juventud; en su calidad de constitucionalista, dejó bien asentado que un hombre, un ser humano, sólo es libre si puede satisfacer sus necesidades materiales y tiene acceso a la educación y a la cultura. Entonces, el plan educativo de Vasconcelos venía a ser la realización a plenitud de los ideales ateneístas.

Con la Ley de Educación debidamente aprobada, la secretaría que encabezaba el licenciado Vasconcelos ocupó a muchos de los normalistas formados durante la gestión de Justo Sierra, que fueron desplazados por los normalistas presuntamente revolucionarios del carrancismo. Se decidió no traer al país a cientos de profesores norteamericanos, como se había hecho en Perú, sino recurrir a maestros mexicanos “que en todo el país tomaron las labores de la nueva secretaría como misión de patriotismo y tarea personal fervientemente cumplida”²³. En los hechos se puso en marcha “un verdadero ejército libremente aprestado, de mentes capaces y corazones honrados”.²⁴

Los pormenores de la actividad de este ejército que arremetió contra la ancestral ignorancia de nuestro pueblo se encuentran en el capítulo “La acción extraescolar” de *De Robinsón a Odiseo (Pedagogía estructuralista)*,²⁵ del cual se transcribe un fragmento que ilustra el espíritu que animó la empresa:

Las condiciones de la edad moderna están reclamando un Odisea, más que internacional, universal. Viajero que explora y actúa, descubre y crea, no sólo con las manos, y nunca sólo con las manos, porque ni quiere ni puede deshacerse del bagaje que le ensancha el alma, el ingenio y los tesoros de una cultura milenaria. Necesitamos un Odisea que no parte, como Robinsón, de Bacon, sino, mucho más allá, de Aristóteles y de Yajnavalkia el hindú legendario; de Moisés, el fundador de nuestra civilización. Odisea de nuestro siglo, fácil le será sobrepasar al Odisea homérico por la extensión de su saber.²⁶

²³ *Ibid.*, p. 69.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *De Robinsón a Odiseo* apareció en España en 1935, en México fue reeditado en 1958. Debido a su carácter técnico, se ha preferido basar este trabajo en las memorias de Vasconcelos, concretamente en *El desastre*.

²⁶ José Vasconcelos, *De Robinsón a Odiseo* en *Obras completas*, t. II, p. 1528.

El flamante secretario de Educación Pública formó su equipo de trabajo de esta manera: “En general, a los principales funcionarios de educación los tomé... de la vida privada y no de los cuadros de la burocracia, mucho menos de la política.”²⁷ A Roberto Medellín, antiguo condiscípulo, lo nombró Director del Departamento Escolar y creó la rama de enseñanza técnica, importante contribución del ministerio a la cultura nacional, que dejó en manos de ingenieros y hombres de ciencia mexicanos, procedentes de la Escuela de Minas o del antiguo Colegio Militar, como Juan Mancera y Luis V. Massieu. El presidente Obregón nombró subsecretario de educación pública al profesor Francisco Figueroa, un antiguo maderista, quien ligó al flamante ministerio con los normalistas de toda la república, que se convirtieron en “la osamenta poderosa del cuerpo educativo nacional”.²⁸

El oficial mayor fue un zapatista, el ingeniero Peralta, con experiencia en materia de ejidos y agricultura, aprovechada en las escuelas rurales: “a todas las dotábamos de una huerta y un taller, aparte de la biblioteca”.²⁹

Huelga decir que no pocos de sus compañeros ateneistas colaboraron con Vasconcelos, como Julio Torri en el departamento de publicaciones, el maestro Pedro Henríquez Ureña también se hizo presente, así como músicos, artistas plásticos y literatos más jóvenes que ellos.

Y para representar el espíritu, seguían en Bellas Artes y en Bibliotecas los poetas, de jefes de departamento algunos, como Torres Bodet, que empezó a sistematizar el servicio, y como Gómez Robelo, que fomentaba las bellas artes. Hubo escuelas de pintura al aire libre, implantadas por Ramos Martínez, las clases nocturnas de dibujo y pintura se abrieron a todo mundo... El cultivo y la enseñanza de la música quedó a cargo de dos hombres extraordinarios: el maestro Julián Carrillo, director de orquesta y compositor (llegó a haber 16 orquestas populares), y don Joaquín Beristáin, creador de los orfeones (con quince o veinte mil participantes, en su inmensa mayoría obreros) y los cuerpos de bailes folklóricos que se propagaron por toda la república y determinaron la rehabilitación del canto popular.³⁰

²⁷ José Vasconcelos, *El desastre*, p. 69.

²⁸ *Ibid.*, p. 71.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Ibid.*, p. 74.

El 28 de octubre de 1909, en el salón de actos de la Escuela Nacional de Jurisprudencia (San Ildefonso) se había fundado el Ateneo de la Juventud, una asociación no escolar, cuyo propósito fundamental consistía en trabajar en pro de la cultura intelectual y artística de México. De 1921 a 1923, la enseñanza avanzó sin descanso y los domingos los capitalinos disfrutaban lo mismo de espectáculos de canto y danza en la Alameda que de conferencias en algún teatro o plaza. El mismo presidente Obregón asistió acompañado de sus familiares en más de una ocasión. E igual sucedía en otras ciudades de la república.

Ambicionábamos descentralizar la cultura sin perjuicio de la calidad, estableciendo en distintas regiones centros de creación y de difusión. Pensábamos que una vez que el gusto del pueblo por la música se levantara al conocimiento de lo clásico, el porvenir, la cultura general del país estaba a salvo.³¹

Desde su discurso de toma de posesión como rector, Vasconcelos expresó su deseo de acercar la Universidad al pueblo. En ese empeño, en primer lugar estableció escuelas en los barrios marginados de la capital, como el de La Bolsa; en otras ciudades, como Puebla y Orizaba, empezaron a funcionar escuelas populares de pequeñas industrias y artesanías. Con puros obreros se integraron los orfeones, pero sin recurrir a los sindicatos; la alianza de obreros y estudiantes, un poco a la manera rusa, se puso de moda y no dejó de dar frutos.

Pero el punto vivo de la unión de todas las clases debían darlo las escuelas. Al efecto, procuramos que las enseñanzas manuales impartidas en ellas tuviesen carácter útil; por ejemplo, empezamos a dedicar los talleres de las escuelas nuevas a la producción de material escolar, como bancos de clase, de los cuales había y sigue habiendo urgencia a millones... hicimos regla que el Ministerio habría de producir en sus talleres, lo más elemental siquiera en materia de muebles, tal como ya lo empezaba a hacer en cuanto a libros, por medio del Departamento Editorial.³²

³¹ *Loc. cit.*

³² *Ibid.*, pp. 90-91.

De 1920 a 1923, el número de escuelas primarias oficiales en el país pasó de 8 mil 161 a 13 mil 847, y la cantidad de educandos por la acción gubernamental pasó de 679 mil 897 a 1 millón 44 mil 539,³³ un incremento cercano al cincuenta por ciento, algo que jamás se había visto y, para nuestra desgracia como nación, no se ha repetido en México. La labor educativa buscaba darle ánimos y confianza al pueblo mexicano, enfermo de un justificado complejo de inferioridad, que mucho se debe a su ignorancia. Vasconcelos con frecuencia visitaba inopinadamente las escuelas de los pueblos cercanos a la capital, para llevarles libros o maestros que impartían conferencias. Para culminar su gestión en muy poco tiempo el atrabiliario y eficiente ministro construyó el Estadio Nacional, cuya inauguración, llena de nuestras mejores manifestaciones artísticas, presentadas por alumnos de toda la república, fue presidida por el primer mandatario de la nación. Fue de las últimas ocasiones en que coincidieron Álvaro Obregón y su secretario de Educación Pública. Poco después vino el distanciamiento del militar y el hombre de letras, con lo cual la “bella ópera de acción social” fue relegada para dar paso a un nuevo episodio de la lucha entre Quetzalcóatl y Huichilobos.

³³ Claude Fell, *op. cit.*, p. 166.

Bibliografía

- Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila*. México, UNAM, 1989.
- Vasconcelos, José. *De Robinsón a Odiseo*, en *Obras completas*, t. II. México, Libreros Mexicanos Unidos, 1958.
- . *El desastre*. México, Botas, 1951.
- . *La raza cósmica*. México, Porrúa, 2007.
- . *La tormenta*. México, Botas, 1948.

DEL ARCHIVO DE JULIO TORRI: LAS NUBES

PASEAN EL TAPIZ... , UN POSIBLE INÉDITO

TORRIANO, Y UN ANTECEDENTE DE «EL ENTUSIASMO
Y EL HEROÍSMO» DE CARLOS DÍAZ DUFOO, HIJO

Elena Madrigal*

Resumen

El ensayo consta de dos secciones principales. En la primera se ofrece la transcripción de *Las nubes pasean el tapiz...* y una serie de argumentos para atribuir su autoría a Julio Torri. La presunción se basa en una comparación caligráfica y en las coincidencias temáticas y de contenido que el mecano-manuscrito guarda con “La balada de las hojas más altas”, una de las composiciones torrianas mayormente admiradas. Al final de esta sección se señala la afinidad del documento con el inicio de “Roncesvalles” de Alfonso Reyes. La segunda parte está integrada por una edición de “El entusiasmo y el heroísmo” de Carlos Díaz Dufoo, hijo, en la que se compulsa un mecanoescrito datado en enero de 1920 y su publicación más reciente del año 2009.

Abstract

The essay is comprised by two main sections. The first one offers a transcription of *Las nubes pasean el tapiz...*, a document attributable to Julio Torri, preceded by a series of arguments to support the interpretation. The weighing is based on both a handwriting assessment and the coincidences between the document and “La balada de las hojas más altas” long admired piece. The affinities *Las nubes pasean el tapiz...* has to “Roncesvalles” by Alfonso Reyes are also pointed out. The second section is made up by a philological comparison between a January 1920 mechanoscrypt of “El entusiasmo y el heroísmo” by Carlos Díaz Dufoo Jr. and a 2009 fresh publication.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

PALABRAS CLAVE: Julio Torri, Carlos Díaz Dufoo hijo, archivo, inédito, “El entusiasmo y el heroísmo”.

Toda colección documental es una aventura en potencia y el Acervo “Julio Torri” no es la excepción. De él provienen los dos hallazgos objeto de las presentes notas: uno que concierne al mismo Torri y otro a su amigo, Carlos Díaz Dufoo, hijo. De Torri presupongo proviene un escrito anónimo, de apenas un folio en extensión, mecanografiado y retocado a mano en su inicio, y continuado a caligrafía.¹ Un par indicios me llevan a considerar como factible la atribución de la pieza a Torri. En primer lugar, a decir del cotejo entre la sección manuscrita y las muestras disponibles de la letra del autor de *Ensayos y poemas*.² En segundo—mi argumento más sostenible—, por ciertas afinidades temáticas y conceptuales que la composición guarda con “La balada de las hojas más altas”,³ sin desechar la posibilidad de que se trate de una paráfrasis o incluso de un antecedente escriturario del famoso texto que Torri sí compiló. Ahondemos en los pormenores.

De hojas y nubes

“La balada de las hojas más altas”, una de las piezas más estimadas de Torri, pertenece a la clase de los experimentos de escritura que enuncian en su título una forma tradicionalmente poética pero que son desarrollados “en prosa” y que fueron caros a los ateneis-

¹ El documento (Clasificación EN-42) pertenece a la Biblioteca “José María Pino Suárez” en la ciudad de Villahermosa, Tabasco, bajo la dirección del lic. Porfirio Díaz y del Prof. Manolo de Jesús Jiménez Sánchez, a quienes agradezco haber facilitado mi investigación. A continuación de mis comentarios transcribo el documento con la mayor fidelidad posible y, con el propósito de facilitar una lectura apreciativa, añado una posible edición del texto.

² Cfr., por ejemplo, la carta de Torri a Reyes que abre, a guisa de ilustración, *Julio Torri y la crítica*, de Serge I. Zaitzeff.

³ Composición publicada por primera vez el 28 de abril de 1918 (*El Pueblo*, p. 2). Cito por la versión de *Tres libros* (p. 35).

tas.⁴ Con respecto a *Las nubes pasean el tapiz...*, presenta un cuidado formal extremo en el logro de finas combinaciones y cadencias sonoras⁵ aunadas a una rica gama cromática que adjetiva los efectos luminosos del amanecer al ocaso, exquisitas sinestesias dignas del máximo cantor de los jardines interiores en ese momento literario: Enrique González Martínez, a quien está dedicada la pieza. “La balada de las hojas más altas” también se distingue por su prosopopeya rectora, que convierte a la naturaleza en la portadora de la voz de la poesía y la reflexión.

Si bien sonoridad, colorido e innovación técnica para dar voz al yo lírico apuntan a una manufactura más acabada, la oposición binaria naturaleza/humanidad, junto con el diálogo con la pintura, hace de *Las nubes pasean el tapiz...* antecedente de “La balada de las hojas más altas”. Al ponderar con detenimiento el exaltar a la naturaleza, es de notar que este extremo del binarismo, indicador del componente de mayor jerarquía, pertenece a las nubes, materia de los tres párrafos iniciales del mecano-manuscrito. En el primero, el yo lírico habla de las nubes pero no por encima de ellas, sino desde un punto de observación que sólo permite percibir la sombra que éstas proyectan sobre el paisaje terrestre, de manera parecida a la perspectiva de Abraham Knufer, “El albañil” del *Gaspar de la noche* de Bertrand.

Enseguida, la creatividad de las nubes queda manifiesta mediante los gigantes, los dragones y los animales míticos que gustan formar, iconos del mundo de la fantasía traídos de épocas antiguas, como la Edad Media, que en “La balada de las hojas más altas” está presente inequívocamente en la alusión a la caravana, a los doblones y al “milagro de Nuestra Señora de Rocamador”. El párrafo del inédito cierra con la afirmación de que “Con su continuo cambiar desbordan el caudal de imágenes de que disponemos para pensar”, consistente con la idea de la inseparabilidad de la belleza, la imaginación y la introspección, terna constante no

⁴ Véanse, por ejemplo, “Madrugal marino” de Efrén Rebolledo (*Estela*, 1907: en *Obras reunidas*, p. 99), o “Canción del amanecer” y “Romance viejo” de Alfonso Reyes (respectivamente, *Cartones de Madrid*. 1917 y *Calendario*. 1924: en *Alfonso Reyes digital*. t. II, pp. 76 y 359).

⁵ Nótese, por ejemplo, paralelismos tales como “de los tilos || de la carretera blanca”; “sus cuitas || sus cuitas”, de efecto anafórico. Estas cualidades han incluso propiciado la declamación de la pieza, como la que hace, no exento de ingenuidad y errores, Jair García Guerrero (<http://www.youtube.com/watch?v=U91wBgXiEqo>).

sólo en el plano de las ideas, sino en el de la resolución textual de las piezas torrianas, modelos de convivencia de poesía, narrativa y ensayo.

Es en el párrafo siguiente de *Las nubes pasean el tapiz...* que aparece la segunda antípoda, la de los seres humanos representados por un pastor, un entomólogo, un filósofo y una pareja de enamorados. Los dos primeros, en contacto con el mundo natural, no llegan más allá de explotarlo para sobrevivir o de clasificarlo sin mayor trascendencia. A pesar del lugar preeminente del valor de filósofos y enamorados en el imaginario social –unos incapaces de desprenderse de las nimiedades de la vida práctica y los otros de entenderse de nada fuera de sus “amorosos ritos”–, las nubes sólo se detienen brevemente en ellos. Paradigmáticas de la libertad, las nubes se desprenden hacia ámbitos superiores cual lo hacen las hojas de “La balada...”, atentas apenas a la canción de los peregrinos. En contraste con la sucinta alusión a la indiferencia de las hojas por las cuestiones humanas de “La balada...”, el tercer párrafo de *Las nubes pasean el tapiz...* es toda una disertación sobre el tema, indicio que abona a la idea de estar frente a un apunte que pudo haber dado pie a “La balada de las hojas más altas”.

Finalmente, el último párrafo de *Las nubes...*, apenas perfilado y por lo mismo difícil de descifrar, parece ser una reflexión sobre la pintura que coincide temáticamente con la conversación velada que se establece entre Arnold Böcklin y los adjetivos de color en “La balada de las hojas más altas”. En esta sección salta a la vista que, sin transición alguna, el viento toma el lugar protagónico de las nubes mediante una prosopopeya⁶ y, al tornarse en “gran pintor de fondos de paisaje”, revela el sentido de *Las nubes pasean el tapiz...*, que dicho sea de paso, coincide con el de “La balada de las hojas más altas”: las hojas y las nubes, observadoras desinteresadas, son grandes metáforas de la originalidad del artista y de la libertad del arte.⁷

Ambos elementos de la naturaleza se hallan en lo alto, ajenos a las preocupaciones mundanas y, por ello, en capacidad para per-

⁶ Recurso rector en “La balada de las hojas más altas”, como ya se indicó líneas arriba.

⁷ En la tradición, Manuel Gutiérrez Nájera también recurre a un elemento natural para significar la excelcitud del arte, la espiritualidad y del sentimiento amoroso en *Visión de Cuernavaca* (p. 22), que a su vez evoca al canto 33 del “Intermezzo” de Heine (p. 74), piezas que se encadenan a “Del árbol en la montaña” o “El pino” de *Así habló Zaratustra* (pp. 73 y 374-375).

cibir y crear belleza, al igual arte y artista deben estar por encima de las enseñanzas morales o cualquier otro interés extraño al de su genio. Sólo en el aislamiento puede florecer el carácter individual del artista, parece decir Torri con Nietzsche, Schopenhauer y otros preconizadores de la idea de que el escritor ha de alejarse de la insipidez del mundo para poder crear sin cortapisas y sin esperar el reconocimiento del vulgo. Y éste tal vez sea el mérito mayor de *Las nubes pasean el tapiz...*: reiterarnos la lealtad de Julio Torri a una estética signada por la búsqueda de una escritura pulida, ajena a aplausos efímeros, que tendió a las alturas inalcanzables de la belleza.

De las nubes a las hojas

Concluyo mi acercamiento a *Las nubes pasean el tapiz...* con una presuposición más: el motivo por el que Torri optó por dar forma definitiva a su recurrir a la naturaleza para significar la altitud del arte con la imagen de las hojas y no con la de las nubes. Considero que una respuesta factible está en que la segunda hubiese evidenciado una de las claves de la cofradía ateneísta, como me lo hace suponer la nota que Mariano Silva y Aceves y Torri envían a Alfonso Reyes un 16 de agosto, tal vez del año 1919:

Caro Alfonso:

¡Feliz, oh tú...! ¿El título de tu próximo libro, *s'il vous plait*? La gentil lluvia nos lleva suavemente hacia los historiadores latinos tan graves y tan olvidados. Tú y nosotros hablamos siempre del tiempo y de las nubes, y jamás conoció nadie intimidad mayor. ¡Oh, excelente estilo de las sobremesas!

Mariano y Julio⁸

En ella, las nubes son el recurso metonímico de la imaginación, la belleza inaprehensible, el misterio de lo fugaz, cualidades siempre presentes en la escritura de Mariano y Julio y, por oposición, en la obsesión de Alfonso por retener todo instante en la grafía. Tomada a la letra, pudiéramos tener enfrente una conversación críptica alrededor del tema de las nubes, posiblemente el que hubiese

⁸ Julio Torri, *Epistolarios*, p. 128. El editor Serge I. Zaitzeff da el año 1919 como probable.

dado pie a las líneas que abren “Roncesvalles”,⁹ si tenemos presente que Torri y Reyes compartían en su intercambio epistolar textos y composiciones que posteriormente ingresaban a su obra “estrictamente” literaria.

“Roncesvalles” es un “opúsculo”¹⁰ fechado el “septiembre de 1923”¹¹ pero cuyos antecedentes pudieran pertenecer al periodo “de 1918 a 1926”¹² o incluso al “de fines de 1914 a mediados de 1917”¹³ y cuyas líneas iniciales parecen sintetizar *Las nubes pasean el tapiz...*: “Nubes sobre Roncesvalles: los ángeles blancos del Poema suben por el Altobiscar. Nubes del cierzo, volanderas: parpadeos del sol y sombra juegan por el alto valle. El circo de cumbres aparece y desaparece en los arrepentimientos de la luz.”¹⁴

¿Será entonces que *Las nubes pasean el tapiz...* había sido ya familiar a Reyes y que fue el impelente de “Roncesvalles”? ¿O será que Torri intentó armar un texto que partiese de las “nubes volanderas” de Reyes? ¿Qué entramados esconde *Las nubes pasean el tapiz...*? Sirvan las líneas de esta sección para comenzar su desciframiento desde la convicción de la valía del arte y del artista por encima de todo.

⁹ Parte novena de “Fronteras”, a su vez sexto apartado de *Las visperas de España* (Buenos Aires, Sur, 1937). Fue publicado por primera vez en *Revista de Revisitas*, México, 28 de octubre de 1923. En *Alfonso Reyes digital*, t. II, pp. 184-187.

¹⁰ Así lo calificó su autor (*ibid.*, p. 36).

¹¹ *Ibid.*, p. 187.

¹² “Noticia”, *ibid.*, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴ *Ibid.*, p. 184.

Las nubes pasean el tapiz...

Transcripción¹⁵

Las nubes pasean el tapiz delicadamente coloreado de su sombra sobre collados y sementeras ([y alcóres,]), sobre sierras de boscosas laderas y valles en donde se acurrucan humeantes caseríos. No paran nunca. Siempre están alargándose, encogiéndose, redondeando su forma tornátil, variando, dilatando o reduciendo sus contornos luminosos, su erta deslumbradora~~a~~[[es]]. A veces semejan figuras de gigantes, de dragones, de animales mitológicos. Otras, antójanse persecuci[on]es, alineamientos para entrar en batalla, cortinajes que se descorren, riberas de lagos luminosos y distantes. Con su continuo cambiar desbordan el caudal de imágenes [[de]] que tenemos [[disponemos]] para pensar.

Pocas veces tienen prisa, pero jamás están inmóviles. Entre los claros del follaje se asoman, diríase que curiosas del rústico de vieja estampa, que apacienta sus ovejas; del cortés naturalista cincuentón que caza insectos; del filósofo agreste que medita en antiguas doctrinas a vueltas con domésticos cuidados; de la fogosa pareja que se da entre frondas a los amorosos ritos, de los que por florestas [.....] divierten [.....].

Después las nubes pasan de largo sin hacerlo notar, se desentienen de los hombres y sus pobres asuntos. Siguen impulsadas por el viento, asomando sin curiosidad sobre el bosque y la montaña, sobre el río y la llanura. El hombre no hemos acertado a interesar con nuestros negocios a la naturaleza que nos rodea. Esta y que continúa indiferente a las vicisitudes humanas, y de esto es buen ejemplo la movilidad indiferente de las nubes.

El viento[,] gran pintor de fondos de paisaje, parece a veces inspirarse en sus magníficos cielos en algunos modos pictóricos. En las sierras hay algo de puntillismo; [.....] sólo que también hay modos pictóricos que todavía no llegan ni se conocen, y sólo en algunos crepúsculos muchas veces hay inspiración

¹⁵ Mis intervenciones, señaladas entre corchetes sencillos, se reducen a reponer erratas. Conservo los subrayados y las elisiones del original, señalo con corchetes dobles las inserciones manuscritas, indico las palabras ilegibles con una serie de puntos continuos entre corchetes sencillos y, finalmente, destaco con negritas la sección mecanoscrita para dejar en redondas la manuscrita.

en todas las escs. pict. posibles. Es decir s[ó]lo el último día del [.....] [.....] se podría [¿clasificar / clarificar?] [¿convenientemente?] [(en caso de que se realicen todas las escuelas posibles)] [.....] algún crepúsculo. —Por eso, un cielo cualquiera lleva [.....] potencia mil [.....] modos pictóricos posibles que los ojos perspicaces de [.....] [.....] [.....] [.....] [.....].

Las nubes pasean el tapiz...

Propuesta de colación

Las nubes pasean el tapiz delicadamente coloreado de su sombra sobre sementeras, sierras de boscosas laderas y valles en donde se acurrucan humeantes caseríos. No paran nunca. Siempre están alargándose, encogiéndose, redondeando su forma tornátil, dilatando o reduciendo sus contornos deslumbradores. A veces semejan figuras de gigantes, de dragones, de animales mitológicos. Otras, antójanse persecuciones, alineamientos para entrar en batalla, cortinajes que se descorren, riberas de lagos luminosos y distantes. Con su continuo cambiar desbordan el caudal de imágenes de que disponemos para pensar.

Pocas veces tienen prisa, pero jamás están inmóviles. Entre los claros del follaje se asoman, diríase que curiosas del rústico que apacienta sus ovejas; del cortés naturalista cincuentón que caza insectos; del filósofo agreste que medita en antiguas doctrinas a vueltas con domésticos cuidados; de la fogosa pareja que se da entre frondas a los amorosos ritos, de los que por florestas [.....] divierten [.....].

Después las nubes pasan de largo sin hacerlo notar, se desentendían de los hombres y sus pobres asuntos. Siguen impulsadas por el viento, asomando sin curiosidad sobre el bosque y la montaña, sobre el río y la llanura. No hemos acertado a interesar con nuestros negocios a la naturaleza que nos rodea y que continúa indiferente a las vicisitudes humanas, y de esto es buen ejemplo la movilidad indiferente de las nubes.

El viento, gran pintor de fondos de paisaje, parece a veces inspirarse en sus magníficos cielos en algunos modos pictóricos. En las sierras hay algo de puntillismo; [.....] sólo que también hay modos pictóricos que todavía no llegan ni se conocen, y [.....] en algunos crepúsculos muchas veces hay inspiración

en todas las escuelas pictóricas posibles. Es decir sólo el último día del [.....] [.....] se podría [.....] (en caso de que se realicen todas las escuelas posibles) [.....] algún crepúsculo. —Por eso, un cielo cualquiera lleva [.....] potencia mil [.....] modos pictóricos posibles que los ojos perspicaces de [.....].

“El entusiasmo y el heroísmo”, el resurgimiento

Para fortuna de lectores y críticos, hace tan sólo unos meses que Laura Ramos y Gabriel Wolfson sacaron a la luz tres textos¹⁶ que los compiladores de la obra de Carlos Díaz, hijo, habían dejado de lado muy probablemente debido a la casi imposibilidad de consultar las fuentes originales. Por demás interesante resulta que en el Archivo “Julio Torri” se hallan los mecanoscritos de una pieza de Díaz Dufoo sí compilada por sus críticos¹⁷ y de otra de las rescatadas por Ramos y Wolfson titulada “El entusiasmo y el heroísmo”. Este segundo documento —clasificación EN-20 en la Colección “Julio Torri” y datado en 1920— es invaluable para apreciar el trabajo de decantación a que era sometida la escritura del autor de *Epigramas*, a más de que da pie a los vuelos de la imaginación que respondan al por qué se halla en la Colección mencionada, a cuál de los amigos pertenecen las anotaciones manuscritas, al por qué algunas de tales anotaciones fueron atendidas y otras no, si Torri intervino en la publicación de la pieza, y muchas más. A continuación de este comentario, en la columna izquierda, transcribo la versión EN-20; a la derecha, la reproducida por Ramos y Wolfson¹⁸ a partir de la publicación de 1924 en *La Antorcha*, de Vasconcelos.

La compulsa arroja diferencias de entre las que destaco cuatro para ponderar las maneras en que afectan los sentidos posibles del texto. La primera diferencia está en la sustitución de “entusiasta”

¹⁶ “Carlos Díaz Dufoo hijo”, *Critica*, pp. 69-70.

¹⁷ Se trata de “El éxito” (Clasificación EN-25). Hay una sola discrepancia entre este documento y la versión publicada por Serge I. Zaitzeff en Ricardo Gómez Robelo y Carlos Díaz Dufoo Jr., *Obras*, pp. 282-283 (basada en la publicación de *Revista Nueva*, el 25 de junio de 1919, pp. 3-4). En el antepenúltimo párrafo de la transcripción de Zaitzeff se lee: “[...] donde satisface los más absurdos caprichos.” y en el mecanoscrito “[...] donde satisface los más injustificados caprichos.”

¹⁸ “El entusiasmo y el heroísmo”, *Critica*, pp. 73-75 (c, en adelante).

(EN-20) por “entusiasmo” (c). Considero que al dejarnos guiar por “entusiasta”, es más fácil detectar que “este hombre”,¹⁹ vuelto a llamar más adelante “el entusiasta”,²⁰ es contrapuesto a otros arquetipos o sujetos representativos de acción y pensamiento:²¹ “el sincero”, los “panteístas” y los “ingenuos” hasta llegar al “héroe”. Es este último el par opuesto que propicia el contraste entre arquetipos y da pie al encomio del proceso individual de la entrega total a la idea, motivo del texto de Díaz Dufoo, hijo.

Si bien es cierto que en la versión EN-20 hay tránsitos de “entusiasta” a “entusiasmo” que por delicados pasan casi inadvertidos, me inclino a pensar que los cambios posteriores fueron producto de la premura y obedecen a la mera intención de lograr una concordancia mayor o evidente con el título. Me parece que la prosa reflexiva y tendiente a la abstracción de Carlos Díaz Dufoo, hijo, es ámbito propicio para que un título formado por dos conceptos pueda ser desarrollado desde sujetos representativos, cual magistralmente sucede con “La oposición del temperamento oratorio y el artístico” de Torri,²² pieza referencial con respecto a “El entusiasmo y el heroísmo” en cuanto a disposición y tema. En el texto torriano la antinomia es ampliamente desarrollada a partir del arquetipo del orador y apenas anunciada en cuanto al artista, sujeto de acción y pensamiento que es colocado ética y estéticamente por encima del vocinglero y superficial, tipológicamente cercano al entusiasta de Díaz Dufoo, hijo.

El segundo detalle está constituido por los signos que delimitan la larga frase interrogativa²³ que ocupa casi todo un párrafo. Su omisión en la versión publicada dificulta el seguimiento de los elementos de juicio que propone el yo textual. Otra instancia cuya reposición incidiría en una comprensión más cabal de “El entu-

¹⁹ Núcleo de la reflexión toda del párrafo tercero (EN-20 y c) y apelado en el cuarto de EN-20 (suprimido en c).

²⁰ EN-20, párrafos quinto y sexto; c, párrafos cuarto y quinto.

²¹ Esta observación puede contener la clave para entender la sustitución de la contracción “al” por el artículo “el” en el segundo párrafo, puesto que la primera da a entender al sujeto como receptor de las acciones que lo conforman en tanto que el segundo subraya su calidad de agente en la conformación de sí mismo.

²² *Tres libros*, pp. 15-16. El texto fue publicado por primera vez en *Vida Moderna*, febrero de 1916, s. p.

²³ EN-20, párrafo sexto, signo de apertura asentado a mano; c, omitidos en párrafo quinto.

siasmo y el heroísmo” es la de “según la frase de Scot Erigene”,²⁴ que ubicaría al lector en el pensamiento europeo de alrededor del año 800 y pudiera, de esta manera, desvelar el sentido que guarda el conjunto de filósofos elegidos por Díaz Dufoo, hijo. Finalmente, el dato que da la pauta para las especulaciones presentadas y muchas más es la fecha del documento: “enero de 1920”, momento que ojalá sea prontamente interpretado a la luz de la obra y la magra correspondencia en la que se haga presente a tan enigmático autor.

“El entusiasmo y el heroísmo”²⁵ EL ENTUSIASMO Y EL HEROÍSMO

Para Xavier Icaza Jr.

para Xavier Icaza Jr.

Tengo por merecido el desdén que sintiera Locke hacia el entusiasmo. El espectáculo de **un entusiasta** es siempre desagradable para el **sincero**, que no deja de advertir en él un falso idealismo, una ausencia de realidad, un artificial desarreglo y un ilogismo artificial.

Tengo por merecido el desdén que sintiera Locke hacia el entusiasmo. El espectáculo de **un entusiasmo** es siempre desagradable para el **sincero** que no deja de advertir en él un falso idealismo, una ausencia de realidad, un artificial desarreglo y un ilogismo artificial.

El *consensus gentium*, como acostumbradamente, se equivoca: no es el menosprecio de los defectos –necesidad metafísica de panteístas– lo que hace **al** entusiasta, ni lo es tampoco la exaltación de las virtudes –magia de **ingénuos**. Lo propio

El *consensus gentium*, como acostumbradamente, se equivoca: no es el menosprecio de los defectos –necesidad metafísica de panteístas– lo que hace **el** entusiasta, ni lo es tampoco la exaltación de las virtudes –magia de **ingénuos**–. Lo propio de él

²⁴ EN-20, párrafo séptimo; c, párrafo sexto.

²⁵ EN-20, enero de 1920. *La Antorcha*, octubre de 1924. *Critica*, enero-febrero de 2009, p. 73-75. Dado que la versión de *La Antorcha* es igual a la de *Critica*, la compulsa se hace directamente entre ésta última y EN-20. Distingo con cursivas las marcas manuscritas en EN-20.

de él consiste en alterar caracteres, en desfigurar naturalezas, en corromper ideas.

Ved a este **hombre** todo ademanes, arrebatos y ditirambos. En su gesto parece anidar el “divino furor” que **enagena-ra** el alma de Casandra. Acercaos a él. Una vida automática lo mueve; todo ambiente de pasión se ha borrado dejando en su lugar un plan superficial de emociones, una simulación retórica fuera de la cual se mueve, ignorado, el espíritu del mundo.

~~¿Por qué grita usted?
¿Por qué admira usted? ¿Por
qué turba usted el silencio
necesario? ¿Por qué malgasta
usted el impulso divino? He
aquí otros tantos enigmas
que sólo se explican por la
inadecuación de la voluntad a
la idea; o mejor dicho, por su
separación definitiva.~~

En el entusiasmo la voluntad es exterior a la idea, gira en torno de ella sin penetrarla, sin incorporarse. La exterioridad llega **comunmente** muy lejos y decir entusiasmo equivale a decir, no pocas veces, ininteligencia completa, en todas, incompreensión parcial. Centro petrificado, divinidad postiza,

consiste en alterar caracteres, en desfigurar naturalezas, en corromper ideas.

Ved a este **hombre**, todo ademanes, arrebatos y ditirambos. En su gesto parece anidar el “divino furor” que **enajena-ra** el alma de Casandra. Acercaos a él. Una vida automática lo mueve; todo ambiente de pasión se ha borrado dejando en su lugar un plan superficial de emociones, una simulación retórica fuera de la cual se mueve, ignorado, el espíritu del mundo.

.....

En el entusiasmo la voluntad es exterior a la idea, gira en torno de ella sin penetrarla, sin incorporarse. La exterioridad llega **comúnmente** muy lejos y decir entusiasmo equivale a decir, no pocas veces, ininteligencia completa, en todas, incompreensión parcial. Centro petrificado, divinidad postiza,

la idea no tiene otra misión que recibir cortesías y disculpar excesos. Así el entusiasta, en su inferior tendencia, muda **facilmente** de rumbos, e invariable cambia de **entusiasmos** sin alterarse. A la idea no vivida corresponde una fuerza externa que no amengua. En el alma del héroe la idea vive con él —nada más la idea vive en el alma del héroe— y su término es el término del alma heroica. El entusiasmo sobrevive **al** fracaso de todos los entusiasmos.

Por su origen, el entusiasmo aspira, ante todo, a un fin social e implica, en el fondo, incapacidad de pasión. La acción del **entusiasta** nace de todos y va destinada a todos, en la ineptitud que tiene para comprender que el único valor de una idea consiste en tenerla. Y apasionado ¿**cómo** ha de serlo si clasificable, geométrico, arbitrario responde a un temperamento de activo **mediocre** que jamás ha sentido el oscuro trabajo del alma, para el que no son el sobresalto y la duda, el amargo placer del propio descubrimiento, el acre encanto de observar cómo se orienta la personalidad multiforme en un ritmo obsedante, precipitado y tiránico, hasta llegarse a ser la propia víctima, el instrumento de un dios furioso y **cruel**? Nada hay más lejano

la idea no tiene otra misión que recibir cortesías y disculpar excesos. Así el entusiasta, en su inferior tendencia, muda **fácilmente** de rumbos, e invariable cambia de **entusiasmo** sin alterarse. A la idea no vivida corresponde una fuerza externa que no amengua. En el alma del héroe la idea vive con él —nada más la idea vive en el alma del héroe— y su término es el término del alma heroica. El entusiasmo sobrevive **el** fracaso de todos los entusiasmos.

Por su origen el entusiasmo aspira, ante todo, a un fin social e implica, en el fondo, incapacidad de pasión. La acción del **entusiasmo** nace de todos y va destinada a todos en la ineptitud que tiene para comprender que el único valor de una idea consiste en tenerla. Y apasionado **cómo** ha de serlo si clasificable, geométrico, arbitrario responde a un temperamento de activo **mediocre**, que jamás ha sentido el oscuro trabajo del alma, para el que no son el sobresalto y la duda, el amargo placer del propio descubrimiento, el acre encanto de observar cómo se orienta la personalidad multiforme en un ritmo obsedante, precipitado y tiránico, hasta llegarse a ser la propia víctima, el instrumento de un dios furioso y **cruel**. Nada más lejano del

del entusiasmo que la locura, forma exagerada de la pasión.

Fuerza social, fuerza prestada, fuerza de todos el entusiasmo halla su mayor contraste en el heroísmo. En el héroe la idea es el centro de la fuerza, la fuerza misma. Allá todo es actividad estéril, muerta e incongruente, triunfo de lo múltiple sobre lo uno. Aquí todo es movimiento interior, vida infinita, acción universal. El héroe es intransigente, agresivo, batallador. **El** ama la resistencia, en la que se siente nacer. Cada paso suyo es un deslumbramiento, porque cada acción heroica es una acción profunda, una acción libre, para hablar con Bergson, o una acción de necesidad trascendente, para hablar con Schopenhauer. Todo el vigor de la acción heroica procede de la acción misma. El héroe, inconsciente de su fuerza, la entrega, la desborda, con la generosidad de las fuentes inagotables. **El** sabe, *de instinto*, que “tiene sus raíces en la eternidad”, **según la frase espléndida de Scot Erigene**, que su acto es único, místico, que de él nacerán nuevos actos heroicos por la misma necesidad que preside la multiplicación de los gérmenes. **El** conoce que su vida, en lo que tiene de heroica, es una vibración universal, un sacudimiento orgulloso del ser,

entusiasmo que la locura, forma exagerada de la pasión.

El entusiasmo halla su mayor contraste en el heroísmo. En el héroe la idea es el centro de la fuerza, la fuerza misma. Allá todo es actividad estéril, muerta e incongruente, triunfo de lo múltiple sobre lo uno. Aquí todo es movimiento interior, vida infinita, acción universal. El héroe es intransigente, agresivo, batallador. **Él** ama la resistencia, en la que se siente nacer. Cada paso suyo es un deslumbramiento, porque cada acción heroica es una acción profunda, una acción libre, para hablar con Bergson, o una acción de necesidad trascendente, para hablar con Schopenhauer. Todo el vigor de la acción heroica procede de la acción misma. El héroe, inconsciente de su fuerza, la entrega, la desborda, con la generosidad de las fuentes inagotables. **Él** sabe, *instintivamente*, que “tiene sus raíces en la eternidad”, que su acto es único, místico, que de él nacerán nuevos actos heroicos por la misma necesidad que preside la multiplicación de los gérmenes. **Él** conoce que su vida, en lo que tiene de **heroica**, es una vibración universal, un sacudimiento orgulloso del ser,

una liberación de los dioses adversos que lo empuñen.

Por eso la acción heroica es inconmensurable, no reconoce principios ni obedece a fines —principios y fines, torpes inventos para imitar el **heroísmo**.

Por eso, ~~también~~, la acción heroica es proteica **única personal**. Recordad, ~~igualmente también~~, el dulce heroísmo de San Francisco, el magnífico heroísmo de Platón, el orgullosísimo de Giordano Bruno y el miserable de Romano de Ezzelino. Recordad, **igualmente también**, el **humilde** heroísmo **humilde** de las carolingias que desafiaban las iras de su emperador cantando en voz tenue, al oído de sus amantes, canciones amorosas.

Enero de 1920.

una liberación de los dioses adversos que lo empuñen.

Por eso la acción heroica es inconmensurable, no reconoce principios ni obedece a fines —principios y fines, torpes inventos para imitar el **heroísmo**.

Por eso también la acción heroica es proteica. Recordad el dulce heroísmo de San Francisco, el magnífico heroísmo de Platón, el orgullosísimo de Giordano Bruno y el miserable de Romano de Ezzelino. Recordad, igualmente, el humilde heroísmo de las carolingias que desafiaban las iras de su emperador cantando en voz tenue, al oído de sus amantes, canciones amorosas.

.....

Archivo

Colección “Julio Torri”, Biblioteca Pública “José María Pino Suárez”, Centro de Investigación de las Culturas Olmeca y Maya (CICOM), Villahermosa, Tabasco, México.

Fuentes

Díaz Dufoo, Carlos, hijo. “El entusiasmo y el heroísmo”, *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, núm. 130, enero-febrero 2009, pp. 73-75.

———. “El entusiasmo y el heroísmo”, documento, clasificación EN-20, Biblioteca “José María Pino Suárez”, Villahermosa, Tabasco, México.

———. “El éxito”, documento, clasificación EN-25, Biblioteca “José María Pino Suárez”, Villahermosa, Tabasco, México.

García Guerrero, Jair. “Balada de las hojas más altas” [sic], YouTube, 9 de noviembre del 2009, de: <http://www.youtube.com/watch?v=U9twBgXiEqo>.

Gutiérrez Nájera, Manuel, *Visión de Cuernavaca*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1992.

Heine, Enrique. *Libro de los Cantares*, trad. de Teodoro Llorente, Buenos Aires, Sopena, 1943.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, introd., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, México, Alianza Editorial, 1992.

Ramos, Laura y Gabriel Wolfson. “Carlos Díaz Dufoo hijo”, *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, núm. 130, enero-febrero 2009, pp. 69-70.

Rebolledo, Efrén. “Madrigal marino” [1907], *Obras reunidas*, ed. de Benjamín Rocha, México, Océano-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2004, p. 99.

Reyes, Alfonso. *Alfonso Reyes digital. Obras completas y dos epistolarios*, t. II, México, Fundación Hernando de Larramendi, FCE; Madrid, Fundación MAPFRE Tavera, 2002.

- Torri, Julio. *Epistolarios*, ed. Serge I. Zaïtzeff, México, UNAM, 1995.
- . *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas*, México, FCE, 1996 [1ª ed. 1964].
- . *Las nubes pasean el tapiz...*, documento, clasificación EN-42, Biblioteca “José María Pino Suárez”, Villahermosa, Tabasco, México.
- Zaïtzeff, Serge I. (comp). *Julio Torri y la crítica*, México, UNAM, 1981.

ANTONIO CASO:

UNA VISIÓN DE LA HISTORIA DE MÉXICO

Tomás Bernal Alanís*

Resumen

En el presente ensayo se realiza un acercamiento general al Ateneo de la Juventud, y en particular, a la obra de índole histórica de uno de sus integrantes: Antonio Caso, autor que busca en el devenir de México una posibilidad para superar la imitación constante que se ha realizado de otras realidades para iniciar la construcción de la historia nacional posrevolucionaria y la búsqueda de una identidad nacional.

Abstract

The essay focuses on the historical works Antonio Caso produced in the context of the Ateneo de la Juventud. Caso finds in the history of Mexico a way to overcome the constant imitation of foreign realities, allowing historical possibilities trigger the construction of the post-revolutionary nation and its national identity, thus.

PALABRAS CLAVE: historia patria, nacionalismo, bovarismo, identidad nacional.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

A cada condición y generación le corresponden sus propias perspectivas del pasado y del futuro, dependientes de dónde ha llegado, qué ha dejado atrás suyo y hacia dónde se está moviendo: sus valores dependen pues de esta misma conciencia.

Isaiah Berlin

I. Introducción

El presente trabajo es un acercamiento a la generación del Ateneo, en general, y en particular, a las visiones que tiene el pensador mexicano Antonio Caso (1883-1946), en el campo de la historia como acontecer y pensamiento de lo nacional. La figura de Antonio Caso descuella o es más conocida en su perfil de filósofo, pero también sobresale en el horizonte cultural de la historia nacional por configurar una imagen del México legítimo, original, que tiene en su pasado una tragedia y que trata de remontar en su presente, ayudado por el derrumbe del positivismo y el auge del pensamiento revolucionario que buscó nuevas formas de expresión.

Como lector de las corrientes vitalistas, Caso renueva su pensamiento con las lecturas de Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Emile Boutroux, William James, Benedetto Croce, George Buchner, entre otros, en los cuales encuentra un espíritu de renovación del acontecer histórico.

Antonio Caso se convierte, en sí, en un pensador de la voluntad humana y de la búsqueda de una moral que sostenga el edificio social de la nación mexicana, más allá de sus fracturas y errores, es un lector de su tiempo, un espíritu que desentraña los nudos históricos de un país en construcción.

¡Alas y plomo!, consigna que establece Caso para volar la creatividad del mexicano con los pies bien puestos en la tierra. Para rebasar "el bovarismo"¹ que es una sombra permanente en la historia de México.

¹ "Bovarismo", concepto clave que utiliza Antonio Caso para proponer una crítica a los modelos históricos extranjeros. Condición de dejar de soñar, de pertenecer a otra realidad, de trascender el viejo impulso por imitar, por repetir otras realidades.

II. Pasado inmediato

Según la idea de las generaciones desarrollada por el filósofo español José Ortega y Gasset, éstas consisten en un rasgo cronológico, un horizonte y una respuesta a dichos desafíos graduales y temáticos. En este sentido, la generación del Ateneo significa un regreso y una ida. Un regreso al pensamiento clásico griego de corte espiritual y una ida a un pensamiento cristiano de connotación voluntarista que enarbole los nuevos ideales de una formación social anclada en la moral. Materialismo e idealismo, voluntarismo y progreso, significados de un camino que pasó por un proceso evolutivo de las formas, como lo ha expresado Edgar Dacqué:

Todas las series de formas que se pueden seguir a lo largo de las edades de la historia terrestre se pueden entender, en efecto, como una transformación sucesiva relacionada con las exigencias del mundo circundante, como adaptación y reacomodamiento a determinadas condiciones de la vida y el mundo.²

Por esos caminos también ha pasado la nación mexicana como lo estableció el mismo Antonio Caso respecto de la historia patria: "...un problema difícilísimo de resolver en la historia mexicana: la adaptación de dos grupos humanos a muy diversos grados de cultura".³

En este sentido, la preocupación de Caso es enfrentar el presente con el pasado para establecer una continuidad en el desarrollo histórico del país. Ese pasado inmediato según Alfonso Reyes es el más difícil de juzgar, de ponderar,⁴ porque el tiempo es el mejor árbitro de la historia. Y los sucesos recién transcurridos son los más difíciles de aprehender y reconocer en todo su significado.

Esa preocupación de los tiempos, de los significados, que enmarcan la relación histórica, está presente en la obra de Antonio Caso, la cual comprende los siguientes libros: *Discursos a la nación mexicana* (1922), *El problema de México y la ideología nacional* (1924), *Nuevos discursos a la nación mexicana* (1934) y *México, apuntamientos de cultura patria* (1943), una tetralogía que

² Edgar Dacqué, "Esencia y evolución de la vida", *Revista de Occidente*, xii, núm. cxxx, p. 43.

³ Antonio, Caso *El problema de México y la ideología nacional*, p. 13.

⁴ Alfonso, Reyes. "Pasado inmediato", en *Obras Completas*, t. xii.

desenvuelve una amplia gama de temas sobre la historia de México en varios momentos de su acontecer. Todos ellos, pequeños ensayos que muestran la preocupación y perspicacia de un pensador que rebasa las líneas filosóficas para adentrarse en el campo de la historia y sus múltiples determinaciones, personajes, momentos, crisis, herencias y problemas sobre lo histórico y lo nacional.

El mismo Caso puntualizó ese tránsito del ocaso porfirista a la aurora revolucionaria en la siguiente frase que resume su preocupación y claridad a la hora de valorar el papel de la historia de México en su estudio, análisis y comprensión: “Las ideas nuevas son hijas de las viejas ideas y adversarias sólo de los pensamientos derrotados en la dialéctica de la historia.”⁵

La sucesión de las épocas son la manifestación de la historia, y Antonio Caso era consciente de que un nuevo espíritu florecería en México, de que México se encontraba ante la posibilidad de ser, de encontrarse con su alma y su pasado.

III. Algunos datos de Antonio Caso

Antonio Caso nació en la ciudad de México en 1883. Hijo de un ingeniero de caminos, pasó su infancia en la colonia Santa María la Ribera, lugar de sus futuros encuentros con el Ateneo de la Juventud. Su familia y el lugar donde vivió su infancia, emblemas del progreso y la modernidad porfiriana, se entremezclaron con un mundo cosmopolita de cultura y lecturas que le permitieron ampliar sus horizontes, tanto como estudiante de la Escuela Nacional de Jurisprudencia como en el mundo de la oratoria.

Sus lecturas y agudeza discursiva le abrieron los salones de la Escuela Nacional Preparatoria y en 1909 obtuvo unas clases en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, donde conoce a los grandes maestros: Justo Sierra, Ezequiel A. Chávez, entre otros, que siguen enseñando los postulados positivistas.

La *Revista Positiva* de Agustín Aragón, Horacio Barreda y otros intelectuales decimonónicos, ya en pleno siglo xx, empieza a perder presencia en la educación y el campo académico mexicano. La modernidad del país trae consigo los vientos del cambio. Se inicia un proceso de apertura de los intelectuales mexicanos a otros espacios discursivos y a las traducciones de pensadores eu-

⁵ Antonio Caso, *Obras Completas*, t. ix, p. 41.

ropeos como: Ernest Haeckel, Ernest Renan, George Buchner, Eliseo Reclus, Piotr Kropotkin, Herbert Spencer, y muchos más que van a permitir ampliar los horizontes culturales en México.

El papel de las editoriales europeas, muchas veces con filiales en México: Maucci Hermanos, F. Sempere y Cía., Ch. vda. de Bouret, por mencionar algunas, abrieron la posibilidad de leer lo más actual del pensamiento europeo. Éstos fueron factores que reforzaron el viejo papel de la cultura francesa en tierras mexicanas durante el Porfiriato.

Este sincretismo cultural, nexa ineludible de la historia mexicana, del pasado y del presente, de lo indígena y lo externo, se va a convertir en uno de los desafíos culturales de las nuevas generaciones de intelectuales mexicanos: “El mexicano ve su ser tanto personal como social, escindido y vacilante: lo indio y lo occidental, componentes históricos de su realidad, simbolizarán perfectamente su desgarramiento.”⁶

Éste será el tema crucial de la identidad nacional que cruzará las playas de la realidad del país por encontrar el ser de lo mexicano. En este sentido, Antonio Caso será pionero en la búsqueda de lo mexicano en la historia nacional.

En esta “revolución de las ideas” por generar un pasado y edificar un presente, Antonio Caso se reúne con una amplia gama de personajes que en 1907 y 1908 planean una serie de conferencias. Del cenáculo de las lecturas nocturnas sale la idea de crear el Ateneo de la Juventud, proyecto realizado el 28 de octubre de 1909.

El Ateneo se convierte en un “refugio de pensadores”, en el lugar idóneo para exponer a otro México, a aquel que lucha por una sociedad más justa, ideal, y sobre todo, por rescatar los valores del mundo helénico para construir el México nuevo.

Los artífices de dicha “revolución espiritual” fueron: José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso, Jesús T. Acevedo, Enrique González Martínez, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Cravito, Ricardo Gómez Robelo, entre otros. La cartografía literaria e intelectual pofirista iniciaba su paulatino derrumbe ante los embates de estos jóvenes representantes de un nuevo discurso. Las propuestas eran humanistas, sus credos y valores buscaban rescatar una moral perdida ante los embates del materialismo rampante. Era hora de forjar un nuevo país.

⁶ Luis Villoro. *Los grandes momentos del indigenismo en México*, p. 275.

IV. Forjar patria

El llamado a la nación de Manuel Gamio —padre de la antropología en México— era forjar patria: “Forjando patria es la expresión de la conciencia de un hombre culto, fino y de absoluta buena fe, que sabe reflexionar sobre los problemas de su país y de su tiempo.”⁷

México se convertirá en una tierra de promesas y proyectos. La generación de 1915, o Los siete sabios, y todos los intelectuales posrevolucionarios, llevarán a cabo una inmensa tarea para reorganizar al país después de la lucha armada de 1910.

Los tiempos están cambiando y los horizontes promisorios invaden los espacios geográficos de la nación. Las ideas, los proyectos y programas obedecen a otro espíritu, al espíritu de la construcción nacional: “La revolución mexicana trajo consigo no sólo una agitación social y política en el país, sino también una nueva conciencia de modernidad, una manera de ser mexicano y de ser parte del aglomerado mundial.”⁸

Y Antonio Caso se ve inmerso generacionalmente y como individuo e intelectual. Es un pensador que desde la academia inicia una obra no sólo filosófica sino también histórica. Caso atiende a este llamado, donde perdura un ambiente de propuestas y luchas en la arena de la ideas.

Mientras Gamio publica *Forjando patria*, Caso en 1916 hace lo mismo con su libro *La existencia como economía y caridad*, donde muestra un espíritu libre y lleno de amor a sus semejantes, como principios morales para reconstruir al individuo y a la nación mexicana.

La filosofía de Caso contendría la temática de lo individual y lo social, de la organización de la sociedad, de la vida y la filosofía, del hombre y el poder, del amor y la ayuda. Las concepciones de Caso sobre la filosofía obedecen a los grandes movimientos vitalistas de la exaltación de la vida en obras como *La evolución creadora* (1907) de Henri Bergson y *La vida: su valor y su significación* (1912) de Rudolf Eucken, que emanan de una posición defensora del impulso vital del hombre por adaptar y transformar

⁷ Manuel Gamio, *Forjando patria*, p. X. Obra que apuntará a una nueva dirección de los estudios sociales en el campo de la búsqueda de soluciones prácticas para los ciudadanos y la integración nacional.

⁸ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano pos-revolucionario (1920-1940)*, p. 23.

la realidad en aras de un proyecto de cooperación humana más que de conflicto social.

Con ello Caso rescata una veta humana y cristiana para determinar el camino de la patria mexicana, como alguna vez lo plateó el filósofo alemán Rudolf Eucken: “El caso de la Historia mezcla en forma fructífera lo permanente y lo modelable. Aparece un número limitado de tipos sencillos, que se repiten continuamente a través de las renovaciones y suenan como notas fundamentales a través de toda variación.”⁹

En ese proceso continuo de adaptación y variación el mexicano busca su pasado para explicar la historia patria, en un proceso permanente de búsqueda de lo nacional.

V. Caso y la historia de México

Antonio Caso como miembro de la generación del Ateneo de la Juventud también buceó en las aguas profundas de la historia patria, el buscar esa realidad, *el bovarismo nacional*, centro de sus ideas históricas y reflexiones filosóficas sobre lo mexicano: “Y, como hasta que una idea asome en la conciencia, para que tienda a volverse realidad; como apenas nos imaginamos algo ya propendemos a su realización, el yo ficticio, el individuo que hemos forjado en nuestros sueños, lo que queremos ser y no lo que somos, va poco a poco incorporándose al ser exterior por obra de nuestra vida, nos vamos sacrificando a nuestra mentira, a nuestro ideal, a nuestro sueño.”¹⁰

En este sentido la desiderata del pueblo mexicano es una lucha, pero también es un acto de cooperación en el cual la moral se convierte en virtud que hace del hombre el ser que distingue entre el acto volitivo de la construcción y la destrucción.

México está en el camino de la recuperación, es el destino de un pueblo que lucha por su dignidad y autonomía. Ahí reside en gran parte la preocupación y la aportación que realiza Antonio Caso en el campo de la historia: “México, como todo país nuevo en desarrollo constante, reclama la unión estrecha de la mano y la cabeza, de la inteligencia y la acción”.¹¹

⁹ Rudolf Eucken. “Los grandes pensadores”, en *Obras escogidas*, p. 35.

¹⁰ Antonio Caso. *Obras Completas*, t. IX, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 121.

Preocupación que compartió con los miembros de su generación, como también lo observó en su momento el pensador dominicano Pedro Henríquez Ureña: “Los inquietos de ahora se quejan de que los antepasados hayan vivido atentos a Europa, nutriéndose de imitación, sin ojos para el mundo que los rodeaba: olvidan que en cada generación se renuevan desde hace cien años, el descontento y la promesa.”¹²

El Ateneo de la Juventud más que un grupo, es un grito por la rebelión de los espíritus nacionales, de esa “energía nativa” que inflama las pasiones y ennoblece el pensamiento. Es el rasgar la estirpe de la rebelión frente a la tradición, de lo nacional frente a lo extranjero, llamado a formar el cuerpo de un discurso nacionalista que desde la historia sembró las semillas del mañana y de la patria.

Antonio Caso instituyó esta necesidad, la de crear y fortificar la conciencia nacional reconociendo nuestro pasado para reforestar el bosque de la geografía mexicana.

VI. Consideraciones finales

Las voces que se elevaron con la aparición de la generación del Ateneo de la Juventud dieron paso a un nuevo espíritu. Un espíritu que invocaba la necesidad insoslayable de recuperar la historia patria desde el pasado, para generar un discurso que estableciera otras pautas para mirar y concebir a México. Antonio Caso formó parte de esta rebelión y su voz se escuchó en la retórica de un nuevo canto a la nación. Caso fomentó ese descontento para trasformarlo en una promesa en la cual los valores humanos fueran los medios para fortalecer un espíritu nacional, en aras de un proyecto nacional ajeno al bovarismo que inundó por muchos años el escenario de los estudios históricos de ese México nuevo.

¹² Pedro Henríquez Ureña, *El descontento y la promesa*, p. 21.

Bibliografía

- Berlin, Isaiah. *Lo inevitable en la Historia*. Buenos Aires, Ediciones Galatea-Nueva Visión, 1957.
- Caso, Antonio, et al. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Caso, Antonio. *El problema de México y la ideología nacional*. México, Cultura, 1924.
- Caso, Antonio. *Obras completas IX. Discursos a la nación mexicana. El problema de México y la ideología nacional. Nuevos discursos a la nación mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Dacqué, Edgar. “Esencia y evolución en la vida”, *Revista de Occidente*. Año XII, núm. cxxx. Madrid, Revista de Occidente, 1939, pp. 30-51.
- Eucken, Rudolf. *Obras escogidas*. Madrid, Aguilar Ediciones, 1957.
- Gamio Manuel. *Forjando Patria*. México, Porrúa, 2006.
- Henríquez Ureña, Pedro. *El descontento y la promesa*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*. Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
- Reyes, Alfonso. “Pasado inmediato”, en *Obras Completas*, t. XII. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ:

EL HOMBRE DEL BÚHO

Fernando Martínez Ramírez*

Resumen

Ensayo biográfico que narra el nacimiento de una vocación, la de escritor, los primeros escauceos del poeta González Martínez con la literatura, la revelación de lo que llama “su voz personal”, además de sus relaciones con la Ciudad Letrada de principios del siglo XX, donde figuran, entre otros, el Ateneo de la Juventud, Justo Sierra, Luis G. Urbina, el Liceo de Altamirano, La Academia Mexicana de la Lengua...

Abstract

Biographical essay on the birth of a vocation, the first encounter of the poet González Martínez with literature, the revelation of what he called “his personal voice”, as well as on his relationships with the early twentieth century Lettered City, made up by the Ateneo de la Juventud, Justo Sierra, Luis G. Urbina, the Liceo de Altamirano, La Academia Mexicana de la Lengua...

PALABRASCLAVE: Vocación, misterio, búho/cisne, influencia literaria.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. De este ensayo biográfico apareció una versión reducida en: Conaculta-INBA, *Enrique González Martínez. Homenaje nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 5-15.

A Eduardo Polanco,
camarada filósofo

...ninguna obra de arte cristaliza en formas de belleza
sin el humilde heroísmo del esfuerzo cotidiano...

Enrique González Martínez,

Misterio de una vocación

Enrique González Martínez, el hombre del búho, nació en Guadalajara, Jalisco, el 13 de abril de 1871. Su padre, don José María González, hombre tímido y apocado, era al igual que su esposa Felicianita Martínez, profesor normalista. Enrique recibió de ella la gimnasia moral, saludable y fecunda a la vez que severa. Mujer de ojos enormes y frente amplia de cuya mirada el niño y el hombre entraban convictos y salían confesos. Él le heredó su nota melancólica: lo quería sabio, mientras que su madre lo deseaba triunfador.

Un día, tal vez porque su precocidad se despertó ante algo grave y misterioso que oscurecía su origen y que nunca quiso descifrar, aprendió a guardar silencio. Sería este culto al silencio, ganado en la sospecha de algo tremendo, una de las notas fundamentales de toda su obra. Otra nota sería el amor a la naturaleza, el cual le viene, por línea paterna, de sus abuelos campesinos.

De niño lo unió un parentesco espiritual con su padrino de bautizo, personaje respetado en la familia a quien González Martínez define como un hombre incrédulo y culto, el cual le abrió "una ventana que daba al campo milagroso de la belleza".¹

A los diez años, concluida la primaria, entró de modo simultáneo al Seminario Conciliar y al Liceo de varones del Estado. El cambio de educación laica a religiosa le produjo una pequeña crisis espiritual que fue superada gracias a la afinidad literaria que ahí encontró. De esa etapa recuerda con especial estimación a su profesor de latín de segundo grado, a quien Enrique inició en lecturas profanas recibiendo a cambio exégesis líricas de los clásicos grecolatinos. Otro de sus profesores queridos fue el de griego, el padre Rositas, de quien sospecha que murió con olor a santidad.

¹ Enrique González Martínez, *El hombre del búho*, p. 13. En lo sucesivo, *HB* seguido de la página.

Como su madre barruntara que su hijo no andaba muy bien en cuestiones de fe, lo hizo leer a San Agustín. Pero más que robustecer la creencia, las *Confesiones* del sabio de Hipona le produjeron placer estético y conmiseración trágica. Nada quería ya con la religión, vivía en fiebre libresca y adoptó una cómoda posición agnóstica, aunque su esencia religiosa impidió que en su espíritu entrara triunfal el positivismo imperante.

Cuando el poeta rememora en *El hombre del búho* a sus profesores de este periodo, se advierte por la caracterización que de ellos hace, que la inteligencia y la sabiduría influyeron en su ánimo de modo distinto. La sabiduría le infundía respeto: marca a quien la alcanza como un ser distinto, decía. En cambio, la inteligencia es una herramienta básica para sobrevivir pragmáticamente. El criterio con el cual González Martínez juzgaba a los hombres deja ver en el poeta una constante preocupación tanto por las dotes morales como por las intelectuales. No obstante, él prefería la inteligencia humilde, esto es, la sabiduría. (*HB*, 45 ss. y cap. IX)

Fue un niño aislado. Su única hermana, Josefina, nació cuando él ya tenía trece años. Por tanto, sus padres le prodigaron todos sus cuidados. Tuvo dos amores infantiles. El primero a los diez, cuya expresión fue una carta de amor que se le hizo polvo en el bolsillo. El otro a los trece. Éste inspiró muchas de sus clases en el seminario... Tenía apenas catorce años cuando ganó un concurso de traducción de poesía inglesa.

Su espíritu, admite, fue más precoz que la carne (*HB*, 77). El pudor verbal, el seminario y sus dieciséis años conspiraban contra su despertar sensual, que llegó cuando una mujer madura lo condujo de la inocencia al temor y de ahí a la repugnancia.

Como estudiante de medicina su mundo estuvo dividido en tres campos vitales: la medicina, la literatura y su yo íntimo, autónomo, vigoroso y celosamente cuidado. Sus compañeros de los primeros años en la Facultad, un poco mayores que él, mimaban y protegían sus intemperancias; uno de ellos, un tanto dipsómano, incluso lo llamaba "el hombre feliz". Vivía ocultando su afición literaria. Aquí estaba el germen de lo que sería su vida. Así, el 7 de abril de 1893, seis días antes de cumplir los veintidós, recibió su título profesional; su ideal era llegar a ser un médico famoso. Mientras tanto, ya había publicado varios poemas en revistas de Guadalajara y la capital. "Un vago temor de responsabilidades

graves me asaltaba –escribe–. Entendía claramente que el juego de la existencia iba a volverse trágico.” (HB, 85)

Cierto día una comisión sinaloense llegó a Guadalajara buscando alguien para dirigir un colegio en vías de fundación. El cargo le fue propuesto a su padre, quien aceptó. De esta manera, en diciembre de 1895, la familia parte para Sinaloa, en donde González Martínez pasaría quince años de su vida, “trascendentales para el hombre y para el poeta” (HB, 92). Al llegar a Mazatlán ve por vez primera el mar, “la gran lágrima azul” (HB, 94). Al respecto, en *El hombre del búho* formula la siguiente prolepsis:

Aventura y destino me habrían de empujar más tarde a saciar la locura de mis sueños. Crucé las mismas aguas que violaron un día naves conquistadoras; vi el mar encadenado en la esclusas de Panamá por la mano del hombre, que rasgó la tierra y enlazó audazmente los océanos que no habían confundido nunca la amargura de sus ondas; surqué mares de Chile, helados y tempestuosos; vi mi barco en riesgo de perderse, y saboreé el goce inefable de poder ser engullido por la misteriosa perfidia de los elementos en cólera; allí mismo, bajo el amparo luminoso de la Cruz del Sur, vi el mar en canales tranquilos, entre cordilleras con volcanes de nieve, cuyas faldas, tapizadas de helechos gigantes, no conocen las flores ni los pájaros; me embriagué luego en la pompa de colores de Río de Janeiro, donde los ojos se fatigan a fuerza de asombrarse... Después, mares de España, mares de Francia, la Costa Azul y el Golfo de Nápoles, con su eterno centinela humeante y poblado de memorias y leyendas... Pero el mar, cuando lo evoco, es el mar de Mazatlán, el de las olas bravas, el de las rompientes rumorosas, el de los escollos empenachados de espumas, el mar en libertad, sin trabas, presidido por la alta verdura de los cerros y la luz piadosa de sus faros; el mar de iniciación, el primer mar. (HB, 95)

En Culiacán, mezquindades profesionales le impiden descollar como médico, por ello decide probar fortuna solo. Aunque emigra de la capital del estado con el compromiso de llegar a El Fuerte, un amigo lo convence de que permanezca en la capital de Sinaloa, donde conoce a Luisa Rojo Fonseca, quien se convertiría en su compañera de toda la vida. Alejado de las envidias y siendo el único médico del distrito logra una buena posición. Para visitar a sus enfermos “fue preciso comprar un coche apropiado, flamante y práctico. Adquirí –dice– un hermoso caballo negro que en lo de

tragarse las leguas era competidor de don Ramón del Valle-Inclán” (HB, 101).

Xavier Villaurrutia alguna vez, al referirse a Enrique González Martínez, expresó que su única operación quirúrgica había sido “torcerle el cuello al cisne” (HB, 103). Pero es obvio que se trata de una frase producto del ingenio del autor de *Nostalgia de la muerte*, pues el médico ejerció su profesión durante gran parte de su vida. Cuenta González Martínez que en una de tantas noches de recorrido solitario rumbo a la casa de un paciente conoció el miedo a la soledad:

A mí me ha hablado la soledad siempre como una amiga [...] pero la noche a que me refiero, una noche clara de luna llena, me invadió de pronto el temor a estar solo: fue una especie de agorafobia repentina como el pavor del silencio de los mundos que aterrorizaba a Pascal. Me sentí engullido por el silencio, como si el universo y yo estuviéramos frente a frente y yo me creyera anonadado por mi pequeñez. Aquella angustia, nueva en mí y que no he vuelto a sentir nunca, me obligó a buscar alguna luz reveladora de una casa cualquiera para ir a ella y curarme de mi pánico. (HB, 102)

Aquellos años, alejado de la vigilancia familiar, dueño de sí, impetuoso, su existencia fluctuó entre la profesión, los bailes, las juergas, el juego –en cuya potestad se encontraba– o la lectura y la escritura de algunos poemas. Y, sin ser novios aún, Luisa era ya algo inminente.

No pensaba en publicar libros: su mujer y amante era la medicina, aunque escribía y publicaba en periódicos de provincia y de la capital, actividad que guardaba en secreto. Sin embargo, un suceso estrambótico lo hizo cambiar de opinión. La maquinación de uno de sus amigos lo movió a reaccionar de inmediato. Apareció un artículo de Francisco Izábal Iriarte, en el que lauda al excelso poeta y lamenta su fallecimiento. A este artículo siguieron otros en el mismo tono de quienes habíanse creído la noticia. González Martínez se vio precisado a aclarar que no había muerto, que si bien escribía poco tenía pensado publicar entre los vivos un libro de cuentos y otro de versos. Aprovechó así la coyuntura para echar al mundo un libro de poemas, donde confina 78 de los 200 que había reunido, y los publica bajo el título de *Preludios*. Tenía treinta y un años, estaba casado y pronto nacería su tercer hijo. La crítica resultó favorable. De ella salió “armado caballero de la lírica”

(*HB*, 132), aunque íntimamente no se sentía convencido de sus poemas, pues no veía en ellos su propia voz.

Pero sentía yo que poetas de México y de España, de Inglaterra y de Francia, antiguos y modernos, románticos y parnasianos, se ocultaban entre bastidores y movían hilos invisibles en mi teatrillo de imágenes, que mis manos estaban ausentes de la farsa y que sólo de tarde en tarde mi voz sonaba y aparecía yo en el tablado a no desempeñar por cierto el principal papel. (*HB*, 134)

Pocos días después de que naciera su cuarto hijo, muere su madre. Años más tarde, al reflexionar sobre el hecho, escribe:

A mi lado estuvo siempre, estará siempre una alma de mujer. Mi madre primero, después mi amada. Cuando la muerte depuso de ellas, tampoco me dejaron solo. La mano de ellas me deparó, otra vez más, una doble y alta compañía. Sólo cuando yo cierre los ojos para no abrirlos de nuevo, dejará de estar a mi lado, en comunidad perfecta, una alma de mujer. (*HB*, 138)

Después de su primer libro, las tareas literarias se convirtieron en trabajo normal. En los primeros meses de 1905 viaja a la ciudad de México para probar suerte. Hizo una escala en Tepic. Sus amigos, optimistas, le auguraban el éxito, excepto Antonio Zaragoza, quien al despedirse le dijo: “«Te deseo toda la gloria que puedas conquistar... Aunque la gloria en México estriba en que Justo Sierra y Luis G. Urbina te hablen de tú»... Varios años después la conquisté a medias: a don Justo siempre le hablé de usted, pero conseguí el tuteo del viejecito Urbina.” (*HB*, 145)

Con su esposa y padre esperando por él, su noviciado en la capital empezaba a alargarse. Solía reunirse con personalidades literarias en el Liceo de Altamirano, donde se llevaban a cabo tertulias a las que asistían, entre otros, José López Portillo y Rojas, Justo Sierra, Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada. Desconfiaba de su propio talento. Al comparar su obra inicial con la de algunos de sus coetáneos, Nervo, Urbina, Díaz Mirón, Tablada y la tribuna de la *Revista Moderna*, se sentía en desventaja. Alcanzó cierto apaciguamiento cuando una tarde, Amado Nervo comparó, en tono confidencial, sus andanzas capitalinas con las

de González Martínez. Sus casos eran parecidos: también él llegó jubiloso a la capital esperando encontrar en los poetas a cófrades efusivos y amables, pero lo único que halló fue frialdad y egoísmo: intentaron aislarlo, perseguirlo, mas no lo lograron, aunque el fingimiento y la envidia sobrevivió.

Urbina, con quien lo ligaría una gran amistad, se opuso cuando por vez primera el poeta del búho fue propuesto para la Academia Mexicana de la Lengua, alegando su poca aunque meritoria obra y su juventud. Antes también había impedido que su puesto como profesor en la Escuela Preparatoria se consolidara. Y por lo que hace a su obra, González Martínez lamentaba que sus contemporáneos insistieran en ponerlo de lado de las filas del Modernismo. Admiraba a Darío pero no a sus imitadores.

Vencido, regresa a provincia, a sus enfermos, al juego. De México había traído la inquietud literaria. No fue conquistado por el ambiente modernista pero despertó en él un ansia de renovación. Libre de las influencias, de regreso en su soledad, se propuso realizar una obra auténticamente suya. Realizó trabajos literarios dispersos: teatro, novelas inconclusas, narraciones cortas, y en poesía compuso *Lirismos*, que a la larga resultaría menos exitoso que su primera obra poética y acusaría cierta influencia parnasiana. El intento deliberado de castigar la forma dejó este libro de versos por debajo del primero. La emoción seguía sin ser totalmente suya.

Con José Sabás Mora funda la revista *Arte*. Descubrieron algunos talentos literarios, entre ellos Mariano Azuela, quien les envió su primera novela, *María Luisa*.

Lirismos resultó una obra de transición, donde amén de cierto parnasianismo impersonal y fuga de lo romántico, sentía que algo suyo se iba perfilando. Su tercer libro, *Silénter*, lo emocionó más:

En verdad –dice–, algo había en aquel libro [...] que revelaba conquista espiritual, logro de personalidad literaria, adquisición de calidad poética: algo de aquel manojito de poemas era ya mío, sin que, para convencerme de ella, tuviera que aflojar las riendas al potro de mi vanidad: algo, acento propio, tono inconfundible, timbre desusado y revelador.

[...]

Pero el culto al silencio, el ansia de comunión con la naturaleza, el espíritu de contemplación y la angustia interrogante frente al mis-

terio de la vida eran lo que, en mi sentir, daba al nuevo libro el carácter que lo diferenciaba de sus primeros hermanos. Y un inefable regocijo se me filtró en el alma como chorro de miel.²

La obra estimuló la amistad entre él y José Enrique Rodó, lo mismo que con Enrique Díez Canedo. Vivía el poeta en apacible retiro, propicio para la escritura, su situación económica era holgada, pero había algo: el ejercicio profesional no le complacía. Su voluntad ansiaba nuevas luchas: la capital se le abría nuevamente como un fantasma. Mientras tanto, escribía *Los senderos ocultos*, dueño ya de su intención y decir poéticos, alejado del “decorado” modernismo.

Me asaltaba un deseo irrefrenable de buscar la claridad y la pureza, la sencillez dentro de la hondura; no torturarme con andar a caza de la expresión hermética, pero, llegado el caso, no hacer el menor esfuerzo por esquivarla. Quería yo entrar en comunión suprema con el mundo visible, con la naturaleza que se abría ampliamente a la avidez de mi contemplación; pero no quedarme allí, sino lanzarme en atrevidas excursiones a lo que está fuera de nuestra humana percepción; interpretar el alma recóndita del mundo, que acaso se nos brinde y venga a nosotros con sólo demandarlo. (MV, 16)

Fue Pedro Henríquez Ureña quien vio en uno de los poemas de *Los senderos ocultos*, “Tuércele el cuello al cisne”, un intencionado manifiesto literario, la síntesis de una doctrina estética, no contra Darío –aclararía su autor– sino contra sus imitadores de moda. Mis versos, explica el poeta, “tomaban al cisne como símbolo de la gracia intrascendente y [al] búho como el paradigma de la contemplación meditativa que ahonda en los abismos de la vida interior” (MV, 17).

La crítica encontró en ese poema la forma de encasillar a González Martínez como el detractor del Modernismo, reducción de la que se lamentaría siempre. Aunque el poeta reconoce que contribuyó a hacer suya la imagen de matador de cisnes: en su libro *La muerte del cisne* (1915) figura como portada el soneto donde el cisne es condenado a muerte y el búho glorificado. En una segun-

² Enrique González Martínez, *Misterio de una vocación. La apacible locura*, pp. 9-10. En lo sucesivo, MV seguido de la página.

da edición, en la portada aparece un hombre estrangulando el ave de Leda, mientras dos búhos vigilan el avicidio.

Eran tiempos convulsos. Una “pseudoaristocracia burguesa ejercía poderes oligárquicos en marcha de «carro completo» del cual nadie podía entrar y salir. [...] Despreciaron al indio, con la inconfesada tristeza de que la conquista no hubiera acabado con él” (MV, 31). Gerontocracia que rechazaba a los jóvenes y todo lo nuevo, y que ataba al poeta González Martínez con diputaciones. Las malas artes del gobierno porfirista no eran compensadas ni con la paz social, ni con el superávit en aumento, ni con las obras públicas, como el ferrocarril.

En 1911, con la revolución maderista triunfante, llega a México por segunda vez, dispuesto a no dejarse vencer de nuevo. Desde 1909 era miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En su arribo, tres sectores literarios le brindaron apoyo: la Academia, el Ateneo y el periodismo de *El Imparcial*.

El primitivo Ateneo de la Juventud se llamaba ya, a secas, *El Ateneo*. Sus socios se habían dado cuenta de que el mote juvenil habría de ser borrado poco a poco por el correr implacable de los años. [...] [En el Ateneo] fue Alfonso Reyes quien me dio la bienvenida con palabras elocuentes y cálidas.

Circulaban por aquellos días sendos libros escritos por dos socios del Ateneo: *Horas de estudio*, de Pedro Henríquez Ureña, y *Cuestiones estéticas*, de Alfonso Reyes. [...]

Aunque entre aquellos jóvenes que no andaban muy lejos de una veintena de años había tal o cual excepción de madurez, me sentía junto a ellos como un hermano mayor. Navegaba yo por los ocho lustros y las primeras canas me apuntaban en las sienes, sin traer, por desgracia, el aparejo de la cordura. (MV, 36-37)

Cuando Antonio Caso concluye su presidencia en el Ateneo, González Martínez es nombrado sucesor. A invitación expresa del director de *El Imparcial*, Rafael Reyes Spindola, entra a colaborar con este diario, a lado de Luis G. Urbina y Francisco M. Olaguíbel. Enrique González Martínez consideraba el periodismo como “escuela de espontaneidad, antídoto de lo libresco, estímulo del pensamiento claro y de la forma fácil [...] antesala del arte y del estilo, de la forma bella y del verbo limpio” (MV, 43).

Llega la Decena Trágica. Madero y Pino Suárez son asesinados. Durante las luchas en las calles de Balderas, Nuevo México

(Artículo 123) y Revillagigedo, el poeta se hallaba escribiendo unos versos en su biblioteca cuando una bala rompió la vidriera, pasó rozando su cabeza y fue a incrustarse en el libro *Memorias de ultratumba*, de Chateaubriand. El poema que concebía era “Los días inútiles”.

En medio de la incertidumbre en la que se sumió el país con el gobierno golpista, González Martínez no supo cómo reaccionar con “certeza moral”. El secretario de Educación Pública, Jorge Vera Estañol, lo invita a colaborar en Bellas Artes. Dubitativo, el poeta pide consejo a sus amigos de *El Imparcial*. También confundidos con la situación y temerosos de la suerte del diario, ven en tal propuesta la salvación y le aconsejan aceptar el cargo. Su padre y esposa hacen otro tanto. Acepta. Cien días dura en el cargo, y de ello habría de arrepentirse toda la vida.

Don José González, su padre, muere en 1914. Un año después aparece *Los jardines de Francia*, una colección de poemas que González Martínez traduce del francés.

Como catedrático había trabajado en la Escuela de Altos Estudios, en la Normal para Maestras, en la Escuela Nacional Preparatoria. Pero se vio privado de aquel medio de subsistencia por un gobierno que no le perdonaba sus errores. La Casa Bouret, editorial, le tendió la mano: le ofreció trabajo y publicó un libro que González Martínez había escrito exclusivamente con fines económicos: *Fábulas y cuentos en verso* (1917), pensado como libro de texto para las escuelas primarias, objetivo que se logró ampliamente. En esos años nace *El Heraldo de México*, diario al que es invitado a colaborar. Poco después sería director de otro diario con vida efímera, *El Independiente*.

El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño apareció en 1917. No faltó quien dijera que era mi mejor libro, a pesar de *Los senderos ocultos* y de *La muerte del cisne*. [...] Confieso que es uno de mis libros preferidos. [...] Hay en el *Libro de la fuerza* atisbos cósmicos y otoñal madurez que habrían de cristalizar en obras posteriores.

Parábolas vino un año después. Apareció con una vigorosa máscara de Saturnino Herrán y con unas palabras efusivas de Amado Nervo... (MV, 58-59)

Con los años, la animadversión se enfrió. Comienza una nueva etapa en la vida del poeta, esta vez en la diplomacia. En 1920 par-

te hacia Chile. El viejo anhelo de juventud, viajar por el mundo, se cumple, sólo que ahora frisaba los cincuenta años de edad.

Tras cuarenta días de viaje, durante los cuales escribió los últimos versos de *La palabra del viento*, llega a Chile, con ocho de sus lecturas preferidas en la maleta. Aquí escribe *El romero alucinado*, libro en el cual el paisaje chileno resulta protagonista, y que publicara en Argentina. En ambos textos reconoce su autor haber buscado notas novedosas, tales como el atrevimiento formal, sin alejarse de la música, del sonido y de la melodía. Sin embargo, el poeta admite que la crítica ha señalado estas dos obras como las más débiles.

Enrique Díez-Canedo prologa el primero y señala como imagen arquetípica de la poesía de González Martínez el hombre en camino, con los momentos de reposo y exaltación, de energía y piedad, y el paso ligero. Juicio con el que coincide Luis G. Urbina al hablar de *Las señales furtivas*: “Esta alma es de tan agudizada delicadeza, que se siente inquieta por el caer de una hoja, por el lloro de una fuente, por el trino de un pájaro, baja de su torre de silencio, se pone a hacer las cosas a ras de suelo, y comienza, dulcemente, a sonreír. Le ha invadido una ironía piadosa.” (MV, 84)

Poco después de su arribo a Chile viaja a Punta Arenas, con motivo del centenario de Magallanes. En el viejo barco, poco apto para mares tempestuosos, iban varios ministros y embajadores. Cercanos a la zona austral, un viento hostil comenzó a mermar la resistencia del maderamen de la embarcación. Al llegar al Golfo de Penas la violencia marina amenaza con vencer al insignificante barquito. Enrique González Martínez y Antonio Castro Leal eran compañeros de camarote. El primero, quien afirma nunca haber sentido miedo de morir, se rasuraba a navaja pelona cuando afuera una enorme ola arrancó parte de la proa. Un baúl estuvo a punto de degollar al estoico poeta que se acicalaba el rostro, pero un aviso de alerta de su compañero lo salvó. Al fin, en un barco “vendado y cojo” (MV, 88), llegaron salvos a su destino.

En Chile permaneció dos años. En su libro *El romero alucinado* —publicado en Argentina— evoca los paisajes chilenos: ríos caudalosos, canales fantásticos, lagos verdes y azules, archipiélagos legendarios, la cordillera nevada... También en Chile recibió la noticia de la muerte de Ramón López Velarde, con quien en 1917 había fundado la revista *Pegaso* al lado de Efrén Rebollo; pudo convivir con Antonio Caso, con quien comparte la afición a la filosofía de Bergson. De Chile va hacia Argentina, donde

convive con Leopoldo Lugones, a cuya casa asistían regularmente Horacio Quiroga y Alfonsina Storni. Lugones, considerado por González Martínez como el más grande lírico que ha dado Argentina, hostilizado cada vez más por sus contemporáneos jóvenes, terminó por suicidarse.

En 1924 deja Argentina para ir a España, cuya Legación Mexicana estaba representada por Carlos Pellicer. En Madrid publica, en 1925, *Las señales furtivas*, con poemas casi todos escritos en Argentina.

España se debatía entre el sentir monárquico y el republicano. La pugna que el gobierno mexicano de Plutarco Elías Calles había emprendido contra el clero no era bien vista por el dictador español, el marqués Primo de Rivera. La inconformidad monárquica contra la política que Calles seguía con los religiosos españoles llegó a grado tal que el mismo rey buscó en González Martínez una vía para amonestar al gobierno mexicano, mensajería que el poeta se encargó de rechazar.

En 1929, Jaime Torres Bodet y Enrique González hijo prepararon una antología de sus poemas, organizados, más que cronológica, temáticamente. Aunque el ambiente español no era propicio para escribir, el poeta, en “apacible locura”, escribe los versos de *Poemas truncos*.

La república triunfa en abril de 1931. La Legación Mexicana de inmediato se convierte en embajada, pero no sería González Martínez quien gozaría de los beneficios. En junio de 1931 regresa a México. Traía escrita la mayor parte de *Poemas truncos*, que no publicaría de inmediato.

En México se consagra a la escritura, no obstante seguir preso del ritmo lento y anestésico que doce años de diplomacia le habían impuesto. Intenta volver a la docencia, pero el desgano lo invade y la deja definitivamente. A tres años de su regreso muere su esposa. “La mansa, la apacible locura, se transformó en demencia desenfrenada”. (MK, 144) Cuatro años después de su esposa, fallece su hijo Enrique, su amigo, el poeta de los Contemporáneos:

Murió sonriendo —dice—, dirigiéndome su palabra de dulzura inolvidable, y tuvo la piedad de dejarme en prenda a un hijo suyo, quien, desde edad temprana, ha comenzado a recorrer el largo y doloroso camino del arte... ¡Ah!, si él pudiera acabar

la estrofa presentida o incompleta...

Y aquí vuelve la suave locura a perder su acompasada mansedumbre. (MV, 147)

Las huellas de la muerte las plasma en un libro que aparece en 1942, *Bajo el signo mortal*. A su hijo le había dedicado, quizás como “un presentimiento y una despedida” (MV, 147), su poema largo “El diluvio del fuego”, publicado solo en 1938. A éste siguió el libro *Segundo despertar*. En 1948 sale *Vilano al viento*, donde “el drama íntimo se cubre de plácida resignación” (MV, 150). El primer tomo de sus memorias, *El hombre del búho*, es publicado en 1944; el segundo, *La apacible locura*, en 1951. De publicación póstuma es *El nuevo Narciso*.

Para Enrique González Martínez cada ser humano posee un umbral de dolor y afinidad por la tortura. El artista, el poeta, suele ser castigado por robar fuego del cielo. Su misión prometeica es regalar un don a la humanidad, y por ello es castigado. De esta manera, el poeta transforma su grito interior en canto, la queja personal en resonancia universal.

Vientos malos pueden y suelen soplar en el espíritu del creador artista. Pero el arte es filtro milagroso; la creación depura el soplo letal, y el huracán sale convertido en canto. La hoguera lírica se alimenta con maderas de sándalo o se atiza con ramas secas de hierbas ponzoñosas; pero el fuego ennoblece el combustible, y la llama se eleva limpia en la suave claridad o en el rojo incendio de la poesía auténtica. (MV, 140)

Enrique González Martínez ingresó en el Seminario de Cultura Mexicana en 1942, fue miembro fundador de El Colegio Nacional, en 1943. En 1944 fue Premio Nacional de Literatura “Manuel Ávila Camacho”.

Falleció en la ciudad de México el 19 de febrero de 1952. Al final del segundo tomo de su obra autobiográfica, *La apacible locura*, escribe:

En los cajones de mi escritorio quedan poemas que acaso no tarden en publicarse. Hay prosas inéditas o no coleccionadas, de las cuales, mediante rigurosa selección, habrá algunas que merezcan ver la luz en volumen. Guardo también borradores de un libro que narra las andanzas de esta mi larga vida. Hombres y sucesos, con esas verdad desnuda propia de los viejos, desfilarán en las páginas de

esas memorias. Muchos juicios, a fuerza de severos, será tal vez mejor reservarlos para más tarde o condenarlos definitivamente al fuego, purificador de lo inoportuno y de lo malogrado. (MI, 152-153)

Obras poéticas

- Preludios*. 1903
Lirismos. 1907
Silénter. 1909
Los senderos ocultos. 1911
La muerte del cisne. 1915
El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño. 1917
Parábolas y otros poemas. 1918
La palabra del viento. 1921
El romero alucinado. 2a. edición. 1925
Las señales furtivas. 1925
Poemas truncos. 1935
Ausencia y canto. 1937
El diluvio de fuego (en la revista *Ábside*). 1938
Obra lírica. 1898-1938. 1940
Bajo el signo mortal. 1942
Segundo despertar y otros poemas. 1945
Vilano al viento. 1948
Babel. 1949
El nuevo Narciso y otros poemas. 1952

Autobiografía

- Misterio de una vocación*. En dos tomos:
El hombre del búho. 1944
La apacible locura. 1951

Bibliografía

- Enrique González Martínez. *El hombre del búho*. Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1973.
———. *Misterio de una vocación. La apacible locura*. Xochimilco, cd. de México, Editorial Offset, 1985.

LA SOMBRA DEL CAUDILLO:

DOS DISCURSOS PARA RETRATAR EL PODER

Gerardo Soriano Ángel*

Resumen

Los estudios de la relación que guardan la literatura y el cine en nuestro país datan de principios del siglo XX con la dupla formada por Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, quienes bajo el pseudónimo de *Fósforo* escribieron artículos en los que analizaban la correspondencia entre estos dos discursos artísticos. El propósito de este trabajo es el de analizar, bajo la mirada de la estética posmoderna, los discursos presentes en la novela y la película de Martín Luis Guzmán y Julio Bracho, respectivamente.

Abstract

Studies of the relationship between literary and film narratives in Mexico date back to the dawn of the twentieth century with the cinema reviews Alfonso Reyes and Martín Luis Guzmán co-published under the pseudonym of *Fósforo*. The essay analyzes *La sombra del caudillo*, a novel by Martín Luis Guzmán, and its film version by Julio Bracho under the scope of postmodern aesthetics.

PALABRAS CLAVE: Posmoderno, intertextualidad, hibridación, interdiscursividad.

* Estudiante del posgrado en Literatura Mexicana del Siglo XIX, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

1

Cuando Martín Luis Guzmán y Julio Bracho dieron por concluidas, respectivamente, su novela y su película *La sombra del caudillo*, nunca se imaginaron que aquéllas cargarían con el estigma de convertirse para el poder en obras malditas. Después de su publicación en Madrid por Espasa Calpe en 1929, la narración política corrió el riesgo de no ser editada en México. Esto debido a que el presidente Plutarco Elías Calles, Jefe Máximo de la Revolución Mexicana tras la muerte de Álvaro Obregón, ordenó “congelar” el libro. Además, amenazó a la editorial española con cerrar sus oficinas aquí, si publicaba el texto de Luis Guzmán. Persuadido por sus asesores, el Caudillo cedió y autorizó la edición del libro. Sin embargo, a cambio exigió que la empresa ibérica no publicara ningún volumen de Martín Luis Guzmán relacionado a hechos posteriores a 1910. Finalmente, *La sombra del caudillo* salió de las imprentas a mediados de 1929.¹ Por su parte, el filme de Julio Bracho sólo pudo ser estrenado en nuestro país en una función privada, la cual se llevó a cabo el 17 de junio de 1960 en el cine Versailles. Después, la cinta, con el permiso del entonces secretario de gobernación, Gustavo Díaz Ordaz, fue llevada al Festival de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia, donde ganó un premio especial. Sin embargo, una noche antes de su estreno comercial, programado para efectuarse en las salas Latino, Chapultepec, Variedades y El Roble, la película del realizador duranguense fue enlatada y no se proyectaría en México sino 30 años después.²

Aunque la novela y el filme comparten la misma historia, el tratamiento que el escritor y el cineasta imprimieron a sus respectivos discursos es lo que al parecer definió el lugar que ambas expresiones artísticas guardan en las letras y la cinematografía

¹ Debido a esa imposibilidad, y al contrato existente con la editora, Martín Luis Guzmán debió escribir *Mina el mozo*, *Paraiso de conspiradores* y *Piratas y corsarios*.

² De las seis copias totales que se hicieron del corte del director, una permaneció bajo resguardo de Luis Echeverría Álvarez; cuatro se entregaron a la Secretaría de Gobernación y una más se quedó en Checoslovaquia. Curiosamente, aunque la cinta no pudo ser vista por público mexicano, el filme sí se exhibió en países del entonces bloque socialista. Cfr. Jesús Ibarra. *Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano*, p. 161.

nacionales. Esto sin el menoscabo que representó la censura que, por parte del poder militar y civil, sufrió la película de Julio Bracho. Por supuesto que no se afirma que la cinta haya sido sobrevalorada por la censura que sufrió. El valor artístico de una obra se mueve en el texto mismo, como los peces de colores en el fondo de un arrecife. En el presente trabajo, sopesaremos ambas expresiones desde una perspectiva posmoderna de la literatura y el cine. Primero, se apreciarán algunas características de la posmodernidad literaria en la novela, luego se rastreará el tipo de discurso usado en la obra filmica. Por último, se tenderán algunos puentes de interdiscursividad entre ambas expresiones para decantar sus valores.

II

En su texto autobiográfico, *El rock de la cárcel*, José Agustín relata una anécdota que describe la personalidad y generosidad de Martín Luis Guzmán (Chihuahua 1887-Ciudad de México 1976). A principios de 1964, el narrador guerrerense visitaba en sus oficinas al editor Joaquín Díez-Canedo, entonces dueño de Joaquín Mortiz, pues buscaba un editor para publicar su novela *La tumba*. Al lugar llegó el también autor de las *Memorias de Pancho Villa*. Tras leer las primeras páginas del manuscrito de José Agustín, el creador de *El águila y la serpiente* afirmó que si Joaquín Mortiz publicaba la obra del joven escritor, Librerías de Cristal compraría tres mil ejemplares. Claro, Luis Guzmán era el dueño de la cadena de tiendas de libros. Sin embargo, tan solo cuatro años más tarde, quien perteneciera al grupo fundador del Ateneo de la Juventud, dejaría ver el lado oscuro de su personalidad. A propósito de los sucesos políticos del 68, el ex partidario de Francisco Villa apoyó al presidente Gustavo Díaz Ordaz y acusó a los integrantes del movimiento estudiantil de ser parte de un plan que buscaba derrocar al gobierno, además de defender la versión de que en Tlaltelolco solo hubo 37 muertos.³

Talento y pasión parecen ser las dos facetas que integraron la personalidad de quien también fuera ex director de la Comisión Nacional de Libros de Textos Gratuitos, durante el periodo de

³ Cfr. Eduardo Blanquel, "Entrevista con Martín Luis Guzmán", en *La sombra del caudillo*, pp. 651-670.

Adolfo López Mateos. Acaso cuando se puso del lado del gobierno en ese momento coyuntural de nuestra historia social, pesó más en él la pasión, ese ardor arrogante, esa *hybris* que a los personajes de las tragedias griegas no les permitía ver la adversidad que los rodeaba e irremediamente los conducía a su fatal destino. Tal vez, conforme más avanzaba en él el paso del tiempo, se quebraba el equilibrio de ambas fuerzas generadoras de su genio. Quizás una muestra de la armonía de estas dos potencias aflora en obras como *Memorias de Pancho Villa*, *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*. Pues ¿cómo se puede ser impasible ante la salvaje personalidad de un Rodolfo Fierro, cuando hace desfilar frente a sí a prisioneros de guerra para matarlos, cual si fueran patos de tiro al blanco de un puesto de feria, y trocar esa monstruosidad en un texto magistral como *La fiesta de las balas?*, ¿cómo no sentir que un fuego consume las entrañas al enterarse, en el exilio madrileño, de la masacre cometida en contra de Francisco Serrano y sus partidarios y a pesar de ello convertir la felonía en una de las novelas canónicas de nuestras letras, llena de una prosa pulcra y refinada? Sí, no parece descabellado afirmar que sabiduría y ardor irradiaban la obra de Martín Luis Guzmán, quien atemperó su pasión por medio de la literatura. “Ningún hecho, ningún valor adquiere todas sus proporciones, hasta que se les da, exaltándolos, la forma literaria.”⁴

No hay que ver esta dualidad de genio y pasión como entidades encontradas, sino como dos puertos que habitaban en el espíritu de Martín Luis Guzmán. En su obra literaria, el puente que une esas dos fuerzas irreconciliables, es su lenguaje, más su lenguaje literario.⁵ Una de las aportaciones de los integrantes del Ateneo de la Juventud, grupo del cual formara parte Luis Guzmán, fue el de darle a la literatura mexicana un valor *per se*. La ruta andada para lograrlo siguió dos veredas: una era delimitada por la literatura realista y la recorrían, como montados en pegasos, el mismo Martín Luis y José Vasconcelos; otra era desbrozada como con katanas por la literatura ficcional, puramente imagina-

⁴ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 98.

⁵ Es común afirmar que los escritores no esgrimen del mismo modo el lenguaje sobre el papel, que si lanzaran machetazos al hablar; sin embargo, en Martín Luis Guzmán, esta afirmación no aplica: él tejía sus palabras al conversar con el mismo rigor con que las hilaba frente al papel, como se puede constatar en la entrevista mencionada en estas mismas notas.

tiva: la de Alfonso Reyes y Julio Torri. Sin embargo, en cualquiera de los dos casos, el lenguaje fue la piedra angular de su producción literaria y fulguraba en sus ensayos, cuentos, novelas, mini ficciones, crónicas, y autobiografías.

El exquisito lenguaje de sus obras literarias fue cultivado por los ateneístas en una amplia cultura cosmopolita, emanada ésta de lecturas de los clásicos griegos y latinos, enraizada en la literatura francesa e inglesa y por supuesto en toda la filosofía occidental, a través de autores como Kant, Bergson, Nietzsche, Croce y Hegel, entre otros, cuyas lecturas los apartaba del pensamiento positivista de principios del siglo XX. Una característica importante en esta generación de escritores a quienes la Revolución tomó por asalto, fue el rasgo posmoderno de su literatura. Vemos luces de ello en los textos de Julio Torri, que van de la poesía al ensayo y al cuento, como en la minificción "A Circe", en el que hay presencia de hibridación y de intertextualidad, e incluso de parodia. Lo mismo sucede en textos que conforman *El plano oblicuo* de Alfonso Reyes, como en el cuento "La cena", en la alusión a la flor de Coleridge. Ese transitar de fronteras, como el de la literatura a la historia, lo encontramos en *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, y en *Ulises criollo*, de José Vasconcelos, en la que no sólo se va de la historia a la literatura, sino al mismo testimonio y a la crónica, como también sucede en *El águila y la serpiente*, de Guzmán. Por otro lado, en el ámbito filosófico, ¿acaso no hay una actitud posmoderna en los integrantes del Ateneo al rechazar, darle la espalda o desilusionarse de la Revolución Mexicana, sinónimo de modernidad? ¿La presunta actitud evasiva de Alfonso Reyes y de Julio Torri no sería una muestra de ello? ¿No sucede lo mismo con la actitud de desencanto y reproche que se trasmite en *El procónsul*, *La sombra del caudillo*, o la magnífica novela *El resplandor*, de Mauricio Magdaleno?⁶

⁶ Si bien es cierto que los integrantes del Ateneo no escribían sus obras con la misma intención con la que Eduardo Galeano afina sus textos posmodernos, nos parece que en su literatura, al apartarse y romper con toda la tradición anterior a ellos y buscar una manera distinta de expresarse, los ateneístas crean para su época una manera nueva, inclasificable, de forjar sus escritos. Tan diferente será esa forma de expresión, que durante años ha sido materia de estudio y de difícil categorización. La estética posmoderna parece ofrecer una luz al respecto. Cfr. Antonio Caso, et. al. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, pp. 8-23.

III

Lauro Zavala apunta en su *Elementos del discurso cinematográfico* que entre las características de la posmodernidad en la literatura se encuentran el discurso fragmentario, la intertextualidad, la hibridación y la interdiscursividad. Aunque también están la parodia, por medio de la ironía y la sátira, lo mismo que el rompimiento del tiempo lineal de las narraciones, en el que la fragmentación es un recurso estilístico de la posmodernidad. Indica Zavala:

[El] carácter fronterizo [del discurso cinematográfico posmoderno] se halla entre la ficción y la crónica, entre la ficción y la Historia, entre ficción y crítica literaria, entre ficción literaria y ficción cinematográfica y televisiva, entre ficción y metaficción, entre la ficción convencional y su parodia [...] la ficción posmoderna es una problematización de la Historia y de su relación con el presente inmediato.⁷

Grosso modo, diremos que la intertextualidad se presenta en la literatura entre diferentes textos y ocurre cuando en una obra se hace referencia a otra, como sucede en el poema “La gigante” de Salvador Díaz Mirón, cuando en el título y el contenido alude a “La geánte”, de Charles Baudelaire. La hibridación es el cruce de fronteras entre la ficción y la Historia o la ficción y la crítica, como sucede en cualquier novela histórica o en el ensayo “Apolo o de la Literatura”, de Alfonso Reyes. La interdiscursividad es el diálogo que entabla la literatura con un discurso distinto, como el que se da entre literatura y música, literatura y pintura y literatura y cine. Por ejemplo, hay interdiscursividad entre la novela *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, la canción “Las batallas” de Café Tacvba y la cinta *Mariana, Mariana*, de Alberto Isaac; aunque hay que acotar que entre las dos primeras también se presenta la intertextualidad, en tanto que la canción pertenece al género lírico. La parodia es la recreación de un texto literario en otro (o incluso de una película en otra o de un texto literario en un filme), y sus herramientas son la ironía y la sátira. Un ejemplo de parodia literaria lo tenemos en el guión de *Don Juan 67*, en el que se recrea por medio de la ironía la imagen del don Juan Tenorio. En *La sombra del caudillo* encontramos la pre-

⁷ Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, p. 41.

sencia de dos rasgos posmodernos: la hibridación entre ficción e historia y la intertextualidad.

En la portada del excelente libro colectivo, *La sombra de Serrano*, editado por *Proceso*, aparece una foto cuyo valor histórico es invaluable, además de que arroja una preciosa luz para la crítica literaria. La imagen es similar a la tomada por los hermanos Casasola a una soldadera cuando viajaba en el estribo de un vagón del tren, sólo que en la placa del volumen, en vez de una revolucionaria, aparecen los integrantes del poderoso Grupo Sonora, mismo que a la larga resultaría el gran triunfador de la revuelta armada de nuestro país. En el estribo, vestidos con ropas de campaña, aparecen: el ex cultivador de garbanzo, el célebre “Manco de Celaya”, Álvaro Obregón, rodeado por el ex cantinero y ex desollador de pieles de chivo y luego brazo derecho de aquél, Plutarco Elías Calles; y los muy jóvenes, Adolfo de la Huerta, y el dandy del grupo, el benjamín de esa familia de nuevos revolucionarios, Francisco Serrano. Estos cuatro célebres militares y sus luchas intestinas y sangrientas por el poder, ocurridas en 1924 y 1928, son retratados por Martín Luis Guzmán en su célebre *La sombra del caudillo*.⁸

Por un lado, el escritor chihuahuense retoma la rebelión liderada por el entonces Secretario de Hacienda, Adolfo De la Huerta, ocurrida entre diciembre de 1923 y marzo de 1924. Junto a un grupo de soldados, De la Huerta se levantó en armas en contra de la imposición que su ex jefe militar y entonces Presidente de la República, Álvaro Obregón, quería llevar a cabo al cederle la silla presidencial, a su ex compañero de armas y entonces Secretario de Gobernación, Plutarco Elías Calles. Luego de numerosas batallas que costaron la vida a miles de personas, el “Rayo de la Guerra” venció a su ex discípulo, quien a cambio de salvar el pellejo, tuvo que salir exiliado del país. Esa revuelta terminó con la asunción de Plutarco Elías Calles a la máxima investidura de la nación.

⁸ *La Sombra del caudillo* trata acerca de la tragedia que envolverá la decisión del Secretario de Guerra, Ignacio Aguirre, de no aceptar la candidatura del Partido Radical Progresista a la presidencia de la República. Luego de una serie de conflictos y lucha de intereses, Ignacio Aguirre se verá orillado a aceptar dicha postulación. Este hecho lo confrontará con su ex Jefe, el Caudillo, y su antiguo compañero de armas, Hilario Jiménez, enfrentamiento que le acarreará un final trágico, al que arrastrará a sus partidarios y amigos. Todo ello, en un ambiente en el que la impunidad, el oportunismo, el cinismo y las balas marcaban los días posteriores a la Revolución Mexicana, tan lejos entonces de los ideales por los que en su nombre se peleó.

Entonces, Francisco Serrano era el Secretario de Guerra de Álvaro Obregón y desempeñó un papel fundamental para derrotar al insurrecto De la Huerta.⁹

Martín Luis también retomó el intento de rebelión que, como De la Huerta, Francisco Serrano encabezaría en contra de la reelección de Álvaro Obregón, quien luego de ausentarse de la esfera pública durante los cuatro años que duró la presidencia de Plutarco Elías Calles, buscaba volver a la máxima investidura, con lo que traicionaba uno de los pilares de la lucha armada, el principio de la no reelección. En efecto, para la sucesión presidencial de Calles (1924-1928), el caudillo movió los hilos para que el Congreso reformara la Constitución y se ampliara de cuatro a seis el periodo presidencial. Este hecho motivó una nueva asonada entre los grupos de poder. Como lo relata magistralmente José Emilio Pacheco en su "Crónica de Huitzilac", tres eran los candidatos a suceder a Calles: el aspirante oficial era "El Viejo", Álvaro Obregón, y los "opositores": Arnulfo R. Gómez, ex huelguista de Cananea y amigo de Calles, con quien pronto rompería, y Francisco Serrano, cuñado y amigo personal del caudillo. Ninguno de los tres ocuparía la silla del águila. Arnulfo R. Gómez fue llevado al paredón, luego de descubrirse su intento de rebelión en complicidad con Francisco Serrano. Éste fue cruelmente asesinado, junto a sus colaboradores y partidarios, la tarde del tres de octubre de 1927 en un paraje del pueblo de Huitzilac. Por último, a pesar de haberse deshecho de Venustiano Carranza; de mandar asesinar a Francisco Villa; de lograr que Estados Unidos reconociera a su gobierno; y aunque ganó la elección de palmo a palmo, Álvaro Obregón, el general que nunca perdió una batalla, encontraría la muerte de la mano de un don nadie, León Toral, quien el 27 de julio de 1928,

⁹ Para entonces, Martín Luis Guzmán era diputado y como tal apoyaba la candidatura de De la Huerta. Entonces sucedió entre él y Francisco Serrano lo que a la larga resultaría una paradoja: horas antes de estallar el levantamiento armado de De la Huerta, Martín Luis Guzmán salió del país junto con su familia, para salvar la vida. En Laredo, antes de cruzar a territorio norteamericano, fue arrestado por fuerzas gubernamentales. El militar que lo mantenía encerrado tenía la orden de fusilarlo. Por telegrama había recibido el mandato. Ésta iba firmada por Francisco Serrano. Si Martín Luis Guzmán no urde el plan que lo llevó a escapar de su muerte, no hubiera escrito la novela en la que, paradójicamente, Francisco Serrano reencarnaría en Ignacio Aguirre.

mientras el hombre fuerte comía en el restaurante La Bombilla, le disparaba en la cabeza y su cara caía frente a un plato de mole.¹⁰

En *La sombra del caudillo*, Martín Luis Guzmán no se refiere a los hechos relacionados con Arnulfo R. Gómez, ni la muerte del caudillo. En cambio recrea la personalidad de mujeriego y gran aficionado al *cognac* Hennessy-Extra, la lucha contra “El Turco” Calles y “El Viejo” Obregón por la sucesión presidencial, de Francisco Serrano que, mezclados con sucesos encabezados cuatro años antes por Adolfo De la Huerta, forman el laberinto sangriento de corrupción e impunidad en la que se desenvolverá Ignacio Aguirre, el protagonista de la novela.

Esos son los hechos pertenecientes a la historia de México que aparecen en el texto de la época de la posrevolución, cuando las disputas por el poder se resolvían a través de las armas con sus respectivas dosis de sangre y los diputados acudían a la Cámara con su revólver o escuadra a la espalda o la cintura. Sin embargo, hay que precisar que aunque las dos rebeliones arriba mencionadas, la de De la Huerta y la de Serrano, son fácilmente reconocibles en *La sombra del caudillo*, Martín Luis Guzmán ubica el tiempo de la ficción en los meses posteriores a la revuelta de De la Huerta, es decir entre 1923 y 1924. De ahí que en la novela, el Presidente sea el caudillo (Álvaro Obregón), el sucesor oficial, el Secretario de Gobernación, Hilario Jiménez (Plutarco Elías Calles); y el candidato incómodo, el Secretario de Guerra, Ignacio Aguirre (Francisco Serrano); y no al revés, como correspondía al periodo de 1924-1928, cuando el presidente era Calles y el candidato, Obregón, sucesión en la que ocurrirá la masacre de Huitzilac.

El recurso por el cual Martín Luis Guzmán mezcla los hechos ficticios con la historia de México es el de la descripción, tanto de lugares, como de personajes y sucesos. Como menciona Lauro Zavala, la hibridación se presenta cuando se pasa de la frontera de la ficción a la historia. Esto lo podemos ejemplificar con la narración del capítulo II “La caza del diputado Olivier” por parte de simpatizantes del candidato oficial, Hilario Jiménez. Es magistral el uso de Martín Luis de la estrategia del suspenso por medio de la cual un personaje, Olivier Fernández, dirigente del Partido Radical que busca postular a Ignacio Aguirre, ignora algo

¹⁰ Cfr. Federico Campbell (comp.), *La sombra de Serrano*, pp. 13-31. También Jorge Ibargüengoitia recrea irónicamente en *Los relámpagos de agosto* la muerte de Obregón.

que los demás personajes y el lector mismo saben: el complot que el gobierno organiza para asesinarlo. Esta recreación de ambientes, de sentimientos y de pasiones pertenece a la ficción y es resultado del talento y genio del autor. La historia aparece cuando Martín Luis Guzmán ubica los sucesos de la trama en un tiempo y en un espacio reales, no emanados de su imaginación y genio, y también cuando describe acciones que eran propias de una época concreta, real. En esa secuencia de la novela, Guzmán ubica los acontecimientos en la Cámara de Diputados y da los nombres reales de las calles: “Los hombres de Canuto Arenas vinieron a salir frente al Palacio de la Asamblea Legislativa [...] en la esquina de Donceles y Allende.”¹¹ En lo referente a las acciones de los personajes, el narrador nos muestra en el capítulo siguiente III, “La muerte de Cañizo”, formas de actuar de los personajes que correspondían con un momento determinado de la historia. “Negra y chata, su fealdad brilló entonces horrible; vivía ya en su gesto la amenaza de echar mano a la pistola” (sc, 169). Como anota Rafael Olea Franco en la edición crítica de la novela, era una práctica común de los diputados, e incluso del público que asistía a las galeras, el ir armados a las sesiones de la Cámara de Diputados, hecho que se mantuvo hasta la reforma del artículo 214 del Reglamento de Sesiones, en la época de Lázaro Cárdenas.¹² Esta descripción ubica también las acciones de la obra en un periodo de la historia de México. Por último, otro ejemplo de este cruce de fronteras entre la ficción y la historia, lo tenemos en el Libro Segundo, Capítulo I “Una aclaración política”, cuando Ignacio Aguirre acude con el caudillo para puntualizar que no desea ser candidato, acotación inútil que desencadenaría en su final trágico. Aunque no se sabe si en verdad hubo o no un encuentro real entre Álvaro Obregón y Francisco Serrano durante la revuelta de éste, la recreación del diálogo entre el Caudillo y Aguirre pertenece a la ficción, a esa parte en que la literatura dice lo que la historia pudo ser. En cambio a la historia pertenece el lugar en que se desarrolla la acción: el Castillo de Chapultepec. “Él y el presidente habían salido a la terraza del Castillo de Chapultepec [...] La esencia del bosque resonó en su espíritu con arpegios de evocaciones indefinibles. ¿Porfirio Díaz? ¿1847?” (sc, 46) Como se sabe, durante su mandato, luego de la

¹¹ Cfr. Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*, p 162. En adelante, tras las siglas sc, consigno el número de página.

¹² *La sombra del caudillo*, edición crítica de Rafael Olea Franco, p. 250.

Contrarreforma, Juárez despachaba en Palacio Nacional, Porfirio Díaz fue quien ocupó, como Maximiliano, el Castillo como su residencia y despacho. Curiosamente, después de la Revolución, los militares que gobernaron, gustaron despachar en ese sitio. Será hasta el periodo de Lázaro Cárdenas, cuando la sede del poder ejecutivo se trasladará a Los Pinos.

Por otro lado, la intertextualidad está presente en *La sombra del caudillo*, a través del diálogo que la narración establece con la tragedia griega, en particular con aquella escrita por Esquilo, como lo ha señalado Carlos Montemayor. “Cada quien a su manera, Malcolm Lowry y Martín Luis Guzmán hallaron en Esquilo, en la tragedia griega, una enseñanza fundamental.”¹³ Al respecto, el mismo Martín Luis Guzmán dirige la luz cuando en la entrevista concedida a Emmanuel Carballo, asegura: “Todos los personajes [...] son réplica de personajes reales, menos uno, Axkaná González [...] lo cual ejerce en la novela la función reservada al coro en la tragedia griega, procura que el mundo ideal cure las heridas del mundo real.”¹⁴ De esta manera, la novela establece esos vasos comunicantes con la tragedia. Por ejemplo, cuando en el capítulo II, “Un candidato a presidente”, del Libro Segundo, Axkaná González, sabedor que Ignacio Aguirre no escuchará sus consejos, intenta que su amigo desenmarañe los hilos que tejen su destino. “Axkaná hubiera querido decirle «También en eso te equivocas; contra todos tus propósitos de hoy, tú serás dentro de poco el contrincante de Hilario Jiménez». Pero eso era lo que no se resolvería a decir.” (MLG, 56) Si en la tragedia griega el coro apreciaba con claridad el devenir de los acontecimientos que podían traer dolor, sufrimiento o castigo al protagonista, Axkaná González tiene este rol dentro de la novela mencionada. Al final de la misma, es él el único que no corre cuando el militar Manuel Segura acribilla a Ignacio Aguirre. Axkaná acepta su muerte porque la ha anticipado al saber que ése era el destino fatal de su amigo tras ser orillado a aceptar la candidatura presidencial. “Axkaná no cayó al golpe de los dolores insoportables, ni por el verdadero desfallecimiento físico, sino por la irresistible necesidad de sucumbir también.” (MLG, 226) Por último, otro aspecto intertextual presente

¹³ Carlos Montemayor, “Liminar”, estudio introductorio de *La sombra del caudillo*. Olea Franco, p. XIX. En las siguientes citas, cuando hablemos de este artículo, lo señalaremos con las siglas del nombre del autor y la página correspondiente.

¹⁴ *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 99.

en la novela, es el que los griegos llamaban la *hybris*, el cual era propio del protagonista en la tragedia.

Los protagonistas eran incapaces de comprender su sino, porque a partir de su propia fuerza, de su propia grandeza, eran presa de una cierta pasión [...] Esa soberbia los tornaba más seguros e ingenuos, más osados y tiránicos. Pero ciegos. Su propio destino ineluctable los cegaba con su luz interior. A esa desmesura interior, los griegos la llamaban la *hybris*.¹⁵

Esta soberbia es la que conduce irremediabilmente a Ignacio Aguirre a su final trágico. Arrogante, manda con su amigo Axkaná un mensaje a Olivier Fernández, dirigente del Partido Radical Progresista, en el que rechaza la candidatura presidencial. “Quedamos entonces de que tú convencerás a Olivier de que no puedo aceptar mi candidatura a la presidencia de la República.” (sc, 6) INGENUO, AGUIRRE DECIDE VISITAR AL CAUDILLO PARA INFORMARLE QUE ÉL NO DESEA SER PRESIDENTE DEL PAÍS, PERO AQUÉL NO LE CREE Y LO HUMILLA. “SINTIÓ AGUIRRE [...] QUE UNA CORTINA INVISIBLE IBA PONIÉNDOSE ENTRE SU VOZ Y EL CAUDILLO.” (sc, 47) Esa misma ceguera es la que le impide aceptar el consejo de sus partidarios para “madrugar” al caudillo, antes de que éste los “madrugue”, después que sus diferencias son insalvables. “Quiero ganar sí; pero ganar bien, y si eso no es posible, prefiero perder bien, o sea: dejando a los otros el recurso animal o innoble.” (sc, 191) Finalmente, cuando su destino se le revela en el preámbulo de la muerte, por medio de una pregunta de Olivier, Aguirre prefiere guardar silencio: “¿Se convence usted ahora de que yo tenía razón?” (sc, 221) Incluso antes de morir, muerte trágica que lo sublima espiritualmente, Aguirre se da el lujo de recriminar a sus captores su falta de oficio militar. “Asesinos son Leyva y usted, pero asesinos que no saben ni su oficio.” (sc, 224)

IV

Existen dos versiones cinematográficas de *La sombra del caudillo*. En una de ellas, Martín Luis Guzmán presenta la película y explica el contexto histórico de la novela y enseguida entrega a

¹⁵ Carlos Montemayor, art. cit., p. xviii.

Julio Bracho una copia del texto. En la otra versión, disponible en el mercado negro, se suprime esta escena. Como sea, el propio Julio Bracho cuenta que el escritor chihuahuense no “metió las manos” en la adaptación de la obra literaria a la pantalla. “Recuerdo que le mandaba algunos diálogos para que él me los corrigiera, pero cuando mucho solo puso o quitó una coma. Era muy respetuoso con nuestro trabajo.”¹⁶ Aunque no solo eso, sino que en su columna “Pequeñeces”, de *Cine Mundial*, quien junto con Alfonso Reyes firmara sus primeros artículos de crítica de cine con el pseudónimo de *Fósforo*¹⁷, se muestra complacido con la película y asegura que mientras el texto literario es de su autoría, la película es de Julio Bracho.¹⁸

La filmación de la película significaba para Julio Bracho la cúspide de una carrera que incluía cintas arquetípicas como *Dis-tinto amanecer* (1943), sublimes como *Rosenda* (1948) y aceptables, como *Canasta de cuentos mexicanos* (1954) o de mala calidad, según apunta el mismo Jesús Ibarra, como *Mujeres que trabajan* (1952) y *San Felipe de Jesús* (1949). En una carrera cinematográfica tan dispareja, *La sombra del caudillo* parecía ser la gran obra del realizador. Sin embargo, la cinta estuvo a punto de sepultar su carrera cinematográfica debido a que la censura sufrida le representó un duro golpe del cual jamás se recuperó. En un principio, el productor del filme sería Ismael Rodríguez, quien desde que perdiera al protagonista de sus rodajes más taquilleros, también veía en la película una buena oportunidad para hacer algo digno. Y a pesar de que la producción contó con todas las facilidades para la filmación, con locaciones en la Cámara de Diputados de entonces y en el Castillo de Chapultepec, la obra estuvo muy lejos de catapultar la carrera de Julio Bracho, más allá de que se volvió una cinta de culto, debido a la censura sufrida por

¹⁶ Jesús Ibarra, *Los Bracho...*, p. 157.

¹⁷ Parece ser que el cine solo era una afición para Martín Luis Guzmán. A diferencia de Alfonso Reyes, quien dedicaba mucho tiempo a la redacción y revisión de sus escritos sobre el tema y quien consideraba al cinematógrafo como una nueva épica, el autor de *A orillas del Hudson*, no le dedicó tanta atención. Bajo el pseudónimo de *Fósforo*, Martín Luis Guzmán solo escribió 12 columnas, publicadas entre el 25 de octubre de 1915 y el 20 de enero de 1916 en la revista semanal *España*. Esta falta de interés por adentrarse en el tema, explica tal vez la poca participación del narrador chihuahuense en la recreación de su novela para la pantalla. Cfr. Manuel González Casanova, pp. 7-121.

¹⁸ Cfr. Jesús Ibarra, *Los Bracho...*, p. 156.

parte del gobierno mexicano durante más de treinta años, hasta que se estrenó con una copia de mala calidad en 1990.

En *Análisis cinematográfico* Lauro Zavala menciona que a partir de una serie de convenciones narrativas y audiovisuales cristalizadas en la década de 1940 en el cine estadounidense –también llamado cine clásico–, se pueden reconocer las rupturas a tales convenciones y las formas de experimentación vanguardista o “cine moderno”, en tanto que la presencia simultánea o alternada de estos elementos es conocida como “cine posmoderno”. Indica Zavala:

El cine clásico, clásico no en el sentido grecolatino o más representativo, sino tradicional, comienza con una narración general y sigue la lógica de los cuentos del siglo XIX, que terminan con un final epifánico. Es decir, todos los elementos del discurso cinematográfico, sonido, imagen, puesta en escena, montaje y narración, tienen un uso para apoyar ese discurso clásico. En tanto que el cine moderno, rompe con esta tradición. Y en lugar de un plano general, la cinta puede comenzar con una descripción de un hecho. Si el final del cine clásico es epifánico, el del cine moderno es abierto, se neutraliza la resolución. Mientras que el cine posmoderno pone en contradicción estas posturas.¹⁹

¿A cuáles de esos discursos, clásico, moderno o posmoderno, pertenece *La sombra del caudillo*? ¿como en la novela, también se emplearon elementos posmodernos del discurso cinematográfico? De los cinco los elementos a analizar en una película, sonido, imagen, puesta en escena, narración y montaje, haré referencia al de la imagen, y en menor medida al de la narración. Dentro de la imagen, hablaré en particular del uso de la cámara, y de los planos, pues como menciona el mismo Zavala, en el cine la cámara sustituye al narrador literario. Un plano general o primer plano corresponden al narrador extradiegético; una cámara subjetiva o al hombro serán, al cine, lo que el narrador autodiegético a la literatura. En cuanto al empleo de los planos, es conveniente recordar lo afirmado por André Gaudreault y Francois Jost en *El relato filmico*, porque Julio Bracho parece que privilegió en su cinta el uso de dos de esos tipos de planos:

¹⁹ V. Lauro Zavala, “Cine clásico, cine moderno y posmoderno”, en *Análisis cinematográfico*, pp. 28-29.

Existen cuatro configuraciones discursivas [...] La configuración llamada objetiva, en la cual los planos presentan una aprehensión inmediata de los hechos, como si se tratara de aprehender lo esencial de la acción, sin destacar quien los ve ni quien los muestra [...] La configuración del mensaje, en la que el personaje actúa como si fuera el que ofrece y da a ver la película, por ejemplo en la mirada de la cámara [...] La configuración subjetiva que es el famoso plano subjetivo y que hace coincidir la actividad observadora del personaje con la del espectador [...] La configuración objetiva irreal es cuando la cámara manifiesta de manera ostensible su omnipotencia; por ejemplo los contrapicados wellesianos que marcan la presencia de un Yo-enunciador y reafirma al Tú-espectador.²⁰

A partir del análisis de la narración, el cual incluye los elementos propios de las acciones, se puede advertir que la película *La sombra del caudillo*, bien puede ubicarse dentro del llamado cine clásico: no hay una fragmentación en el tiempo de la historia; los hechos corren de principio a fin y van de la presentación de un conflicto, el rechazo de Aguirre a aceptar su candidatura presidencial, a su solución epifánica, como en la novela misma, con la muerte de Ignacio Aguirre, la cual representa el cumplimiento del destino inexorable. En ese sentido, el uso de la cámara también corresponde con un uso clásico: acompaña y muestra las acciones del personaje, por medio de planos generales y pocos primeros planos y casi nunca hay una cámara subjetiva.

Para comprender mejor de qué manera se confrontan el discurso fílmico con el literario, bien vale la pena contrastar una sola secuencia, la de la muerte de Ignacio Aguirre a manos de Manuel Segura. En la cinta, esta secuencia abarca de 1:46' 40" al final de la cinta. Mientras que en la novela, estos hechos corresponden a los capítulos v, vi y vii del último libro.

²⁰ André Gaudreault y Francois Jost, *El relato fílmico*, pp. 66 -67.

Acción	Novela	Película
<p>•Ignacio Aguirre ve a sus amigos presos antes de ser fusilados.</p>	<p>•“Viéndolos así, en sucesión individual y distante, Aguirre creía estar descubriendo por vez primera los más característicos rasgos de las personalidades físicas de sus amigos. Su boca insinuó el nombre de cada uno.”</p>	<p>•Una cámara en plano objetivo sigue a Aguirre cuando se acerca a sus amigos. Corte a un primer plano brevísimo del rostro de Aguirre. Corte a un paneo que recorre a sus amigos.</p>
<p>•Olivier Fernández revela a Aguirre su destino.</p>	<p>•“¿Se convence ahora usted lo que yo le decía?”</p>	<p>•Primer plano a la cara de Olivier. Corte a primer plano a rostro de Aguirre.</p>
<p>•Aguirre exige una muerte digna.</p>	<p>•“Deshonra tanto a ustedes como a mí, el querer atarme las manos a esta hora. Su elocuencia fue tan sencilla que una ráfaga de conciencia hizo a los soldados mirarse interrogativamente.”</p>	<p>•Primer plano a rostro de Aguirre, en contrapicado o configuración objetiva irreal. Corte a paneo a soldados.</p>
<p>•Cahuama defiende a Aguirre de la humillación de Manuel Segura.</p>	<p>•“Cahuama, todavía húmedos sus ojos por la lágrima que a ellos había hecho subir la palabra de su jefe, se olvidó de todo. La ofensa de Segura le alzó el brazo, le movió la mano y le hizo dar un golpe que el sobrino de Leyva acabó de sentir, sangrante el rostro.”</p>	<p>•Medio plano a golpe de Cahuama a Segura. Corte a cámara que sigue a Segura, quien amenaza con la pistola a Cahuama para matarlo. Corte a primer plano de Aguirre.</p>

Acción	Novela	Película
<p>•Muerte de Aguirre.</p>	<p>•“Aguirre no había esbozado el movimiento más leve; había esperado la bala con absoluta quietud. Y tuvo de ello conciencia tan clara, que en aquella fracción de instante se admiró a si mismo y se sintió lavado de sus flaquezas. Cayó porque, así lo quiso, con la dignidad con que otros se levantan.”</p>	<p>•Primer plano a manos atadas de Aguirre, por la espalda. Corte a primer plano de Aguirre cayendo. Corte a primer plano de cuerpo Aguirre en el suelo.</p>
<p>•Axkaná herido en el suelo.</p>	<p>•“Por entre las piernas, vio Axkaná un brazo que bajaba y una mano que palpaba. La mano tropezaba allí con algo, desabrochaba el chaleco y extraía de allí enseguida, manchados los dedos de sangre, un fajo de billetes.”</p>	<p>•Plano objetivo irreal, contrapicado. Se aprecia cómo Manuel Segura hurta el dinero de Ignacio Aguirre y luego sale de cuadro.</p>

Como acabamos de ver en las comparaciones anteriores, en la novela Martín Luis Guzmán usa los recursos del lenguaje literario para ir más allá de la descripción de las acciones de los personajes, por ejemplo una metonimia: “Su boca insinuó el nombre de cada uno”; una comparación: “Deshonra tanto a ustedes como a mí”; una antítesis: “Cayó... con la dignidad con que otros se levantan”. Martín Luis Guzmán no se concentra sólo en relatar los hechos, sino que raya en un lirismo: lo que importa es la emotividad, lo que sienten los personajes mientras actúan. En cambio, Julio Bracho, al optar por una cámara fija, con más planos neutros, pone más la atención en los acontecimientos que en la emotividad de los personajes. Esto no es negativo. A Julio Bracho le interesa que los sucesos hablen por sí solos, crudos, para retratar a la clase militar que gobernaba el país luego de la Revolución. Sin embargo, hay que acotar que cuando Olivier le revela a Aguirre su ingenuidad, Julio Bracho da más importancia al rostro de Olivier que al de Ignacio Aguirre, ¿no era ese el momento de la revelación epifánica, cuando él, personaje trágico, se encuentra ante la inminencia de su destino? ¿No hubiese sido mejor un primer plano al rostro de Aguirre y escuchar en *off* las palabras de Olivier?

De hecho, esta manera de usar el sonido, es completamente clásica también, el sonido únicamente acompaña la imagen. Cuando Ignacio Aguirre observa y conoce verdaderamente a sus amigos, por medio de sus rasgos físicos, otra vez la cámara no permite apreciar esto, pues el paneo que muestra a los compañeros de Aguirre es lejano, no es en primer plano. No sabemos lo que siente Aguirre al verlos a punto de la muerte, porque tampoco hay un paneo de su rostro. Lo mismo sucede cuando exige una muerte digna. En esa secuencia, Martín Luis Guzmán es muy lírico cuando afirma que a los sargentos, cuando iban a fusilar a Aguirre, “una ráfaga de conciencia [les] hizo mirarse interrogativamente”. En la cinta, la cámara se concentra más en Aguirre, cuando la intensidad de la acción recae en los soldados, quienes en la novela se quedan atónitos ante las palabras de Aguirre y su reacción es la de no fusilarlo por el efecto que en ellos tuvo las palabras del candidato, mientras que en la película parecen estatuas, sin ninguna expresión de sorpresa en su rostro.

A la recreación de la muerte de Aguirre para la pantalla, que le sucede lo mismo que a la de Pedro Páramo en la película de Carlos Velo. Tanto Martín Luis Guzmán como Juan Rulfo esgrimen una prosa lírica, inadaptable al cine: “Se apoyó en los brazos

de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro, pero sin decir ni una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.”²¹ En la cinta de Carlos Velo, nada más se ve en un plano general a Pedro Páramo levantarse, caminar unos pasos y caer. Aunque para la escena de la muerte de Ignacio Aguirre, Julio Bracho desechó el plano general, escogió un primer plano que no refleja la heroicidad con la que muere el protagonista. En vez de tomar su rostro y mostrar los sentimientos que Martín Luis Guzmán imprime a Ignacio Aguirre en su novela –“cayó con la dignidad con que otros se levantan”– (sc, 225). Bracho prefiere una metonimia a las manos del personaje. Este uso de la cámara no recoge el significado que en la novela posee la descripción que Guzmán le imprime el hecho histórico: al morir Ignacio Aguirre se consolida en el poder el Maximato.

Aunque a este uso de la cámara y de los planos hay que resaltar el empleo de un plano, de una posición de la cámara, quizá el mejor de la cinta: el contrapicado o configuración objetiva irreal que se usa en la escena en que Axkaná, herido, desde el suelo mira cómo Manuel Segura roba el dinero del cadáver de Ignacio Aguirre. Con este recurso, junto con el del plano neutro, Julio Bracho sintetiza toda la infamia de la que fueron capaces Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles al tomar el poder por asalto. Si uno de los fines de la configuración subjetiva de la cámara es la de reafirmar al Tú-espectador, entonces hay una empatía entre el personaje Axkaná y el espectador, pues además se trata de una toma subjetiva. Es como si el público fuera pisoteado junto a Axkaná y a la par de él, fuera testigo del “saqueo” que los jefes militares hicieron del poder, representados en la cinta por Manuel Segura cuando roba el dinero a Aguirre.

V

Como puede apreciarse, aunque tanto el escritor como el director de cine trataron el mismo tema en sus diferentes expresiones, el discurso que los dos escogieron fue diametralmente opuesto. Mientras Martín Luis Guzmán echó mano de recursos explorados

²¹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 101.

por la generación del Ateneo de la Juventud, recursos que hoy se incrustan dentro de la llamada posmodernidad literaria, Julio Bracho optó por una narración tradicional, perteneciente al cine clásico, meramente tradicional, muy cercano al teatro. Cabe acotar que esto, más que un demérito, es un logro, pues al representar los sucesos como en el teatro, es como si se hiciera eco de la intertextualidad entre la novela y la tragedia griega, la cual se representaba en teatro. Al ilustrar los sucesos históricos, Julio Bracho parece que buscaba retratar con toda la fidelidad posible las entrañas de la nueva clase gobernante emanada de la Revolución. El resultado fue tan bueno, que los militares no soportaron verse teatralizados en la pantalla y enlataron la película. Por su parte, Martín Luis Guzmán no solo muestra los acontecimientos históricos, sino que los recrea y exalta por medio de los recursos literarios. En la cinta, es notoria la influencia de Orson Wells en la manera de emplear el contrapicado. Para 1960, Wells ya había filmado *El ciudadano Kane* (1941) y *Sed de mal* (1957), cintas que rompieron con la tradición clásica del cine, precisamente por esa disposición especial de la cámara. No resulta aventurado afirmar que en Julio Bracho influyó esa manera de colocar la cámara. Es interesante apuntar que por los mismos días en que estaba previsto el estreno de *La sombra del caudillo* en nuestro país, en los Estados Unidos, Alfred Hitchcock estrenaba su moderna *Psicosis*, basada también en la novela del mismo nombre, de Robert Bloch, antiguo integrante de la secta literaria del enigmático H. P. Lovecraft.

Para Martín Luis Guzmán su libro era, de manera separada, novela e historia. Pero advertía que un hecho histórico sólo adquiere calidad de verdad y relevancia en tanto es exaltado por medio de la literatura. Es decir, no solo bastaba con mostrar los sucesos, sino que era necesario enriquecerlos por medio del lenguaje y las formas de la literatura. Para Julio Bracho los sucesos alcanzaban esa misma notoriedad a la que se refería Martín Luis Guzmán, si se presentaba en cine de manera neutra, escueta. Ante las críticas que recibió por quienes tuvieron la oportunidad de ver en esos días la película en la función privada, Julio Bracho se defendía afirmando que no buscaba hacer cine de arte, sino un cine que retratara “la verdad”, “el mío es un cine de revolución”, señalaba. Así, podemos afirmar que el discurso empleado por Martín Luis Guzmán para retratar al poder fue el posmoderno por los recursos usados. En tanto que la forma utilizada por Julio Bracho, aunque parece más tradicional, clásica, no lo es del todo,

pues con el uso de esa configuración objetiva, y objetiva irreal, ya introduce elementos modernos en el cine mexicano. Si Martín Luis Guzmán es, junto con el resto de los ateneístas, parte de nuestros primeros autores posmodernos, Julio Bracho bien puede catalogarse como el primer realizador de un moderno cine mexicano, muy alejado de Emilio *El Indio* Fernández o de Ismael Rodríguez.

Sea como fuere, una cosa es innegable: tanto la publicación de la novela como la realización de la película abrieron nuevas rutas para ser exploradas por las generaciones posteriores de escritores y cineastas. Y de qué manera. El libro de Martín Luis Guzmán antecedió en nuestro país a obras como *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, *Los días y los años*, de Luis González de Alba, y *Las armas del alba*, de Carlos Montemayor, autor también de la mejor heredera de la obra de Martín Luis, *Guerra en el paraíso*. No hay que pasar por alto *Morir en el Golfo*, de Héctor Aguilar Camín. Aunque del lado de la izquierda, otras novelas que critican a las cúpulas del poder son *Los errores* y *Los días terrenales*, de José Revueltas. En el cine, a esa cinta de Julio Bracho siguieron *Las fuerzas vivas*, de Luis Alcoriza; *Calzonzin inspector*, de Alfonso Arau; así como *Bandera roja*, de Gabriel Retes; o más recientemente, *La Ley de Herodes*, de Luis Estrada. Todas estas obras, de alguna forma u otra, son herederas de *La sombra del caudillo*.

Bibliografía

- Gaudreault, André y Francois Jost. *El relato filmico*. Tr. del francés por Núria Pujol, Barcelona, Paidós, 1995.
- Agustín, José. *El rock de la cárcel*. México, De Bolsillo, 2007.
- Alsina, José. *Teoría literaria griega*. Madrid, Gredos, 1991.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Alfaguara, 2005.
- Caso Antonio, et. al. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. Prólogo, notas y recopilación de apéndices, Juan Hernández Luna, México, UNAM, 2000.
- González Casanova, Manuel. *El cine que vio Fósforo*. México, FCE, 2003.
- Guzmán, Martín Luis. *La sombra del caudillo*, t. 1. México, SEP-Aguilar, 1988.
- . *La sombra del caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco Rafael, México, Conaculta-FCE, 2002.
- Ibarra, Jesús. *Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano*. México, UNAM, 2006.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México, Planeta, 1975.
- Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM, 2003.
- . *Análisis cinematográfico*. México, UNAM, 2009.

ESCRITURAS AGLUTINANTES:

LO POSMODERNO EN LA LITERATURA

ULTRACORTA DE MARIANO SILVA Y ACEVES

Rogelio Guedea*

Resumen

Este artículo se centra en dos aspectos importantes de la obra de Silva y Aceves, analizados desde una perspectiva posmodernista: por un lado, una revaloración del escritor como uno de los fundadores de la literatura infantil en México y, por otro, la importancia que tuvieron sus textos ultracortos para la formación de un género capital de la nueva narrativa latinoamericana: el microrrelato. Estos dos ámbitos de la obra de Silva y Aceves son analizados de forma minuciosa no sólo para poner de relieve la “sintaxis del porvenir” con la que escribió el autor de *Campanitas de plata*, sino además para demostrar la vigencia que sigue teniendo hoy en día el conjunto de su obra literaria.

Abstract

From a postmodern perspective, this essay rediscovers Mariano Silva y Aceves as one of the founders of Mexican literature for children, and stresses the significance his very short narrative had on the creation of a crucial genre for the new Latin American narrative: the microfiction. These two aspects of his work are analyzed in detail, not only to underline the importance of “the syntax of the future” with which the author of *Campanitas de plata* crafted his writings, but also to show the current validity of his literary work.

PALABRAS CLAVE: literatura infantil, microrrelato, sintaxis del porvenir, posmodernidad.

* University of Otago.

Hay un escritor al que la crítica literaria mexicana (y, por supuesto, hispánica) ha obviado injustamente: Mariano Silva y Aceves (1887-1937). Perteneciente a una generación de escritores que participó vivamente en la revaloración de la identidad nacional,¹ Mariano Silva y Aceves fue interlocutor de otros dos señeros miembros del Ateneo de la Juventud: Julio Torri y Alfonso Reyes, figuras centrales dentro del canon de la tradición literaria mexicana a quienes los unen dos rasgos casi polares: Reyes es un intelectual de una obra enciclopédica que abarca prácticamente todos los géneros y que cubre la cultura mexicana del primer medio siglo (se dice que la otra mitad le pertenece a Octavio Paz) mientras que Torri es caracterizado (y en esto se parece a Juan Rulfo) por un solo libro: *Ensayos y poemas* (1917), hoy considerado precursor del microrrelato en Latinoamérica. En medio de ambos, o tal vez en el margen (si se piensa en la centralidad que adquiriría la periferia en la posmodernidad), estaría Mariano Silva y Aceves con sus libros más emblemáticos: *Arquilla de marfil* (1916), *Animula* (1920), *Campanitas de plata* (1925) y *Muñecos de cuerda* (1936).

Es a través de la correspondencia entre Alfonso Reyes y Mariano Silva y Aceves, entre Julio Torri y Alfonso Reyes y en el diálogo Torri-Silva y Aceves como puede reconstruirse el paisaje intelectual de estos tres escritores mexicanos a principios del siglo pasado, época convulsa que comprendería desde el final de la dictadura porfirista hasta el arribo de Plutarco Elías Calles a la presidencia.

En su intercambio epistolar con Reyes se encuentran trazos autobiográficos que delinear la vida y obra de Silva y Aceves, y no describen a un hombre, siguiendo la estampa de Castro Leal:

Bajo de cuerpo, más bien grueso, de pelo castaño claro con un anuncio incipiente de calvicie, que no le quedaba mal a su profesión de humanista [...], de carácter afable, bondadoso, sensible al gracejo y al humanismo, escéptico —más que por razones filosóficas como Carlos Díaz Dufo Jr.— por temperamento y acaso por agrios consejos de la vida.²

¹ La primera lucha por conseguir una literatura nacional tendría que remontarse a la Academia de Letrán y específicamente a los nombres de Ignacio Manuel Altamirano, Guillermo Prieto, Vicente Riva Palacio e Ignacio Ramírez.

² Antonio Castro Leal, *Repasos y defensas*, p. 376.

También hablan de un escritor solitario, sumergido en la lectura de autores clásicos (Platón, Heródoto, Tucídides), entregado a su mujer y a sus hijos, que hizo crecer su obra de espaldas a las modas y a la realidad sangrienta que dominaba la época. Escribe Silva y Aceves: "Yo en medio de mi abstención y aislamiento gusto mucho de leer a Tácito que ya puedo traducir y del que estoy tomando buenas frases para la memoria."³

De la *conversación* epistolar entre estos tres escritores se distingue como miembro tutelar Alfonso Reyes, quien no solamente tenía bien definido su proyecto y alcance literario sino que además pertenecía a una familia influyente en México, lo que beneficiaría en cierto modo su futuro diplomático.⁴ En la correspondencia de Julio Torri y Alfonso Reyes es posible ver cómo este último ayuda, incluso, a Torri a conseguir trabajo y lo anima constantemente a que no deje de escribir, mientras en algún otro momento critica la holgazanería de Silva y Aceves:

Estoy decepcionado de Silva: es muy perezoso, un poco díscolo (incapaz de asociación) y, definitivamente, tonto. Hace mucho que no lo veo, pues salió a una hacienda de su tío. Yo le ruego y suplico personalmente que nunca se desvíe Ud. *de la vida intelectual* (lo cual no obsta para que sea Ud. abogado y gane algún dinero). Yo necesito un amigo que quiera estudiar conmigo y quiero que sea Ud. No me desdeñe ni se me aparte en el fondo, como Silva. He llegado a creer que hay en éste mucho de fraile y me llena de tristeza pensar que Ud. se me apartara como él. Y apartárseme, según lo entiendo o lo quiero hacer entender en este momento, significa: abandonar las Musas. Ud. debe escribir y hacer libros. Ud. *es literato*.⁵

Pero éste no sería un juicio conclusivo. En 1916, en carta a Torri de 1 de abril de 1916, Reyes escribe sobre *Arquilla de marfil*: "Te he enviado saludos con Mariano (¡Oh, Julio qué precioso libro el suyo!). Yo no me canso de recomendarlo; venga pronto el tuyo y sea tan bueno o mejor, a quien escribí por conducto de los Hnos. Porrúa: infórmate e infórmalo."⁶

³ Mariano Silva y Aceves, *Un reino lejano*, p. 220.

⁴ Recuérdese que el padre de Alfonso Reyes, el general Bernardo Reyes, fue ministro de guerra durante el periodo porfirista y estuvo en la antesala de la presidencia de la República.

⁵ Julio Torri, *Epistolarios*, p. 28.

⁶ Mariano Silva y Aceves, *op. cit.*, pp. 74-75.

Estas breves líneas confirman la cercanía entre ambos escritores y sobre todo la influencia en cuanto a su vocación escritural. Sin embargo, hubo algo que no permitió que la obra de Silva y Aceves alcanzara la relevancia que tendrían la de Reyes y Torri,⁷ el primero con notoria predilección por el segundo y siempre alentándolo a escribir. Difícil determinar con precisión el motivo del rezago de Aceves con respecto al grupo ateneísta, pero hay un dato inequívoco: Silva y Aceves se aisló y tal aislamiento determinó en gran medida la mala recepción de su obra no sólo entre críticos y lectores sino, sobre todo, entre sus contetulios literarios. En 1924 escribe Silva y Aceves a Reyes:

De nuestros viejos amigos verá muy pocas firmas. Es que todos estamos separados por este aire envenenado que se respira. De Julio estoy alejado casi por completo como de toda la camarilla de Vasconcelos. No puedo soportar un mal trato de nadie y esto es todo. Ya le contaré cuando nos veamos.⁸

En 1931, reitera: “De nadie le doy razón porque a nadie veo con excepción de Carlos Díaz Dufo que está escribiendo unas *farsas* interesantes y también bufeteando.”⁹ Tal vez provocado por este malestar, Silva y Aceves siempre quiso escapar de México. Se sentía maniatado en el país y, en más de una ocasión, habló del tema con Reyes:

Pienso escribirle a Pedro [Henríquez Ureña] para que me consiga trabajo en Universidad Americana y llevarme a mis pequeñas gentes. Escribiremos, daremos clase, hablaremos por fin inglés, trabajaremos en lo que sabemos. Si Ud. lo aprueba, ayúdeme desde allá. Soy buen profesor.¹⁰

Aportación estética o gusto literario aparte, la prosa de Silva y Aceves se puede contar entre las mejores de la narrativa mexicana

⁷ En su ensayo “Mariano Silva y Aceves: un gran artesano”, Marco Antonio Campos cuestiona la falta de atención e incomprensión que ha sufrido la obra de Silva y Aceves pese a que este ateneísta “es una presencia hermosa y noble en nuestras letras, y paradójicamente (nadie se ha dado cuenta), esencial” (p. 13).

⁸ Silva y Aceves, *op cit.*, p. 233.

⁹ *Ibid.*, p. 236.

¹⁰ *Ibid.*, p. 230.

de la primera mitad del siglo XX. Aunque sólo lo hicieran por carta, el mismo Torri y Reyes son efusivos al hablar, por ejemplo, del primero de sus libros: *Arquilla de marfil*. Sin embargo, no sólo habría que detenerse en sus cualidades estilísticas sino en su visión de conjunto, que incluye sesgos relacionados, primero, con la trituración de las fronteras de los géneros, que predice lo moderno, como bien lo ha anotado Marco Antonio Campos,¹¹ y, después, con la aglutinación o hibridación genérica que, décadas después, auspiciaría lo posmoderno. *Arquilla de marfil* es un libro anfíbio que anuncia un cambio formal y de posicionamiento enunciativo, como lo hiciera *Ensayos y poemas* (1917), de Torri, o *Epigramas* (1927), de Carlos Díaz Dufoo hijo. Mientras mucha de la poesía mexicana seguía anquilosada en revolucionar los niveles de superficie del lenguaje (le sucedió al precursor Salvador Díaz Mirón en *Lascas* y luego a su sucesor López Velarde en *Zozobra* o *El Son del corazón*), una vertiente de la prosa buscaba otras formas de apropiación estilística y nuevos moldes textuales. Es en este periodo donde surge la obra de autores como Julio Torri, Genaro Estrada, Carlos Díaz Dufoo hijo y, más particularmente, Mariano Silva y Aceves, quienes pese al arraigo social y al compromiso del escritor con su realidad (como sucedería con Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos e incluso el propio Reyes) se empeñaron en hacer una *obra literaria*. Esto es lo que hace simpatizar a Julio Torri y a Silva y Aceves en términos puramente estéticos: su apartamiento de los afluentes de una conciencia “de” y “para” lo nacional y la construcción de un diálogo íntimo con lo puramente literario.¹²

Como la de Torri, cierto Genaro Estrada y el Carlos Díaz Dufoo hijo de *Epigramas* (otro autor por rescatar), la de Mariano Silva y Aceves es una obra escasa, frugal, pero suficiente para convertirse en una influencia. Mientras Silva y Aceves exploraba planetarios fantásticos y se exiliaba en lo inverosímil, lejos del mundanal

¹¹ Escribe Campos: “pero el primer libro moderno de cuentos es, si no nos equivocamos, *Arquilla de marfil* (1916)”. *Señales en el camino*, p. 13.

¹² Lo mexicano era tema de época. O mejor: el pasado. Es decir: tanto aquello que incluía lo indígena como lo virreinal. Había escritores con mayor propensión para lo social, como Martín Luis Guzmán o Vasconcelos, pero en ellos el compromiso con lo público, la figura del intelectual o del escritor de “grandes ventas” (preocupación que obsesionaba a Martín Luis Guzmán, por ejemplo) no formaba parte de su proyecto de obra.

ruido de metrallas y cuartelazos, otros escritores de la misma generación abundaban en temas virreinales y prehispánicos. Una parte del pensamiento de Antonio Caso estaba imantado por las ideas de Bergson. Un romanticismo con escafandra de modernismo invadía la poesía de Nervo o González Martínez. Uno más real se apoderaba de Díaz Mirón y del propio López Velarde. Efrén Rebolledo mostraba obsesión por lo exótico-erótico y predilección por los temas japoneses, los muralistas (Diego Rivera, José Clemente Orozco, Alfaro Siqueiros) habían encontrado el escenario propicio para desarrollar su trabajo plástico y la novela colonialista se esbozaba en la obra de Genaro Estrada, Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde y Artemio de Valle Arizpe.

Pero aunque la afición por el cuento y el poema en prosa eran practicados con asiduidad entre algunos ateneístas, en Silva y Aceves se legitima. *Arquilla de marfil*, como *Epigramas* de Díaz Dufoo, es una obra heterodoxa que transgrede completamente la noción tradicional de concepción libresca, sobre todo si se toma en cuenta su contexto histórico y cultural.

Novedad en los temas y tratamiento de los mismos son dos rasgos que, dándoles su justa dimensión, advierten una verdadera aportación estilística y estética por parte de Silva y Aceves. Aunque los miembros del Ateneo se propusieron hacer una obra seria en serio, con rigor, todo ello sin dejar de ser intelectuales de una sola pieza, *Arquilla de marfil* no parecía cumplir con tal empresa. La consigna tenía otro derrotero: edificar obras acaudaladas que abarcaran, con unidad y sentido, los más diversos temas (principalmente aquellos que reconstruyeran la memoria cultural de México). No por otra razón Reyes y Henríquez Ureña fungían como mentores del grupo ateneísta, sobre todo de Torri, por quien mostraron siempre una especial afección. Silva y Aceves, en cambio, apostaría por los bordes. Fue pletórico en lo mínimo y genuino en lo anómalo. Lo virreinal, lo nacional y lo colonialista lo supeditó al arte de contar lo que le interesaba sin didactismos ni falsos compromisos cívicos. Silva y Aceves era un estilista y, en ese sentido, *Arquilla de marfil* es paradigmático. No es la evocación de temas coloniales (como en el "El sillón") o indigenistas (como en "Las rosas de Juan Diego" o "La ruta de Aztlán") la verdadera contribución literaria de *Arquilla de marfil* sino precisamente la manera como deforma o caricaturiza estos temas *graves* mediante el uso de la ironía. Domínguez Michael es impreciso, por tanto, cuando afirma que Silva y Aceves "carece tanto de la ironía como

de la perfección de Torri”.¹³ No es así. Sólo en contadas ocasiones Silva y Aceves presenta grietas estilísticas y sólo en contadas, también, su estilo rezuma gravedad y grandilocuencia. Fuera de *Cara de virgen* y de algunos cuentos de *Muñecos de cuerda*, la obra de Silva y Aceves permanece incólume a cualquier endoscopia crítica. Es curioso cómo Serge Zaitzeff, por otro lado, estudioso de la obra de Silva y Aceves y de algunos otros ateneístas, alcanza a ver la originalidad de *Arquilla de marfil* pero subraya como fallas lo que en realidad son aciertos. Escribe:

Arquilla de marfil es así una obra original que exhibe una multiplicidad de ambientes, enfoques y tonos. La resultante falta de unidad queda, sin embargo, compensada con creces por la riqueza de su contenido. En sus obras posteriores Silva y Aceves optará por profundizar en determinados aspectos de estos experimentos iniciales.¹⁴

Evidentemente, para el lector actual *Arquilla de marfil* no es un libro carente de unidad, tampoco un libro experimental ni mucho menos sería el “contenido” lo primero que habría que enfatizar, sino que son precisamente tales características las que le darán pasaporte hacia el futuro, como sucedería con *Cartucho* (1931), de Nellie Campobello.

Un continuador de Silva y Aceves sería precisamente Augusto Monterroso, cuyos libros –más incluso que los de Arreola– comparan afinidades formales y de actitud, además de que los distingue el uso de la ironía, la antisolemnidad, su formación clásica, una prosa desbrozada de cualquier engolamiento, la heterogeneidad de cada una de sus obras y una enseñanza moral que nunca llega a convertirse en mojigatería. Además, ya desde *Arquilla de marfil* Silva y Aceves cree en la importancia de acercar la literatura a los niños y además hace de los niños el tema principal de sus inquisiciones. En “La vicaría”, que pondera la importancia de la imaginación infantil y en cómo los mayores la intentan destruir, hay alusiones al respecto:

El hombre no puede amar sino comunicando sus instintos primitivos, y esto ejercita desde luego con el niño. Encuentra que la imaginación

¹³ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, p. 533.

¹⁴ Serge Zaitzeff (prol.), en Silva y Aceves, *op cit.* p. 21.

de éste es lo más tratable en un principio, y le hace descender a su bajo fondo por la suave escalinata de los cuentos, poniendo sus vicios detrás de un personaje afable, y acaba por estampar en la fresca imaginación ya a Barba Azul cruel; a las hermanas de Cenicienta, envidiosas; a las hadas de viejas implacables; al lobo sanguinario, y sigue así con método contaminado de su pecho impuro.¹⁵

Desde *Arquilla de marfil* hasta *Muñecos de cuerda*, Silva y Aceves no hará sino ofrecer un número considerable de propuestas estilísticas que después serían de uso corriente en la narrativa de la posmodernidad. En primer lugar diseñó libros completamente heterogéneos, sumas de ironía y gracia. En *Arquilla de marfil* se presenta ya esta especie de caja de pandora con la que Silva y Aceves se recreará contando vidas imaginarias (parecidas a las de Schwob) a través de estampas como “Fray Tomás de la Consolación”, “Historia del famoso caballero español”, donde priva la imaginación. Esa imaginación que no se radicaliza en fantasía prefigura su narrativa corta (“El albañil” es otro ejemplo claro de ello), lo que hace que sus cuentos más largos o su novela *Cara de virgen* interesen menos porque consonan con las formas estilísticas de su época (hoy rebasadas) y no, en cambio, con la sintaxis del porvenir, como sucede en su narrativa ultracorta.¹⁶ *Animula* es el primer libro dedicado a los niños y pensado para ellos. Lo dijo Antonio Castro Leal: “la defensa en favor de la ingenuidad de los niños abandonados a sí mismos la ha hecho Silva y Aceves con la sonrisa en los labios y en prosa fluida, graciosa y sencilla”.¹⁷ Torri lo confirma en carta del 24 de septiembre de 1920 a Reyes: “un libro sobre niños perdidos en la ciudad, lleno de ideología sobre cosas absurdas y fantásticas”.¹⁸

Silva y Aceves tenía verdadero interés por la literatura para niños, hoy ya convertida en un gran artefacto comercial por parte de las grandes editoriales, pero en su momento asumida como un

¹⁵ Silva y Aceves, *Un reino lejano*, p. 259.

¹⁶ La minificción estaría bien representada en *Animula* (1920), uno de los primeros libros con unidad argumental y de estilo que aborda el tema de la literatura infantil tal como la concebía el precepto vasconcelista: no demeritar la inteligencia de los niños. Por eso los libros de Silva y Aceves parecen escritos para mayores cuando en realidad lo son para sus híbridos: niños con la perspicacia del adulto o adultos con la ingenuidad del niño.

¹⁷ Antonio Castro Leal, *op. cit.*, p. 384.

¹⁸ Julio Torri, *op. cit.*, p. 12.

compromiso no sólo moral sino eminentemente estético. En un pasaje de “Hojas de asuntos religiosos”, Silva y Aceves recuerda sus lecturas infantiles:

¿Y los cuentos? Mucho antes de que Araluce o Calleja nos hicieran conocer los cuentos de Perrault o de Grimm en libros caros o en ediciones minúsculas que parecen salidas de una caja de cerillas, ya Venegas Arroyo editaba sus cuadernillos de cuentos en que por cinco centavos nuestra primera infancia se deleitaba con las aventuras de Simón Bobito, y en donde conocimos por primera vez aquella historia conmovedora y deliciosa de Barba Azul, ilustrada con unos inolvidables grabados en madera policromados a la anilina con colores planos.¹⁹

Y no se crea que esto lo hacía carecer de espíritu crítico. Nunca lo fue. Silva y Aceves, pese a su aparente conservadurismo y recato, su prosa clásica y exquisita, era un visionario y un provocador. Escribe:

Los hombres cultos, que en otros países no desdennan agitar las ideas de su pueblo, no se parecen a los sabios ni a los filósofos mexicanos que sólo se levantan de su silla para ir a la Academia o a la velada insubstancial, en donde disertan sobre temas envejecidos, con una oratoria que hace pasar el rato. Después vuelven a su oficina a firmar oficios y a repetir en la clase las lecciones de siempre. La vida intelectual no se contenta con esas parsimonias y está pidiendo a gritos mayores actividades.²⁰

Con la misma acidez, en “Florilegio de juegos florales” ridiculiza a quienes han hecho de los concursos literarios su *modus vivendi*:

Así como al margen de los desniveles del cambio de la moneda apareció la especie de los “coyotes”, prolífica y fuerte, así también al margen de esta exorbitante demanda de versos y de prosas y del *modus vivendi* que constituye la frecuencia y la periodicidad de tanto premio, es lógico y prudente que nazca la especie de poetas y prosistas “de concurso”, que de eso hagan su oficio, y que de su despacho, lujoso y céntrico –ya que las buhardillas, como las melenas, se pierden en la obscura noche del romanticismo–, con porteros y taquígrafas,

¹⁹ Silva y Aceves, *op. cit.*, p. 85.

²⁰ *Ibid.*, p. 193.

tenga bien organizado su trabajo y, siendo poeta, en archiveros modernos y bajo un riguroso índice de tarjetas, tenga modelos de poesía en los géneros preferidos de los jurados, según experiencia comprobada, y los venda y recomiende a quien los solicite, mediante tarifas convencionales. Y si es prosista, tenga igualmente bien ordenados mil modelos de cuentos principalmente en los géneros “patriótico”, “revolucionario” o “ranchero” para acondicionarlos según el gusto del consumidor y las bases del concurso de que se trate.²¹

Es improbable que Silva y Aceves careciera de ambiciones más allá de su entorno literario. Una cosa es que la literatura infantil fuera considerada un género menor y la predilección de Silva y Aceves una decisión errática, otra muy distinta que no transgrediera su linde provincial. *Animula* es un libro dedicado enteramente a los niños. Es una teoría del cuento infantil pero ficcionalizada. El autor penetra en el fenómeno, en el mundo de los niños con una didáctica lozana y rica en donosura. Enseña contando. *Animula* es un libro de cuentos que en realidad toma la forma del ensayo porque contiene una “Introducción”, que es a su vez un cuento, y una conclusión, que es el resumen de lo visto y aprendido a lo largo de sus escasas páginas. El libro gira en torno a la figura del pequeño vagabundo que, por descuido o apatía, no ha sido atendido debidamente, no se le ha instruido con lecturas vivaces e imaginativas y anda como, valga el símil, un perro callejero, perdido en las calles. A lo largo del libro, Silva y Aceves, de forma didáctica, nos va contando diferentes sucesos que abordan el tema de la lectura de obras para niños. Ya se dijo que en la “Introducción” se hace la comparación de los niños vagabundos, perdidos, con los perros callejeros. En “La queja de un árbol” se desarrolla la metáfora de los actos heroicos y triviales y de cómo un árbol en pie representa a los primeros y uno derribado, a los segundos. En “Sol sobre naranjas” destaca la importancia de la imaginación. En “Los grandes edificios” se subraya la trascendencia de las perspectivas integrales. En “La imagen de la fuente” se da pormenor de cómo a veces los padres, por capricho o apatía, impiden a sus hijos encontrarse a sí mismos. En “Cuento de hadas” se insiste en la necesidad de ejercitar la imaginación en los niños. Y, finalmente, en “El banco de un jardín”

²¹ *Ibid.*, p. 201.

se debaten los límites de la realidad y la imaginación, de la historia y la novela.

Sin duda, *Animula* no es sólo un libro para niños sino para aquellos que intentan contar cuentos para niños. Es una especie de manual que ofrece, a la manera de las fábulas, una enseñanza moral. Por eso en su "Conclusión" escribe Silva y Aceves: "Estas páginas son un ensayo a favor de la ingenuidad de los niños mexicanos, abandonados a sí mismos."²² De igual modo, destaca el uso de la ironía, la brevedad, incluso una especie de vagabundeo por los temas más absurdos de la vida cotidiana, siempre bajo la apariencia de la enunciación alegórica. *Campanitas de plata*, su libro subsecuente, es la puesta en escena de todo lo teorizado en *Animula*.

Publicado en 1925, *Campanitas de plata* es una colección íntegra de microrrelatos, género del que Silva y Aceves es precursor. El crítico Zaitzeff los llama "poemas en prosa", pero en realidad son microrrelatos (con innegables elementos poéticos) para niños adultos, combinación poco usual en la literatura infantil latinoamericana. Pero su contribución no sólo se queda ahí. Zaitzeff alcanza a percibir, aunque tímidamente, otra aportación importantísima cuando se refiere a la ambigüedad y concisión que caracteriza a su narrativa:

A Silva le interesa aprehender lo primordial de un ambiente o de una escena mediante la mayor economía verbal posible. Como Torri, el autor de *Campanitas de plata* busca sugerir y no desarrollar alguna idea en textos caracterizados por un estilo pulido y preciso en extremo, en muchas ocasiones cargados de auténtico lirismo.²³

A *Campanitas de plata* se le ha negado ser una de las primeras obras mexicanas pensada exclusivamente para niños, mucho antes de *Canek* (1940), el bello libro de Ermilo Abreu Gomez, considerado por la crítica Sachie S. I. Asaka el fundador de la literatura infantil en México, afirmación inexacta si consideramos precisamente que *Campanitas de plata* se publicó quince años antes.

En carta de 9 de enero de 1920 a Reyes, Silva y Aceves confirma su proyecto de escribir libros para niños: "Le agregaré que los originales que le mando con algo más que tengo y otros que haré

²² *Ibid.*, p. 353.

²³ *Ibid.*, p. 23.

en el mismo tono formarán con el tiempo un tomito de cosas para niños que ya anunció con el nombre de *Campanitas de plata*.²⁴

Curioso que siendo un libro expresamente escrito para niños, no se le haya dado hasta ahora ninguna importancia al respecto, pese a que también en 2003 la Editorial Patria publicó *Los mejores cuentos para niños. Campanitas de plata*. Aun así, Silva y Aceves no figura ni siquiera en el diccionario de escritores infantiles y juveniles realizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes ni, aun cuando fue catalogado como un libro de poemas en prosa, en antologías canónicas como *Ómnibus de poesía mexicana* o *Poesía en movimiento*, donde Julio Torri, por ejemplo, sí es incluido. Lo irreductible es que *Campanitas de plata* tiene las características de un texto posmoderno: final abierto, ironía, brevedad, sentido lúdico, metaficcionalidad, lectura paródica de la tradición, contaminación estilística. Y a este proyecto lo vendría a completar *Muñecos de cuerda* (1936), en el que ya Silva y Aceves, dueño de un lenguaje propio y en dominio de varias formas estilísticas, se decide incluso a pensar en el oficio de la escritura mientras otros escritores de la época estaban preocupados por la realidad pos-revolucionaria y la *mexicanidad*, que Silva y Aceves atendió a través de obras de carácter lingüístico. *Muñecos de cuerda* contiene minicuentos que son dignos de cualquier antología del microrrelato hispánico y que además podrían conformar un libro aparte, unitario, realmente de aportación estética, en el que debería figurar “Las aventuras del tío Coyote”, serie de minicuentos infantiles llenos de humor y gracia que por alguna razón insospechada fueron interrumpidos abruptamente.

Todos los temas que venía tratando Silva y Aceves desde *Arquilla de marfil*, los reafirma en *Muñecos de cuerda*, pero aparte agrega agudezas metaliterarias, como en “El escritor ingenuo”, relato que cuenta la tragedia de un escritor que se vuelve incapaz de escribir más cuentos para niños y que, en fondo e intención, recuerda mucho a los cuentos que en la misma línea escribiría décadas después Augusto Monterroso.

Si se reúnen y resumen cada una de las características enunciadas en la obra de Silva y Aceves se hará indudable su aportación a la actualidad literaria. En primer lugar, Silva y Aceves fue fundador de la literatura infantil o para niños en México, lo que era un

²⁴ *Ibid.*, p. 231.

despropósito en un tiempo de agitación social que parecía sólo exigir la continuación y reconstrucción del proyecto nacionalista iniciado en el siglo xix. De haber vivido más, como lo afirma Castro Leal, la contribución de Silva y Aceves “al difícil género de la literatura infantil hubiera sido mucho más importante”.²⁵

Pero las cualidades de la obra del escritor michoacano a la modernidad literaria, que incluso se extiende a través de las escrituras y la narrativa de Arreola, el referido Monterroso, René Avilés Fabila, Felipe Garrido y Guillermo Samperio, serán germen de otra forma literaria hoy en completa expansión: el microrrelato, molde textual que contiene muchas de las características de la escritura posmoderna: discontinuidad, ruptura, descentramiento, ambigüedad y antitotalidad, características que se hallan en relación armónica en *Arquilla de marfil*, *Animula*, *Campanitas de plata* y, por supuesto, *Muñecos de cuerda*.

Sólo por esto, la obra de Silva y Aceves debería ser revisitada por la crítica actual y leída a la luz de las nuevas propuestas narrativas. Seguramente no se encontraría incómoda entre antologías de microrrelato o poesía, colecciones de literatura fantástica o infantil y compilaciones sobre el oficio de escribir. Como la de Díaz Dufoo, Genaro Estrada, Efrén Rebolledo o Gómez Robelo, la aportación literaria de Silva y Aceves es un capítulo pendiente que espera otorgar carta de residencia a la obra de un escritor imprescindible para entender las propuestas expresivas actuales y atisbar –a través de ellas– nuevos cauces dentro de la tradición literaria nacional.

²⁵ *Figuras y generaciones*, p. 384.

Bibliografía

- Campos, Marco Antonio. *Siga las señales*. México, Premiá Editora, 1989.
- Castro Leal, Antonio. *Repasos y defensas*. Nota prel. Salvador Elizondo, México, FCE, 1987.
- Domínguez Michel, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*. 2ª ed., México, FCE, 1996.
- Martínez, José Luis (ed). *Alfonso Reyes-Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia. 1907-1914*, México, FCE, 1986.
- Monterde, Francisco. *Figuras y generaciones literarias*. México, UNAM, 1999, pp. 269.
- Silva y Aceves, Mariano. *Un reino lejano*. 2ª ed., pról. Serge Zaitzeff, México, FCE, 1987.
- Torri, Julio. *Epistolarios*. Est. prel. Serge Zaitzeff, México, UNAM, 1995.
- . *Ensayos y notas. La crítica literaria en México*. Pról. Marco Antonio Campos, México, UNAM/Universidad de Colima, 1988.

LA CONSTRUCCIÓN DE CARLOS DÍAZ DUFOO COMO UN RARO CANÓNICO

Gabriel Wolfson*

Resumen

El artículo se propone hacer explícitos los mecanismos de construcción de la imagen pública de Díaz Dufoo hijo, para así contribuir al estudio de los procesos institucionales de la literatura mexicana del siglo XX, y además para permitir una lectura renovada de *Epigramas*. Se analiza, por tanto, el desarrollo de la paradójica etiqueta de “raro canónico” asignada al autor a través, primero, de la descripción del campo literario mexicano de los veinte en tanto espacio donde las tomas de palabra eran más un deber que un derecho; y después a través de tres momentos en la recepción de Díaz Dufoo: una reseña de Martín Luis Guzmán, un ensayo de Torres Bodet y una necrológica de Julio Torri.

Abstract

Gabriel Wolfson delves into the mechanisms at play in the construction of the public image of Carlos Díaz Dufoo Jr., thus contributing to the study of the institutional processes of twentieth century Mexican literature, and to a fresh interpretation of *Epigramas*. To achieve his goals, Wolfson analyzes Díaz Dufoo's paradoxical epithet of “*peculiar canonical*” along two lines: first, a close look at the literary Mexican arena, in which expression was more a duty than a right; second, the reception of Díaz Dufoo according to a review by Martín Luis Guzmán, an essay by Torres Bodet, and an obituary by Julio Torri.

PALABRAS CLAVE: Campo literario, canon, tradición literaria, transgeneracional, marginalidad, raro canónico.

* Universidad de las Américas-Puebla.

Nuestros escritores (siempre será necesario en estos casos apartar las plausibles excepciones con que contamos), a veces son muy inteligentes, con excelentes añadidos de finura, sagacidad, estilo, elegancia y brillo; pero desgraciadamente, en muy raras ocasiones se proponen escribir unas pocas líneas.

Genaro Estrada

La reciente publicación en 2008 de los *Epigramas* de Carlos Díaz Dufoo hijo por Tumbona Ediciones dice mucho en torno a la obra, la figura y la recepción de este autor que, sin mayores problemas, podríamos llamar *de culto* en nuestras letras. Como en los casos de Samuel Beckett o Robert Walser, de pronto resulta que se busca y lee más a este escritor que a otros, contemporáneos suyos, más prolíficos y en principio más conocidos y relevantes para la historia literaria. Que una editorial como Tumbona lo haya publicado, en un volumen llamativo, lúdico, alejado diametralmente de toda preocupación académica y con un vehemente y seductor prólogo de Heriberto Yépez, apunta no sólo a una muy interesante estrategia editorial sino al hecho de que de Díaz Dufoo¹ su escritura parece atraer tanto como su vida, o más bien, todo aquello que no se sabe de su vida. En la solapa, los editores de Díaz Dufoo lo presentan de esta manera: “Pianista y dramaturgo, desencantado y arrogante, a menudo genial”, luego resumen los pocos datos ciertos con que se ha ido tramando su biografía, y concluyen: “Hasta donde sabemos, no existe ninguna fotografía donde aparezca el rostro de quien fue alguna vez llamado «el aforista desconocido».”² Es cierto que se le hace mucho más justicia al presentarlo así que incluyéndolo como uno de los cuatro “cuentistas” del Ateneo de la Juventud y explicando su obra por la “extraordinaria afinidad” con la de Julio Torri.³ Y sin embargo, es claro por una parte que, pese

¹ En adelante nos referiremos a él sin el agregado “jr.” o “hijo”; cuando se haga mención de su padre, el autor de los *Cuentos nerviosos*, se indicará la diferencia.

² Hasta donde sé, sí existe tal fotografía: la reproduce Emmanuel Carballo por lo menos en la primera edición de su *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx* (MÉXICO, EMPRESAS EDITORIALES, 1965): SE TRATA DE UN BANQUETE EN 1916, QUIZÁ DE LA EDITORIAL CIVILVRA, Y DÍAZ DUFOO, ATILADO Y SIN VERA LA CÁMARA, APARECE SENTADO EN EL EXTREMO DERECHO, A PUNTO, CLARO, DE NO SALIR EN LA FOTO.

³ LEONOR CRUZ GÓMEZ, “LOS CUENTISTAS EN EL ATENEO DE LA JUVENTUD”, p. 17.

a las apariencias, algunos huecos en la trayectoria de Díaz Dufoo pueden rellenarse –o precisarse al menos– a través de investigar sus contadas emergencias públicas: un ejemplo lo ofrece su participación, en 1912, en la creación de la Escuela Libre de Derecho.⁴ Por otra parte, además, se hace visible que la reiteración de la leyenda dufoosiana de alguna manera prolonga, aun sin buscarlo, el gesto de su recepción inicial, que lo constituyó como un *raro* canónico.

En una caracterización más o menos reciente de los *raros*, a quienes llama *atípicos*, Noé Jitrik alude no tanto a una u otra marcas textuales –un género, por ejemplo– como aquello que determinaría la excentricidad, sino a la relación entre una cierta escritura y su recepción difícil, incómoda o de plano inexistente:

⁴ En 1911 Díaz Dufoo está inscrito en la Escuela de Jurisprudencia, en la generación siguiente a la de Reyes, Torri y Mariano Silva: así lo consigna Pedro Henríquez Ureña, quien por cierto alude a él como “muy fácil en trato y discurso” (en Roggiano, p. 147). Se trata, sin embargo, de una escuela aún articulada fuertemente en torno al grupo y la ideología de los ‘científicos’ del porfirismo. Así, para inicios de 1912, los estudiantes se asumen mayoritariamente en oposición a Madero, a través de manifestaciones, protestas y ataques mutuos con José Vasconcelos o el secretario de Relaciones Exteriores Manuel Calero. Como respuesta, Madero nombra a Pino Suárez nuevo secretario de Instrucción Pública, quien a su vez designa a Luis Cabrera, ex–reyista, como director de Jurisprudencia. En esas condiciones, el pretexto para encender la mecha serán unos exámenes trimestrales escritos que impone Cabrera, a los que los estudiantes se oponen mediante una huelga y, después, la cancelación de su inscripción. De esa escisión surge la Escuela Libre de Derecho, fundada en julio de 1912, también con apoyo de los “educadores católicos”. Como afirma Javier Garcíadiego, a quien he glosado hasta aquí, “el conflicto se convirtió en una nueva versión de la lucha entre conservadores [estudiantes y ‘científicos’] y liberales [maderistas] respecto a la educación” (“Movimientos estudiantiles...”, p. 161). Lo que ahora nos interesa es que entre los líderes estudiantiles destacaban Ezequiel Padilla, Manuel Herrera y Lasso, José María Gurriá, los hermanos McGregor y Carlos Díaz Dufoo –así como, entre los profesores, Jorge Vera Estañol, Francisco León de la Barra, Díaz Dufoo padre y Miguel S. Macedo: ante la muerte de este último en 1929, Díaz Dufoo pronunciaría la oración fúnebre, recogida después en las *Obras*–. Como prueba del interés de Díaz Dufoo por la nueva escuela de derecho, puede señalarse que en 1917 presentó, junto con el otro exalumno Herrera y Lasso, una propuesta de programa de estudios, en la que se incluían no dos sino tres cursos de derecho romano y dos de latín (Manuel López Medina, “La Escuela Libre de Derecho y el derecho romano”, pp. 383-85). Todo lo anterior apenas introduce una faceta hasta ahora desatendida en la biografía de Díaz Dufoo, que habría que explorar con mayor detalle.

Tomemos, rápidamente y en primer lugar, la idea de la obediencia a códigos semióticos preestablecidos; serían, en esa perspectiva, atípicos los escritores de ruptura. Pero no todos sino sólo aquellos cuya tentativa no ha sido aceptada y que, por lo tanto, residen en el sistema literario como tumores enquistados, como indigeribles o inasimilables manifestaciones de rechazo o como existencias paralelas de cuya validez y valor crítico respecto del sistema literario sólo tienen conocimiento quienes no se satisfacen con la mera aceptación de lo consagrado.⁵

En el caso de Díaz Dufoo, sin embargo, nos encontramos con un autor no sólo publicado por el Fondo de Cultura Económica, la editorial estatal y canonizante por excelencia de las letras mexicanas, sino incluido en muchas de las historias literarias o antologías más influyentes o visibles, desde *El ensayo mexicano moderno* de José Luis Martínez (1958) hasta la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* de Christopher Domínguez (1991) o la *Antología del poema en prosa en México* de Luis Ignacio Helguera (1993), y ahora incluso puesto de nuevo en circulación en una edición, la ya referida de Tumbona, que en principio intenta competir en el mercado en busca de lectores *reales*, fuera del circuito de la subvención estatal. Estamos, pues, frente a un autor desde luego no olvidado ni rechazado, y que muy probablemente cada vez goce de mayor lectura. ¿Cómo es posible, entonces, que toda nueva reproducción de la obra de Díaz Dufoo venga precedida de su presentación como un autor *raro*? A ello pretende responder tangencialmente el presente ensayo, a través de dos argumentos principales. Primero, que la imagen pública de Díaz Dufoo fue construida y consolidada desde muy pronto, desde su recepción inicial, mediante la articulación de tres textos críticos que dieron cuenta de la aparición de *Epigramas* en 1927, imagen que ha sido prolongada en las sucesivas ediciones o respuestas críticas hasta hoy.⁶ Segundo, que esa imagen dufoosiana se conformó a

⁵ "Prólogo" a *Atípicos de la literatura latinoamericana*, p. 12.

⁶ Que la imagen pública de un escritor a menudo no depende tanto de las lecturas individuales de su obra, sino de los mecanismos periodísticos y académicos —más los primeros que los segundos— que lo presentan y lo ubican en el espacio social, lo probó muy bien el libro de Leonardo Martínez Carrizales *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública* (México, fce, 1998), donde su autor hace incluso énfasis en que no hablará en absoluto de los textos de Rulfo, sino del paradigma

partir de una contradicción fundadora, y acaso equívoca, que lo definió como un *raro* pero, al mismo tiempo, como una figura central de la literatura mexicana.⁷ Para ello, trazaré primero un panorama muy general de la dinámica del campo literario mexicano en la época de publicación de *Epigramas* para poder aludir efectivamente a su singularidad. Después me concentraré en los tres textos que dieron cuenta del libro: una reseña de Martín Luis Guzmán, del mismo 1927, escrita desde su exilio europeo; el famoso ensayo de Jaime Torres Bodet “Perspectivas de la literatura mexicana actual 1915-1928”, aparecido en la revista *Contemporáneos*; y por último, el texto decisivo para la conformación de la imagen pública de Díaz Dufoo: la necrológica de Torri incluida en el primer número de *Examen* y después reproducida en casi todas las reediciones de la obra dufoosiana.

I.

En un estudio que rastrea los celos y resquemores frente a la escritura, a partir de la categorización generalizadora de Ángel Rama al concebir a todo escritor como miembro de la *ciudad letrada*, Aníbal González resume así sus pesquisas: “La escritura como abyección; la escritura como adicción; la escritura como un sistema que prolifera interminablemente; la escritura como una prolongación de la opresión y la violencia: la lista de acusaciones grafofóbicas en la literatura hispanoamericana moderna es exten-

modernizador en que se inscribió su recepción inicial, rastreable sobre todo en reseñas periodísticas.

⁷ Como base del presente trabajo quiero referirme al artículo de Walter Mignolo “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales” (en Enric Sullá (comp.). *El canon literario*. Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 237-270), donde distingue lo que llama el “canon vocacional” del “canon epistémico”, esto es: el espacio normativo de las definiciones identitarias, ligado forzosamente a una cierta comunidad de usuarios y más bien asentado en el área u objeto de estudio, como distinto al espacio de las descripciones y de los métodos disciplinarios de estudio (en este caso, estudio de prácticas discursivas). Con ello, Mignolo propone que, más allá de las discusiones siempre polémicas sobre el tamaño, la apertura o la pertinencia de un canon, ha de trabajarse en pos de hacer explícitos, en un nivel descriptivo, los mecanismos que contribuyeron a formar y consolidar tal o cual canon, tal o cual lectura canonizante de un cierto autor.

sa, llegando casi al nivel de la paranoia.”⁸ Lo cierto es que en el México de los veinte, sin embargo, cuando se sientan las bases del Estado posrevolucionario que atravesará el siglo, parece difícil hallar acomodo a la tesis de González. Lo que nos encontramos es una profusión de participaciones: libros y revistas, sí, pero especialmente aquellas prácticas discursivas que, a través sobre todo del periodismo, plantean posicionamientos individuales o grupales de manera explícita. Podrían señalarse tres momentos que dan buena cuenta de este estado de exaltación común: el período de Vasconcelos al frente de la Universidad y luego de la SEP, con su amplia convocatoria a la acción inmediata para los productores intelectuales; la polémica que arranca en 1925 en torno al ‘afeminamiento’ y la ‘virilidad’ de la literatura mexicana y que, como se sabe, acarrió el ‘descubrimiento’ y la consagración de *Los de abajo*; la polémica de 1932 sobre el carácter que debía adoptar la cultura mexicana y que determinó el signo nacionalista de esa década.

Que el rasgo decisivo de este período sea la participación a toda costa en lo que podríamos llamar el espacio público cultural lo sugiere muy bien una práctica que se vuelve recurrente: la publicación de cartas, esto es, el uso de documentos personales para sumarse a la palestra, como remitente o como destinatario, y cuyo paradigma quizá sea la famosa carta de Reyes dirigida a Héctor Pérez Martínez, *A vuelta de correo* (1932), donde lo privado y lo público, más que disolver sus fronteras, se enmarañan en una densa red argumentativa. Pero para ilustrar con mayor precisión este rasgo resulta muy útil remitirse al estudio de Víctor Díaz Arciniega *Querrela por la cultura “revolucionaria”* (1925), y no para glosar el contenido de tal querrela –que tiende, por lo bajo, a la búsqueda de una hegemonía política con el callismo, sustentada en una concepción unívoca de la cultura nacional– sino para percibir todo lo que queda como marco de esa polémica, es decir, los usos discursivos en el campo cultural de los veinte. Así, nos encontramos con una multitud de discursos, poéticas, ideologías, posiciones políticas, y todos, en mayor o menor medida, asimilados por los escritores: la disputa entre laicidad y catolicismo, la apuesta por la creación de un campo político especializado, la disputa por la legitimidad de lo revolucionario, las nociones sobre deshumanización de Ortega, la ruptura al interior del ateneísmo, la irrupción definitiva de lo juvenil en tanto valor perdurable, los

⁸ Aníbal González. *Abusos y admoniciones...* p. 28.

relevos generacionales ya entendidos e instrumentalizados como tales, la presencia de los vanguardismos americanos y europeos, el trabajo de algunos editores que propician la producción textual y el consiguiente “principio empresarial y de mercado”, la proliferación de críticos literarios, los reclamos de “utilidad” a la cultura, la preocupación o ansiedad por lo “actual” –sea el estado de la revolución o de la cultura–, e incluso la discusión sobre cómo han de ganarse la vida los escritores,⁹ elementos todos estos que apuntan hacia una proliferación de participaciones, una urgencia por intervenir en la discusión que se revela más decisiva que el contenido mismo de lo que pueda aportarse. A ello se alude en el siguiente párrafo:

Monterde, en su primera intervención [en la polémica], ejemplifica sus reflexiones con la novela *Los de Abajo* de Mariano Azuela. Esto, de alguna manera, desvía la atención respecto del asunto en discusión: comienzan a preguntar quién es ese autor desconocido y cómo es dicha novela, cuando, en realidad [...] el tema se ramifica hasta convertirse en un zarzal.¹⁰

O bien queda de manifiesto en el inicio de la siguiente proclama, perteneciente ya a la furiosa polémica de 1932:

El Frente Único de Lucha contra la Reacción Estética se dirige en general a los intelectuales enemigos de la ideología y producción artísticas modernas revolucionarias de México. Los invita a refutar en artículos polémicos y en controversias públicas las afirmaciones que a continuación aparecen. [...] Posteriormente a medida que se desarrolle la polémica, el Frente Único será presentado en forma metódica con afirmaciones ideológicas sobre los demás ramos de la producción artística.¹¹

Importa, pues, hablar, no tanto de lo que se hable: importa mantener el hilo de la discusión, y ramificarlo. Porque si algo puede desprenderse de esta proliferación de intervenciones es que por debajo de las posiciones aun antagónicas subyace, asimismo, una

⁹ La lista informa de los principales ejes de la polémica según los presenta Díaz Arciniega a lo largo de su libro. Por esta razón no indico las páginas específicas.

¹⁰ Víctor Díaz Arciniega, *Querrela...*, p. 86.

¹¹ Guillermo Sheridan, *México en 1932...*, p. 123.

creencia común:¹² la existencia de la entidad “Literatura”,¹³ que cobija a todos los participantes mediante la ilusión colectiva de que están hablando de lo mismo y de que todos tienen interés en hacerlo. De la misma forma, se discute por ejemplo de qué manera ha de ganarse la vida el escritor, pero nunca se problematiza o pone en duda la figura del productor intelectual: lo que caracteriza al campo literario mexicano del período es la implantación de un régimen de habla donde las tomas de palabra son, antes que un derecho, una exigencia y un deber.¹⁴

En este contexto y bajo estas singulares condiciones aparece en 1927 *Epigramas* de Díaz Dufoo, quien había debutado como escritor casi una década atrás, en 1916, al publicar su “Ensayo de una estética de lo cursi” en la revista *La Nave*, aquella que duró un solo número y que reunió a la que más propiamente podría llamarse su generación o su grupo, integrado por Torri, Xavier Icaza, Mariano Silva, Antonio Castro Leal y Pablo Martínez del Río. Desde entonces, sin embargo, las apariciones textuales de Díaz Dufoo se redujeron a un puñado de colaboraciones en revistas de amigos o conocidos, como *México Moderno*, *Revista Nueva*, *La Antorcha* y *Conozca Usted a México*, mientras su desempeño profesional se consagraba, primero, a la compañía petrolera El Águila, con sede en Tampico, y después, ya en los veinte y tras contraer matrimonio, al despacho de abogados Gancino y Riba en la Ciudad de México,¹⁵ mientras casi la totalidad de los intelectua-

¹² El término “creencia” remite al concepto de *illusio* de Pierre Bourdieu, sobre cuya concepción de la dinámica del campo literario se trabaja en este ensayo. Véase sobre todo *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.

¹³ O aun más: la entidad “Arte”. Un editorialista del periódico *El Globo* así lo hace notar en 1925: “Nuestros escritores forzosamente tienen que traducir, en sus páginas, la convulsión de la época que vivimos. Y es preciso, cuando se buscan rumbos nuevos, dejar libre la elección del camino. Si la ruta es buena, cualquiera llegará a la finalidad única, esencial: El Arte” (en Díaz Arciniega, *Querrela...*, p. 54).

¹⁴ Sigo en esto los libros de Adam Jaworski: *The power of silence. Social and pragmatic perspectives*. California, Sage Publications, 1993, y de David Le Breton: *El silencio. Aproximaciones*. Madrid, Sequitur, 2006. Es asimismo interesante observar cómo en la Argentina de la misma época puede señalarse un estado similar, que tiende a este régimen demandante de habla. Véase al respecto el libro de Carlos Altamirano *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, en especial las pp. 63-76.

¹⁵ Véase para esto *Xavier Icaza y sus contemporáneos. Epistolarios*, al que nos referiremos más adelante, y también mi artículo “El Ateneo de la Juventud

les mexicanos se integraban de una u otra manera al vasconcelismo. Es cierto que en 1923 formó parte de quienes fundaron el P.E.N. Club de México, pero, por una parte, muy fácilmente puede adivinarse ahí la invitación de su maestro Henríquez Ureña, y por otra, comprobarse que Díaz Dufoo, a diferencia de otros fundadores como Torri o Tablada, no publicó material propio en la famosa colección de *plaquettes* del P.E.N., “La pajarita de papel”.

Es probable que quizá desde 1919 Díaz Dufoo estuviera pensando en *Epigramas*: existe una carta de Icaza de ese año donde le confía a Torri que está a punto de convencer a Díaz Dufoo de terminar un libro, que Icaza define como “una especie de diario, sin las cosas que los diarios encierran. [...] Los diálogos se mezclarán a los poemas, a los ensayos, a las frases sueltas y rápidas, como los *Pájaros errantes* de Tagore”.¹⁶ Sin embargo, a principios de 1920 Díaz Dufoo le cuenta a Icaza: “Va también un ensayo que te dedico y que forma parte de una serie que he comenzado a escribir para un libro que pueda no verse concluido.”¹⁷ Se trata de un ensayo propiamente dicho, “El entusiasmo y el heroísmo”, que se publicará hasta 1924 en *La Antorcha* y que no parece guardar relación con los fragmentos del libro de 1927. En todo caso, es en 1925 cuando, por lo pronto, tenemos muestras de las primeras tentativas reales de *Epigramas*: en agosto Díaz Dufoo publicó en el número inicial de una nueva época de la revista de Vasconcelos –cuando éste ha salido al exilio–, ya bajo la dirección de Samuel Ramos y con un nuevo nombre, *Antorcha. Revista Mexicana de Cultura Moderna*, el texto “Diálogos”, que constituye la primera versión de varios fragmentos que se incluirán en el libro dos años después.¹⁸ Con esta información disponible, puede señalarse que Díaz Dufoo trabajó su libro al menos durante más de dos años sin ventilarlo mayormente al público o con sus amigos; asimismo, que lo despojó de ciertas marcas demasiado ‘literarias’ –algunos epígrafes, por ejemplo– y que pulió sus textos hasta reducirlos a párrafos a menudo de una sola línea.

y el suicido”, presentado en el coloquio “Literatura y locura” organizado por la Universidad de Guanajuato en septiembre de 2008 y que aparecerá próximamente en las memorias del coloquio.

¹⁶ Serge Zaitzeff, *Xavier Icaza y sus...*, p. 65.

¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

¹⁸ Véase Carlos Díaz Dufoo hijo. “Tres textos desconocidos” (presentación de Laura Ramos y Gabriel Wolfson). *Crítica*, 130, México, enero-febrero de 2009, pp. 69-77.

Epigramas, según su colofón, se terminó de imprimir el 30 de marzo de 1927 por la parisina *Société générale d'imprimerie et d'édition*, con un tiraje de 656 ejemplares numerados en distintos papeles, a cual más lujosos: 600 en *pur fil Lafuma*, 40 en holandés Van Gelder, 15 en Japón imperial y uno en Japón viejo. Puede suponerse que, como otros libros de la época, especialmente de poesía, *Epigramas* fue concebido no para venderse sino para ser obsequiado.¹⁹ El esmero editorial no sólo se reflejó en la calidad de los materiales sino en el diseño: si en la más difundida versión del texto, incluida en las *Obras* impresas por el Fondo de Cultura, *Epigramas* cabe en diecisiete páginas, en la primera edición el tipo de letra grande, el interlineado generoso y, sobre todo, el salto de página para la presentación de cada nuevo epigrama contribuyeron a formar un libro lujoso, de caja pequeña y de 128 páginas, que muy pronto encontraría sus primeros y decisivos lectores.²⁰

2.

En su segundo exilio, luego de fracasar el movimiento delahuerista, Martín Luis Guzmán optó por buscar residencia en Madrid tras haber pasado año y medio en Nueva York, por el temor de que sus hijos se contagiaran del “espíritu norteamericano”.²¹ Ya en la capital española, comenzó a colaborar en tres periódicos de América –*El Universal* de México, y *La Prensa* y *La Opinión* de Estados Unidos–, como sugiere Fernando Curiel, por inclinación natural y por necesidad económica.²² Desconozco la razón por la cual Guzmán se traslada a Francia, donde vive de agosto de 1926

¹⁹ Consultamos el ejemplar de la biblioteca del Colegio de México, dedicado por cierto a Daniel Cosío Villegas. Cabe agregar que Julio Torri poseía el ejemplar número 3 de *Epigramas*, como puede constatar (o al menos podía hacerlo hasta 2002) quien visite la colección Torri en la Biblioteca Pino Suárez de Villahermosa, Tabasco.

²⁰ Algo similar puede decirse del *otro* libro de Díaz Dufoo: su pieza teatral “El barco” no sólo apareció en la revista *Contemporáneos* en el verano de 1931, como se señalaba hasta ahora, sino que fue publicada en forma de libro, también bajo el sello de *Contemporáneos* y en el mismo año, con un reducido tiraje de 100 ejemplares numerados en papel Fabriano. En la biblioteca del Colegio de México puede consultarse un ejemplar, dedicado por su autor a Eduardo Villaseñor.

²¹ Héctor Perea. “Tras la huella de una sombra”, p. 531.

²² Fernando Curiel. *La querrela de...*, p. 161.

a octubre del año siguiente, cuando vuelve a España y cuando arranca verdaderamente su período de mayor compenetración con la política y la cultura españolas. A partir del 29 de noviembre de 1926, las colaboraciones que envía a *El Universal* llevan como título común el de “Crónica parisiense”, serie que concluye el 28 de junio de 1927. Ya en el camino de vuelta, Guzmán pasa por la ciudad fronteriza de Hendaya, en la región vasca, para visitar a Unamuno en compañía del escritor cubano Mariano Brull, muy próximo a la generación ateneísta. En diciembre del 27 Guzmán inicia una nueva serie, esta vez muy corta, ya de “crónicas madrileñas”, trabajo ancilar que ha acompañado todo este año la escritura de fragmentos de *El águila y la serpiente*, cuyos adelantos también aparecen regularmente en *El Universal*. Es muy probable que en los meses a los que nos referimos Guzmán comenzara de igual forma a rumiar escenas de *La sombra del caudillo*, cuyos primeros capítulos se publicarán en el periódico a partir de mayo del 28.

Pero en Hendaya Guzmán también tiene tiempo para leer *Epigramas* y redactar una reseña que incluirá *El Universal* en su edición del 12 de septiembre de 1927. El libro de Díaz Dufo encuentra a Guzmán, pues, en un momento de transición: entre Francia y España, entre su pasado más o menos anónimo y su inminente consagración como escritor a raíz de la publicación de sus dos libros fundamentales, y sobre todo, entre su experiencia en la revolución —y el desencanto consiguiente— y lo que podríamos llamar propiamente el inicio de su largo período posrevolucionario. Amén de las razones coyunturales a las que hemos aludido, es claro, en suma, que Guzmán aprovecha la lectura de *Epigramas* para fraguar un texto que le permita ajustar cuentas con el pasado, que le permita incluso clausurarlo, para entonces lanzarse de nuevo a la acción y a la fragua de un destino paralelo, el del intelectual moderno, aquel que contribuye al establecimiento y consolidación del Estado en la misma medida en que se autonomiza y juega sus cartas en el espacio civil. Si, como argumenta Horacio Legrás siguiendo a Gramsci, “el Ateneo de la Juventud [...] no es otra cosa que un primer intento de implementar esta función ética del estado”, aquella que tiene por objeto integrar y administrar simbólicamente a los nuevos sectores sociales movilizados por la revolución, de tal forma que la legitimidad del Estado provenga ahora “de un sector institucionalmente externo a él y a través de un medio, el arte, la literatura, vivido como apolítico y desintere-

sado”,²³ puede entonces afirmarse que con su transición de 1927 Guzmán da comienzo a un ejercicio escritural profesionalizado que, sin embargo, con toda lógica lo hará desembocar en la colaboración directa con el Estado posrevolucionario mexicano, cada vez más afín a lo que le dictaban sus viejos ideales ateneístas.

El texto, “Un autor de epigramas”, cumple en su estructura con los requerimientos de la reseña: en la primera parte Guzmán describe el libro, el género al que pertenece y aun las condiciones de su lectura; en la sección intermedia hace un resumen y un breve análisis del libro; al final ofrece un juicio, una interpretación, y ubica al volumen dentro del contexto de la cultura mexicana.²⁴ Es interesante que Guzmán arranque su reseña enfatizando la posición desde la que habla: el exilio y la soledad —“Entre los libros que llegan a buscarme hasta mi rincón de Hendaya...”²⁵— que le permiten, sí, una lectura más personal, pero que a la vez sugieren que ha elegido hablar del libro porque éste lo remite a un ámbito grupal y mexicano. Después de un apunte certero sobre la “inestabilidad” de los fragmentos dufoosianos, Guzmán comienza a urdir el fondo generacional de su texto, al presentar dos imágenes de Díaz Dufoo cuya posible contradicción es librada mediante tópicos del credo ateneísta: Díaz Dufoo es, por una parte, “pesimista” y “escéptico”, habitante de “la quietud y el silencio más absolutos”; por otra, Díaz Dufoo tiene “ideas” que lo llevan a “crear formas”.²⁶ La contradicción, como digo, se resuelve a través de lo que podríamos llamar la versión guzmaniana del ateneísmo, porque a pesar de que Guzmán dedique un par de buenos párrafos al pesimismo, la crítica mordaz y desengañada, el abandono, la inercia y la renuncia —elementos que emergen en su lectura de *Epigramas*—, más tarde asienta: “Pero su escepticismo, al fin y al cabo, no rebasa los límites de lo intelectual”,²⁷ con lo cual la negatividad de Díaz Dufoo queda enmarcada como *tema*: el de un pensador, un esteta ateneísta que ha elegido así su campo de trabajo intelectual. Pero además, para completar la normalización de Díaz Dufoo, sus “ideas” son

²³ “El Ateneo y los orígenes del Estado ético en México”, pp. 44-46.

²⁴ No me fue posible consultar la versión original del texto publicada en *El Universal*, pero confío en que, como sugiere Curiel, Guzmán sólo reunió sin modificar los textos sueltos de aquel período en el libro de 1964 *Crónicas de mi destierro*.

²⁵ “Un autor de epigramas”, p. 1224.

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ *Ibid.*, p. 1224.

vistas por Guzmán como preludio de la acción: “Cierto, las verdades no pueden explicarse, pero existen, existen y empujan y hacen andar, ya que a nadie convencen por los cauces racionales. [...] Un impulso práctico nos justifica y nos salva”.²⁸ Estamos aquí ante lo que Aguilar Mora caracterizó como la inversión guzmaniana de la caverna platónica, su manera de apropiarse del idealismo ateneísta: “para no perder el idealismo sin caer en los dilemas del simbolismo decimonónico [ni en el cristianismo caritativo de Caso], invertía los términos e incorporaba todos los contenidos trascendentes o las facultades creadoras de lo trascendental al mundo inmediato de los sentidos”.²⁹ Como el ya antiguo “impulso lírico” con que Reyes pensó orientar toda su primera etapa de labor intelectual,³⁰ pero más decididamente asentado no en la acción personal sino en el plano de la historia y la identidad mexicanas, el “impulso práctico” de Guzmán parece desde luego hablar mucho más de sí mismo, de ese momento en que el vértigo de la escritura lo está conduciendo a sus grandes reconfiguraciones de México, que de un Díaz Dufoo a mucha distancia de la preocupación por la posible existencia de una cultura nacional, y cuyos *Epigramas*, aun de ser cierta su categorización en tanto ideas, no desembocarían en la superación activa de ningún dilema.

Que Guzmán, pese a no haber participado en su fundación, durante mucho tiempo encuadrara su reflexión bajo las coordenadas del Ateneo lo prueba el que Henríquez Ureña le comentara a Reyes que, tras leer *La querrela de México*, su autor le había parecido demasiado deudor del pensamiento ateneísta.³¹ O más aún: si para 1918 el propio Guzmán le escribe a Reyes desde Nueva York que “la tradición del Ateneo «ha naufragado»”³² se debe sin duda a que no concibe su destino desligado del de su propia generación, ni el de ésta desligado de la problemática nacional. Hacia ello apuntan los tres últimos párrafos de su reseña, los que constituyen, como señalé, la parte donde Guzmán ofrece su interpretación de *Epigramas*. Comienza definiendo el libro de esta manera: “es

²⁸ *Ibid.*

²⁹ “El fantasma de Martín Luis Guzmán”, p. 543.

³⁰ Puede recordarse que incluso *El suicida*, el libro de 1917 en el que Reyes hace confluír las obsesiones principales de su primera década creativa, iba a llamarse originalmente “Teoría del impulso lírico”.

³¹ Manuel Lorente Medina, “La Escuela Libre de Derecho y...”, p. 29.

³² Curiel, *op. cit.*, p. 115.

una novedad en las letras de México: quiero decir, que no podría situársele sino dentro de los inicios de una tradición”,³³ afirmación llamativa si se toma en cuenta, por una parte, que Guzmán parece tener en mente una tradición romántica, al definir *Epigramas* como el testimonio del ser –exquisito, sensible, musical– de su autor; y por otra, si se considera la naturaleza reacia a la legibilidad y la coherencia de los fragmentos dufoosianos, difíciles de concebir como cimientos para un corpus simbólico y organizado por venir, esto es, para una tradición futura. Tal sería la apuesta de Guzmán si no fuera porque al siguiente párrafo invierte los términos: no es Díaz Dufoo en realidad la base para edificar a partir de él, sino opuestamente “el cuerpo del edificio y el remate”, erigido sobre los verdaderos cimientos del ateneísmo. Así pues, tras haberlo presentado como iniciador de una tradición, ahora Guzmán introduce un adversativo desde el cual *Epigramas* constituye más bien “un reintegro a una atmósfera mental familiarmente conocida”, aquella conformada por las “síntesis” filosóficas de Caso, la imaginación de Torri, la “elegancia” de Henríquez Ureña, la facilidad escritora de Reyes y el “verbo en acción” de Vasconcelos. Con ello, Guzmán no sólo contribuye al ejercicio colectivo de mitificación del Ateneo –al que ya se habían sumado casi todos los miembros nombrados por él–, sino que agrega a sus filas a quien no participó en ninguna de las empresas ateneístas canónicas, de *Savia Moderna* o la protesta contra la nueva *Revista Azul* a la Universidad Popular o los *clásicos verdes*. Ahora bien, si seguimos la pregunta de Horacio Legrás en su argumentación sobre las relaciones entre el Ateneo y el Estado ético, “¿Cómo conciliar nuestro imaginario del intelectual como permanente agente de crítica o del arte mismo como apertura a lo utópico, con esa masiva integración de la «negatividad estética» a las reglas de gubernamentalidad [*sic*] de la sociedad moderna?”³⁴ podemos ahora ampliar la respuesta que él ofrece. En efecto, Legrás arguye que, simultáneo a su contribución al Estado moderno, “el mito dionisiaco de la revitalización comunitaria resulta siempre una fantasía actuante detrás del comportamiento grupal de los ateneístas”³⁵ y que constituye su horizonte crítico. A ello podríamos agregar no sólo la dimensión utópica general del pensamiento ateneísta, en tensión colaborativa y cri-

³³ Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 1225.

³⁴ Horacio Legrás, *op. cit.*, p. 51.

³⁵ *Loc. cit.*

tica respecto del Estado, sino la posibilidad de que el Ateneo formula y hace posible la existencia de contracaras críticas al interior del grupo, encarnadas en Díaz Dufoo y Torri, quienes ejercen la crítica a la función estatal del intelectual precisamente al desautorizarse como intelectuales.³⁶ De ser plausible esta hipótesis habría que agregar, sin embargo, que el ateneísmo a fin de cuentas no puede dejar a tales figuras en su existir desintelectualizado: tiene que sumarlas asignándoles un rol, un papel en la representación colectiva.

Y eso es lo que hace Guzmán al término de su reseña, forzado por la extrema singularidad del caso que tiene entre manos. Legrás señala dos labores principales para el intelectual del Estado ético: primero, operar el tránsito “de la confrontación a la persuasión, [...] de la dominación a la hegemonía”,³⁷ y segundo, especialmente urgente para el ámbito mexicano posrevolucionario, construir “el concepto mismo de «pueblo»”,³⁸ esto es, como habíamos apuntado, incorporar y administrar a los nuevos actores sociales. Lo que resalta de ambas labores es que trabajan en la organización y clarificación del material simbólico, creando e instituyendo nuevos espacios de sentido donde sea posible la discusión y la persuasión, o bien asignando sentidos positivos a las nuevas presencias múltiples. Pero Díaz Dufoo no era desde luego ninguna novedosa fuerza social, sino un autor que bien pudo haberse presentado a Guzmán ya como un reaccionario —reacio a todo incorporar: ni sumarse él mismo ni convocar pedagógicamente a las ‘masas’—, ya como una especie de visionario —que anticipa el devenir de la maquinaria estatal, incorporativa y homogeneizante—. Así que Guzmán ha de resolver la dificultad en sus párrafos finales, donde no sólo incorpora a Díaz Dufoo al elenco ateneísta al asignarle un sentido claro a su obra —le corresponderá representar la originalidad y el refinamiento solitario dentro del grupo—, sino que incluso convierte al propio Díaz Dufoo en dador de sentido: “Sólo

³⁶ Al respecto puede pensarse no sólo en la famosa improductividad torriana, en su decidida *no* participación en todo tipo de representaciones intelectuales públicas, sino también en el rol ‘demoníaco’ o ‘perturbador’ que ejerció —a veces deliberada y placenteramente— al interior del Ateneo y en especial con Reyes. Puede consultarse mi tesis *La melancolía del exiliado. Edición crítica de Tres libros de Julio Torri*. Universidad de Salamanca, 2003.

³⁷ Horacio Legrás, *op. cit.*, p. 48.

³⁸ *Ibid.*, p. 47.

que aquella atmósfera de antes no resurge en el libro de Díaz Dufoo tal cual entonces la respirábamos, o sea: como obra confusa de un seudónimo colectivo. Reaparece cercada ya, limitada, acotada en sus tres dimensiones”.³⁹ *Epigramas*, así edificado sobre la base del “cimiento” ateneísta, es pues ahora la obra que, en su distinción refinada y diletante, da un sentido conclusivo a aquella atmósfera: clausura el pasado, piensa Guzmán, y permite entonces la construcción de una moderna literatura nacional.

3.

Estudiaré ahora el segundo texto, “Perspectiva de la literatura mexicana actual 1915-1928”, donde Torres Bodet sólo dedica unos cuantos renglones a Díaz Dufoo. Para darles toda su significación, sin embargo, es necesario atender la línea argumental principal del ensayo, su calidad de respuesta a varios tópicos en disputa y las estrategias discursivas de que echa mano. En principio, es claro que el texto de Torres Bodet se asume implícitamente como un posicionamiento frente a la polémica que, detonada en el 25, continuará permeando la vida cultural mexicana los años siguientes: la imagen principal que el país ofrece al mundo, concede, está completamente determinada por la revolución que, una vez concluida, implica en esos años un momento de crisis y definición, del que puede surgir “una esperanza de redención, el clima de una dicha futura, acaso todavía lejana, pero cierta”.⁴⁰ Sin embargo, de inmediato Torres Bodet asienta, aún con más contundencia, que la “actual generación artística y literaria de México”⁴¹ se encuentra apartada del ensimismamiento producido por la primacía de la revolución, y en cambio próxima a, en pocas palabras, la defensa de la autonomía artística. Vale la pena subrayar dos aspectos de esta consideración: primero, que Torres Bodet elimina toda posición divergente al generalizar sobre “los jóvenes autores de México”, quienes en consenso, según plantea, “se desnudan de todo prejuicio que no sea el dogma estético, estricto, en que convergen”;⁴² segundo, que su noción de autonomía es decidida y ex-

³⁹ Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 1225.

⁴⁰ “Perspectiva de la literatura...”, p. 2.

⁴¹ *Ibid.*, p. 3.

⁴² *Ibid.*, p. 4.

plícitamente deudora del pensamiento de Henríquez Ureña, idea que puede verificarse cuando escribe que son “el decoro”,⁴³ “la modestia, la sobriedad, el delicado equilibrio del pensamiento con la forma, de la idea y de la frase, de la sustancia y del perfil”⁴⁴ los componentes de la belleza que ha de orientar en exclusiva la labor creativa de los jóvenes autores.

Este último rasgo apunta a uno de los ejes vertebradores de su ensayo: la concepción de la cultura como un ejercicio de esencial continuidad y transmisión, que se lleva a cabo mediante una singular y rigurosa cadena de maestros y discípulos. Él mismo discípulo principal de algunos de los ateneístas destacados,⁴⁵ Torres Bodet señala como origen del tema de su ensayo –esto es, la literatura mexicana “actual”– la labor magisterial de contadas personalidades mayores, todas ateneístas: Caso y González Martínez primero, guías de filosofía y de poesía respectivamente, por haber permanecido en México durante la década revolucionaria y así haber ejercido su magisterio de forma directa;⁴⁶ Vasconcelos y Reyes después;⁴⁷ Torri y Guzmán al final.⁴⁸ Al lado de esta pléyade de maestros ateneístas sólo se cuele López Velarde, a quien sin embargo Torres Bodet aproxima al ateneísmo mediante su caracterización como el reverso, “más espontáneo [...] y más conmovedor”, de González Martínez.⁴⁹ Que el Ateneo es para Torres Bodet el núcleo determinante de la cultura mexicana lo prueban, además, otros aspectos: a Manuel Toussaint y a Díaz Dufoo, como cabezas visibles de un grupo que también incluye a Castro Leal, Vázquez del Mercado, Gómez Morín, Lombardo y Bassols, Torres Bodet los concibe como una generación intermedia, que propiamente llama “post-ateneísta”;⁵⁰ al grupo de escritores que ahora conocemos como colonialistas lo orienta en torno a la figura mucho más ate-

⁴³ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁵ Es muy útil para esto referirse al estudio de Rosa García Gutiérrez, *Contemporáneos: la otra Novela de la Revolución mexicana*, Universidad de Huelva, 1999, donde se atiende no a los años más prestigiosos de los Contemporáneos sino a su período formativo, de finales de la década del diez y los primeros años de la siguiente, bajo la tutela de figuras como Vasconcelos, Henríquez Ureña y Reyes.

⁴⁶ Torres Bodet, *op. cit.*, pp. 5-9.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 11-14.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 14-16.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 9-11.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

neísta de Genaro Estrada, y al grupo en sí lo halla definido en función de permanecer al margen del ateneísmo;⁵¹ “al lado del Ateneo” coloca a tres escritores —Rafael López, Núñez y Domínguez, González Peña— que sólo se apartaron del núcleo central “por las direcciones mismas de su vocación”, y junto a ellos a Tablada, diferenciado por su “contacto más directo con las inquietudes de algunos sectores juveniles”;⁵² y a Mariano Azuela, la única “personalidad [que] se destaca, sin conexiones de partido ni deferencias de cenáculo”, es evidente que Torres Bodet lo incluye en su nómina a regañadientes, muy probablemente para ser consecuente con la defensa que hizo de él el grupo de Contemporáneos en 1925: a regañadientes porque encuentra en Azuela a un “novelista tradicional” que atiende a lo “pintoresco” y a una “psicología esquemática”,⁵³ y porque además logra sus efectos “por una mera simplificación del procedimiento y del estilo naturalistas”, a diferencia de Guzmán con *El águila y la serpiente*, quien los obtiene “merced a un esfuerzo de recreación artística que da a sus aciertos un mérito más: el de una técnica más estricta”.⁵⁴ De nueva cuenta, en suma, Torres Bodet hace a un lado cualquier posible manifestación al margen del Ateneo a la hora de presentar los orígenes de la más reciente generación intelectual, al grado de que, quizá incluso sin darse cuenta, reduce toda influencia o magisterio al “cuadro de la acción ejercida por el Ateneo de México”,⁵⁵ historia unidireccional que hallará su punto conclusivo, con toda lógica, con la aparición en 1918 del Nuevo Ateneo de la Juventud, del que él mismo formó parte.⁵⁶

El ensayo de Torres Bodet, sin embargo, no sólo articula sus contenidos en torno al núcleo ateneísta, sino que le es deudor en los presupuestos culturales que le dan forma. Podríamos incluso

⁵¹ *Ibid.*, p. 19. Resulta muy interesante constatar cómo Torres Bodet fija en este ensayo las bases del canon literario mexicano del siglo xx, bases que luego siguió muy cercanamente la línea crítica que va de José Luis Martínez a Christopher Domínguez, pasando por Octavio Paz. Quiero decir que los estudios de estos autores atienden con mayor afinidad la categorización por grupos y sucesiones que ofrece Torres Bodet que, por ejemplo, el canon clasicista y mucho menos inclusivo de Jorge Cuesta.

⁵² Torres Bodet, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁵³ *Ibid.*, p. 24-25.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 28.

remontarnos quince años atrás para encontrar su modelo preciso: el artículo “Nosotros” que Reyes escribió en París para la *Revista de América* de Francisco García Calderón, luego reproducido en la revista *Nosotros* de Rafael López y más tarde base de su decisivo *Pasado inmediato* (1940).⁵⁷ Antes, incluso, podría señalarse como origen común el hecho de que, como subraya Martínez Carrizales, fue Henríquez Ureña quien desde su llegada a México comenzó a expresar y difundir su interés por clasificar el presente literario y cultural de América a través del “estudio del movimiento intelectual de un país determinado, en un momento específico, el presente”.⁵⁸ Veamos entonces cómo el texto de Torres Bodet sigue el modelo de Reyes, ambos decididos a describir el panorama *presente* que los rodeaba: en principio, donde éste coloca una “crisis intelectual”⁵⁹ como base de su argumentación, aquél apunta, como ya señalamos, al paradigma revolucionario; de la crisis, Reyes infiere como género predominante la prosa de ideas, mientras que Torres Bodet, tras apelar a la autonomía literaria, entroniza a la poesía; ambos terminan definiendo lo *actual* casi como sinónimo de lo juvenil, lo que sugiere una paradójica condición moderna puesto que conciben la cultura como una sucesión de relevos generacionales que se dan, sin embargo, no a través de las rupturas sino de la linealidad de las herencias armónicas, de cuya operación se encarga el esquema maestro-discípulo; cada generación está compuesta por un grupo homogéneo, sin fisuras –que Reyes expresa muy bien desde el título mismo de su artículo–; mediante los rasgos anteriores se construye un relato unívoco y regido por la causalidad, eslabones edificantes que se suceden con toda naturalidad –así, Torres Bodet escribe al final de su ensayo que su deseo no fue otro que “dar al paisaje descrito una unidad esencial, lógica y cronológica a la vez”–; ⁶⁰ por último, ambos textos ofrecen hablar de la literatura mexicana reciente para terminar hablando más bien

⁵⁷ Puede recordarse cómo el artículo de Reyes hizo mucho caso de las recomendaciones de Henríquez Ureña sobre qué material incluir en su texto y cómo organizarlo. Véase el libro de Leonardo Martínez Carrizales incluido en la bibliografía, y también, desde luego, Alfonso Reyes/Pedro Henríquez Ureña. *Correspondencia i. 1907-1914* (ed. José Luis Martínez), México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 221-230, para leer la famosa carta donde Henríquez Ureña da a Reyes los lineamientos para la escritura de su artículo.

⁵⁸ Leonardo Martínez Carrizales. *La sal de los enfermos...*, p. 75.

⁵⁹ Alfonso Reyes, “Nosotros”, p. 620.

⁶⁰ Torres Bodet, *op. cit.*, p. 33.

de “nosotros”,⁶¹ esto es, para representar estratégicamente al grupo del que en ese momento son voceros.

Con la extensa descripción anterior del ensayo de Torres Bodet puede ahora clarificarse el sentido que orienta la inclusión de Díaz Dufoo, así como el rol que se le asigna. No sólo, como se ha mostrado, Díaz Dufoo queda incorporado de lleno a la órbita del ateneísmo, sino ligado a Torri, en una más de estas parejas complementarias de que se vale Torres Bodet (Caso y González Martínez; Reyes y Vasconcelos, González Martínez y López Velarde, Guzmán y Azuela), siendo Torri la figura mayor de esta dualidad y la que determina su signo. Al término del fragmento que le dedica, Torres Bodet, en su afán por convertirlo en un antecesor directo, señala que Torri está más cerca de Max Jacob que de Aloysius Bertrand,⁶² comentario casi gratuito que, sin embargo, se ve contradicho por su caracterización previa. Ahí Torres Bodet ha resumido los rasgos ya establecidos sobre Torri, arrancando con lo perturbador que sugiere su apodo de “Hermano Diablo”: la ironía, la lucidez, su sólida formación en los “clásicos españoles o ingleses”, la pureza de su escritura, el diletantismo, la “atormentada calidad” y la parquedad –en contraposición a Reyes.⁶³ De esta forma, cuando alude a los textos “raros” de Torri, Torres Bodet no hace sino consolidar una figura, la del *raro* dentro de la tradición, cuya estética no difiere de la estética dominante pero cuyas altas exigencias lo conducen a la producción escasa, la pureza y el silencio; y consolidar también una posición crítica, la que lima las divergencias de las posturas alternativas o marginales a través de urdir los opuestos como complementarios, de modo que pueda prolongarse la concepción de la cultura como una entidad lógica y coherente. Cuando toca el turno a Díaz Dufoo, Torres Bodet articula varias dualidades: si Díaz Dufoo y Toussaint “se habían dejado moldear por la disciplina intelectual de Pedro Henríquez Ureña”, Toussaint “seguía de cerca los pasos de Alfonso Reyes, [mientras que] Díaz Dufoo se encontraba más íntimamente

⁶¹ No sólo Reyes: Torres Bodet también llega a valerse del pronombre en el momento en que comienza a hablar de su generación –o podríamos decir, en el momento en que comienza a hablar su generación–: “Así, para nosotros, el nombre de José Vasconcelos se encontrará siempre ligado [...] al de Romain Rolland” (*op. cit.*, p. 26).

⁶² Torres Bodet, *op. cit.*, p. 15.

⁶³ *Ibid.*, pp. 14-15.

ligado con el talento paradójico y sutil de Julio Torri”.⁶⁴ Y más allá del breve comentario sobre *Epigramas*, que queda reducido a una especie de versión criolla de La Bruyère con “estilo pintoresco”,⁶⁵ lo decisivo es que la parquedad o la reticencia a publicar de Díaz Dufoo resultan para Torres Bodet gestos voluntarios, y dignos de elogio, de un ateneísta diletante. En esa plena integración coincidirá Villaurrutia cuatro años después, cuando afirme en una entrevista que del Ateneo resalta Reyes, quien “es, acaso, el de obra más cuantiosa y de más universal alcance. Torri, Díaz Dufoo, espíritus selectísimos, han producido obra breve y depurada, pero sin ecos, sin resonancias”.⁶⁶ Lo “paradójico”, la ironía, aun la parquedad, en suma, han sido agregados al conjunto armónico de núcleo ateneísta merced a considerarlos elementos estrictamente textuales, casi tropológicos, o bien decisiones caprichosas pero justificables porque a fin de cuentas terminan iluminando por contraste las obras de los ateneístas mayores.

4.

Quizá pueda parecer aventurado, dada su irradiación y la de su director el resto del siglo XX, considerar la revista *Examen* una publicación marginal o en todo caso excéntrica en el contexto de su aparición, ese año de 1932 marcado por una intensa polémica cultural. Resulta claro a través de varios testimonios, sin embargo, que así como, por ejemplo, los responsables de *Contemporáneos* pudieran concebir el espacio público como un solo ámbito en el que intervenir, Jorge Cuesta pensó su revista como la posibilidad de conformar un espacio público *otro*, una “arena discursiva paralela” cuyo carácter restringido –deliberadamente, en buena medida– permitiera la circulación de “contradisursos”.⁶⁷ Sheridan ha estudiado cómo *Examen* nace enmarcada por la polémica

⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁶ *Apud*. Guillermo Sheridan. *México en 1932...*, p. 155.

⁶⁷ Siguiendo a Nancy Fraser, Herbst reformula la noción de “esfera pública” de Habermas a partir de considerar su estudio clásico (*The structural transformation of the public sphere*) como un discurso normativo, que atiende a cómo debería funcionar dicha esfera más que a cómo opera en distintas realidades concretas, donde ella más bien encuentra estas esferas múltiples y paralelas. Ver Susan Herbst, *Politics at the margin...* p. 14.

nacionalista, cuyo eje hace confluír en una posición coincidente a dos grupos en principio antagónicos, los “críticos conservadores” y “los escritores de izquierda”, que terminan encarnando la postura más extendida, la doxa.⁶⁸ En un libro anterior, Sheridan había apuntado:

Examen se propuso desde el principio como una revista elitista y, a diferencia de *Contemporáneos*, jamás se procuró publicidad ni trató de circular más que resignadamente. Poco antes de su aparición había muerto Carlos Díaz Dufoo Jr., el dramaturgo que tanto colaboró en *Contemporáneos*, y en su “In Memoriam”, Julio Torri reivindicó en él al intelectual que entrega su vida “al noble ejemplo de amor exclusivo por la belleza”. [...] Esta declaración de humildad orgullosa apunta a una conciencia de la que Cuesta y el grupo jamás se sintieron alejados: la de que escribían en un país de analfabetos y la de que los tirajes de sus libros rara vez pasaban de los 500 ejemplares.⁶⁹

Son indudables el carácter restringido y el talante nulamente empresarial de la revista, lo que Cuesta defendió irónico cuando se desató la cacería de brujas tras la publicación de fragmentos de *Cariátide*: “*Examen* es un periódico cuya periodicidad está vinculada a la pobreza de sus colaboradores habituales. Tira hasta 1000 ejemplares. No se vocea ni se vende en las calles. Lo compran en las librerías trescientos heterodoxos, sobrerrealistas o vanguardistas, unos, y otros que nada más han estado en París.”⁷⁰ Pero fácil no es aceptar la caracterización elitista que hace Sheridan, por cuanto él mismo, en su descripción del contexto de la polémica, permite observar cómo *Examen* en ese momento era menos ‘alta cultura’ que una cultura alternativa, para no arriesgarnos con el término contracultura: no es la época de revistas como *Pegaso* o *La Nave*, donde el mismo carácter restringido sí podía juzgarse como representante de la franja de élite de un concepto común y omniabarcador de la cultura, sino el año de 1932, cuando Cuesta busca generar un espacio paralelo donde introducir un ejercicio que, más que consagrar, interroga a la cultura.⁷¹ Y para ello basta

⁶⁸ Guillermo Sheridan, *México en 1932...*, pp. 73-74.

⁶⁹ *Los contemporáneos ayer*, p. 391.

⁷⁰ Jorge Cuesta, *Obras*, p. 206.

⁷¹ Algo visible desde el título mismo que Cuesta elige para su revista. Habría que señalar, además, que el propio Sheridan, ya en su estudio sobre la polémica

revisar el índice del primer número, que además de un “Diálogo” de Díaz Dufoo⁷² y el texto de Torri, incluía un ensayo de Samuel Ramos –en la línea de *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934)–, un ensayo sobre crítica de Aldous Huxley, capítulos de *Cariátide* de Salazar Mallén, poemas de Novo, reseñas de Cuesta y Salazar Mallén y, especialmente, el ensayo de Cuesta sobre la pintura de Agustín Lazo, una exaltada defensa de la autonomía artística pero alejada del candor de ‘la Belleza’ y próxima, en cambio, a la reflexividad y la problematización intelectual.

Díaz Dufoo se suicida el 30 de abril de 1932 y Torri, el escritor con quien tradicionalmente se lo había asociado, redacta una pequeña necrológica para el número inaugural de *Examen*, texto decisivo que, mientras se inscribe fuertemente en el contexto de la polémica, culmina la construcción de la figura pública de Díaz Dufoo.⁷³ Habría que pensar que, si bien *Examen* representó para Torri un cierto respiro editorial –ahí publicó también dos textos que más tarde incorporaría a *De fusilamientos*–, su carrera como escritor y personaje público venía en franco declive, tras la cima que constituyó su participación en el vasconcelismo, en contraposición a su ascensión y asentamiento como profesor: en 1929, por ejemplo, prácticamente no participa en la campaña electoral de su amigo Vasconcelos, ni se inmiscuye en la discusión sobre la autonomía universitaria que culmina ese año –como tampoco lo hará en la disputa de 1933 sobre la conveniencia de implantar una educación socialista en el país, que acarreará las renunciaciones a la universidad de Cosío Villegas, Caso y Gómez Morín–; en 1931 obtiene la titularidad como profesor en Filosofía y Letras –el grado de doctor llegará dos años después– y sus publicaciones comienzan a limitarse a un puñado de textos de índole periodística y académica, los que mayormente conformarán “Prosas

del 32, presenta el elitismo (y el aristocratismo) justo como una de las acusaciones centrales que esgrimieron los nacionalistas radicales frente a quienes no se ajustaron a su programa (*México en 1932...*, pp. 86-88).

⁷² Se trata del “Diálogo” entre Cristo y el Diablo (en *Obras*, pp. 226-228) que ya había sido publicado doce años antes en *México Moderno*.

⁷³ Conviene señalar de una vez que haremos referencia a esta versión primera del texto, la de 1932, que no es sin embargo la más conocida: en 1964 Torri hizo modificaciones sustanciales al texto para incluirlo en la sección “Prosas dispersas” de *Tres libros*, versión que, además, desde entonces acompañó las ediciones de Díaz Dufoo (la del inba en 1967 y la citada del Fondo de Cultura, de 1981). Se comentarán más adelante algunos de estos cambios.

dispersas”, la sección menos atractiva de *Tres libros*. Como señala Curiel, Torri “regresa a la oscuridad. Su reino se constriñe a la picaresca burocrática [...], las aulas (círculos dantescos o, para no exagerar, soporíferos) y, más adelante, en una casa adquirida a plazos, a su biblioteca”.⁷⁴ La muerte de su amigo debió ser razón suficiente para volver a publicar algo, y más si esto ocurriría en la revista de Jorge Cuesta, a quien lo unía más de un interés común.⁷⁵

El inicio del texto plantea ya uno de los elementos más importantes para la nueva configuración de Díaz Dufoo:

En los tiempos modernos aparece en nuestras letras una serie de escritores malogrados –Couto, Gómez Robelo, Jesús T. Acevedo y Carlos Díaz Dufoo, hijo– que nos dejaron breve producción, pero de sorprendente calidad, y un noble ejemplo de amor exclusivo por la Belleza y de altivo desdén por todo lo que es ajeno a la vida intelectual.⁷⁶

De esta manera, Torri sustituye la estrategia, común a Guzmán y a Torres Bodet, de inscribir a Díaz Dufoo en el ateneísmo, para en cambio reunirlo con un grupo que propiamente llamaríamos transgeneracional,⁷⁷ formado por un modernista decadente (Couto), un hombre a caballo entre la bohemia modernista y el primer ateneísmo (Gómez Robelo) y el arquitecto sin obra del ateneísmo (Acevedo).⁷⁸ Ahora bien, ¿qué puede unir a Díaz Dufoo con estos tres autores? Torri ofrece, por lo pronto, dos parámetros principales que terminan engarzados: los llama “malogrados” no por ha-

⁷⁴ Fernando Curiel, “Ju(z)gando a Torri”, p. 1.

⁷⁵ Puede verse la necrológica que Torri dedicó a Cuesta, presumiblemente en 1942, y que fue publicada por Zaitzeff bajo el título “Inéditos de Julio Torri” en *Universidad de México*, núm. 409-410, febrero-marzo de 1985, pp. 29-34.

⁷⁶ Julio Torri, “Carlos Díaz Dufoo, Jr.”, *Examen*, p. 3.

⁷⁷ Tan es así que la frase “...amor exclusivo por la Belleza”, empleada aquí para aludir a Díaz Dufoo y los “malogrados”, es vuelta a usar por Torri de manera idéntica en su discurso de ingreso a la Academia para referirse al sentimiento común de los modernistas mexicanos. Véase *Diálogo de los libros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 118.

⁷⁸ También, de paso, se opone así a la consideración de Díaz Dufoo como miembro de Contemporáneos. En su estudio, Sheridan incluye un artículo de Jesús S. Soto, “Una crisis de literatos”, donde se pasa revista a “la serie de nombres con que se podría integrar casi completamente el grupo cuya vida literaria hemos examinado con tanta brevedad”, serie que va de Genaro Estrada a Novo y Pellicer, pasando por Rufino Tamayo o Manuel Álvarez Bravo y, claro, Díaz Dufoo (*México en 1932...*, pp. 186-194).

ber fracasado debido a la pereza o la incapacidad en su desempeño artístico sino, más simple, porque todos murieron relativamente jóvenes,⁷⁹ pero esto casi presupone su genio o su “sorprendente calidad”, ejercida o al menos potenciada por su “desdén” y su intransigencia.

Ya el final de la cita anterior introduce, a su vez, uno de los dos motivos que vertebran el texto: el desdén a lo que no sea vida intelectual se eslabona progresivamente con la inadaptación deliberada, el rechazo de las “espesas falanges de los felices”, la “ingrata lucha con el medio hostil y poco propicio a las manifestaciones de alta cultura”,⁸⁰ la enemistad de “compromisos infames”, la molestia por “las pequeñas y las grandes contrariedades que cada día nos salen al encuentro”⁸¹ y, por último, con un párrafo que Torri retiró en la versión de 1964 acaso por considerarlo demasiado datado: “Apartado de las bajas preocupaciones crematísticas o sociológicas que de modo privativo ocupan hoy a indoctos y semicultos, profundo, huraño, pertenece a la mejor clase de los escritores, los impopulares, los que superan una época mediocre, contra la que reaccionan violentamente, y se remontan a las esferas superiores del espíritu”.⁸² Incluso en las páginas que agregó en 1964 Torri prolongaría esta línea, al definir a Díaz Dufoo como uno de aquellos “seres escogidos [...] reacios a adaptarse a las condiciones de nuestra vida”, miembro de “esta selectísima familia de espíritus a quienes toda baja realidad hiere de modo punzante” y, finalmente, como un autor que “reacciona con violencia incontenible contra la falsa actitud que sirve a tantos para prosperar”.⁸³ Con esta larga reiteración del mismo motivo, Torri comienza a caracterizar al escritor *raro*, sobre lo que volveremos más adelante, pero también es claro que toda esta negatividad, de la que hará emerger el retrato positivo de Díaz Dufoo, es deudora del contexto polémico de 1932. Se sabe que Torri no participó en la escaramuza periodística, y que su única intervención, verdaderamente coyuntural, fue a solicitud de Jorge Cuesta cuando el proceso contra *Examen*

⁷⁹ Que este es el rasgo unificador lo prueba el que Torri no incluyera en la nómina a Rafael Cabrera, quien en 1932 aún estaba vivo: tras su muerte, en 1954, Torri también lo llamaría un “escritor malogrado” (*El ladrón de ataúdes*, p. 52).

⁸⁰ Julio Torri, “Carlos Díaz Dufó, Jr.”, p. 3.

⁸¹ *Ibid.*, p. 4.

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ Julio Torri, “Carlos Díaz Dufó, hijo”, *apud Tres libros*, pp. 159-160.

estaba en marcha. Si se revisa la carta que Torri envió al procurador Sánchez Benítez, publicada en el número 3 de la revista junto a textos similares de Villaurrutia, González Martínez o Gorostiza, entre otros, se comprueba que es la carta más timorata, o al menos la única que se limita a opinar sobre la supuesta inmoralidad de *Cariátide* sin ver en los ataques ninguna intención subyacente, sin aprovechar para discutir nociones más generales sobre cultura o política, e incluso concediendo que una inmoralidad deliberada sería en efecto punible. El texto sobre Díaz Dufoo es, pues, su verdadera participación en la polémica, una participación más o menos eufemística pero que, en todo caso, revela una tercera posición en el debate, la de quienes como Díaz Dufoo y Torri se resistieron a incorporarse a él porque, con poco capital simbólico en juego o pocos deseos de jugar, ya habían elegido refugiarse en una idealización extrema del arte o bien en una vida profesional ajena al campo literario.⁸⁴ una posición también de amargura e incomprensión, que el ambiente de 1932 sólo contribuiría a potenciar.

Este hilo conductor, que termina dibujando la imagen de una cotidianidad miserable y ruin,⁸⁵ sirve de base, como dijimos, para construir la efígie de los “seres escogidos”, los *raros*, de cuyos tópicos el texto de Torri ofrece un amplio catálogo encarnado en Díaz Dufoo: para empezar una genealogía explícita, el “inapreciable matiz de rareza de los *poètes maudits*”, el orgullo de la estirpe de Cavalcanti y Hamlet y la locura nietzscheana; la también explícita “distinción meditativa” y la “hiperestesia”;⁸⁶ la erudición que redundaba en su expresión “concentrada, límpida, segura de sí”; y dos citas que contribuyen a la atmósfera de rareza porque, para empezar, remiten a un corpus muy concreto, el del artepurismo (Gautier) y el específico de los poetas malditos (Villiers de l’Isle-Adam) y porque, además, parecen mensajes para iniciados debido a aquello que, al mostrarse, ocultan: en el caso de Villiers, no es sólo el contenido de la cita (“la indiferencia es el único homenaje / del

⁸⁴ La dedicatoria que Reyes stampa en el ejemplar que envía a Torri de *A vuelta de correo*, en julio de 1932, puede ilustrar esta tercera posición, aislada del debate, que Reyes intuye y concede en su amigo: “No te preocupes conmigo, Julio: este escarceo no me ha corrompido del todo. Te lo aseguro como te quiero.”

⁸⁵ Véase, en el texto sobre Rafael Cabrera al que ya nos referimos, la siguiente caracterización: “En sensibilidades tan exquisitas como la suya, escuecen y hieren muy dolorosamente los simples contratiempos y los pesares a que nadie escapa” (p. 53).

⁸⁶ Julio Torri, “Carlos Díaz Dufoo, Jr.”, p. 3.

que estoy celoso”), sino el que se trate de los dos versos finales de un poema, “Je m’envolerai dans les profondeurs”, nunca recogido en libro por su autor y probablemente el último que escribió;⁸⁷ la cita de Gautier pertenece a su libro *Nerval y Baudelaire* y aparece cuando Gautier describe cómo fue hallado el cadáver de Nerval en una calle “infame, que invitaba al asesinato y al suicidio”.⁸⁸ Por cierto que aun el suicidio de Díaz Dufoo es explicado en función de esa cualidad selecta y refinada que lo hermana con los *raros*, en un párrafo que Torri también eliminaría en 1964: “En Díaz Dufoo todo procedía de razones elevadas: hasta su inconformidad con el existir, que culmina en el suicidio, es puramente filosófica y no la pequeña inconformidad que deriva de causas personales.”⁸⁹ Torri, en suma, ha urdido un texto que se articula a través de la oposición entre la vida mundana, atroz y vulgar, y el rechazo de tintes sacrificiales de los “seres escogidos” como Díaz Dufoo, a quienes, en consonancia con esta dualidad, se llega a caracterizar como entidades etéreas, casi angélicas.⁹⁰

Hay, sin embargo, otro elemento aún más importante para completar el análisis sobre la forma en que el texto de Torri terminó la construcción de la figura pública de Díaz Dufoo: el hecho de que siga el modelo establecido por Darío en *Los raros* para este tipo de discurso. Para empezar, varios de los textos que Darío fue publicando en *La Nación*, de Buenos Aires, y que más tarde con-

⁸⁷ Véase Villiers de L’Isle-Adam: *Œuvres complètes ii* (ed. de Alan Raitt y Pierre-Georges Castex), Paris, Gallimard, 1986. Puede recordarse, además, que Villiers había sido incluido tanto por Darío como por Verlaine en sus respectivos *Los raros* y *Los poetas malditos*.

⁸⁸ Teófilo Gautier, *Nerval y Baudelaire*, p. 7. Podría agregarse a estos guiños para iniciados uno significativo: en la versión de 1964 Torri añade al texto un epígrafe de Sainte-Beuve que, por cierto, también alude a la muerte de un escritor, tomado de sus *Portraits Littéraires*. Lo interesante es que proviene del retrato de Aloysius Bertrand, el creador del poema en prosa y autor *raro* por antonomasia, predilecto de Torri y su pequeño grupo; aparece en el momento en que Sainte-Beuve habla de quienes entregaron su vida por la poesía ante la indiferencia general.

⁸⁹ Julio Torri, «Carlos Díaz Dufóo, Jr.», p. 3.

⁹⁰ No es sólo que se hable de “espíritus”, “almas” o “elegidos”: en los párrafos añadidos en 1964 Torri explícitamente apunta que “algunos seres escogidos [...] se muestran tenazmente reacios a adaptarse a las condiciones de nuestra vida [...] en la tierra. Se refugian en todo lo que puede despicar su sed de infinitud [...]. Nunca pierden su extranjería en nuestro planeta, y sus vidas fugaces y luminosas siguen [...] parabólica trayectoria” (“Carlos Díaz Dufóo, Jr.”, 1964, p. 159).

formarían su libro, fueron expresamente necrológicas, que partían de la muerte del autor para desarrollar una justificada y urgente apología: así en los casos de Leconte de Lisle, Verlaine o Martí. Después podría mencionarse, desde luego, la obsesiva tarea dariana de caracterizar la *rareza* a través de algunos rasgos recurrentes: la “distinción”, el apasionamiento, la locura,⁹¹ la “veneración del Arte y el desdén de los triunfos fáciles”,⁹² la genialidad, el orgullo y la aristocracia del gusto,⁹³ la rareza vital que produce un aura de leyenda,⁹⁴ el desfase respecto de su época,⁹⁵ el olvido de parte de los críticos⁹⁶ y el escribir sólo para uno mismo,⁹⁷ elementos todos ellos que fácilmente encuentran eco en el texto sobre Díaz Dufoo y aun a menudo casi como paráfrasis, lo que revela el grado que habían alcanzado como tópicos para 1932. Junto a esto, la voluntad de trazar el retrato, de dibujar textual y a veces ecfrásticamente una efigie, que acompaña en su distinción y excentricidad a la rareza de la escritura: así sobre todo en las viñetas dedicadas a Moreas, Verlaine, Rachilde o Ibsen. De lo anterior se desprende un eje primordial para el conjunto de *Los raros*: la oposición “silencio-ruido, esto es arte = silencio versus ruido = frivolidad, falta de arte, falso arte. Esta pauta es quizá la más fuerte en el sistema del texto: a su modo un texto reivindicativo de los verdaderos artistas que se recortan sobre el fondo de la impostura”.⁹⁸ Así, donde Darío halló necesario en 1905 introducir casi como segundo prólogo el apartado dedicado a *El Arte en silencio* de Camille Maclair, Torri encontraría, como ya hemos visto, que la polaridad entre cotidianidad vulgar y refinamiento —o “distinción meditativa”— también se traducía en términos de falsedad-autenticidad, y que esta última derivaba, como en Díaz Dufoo, en “el horror del verbalismo”.⁹⁹

Que Torri apartara a Díaz Dufoo del ateneísmo, como se señaló anteriormente, no implicaba sólo una rectificación a Guzmán y Torres Bodet, sino también una prolongación de los recursos da-

⁹¹ Rubén Darío, *Los raros*, p. 27.

⁹² *Ibid.*, p. 48.

⁹³ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 71 y 209.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 215.

⁹⁸ Susana Cella, “Atípicos: literatura escritura”, pp. 269-270.

⁹⁹ Julio Torri, “Carlos Díaz Dufó, Jr.”, p. 4.

rianos a la hora de construir su noción de rareza: Torri repetía así el ejercicio asociativo transgeneracional que Darío había desplegado generosamente en su libro, donde los *raros*, conformados sobre todo por franceses de la segunda mitad del XIX, hallaban lo mismo un precursor en el fraile medieval Domenico Cavalca o en Edgar Allan Poe, que espíritus afines en el cubano Martí, el noruego Ibsen o el portugués Eugenio de Castro. Pero además, en Darío resultaba fundamental la idea misma de grupo, de que los *raros* constituían una cofradía de iniciados encabezada en buena medida por Verlaine. Como sugiere Gabriela Mogillansky, Darío se apropia de la noción de Max Nordau acerca de la degeneración como un mal contagioso para hacer de las “asociaciones”, como ya las llamaba el propio Nordau, las “primeras características propias del arte de vanguardia, fruto de una clara conciencia del arte como un campo no neutral, de lucha por posiciones estéticas e ideológicas a partir de la construcción de un espacio de enunciación válido desde donde hablar”.¹⁰⁰ El grupo, la imagen de colectividad, es justo sobre lo que se sientan las bases de este nuevo espacio de enunciación, lo que resulta muy claro en el texto de Torri a través, primero, de la categoría de “escritores malogrados”, y después del despliegue de citas y alusiones que remiten a un corpus en funciones de plataforma enunciativa,¹⁰¹ ejercicio a su vez de ritualización, de despliegue de un repertorio simbólico específico¹⁰² propio de las esferas públicas paralelas o marginales a las que aludimos anteriormente.

Pero es justo esto último lo que Torri no percibe del todo en el modelo de Darío, y que resulta tremendamente decisivo para los efectos que produce su texto: la lógica estratégica que subyace a *Los raros* y que él ha asimilado como tópicos más o menos independientes y, diríamos, más o menos retóricos. Las viñetas de Darío no sólo se publicaron en un periódico de gran circulación: ya como libro fueron acompañadas de un auténtico trabajo publicitario, lo que acarrió que la edición se agotara en quince días. Si a ello sumamos el prólogo añadido en 1905, tan característico del Darío estratégico, se hace evidente su intención no sólo de asumirse

¹⁰⁰ Rubén Darío, *op. cit.* p. 21.

¹⁰¹ Corpus que va, como se ha indicado, de Cavalcanti a Villiers de l'Isle-Adam, y que en la versión de 1964 se ve ampliado con citas de Stendhal y Stefan Zweig y reforzado con el muy explícito epígrafe de Sainte-Beuve: “Es un deber de cada grupo literario, como de cada batallón en campaña, retirar y enterrar a sus muertos.”

¹⁰² Susan Herbst, *op. cit.*, pp. 23-25.

moderno, sino de situarse como núcleo condensador de varias tradiciones que confluyen gracias a su presencia y su voz, ejercicio de “autopromoción” mediante el cual “no sólo se afana en mostrar que estaba al tanto del último grito literario del continente sino que pretende demostrar a su público [...] que él también formaba parte del grupo de elegidos continentales”.¹⁰³ Que en el libro de Darío prácticamente no asome la contraparte de los *raros* —en el capítulo sobre Bloy se desliza una tímida “crítica oficial”,¹⁰⁴ mientras que, en el dedicado a Augusto de Armas, Darío ironiza brevemente sobre “un cultivador elegante de la poesía, un trovero gran señor que ritma y rima [...] versos que deben ser impresos en ediciones ricas y celebrados por lindas bocas en las bellas veladas de la diplomacia”-¹⁰⁵ y que la aparición de Nordau en su nómina constituya, como se ha señalado muchas veces, una inclusión tan estratégica como ambigua, no hace más que confirmar la idea de Montero: “*Los raros* no es un estudio crítico. Por el contrario, su propósito central es la autorrepresentación”.¹⁰⁶ Los *raros* de pronto ya no son islas excéntricas en el mar de la oficialidad; son de hecho la única presencia, los únicos virtuosos, los únicos imitables: una corriente subterránea que Darío agrupa como *raros* pero no para dejarlos en la marginalidad sino para proyectarlos como ejes del canon moderno. Se trata, en suma, de un ejercicio que Jitrik categorizó como de marginalidad “programada” y, agregaríamos, programática: “hasta cierto momento, quizás hasta la revolución romántica, la idea de canon ocupa todo el universo imaginario «culto» pero, poco a poco, va siendo recortada por un nuevo tipo de discurso, la «crítica», que fue pasando de su papel de vigilante del cumplimiento del canon a productor de canon ella misma”.¹⁰⁷

Ahora es posible comprender el desfase que se produce en el texto de Torri a la hora de tomar como modelo las viñetas de *Los raros* para su ensayo sobre Díaz Dufoo. No se trata únicamente de recodar la abismal diferencia entre el aparato promocional en torno al libro y la figura de Darío —al que colabora, por si faltara, el propio Darío mediante numerosos testimonios sobre sus encuentros con los poetas franceses, por ejemplo— y las condiciones

¹⁰³ Óscar Montero, “Modernismo y...”, p. 822.

¹⁰⁴ Rubén Darío, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰⁶ Óscar Montero, *op. cit.*, p. 824.

¹⁰⁷ Noé Jitrik, “Canónica, regulatoria y transgresiva”, p. 28.

de publicación del texto de Torri en *Examen*, además del hecho de que él mismo prácticamente no se representara en su escrito como valedor de la información sobre Díaz Dufoo.¹⁰⁸ Lo que hay que observar, primero, es que la lógica propiamente moderna subyacente a la estrategia dariana de 1896-1905, una lógica de disputa crítica dentro de un campo literario que se autonomiza y problematiza sus relaciones con el Estado y el mercado, se ha desprendido incluso, con las vanguardias, de sus recubrimientos retóricos y se ha impuesto como norma de acción generalizada, que exigiría para 1932, sin embargo, nuevas estrategias y contenidos. Pero Torri no puede ni siquiera plantearse tal renovación porque, para empezar, no concibe la existencia de un campo literario autónomo —él es, de hecho, entre las figuras principales del Ateneo quien menos se inmiscuye o menos se interesa por ejemplo en la apuesta por la profesionalización del escritor—: su visión del medio literario (no así su praxis de escritura) es sumamente deudora del ambiente subvencionado y armónico del porfiriato, que percibe a la creación artística como un ejercicio aislado y diletante.

A partir de esto último habría que enfatizar, en segundo lugar, la diferencia, casi el antagonismo, entre lo que persigue *Los raros* y lo que se propone el texto sobre Díaz Dufoo. Mientras que Darío produce un cortejo de falsas elegías sobre escritores muertos o desconocidos, falsas porque no buscan clausurar nostálgicamente el pasado inmediato sino hacer de ese pasado la base que le permita incidir en la disputa simbólica dentro un campo anómico, Torri sí coloca una tumba —o mejor: redacta el epitafio— sobre un período del que se está despidiendo. Lo curioso, lo equívoco efectivamente de su texto, es que para ello se vale de un modelo moderno del que sin embargo ha conservado la pura forma —el tipo de discurso, la articulación dual, el sistema de citas y alusiones, incluso el estilo— pero despojada del contenido estratégico que le era propio. En su texto sobre Díaz Dufoo, Torri asume casi por única vez una responsabilidad dentro del campo literario; esto es, acepta *póstumamente* la existencia del grupo, fija las coordenadas para leerlo y entrega su mejor ensayo memorioso: singular manifiesto que presenta a un grupo en el mismo instante en que declara su muerte. Guzmán y Torres Bodet habían normalizado la obra dufoosiana al integrarla plenamente al ateneísmo, con lo cual se

¹⁰⁸ Hay una discretísima anécdota personal, que Torri sin embargo elimina en la versión del 64.

efectuaba no sólo una inclusión del autor en el eje rector del canon mexicano, sino una domesticación de las anomalías de su escritura —al clasificar sus fragmentos como aforismos, por ejemplo, e incorporarlos de ese modo a un coherente régimen de géneros; Torri buscó responder a esas primeras lecturas y sacar a Díaz Dufoo de tal categorización, pero al valerse del modelo dariano terminó propiamente por consolidarlo como un *raro* en el sentido que, aun en pocas décadas, ya se había establecido como moneda corriente en la tradición. Díaz Dufoo devino, así, el excéntrico para el que sin embargo ya existía un espacio reservado en el teatro simbólico de la literatura mexicana: el *raro* canónico.

Convendría una última consideración: en su origen, la noción de los *raros* fue programática. Como apunta Wilfrido Corral, “Dario usa el anti-canon de la rareza para, de modo paradójico, enaltecer lo que hoy se consideraría un convencionalismo: el poder de la tradición”,¹⁰⁹ lo que nos lleva a pensar que los *raros* fueron un grupo reunido y promovido justamente para dejar de ser raros, para llegar a portar ese curioso mote con el orgullo de los vencedores. Ahora bien: ¿es posible leer la rareza en el siglo XX y en el XXI, o bien dotarla de otro contenido? “Si la rareza es casual o causal no funciona, porque no puede ser calculada sino constante”,¹¹⁰ a lo que se podría agregar la sospecha de que la ritualización de todo contradiscurso acaso siempre encubra el deseo de reducir la acción de las ‘esferas públicas paralelas’ a la pura y estricta lógica estratégica, lo que podría desembocar incluso en la disolución de su misma multiplicidad. En todo caso, en este ensayo hemos intentado volver explícitos los mecanismos a través de los cuales se construyó la figura de *raro* canónico de Díaz Dufoo —un *raro* que, a la luz de su publicación, difusión y estudio, poco a poco, en efecto, ha dejado de serlo— con el fin de hacer posible una lectura distinta o, en buena medida, hacer posible al fin su lectura, a lo que tal vez ya apunte, por cierto, esta idea: “El aplastante hecho de la cantidad reducida de páginas y su predilección por la minoría aforística nos dejan ver que en el centro de Dufoo había un *no* a la literatura”.¹¹¹

¹⁰⁹ “¿Teoría de los raros?”, p. 9.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹¹ Heriberto Yépez, “Prólogo”, p. 23.

Bibliografía

- Aguilar Mora, Jorge. "El fantasma de Martín Luis Guzmán", en Martín Luis Guzmán. *La sombra del caudillo*. Francia (Archivos), Ed. Rafael Olea Franco 2002, pp. 538-558.
- Cella, Susana. "Atípicos: literatura escrita", en Noé Jitrik (comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 265-271.
- Corral, Wilfrido H. "¿Teoría de los raros?", *Paréntesis*. año 1, núm. 8, México, marzo de 2001, pp. 8-13.
- Cruz Gómez, Leonor. "Los cuentistas en el Ateneo de la Juventud". *Ínsula*. núm. 611, noviembre de 1997, pp. 15-18.
- Cuesta, Jorge. *Obras i*. México, Ediciones del Equilibrista, 1994.
- Curiel, Fernando. *La querella de Martín Luis Guzmán*. México, Ediciones Coyoacán, 1993.
- . "Ju(z)gando a Torri". *Sábado* (suplemento de *unomásuno*). núm. 614. México, 8 de julio de 1989, pp. 1-2.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Zaragoza, Libros del Innombrable, 1999.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querella por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México, fce, 1989.
- Díaz Dufoo hijo, Carlos. *Epigramas*. México, Tumbona ediciones, 2008.
- . *Epigramas*. París, 1927.
- y Ricardo Gómez Robelo. *Obras* (ed. de Serge Zaitzeff). México, fce, 1981.
- Garciadiego, Javier. "Movimientos estudiantiles durante la revolución mexicana (estudio de caso de la participación de un grupo de clase media urbana)". vv. aa. *Los estudiantes. Trabajos de historia y sociología*. unam, 1989, pp. 139-190.
- Gautier, Teófilo. *Nerval y Baudelaire*. Madrid, La España Moderna, s/f.
- González, Anibal. *Abusos y admoniciones. Ética y escritura en la narrativa hispanoamericana moderna*. México, Siglo xxi, 2001.
- Guzmán, Martín Luis. "Un autor de epigramas". *Obras completas ii*. México, fce, 1985, pp. 1223-25.
- Herbst, Susan. *Politics at the margin. Historical studies of public expression outside the mainstream*. Cambridge University Press, 1994.

- Jitrik, Noé. "Prólogo". Noé Jitrik (comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 11-15.
- . "Canónica, regulatoria y transgresiva". Susana Cella (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 19-41.
- Legrás, Horacio. "El Ateneo y los orígenes del Estado ético en México". *Latin American Research Review*. Vol. 38, núm. 2, junio de 2003, pp. 34-60.
- López Medina, Manuel. "La Escuela Libre de Derecho y el derecho romano (1912-1982)". www.bibliojuridica.org/libros/5/2108/23.pdf. Fecha desconocida. [con acceso el 19 de julio de 2009].
- Lorente Medina, Antonio. "Introducción". Martín Luis Guzmán. *La sombra del caudillo*. Madrid, Castalia, 2002, pp. 7-66.
- Martínez Carrizales, Leonardo. *La sal de los enfermos. Caída y convalecencia de Alfonso Reyes. París 1913-1914*. Universidad Autónoma de Nuevo León-Consejo para la Cultura de Nuevo León, 2001.
- Mogillansky, Gabriela. "Max Nordau o las patologías de la ficción". Noé Jitrik (comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*, pp. 19-25.
- Montero, Oscar. "Modernismo y 'degeneración': *Los raros de Darío*". *Revista Iberoamericana*. Vol. 1xii, núms. 176-177, julio-diciembre de 1996, pp. 821-834.
- Perea, Héctor. "Tras las huellas de una sombra". Martín Luis Guzmán. *La sombra del caudillo* (ed. de Rafael Olea Franco), pp. 524-537.
- Reyes, Alfonso. "Nosotros", en *Revistas literarias mexicanas modernas. Savia Moderna 1906. Nosotros 1912-1914*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 620-625.
- Roggiano, Alfredo. *Pedro Henríquez Ureña en México*. México, UNAM, 1989.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México, FCE, 1999.
- . *Los Contemporáneos ayer*. México, FCE, 1985.
- Torres Bodet, Jaime. "Perspectiva de la literatura mexicana actual 1915-1928" (*Contemporáneos*, núm. 4, septiembre de 1928), en *Revistas literarias mexicanas modernas. Contemporáneos ii (septiembre-diciembre de 1928)*. México, FCE, 1981, pp. 1-33.
- Torri, Julio. "Carlos Díaz Dufóo, Jr.". *Examen*. Núm. 1, agosto de 1932, pp. 3-4.

- . “Carlos Díaz Dufoo, hijo”. *Tres libros*. México, FCE, 1964, pp. 158-161.
- . *Diálogo de los libros*, México, fce, 1980.
- . *El ladrón de ataúdes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Yépez, Heriberto. “Prólogo. Microsofía del hombre fragmentario”. Carlos Díaz Dufoo. *Epigramas*. México, Tumbona, pp. 11-26.
- Zaitzeff, Serge (ed.). *Xavier Icaza y sus contemporáneos. Epistolarios*. México, Universidad Veracruzana, 1995.

Mónica Cravioto*

Resumen

El ensayo trata sobre la contribución de Alfonso Cravioto en los distintos momentos y proyectos del grupo que se integraría como Ateneo de la Juventud: desde la creación y el financiamiento de la revista *Savia Moderna*, en 1906, hasta la redacción de los estatutos del Ateneo, en 1909, incluyendo la protesta literaria y la subsecuente manifestación vindicatoria de Manuel Gutiérrez Nájera, en abril de 1907; la Sociedad de Conferencias, en mayo de ese mismo año, y la defensa de Gabino Barreda y la Escuela Nacional Preparatoria, en marzo de 1908.

Es, también, un recuento de la obra poética de Cravioto, de sus ensayos sobre crítica de arte, de los libros que publicó en vida y de los que se editaron póstumamente, así como de la escasa correspondencia personal de la que se tiene conocimiento. Rescatar la memoria de Alfonso Cravioto como intelectual y poeta y entenderlo como una figura arquetípica del ateneísmo, en su formación, sus elecciones estéticas y su incursión en actividades como la política y la diplomacia, a las que extrapoló la mística y la visión de Ateneo.

Abstract

This paper is about Alfonso Cravioto and his contribution to the Ateneo de la Juventud: from *Savia Moderna's* foundation and its financing in 1906 to the writing of the Ateneo's statutes in 1909, including the literary protest and the subsequent demonstration vindicating Manuel Gutiérrez Nájera, in April, 1907; the Conferencess' Society, in May of the same year, and Gabino Barreda and National Preparatory School's defense, in March, 1908.

* Investigadora independiente.

It is, also, an inventory of Cravioto's poetry, of his art critique essays, of the books published in his life and those edited after his death, as well as of the scarce personal correspondence that is known today. To rescue Alfonso Cravioto's as an intellectual and a poet; to understand him as an archetypal figure of the ateneísmo, not only because of his training and aesthetic choices, but because of his incursion in politics and diplomacy inspired by the Ateneo's vision and mysticism.

PALABRAS CLAVE: político, diplomático, escritor, *Savia Moderna*, *Revista Moderna de México*.

El centenario de la fundación del Ateneo de la Juventud representa la oportunidad de desentrañar del olvido a figuras como Alfonso Cravioto quien, a pesar de haber sido fundador y presidente del Ateneo y creador de la revista *Savia Moderna*, permanece en los entretelones de un escenario dominado por Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña.

El propósito del siguiente texto es aportar claves para estudiar a un personaje, que en un afán de seguir su carácter personal y llegar a ser el que se es, transitó múltiples caminos: liberal, periodista, activista, antirreeleccionista, editor, poeta, crítico de arte, orador, legislador, constituyente, diplomático, intelectual y académico; pero con un denominador común: en todos ellos fue un precursor, un innovador y un polemista. Un personaje que, aunque fue figura pública, administró poco su fama: no parece haber escrito sobre sí y su correspondencia personal es prácticamente desconocida. Un personaje cuya versatilidad lo hace objeto de estudio para distintas disciplinas y cuyo olvido lo convierte en terreno virgen para la investigación.

De la infancia pachuqueña a la prisión de Belén

Alfonso Cravioto Mejorada nace en Pachuca, Hidalgo, el 24 de enero. Algunas fuentes ubican este hecho en 1883 y otras, en

1884.¹ Sus primeros trece años de vida coinciden con la denominada “era de los Cravioto”, que comenzó en 1877 con el advenimiento del general Rafael Cravioto, padre de Alfonso, como gobernador del estado de Hidalgo. El general fue seguido en el cargo por sus hermanos Simón (1881-1885) y Francisco (1885-1889) y luego él mismo ejerció nuevamente la gubernatura durante dos periodos consecutivos más (1889-1893 y 1893-1897). En 1897 resultó electo por cuarta ocasión pero, siete meses después de su toma de posesión renunció por presiones de Porfirio Díaz. Originarios de Huauchinango, Puebla, el general Rafael Cravioto y sus hermanos, los coroneles Agustín, Francisco y Simón, habían peleado contra la invasión norteamericana, la intervención francesa y en las guerras de Reforma, leales al presidente Benito Juárez, lo que probablemente motivó a Alfonso a participar en los núcleos liberales de Hidalgo desde muy temprana edad, aunque su primera aparición pública coincidirá con el inicio del siglo xx.

En 1901, a los 16 años de edad, el joven periodista funge como director de *El Desfanatizador*, semanario pachuqueño fundado por Francisco de Paula Castrejón Escobar, frente al que se mantiene durante treinta y nueve números, al tiempo que estudia el bachillerato en el Instituto Científico y Literario (hoy Universidad Autónoma de Hidalgo).² Ese mismo año conoce a los hermanos Flores Magón en el Congreso Liberal de San Luis Potosí y, junto con Mariano Lechuga, firma una protesta por la violenta disolución, en Pachuca, de una manifestación estudiantil en honor a Juárez.³

Al año siguiente, el bachiller Cravioto se reúne con su familia en la ciudad de México. Ingresa a la Escuela Nacional de Jurisprudencia y se convierte en el primero de su estirpe en estudiar una carrera profesional. Su padre y sus tíos habían sido militares formados en la guerra, en tanto que sus hermanos se dedicarían a administrar la herencia familiar. En la capital, el futuro abogado retoma la actividad política y periodística: se afilia a la agrupación

¹ 1884 es el año que se menciona en sus presentaciones públicas de la última época y el que tiene por oficial el gobierno del estado de Hidalgo. Al respecto, el periodista Miguel Ángel Granados Chapa explica que en 1918, en la primera campaña de Cravioto para senador, intencionalmente se asienta la fecha errónea de 1883 para disfrazar que “no tenía los 35 años cumplidos que la Constitución demandaba para ser elegible” (*Alfonso Cravioto, un liberal hidalguense*, p. 125).

² *Ibid.*, pp. 28-29.

³ La “¡Protesta!” aparece en el número 50 de *Regeneración*, el 15 de agosto de 1901 (compilada en Ricardo Flores Magón, *Obras completas*, pp. 1024-1027).

estudiantil Ignacio Ramírez, de la que es nombrado presidente el 29 de junio de 1902 y, en calidad de delegado de la misma, participa en la reinstalación del Club Liberal Ponciano Arriaga, en febrero de 1903, como sexto secretario. Poco después, funge como primer vicepresidente del Club Antirreeleccionista Redención, que tuvo a *Excelsior* como órgano de propaganda.⁴

El 2 de abril de 1903 participa, junto con Juan Sarabia, Santiago De la Hoz y los hermanos Flores Magón, en una manifestación antirreeleccionista, a raíz de la cual todos son encarcelados en la prisión de Belén durante seis meses. Ese mismo mes, *El Hijo del Ahuizote* da a conocer el “Manifiesto a la Nación” del Club Antirreeleccionista Redención, en repudio a la sexta reelección de Porfirio Díaz, e incluye también un poema de Cravioto titulado “Dios y el Alma”.⁵ La publicación conjunta sus dos intereses: la política y la poesía; el momento marca una bifurcación de caminos: en los siguientes años Alfonso seguirá el segundo.

La muerte del padre o los usos de una herencia

“Los efectos de la relegación impuesta a Don Rafael Cravioto”, escribe el historiador Sandalio Mejía Castelán, “su avanzada edad, sus decepciones, pronto ocasionaron la destrucción del alma impetuosa otrora del caudillo. Una rápida depresión moral constituyó el principio de su ocaso, abreviando su muerte una complicada enfermedad que lo llevó a la tumba a las 8 de la mañana del día 29 de noviembre de 1903 en la casa número 5 (bajos) de la 1/a. calle de Santa María de la Rivera, en México, D.F.”⁶ Alfonso, que acaba de salir de la cárcel, acompaña al anciano militar en su lecho de muerte. Casi veinte años después publicará un poema “A Hernán Cortés”, donde se dirige al conquistador como a un padre

⁴ La *Enciclopedia de México* atribuye a Alfonso Cravioto participación en casi todas las publicaciones antirreeleccionistas de la época. Además de las ya citadas, en *El Colmillo Público*, que dirigía Jesús Martínez Carrión; *Vesper*, de Juana B. Gutiérrez de Mendoza; *El Partido Democrático*, dirigido por Jesús Urueta, y *El Radical*, redactado por el mismo Urueta. *Enciclopedia de México*, t. 10, pp. 222-257, s.v. periodismo.

⁵ “Dios y el Alma” (50 vv. “¡Alma y Dios! una mentira”. Dedicado a Juan Sarabia. Reproducido por Miguel Ángel Granados Chapa, *op. cit.*, pp. 35-36).

⁶ *Huauchinango histórico*, 2009, p. 298.

y, si se omite el título, se podría pensar que se lo escribe a su propio progenitor:

¡Oh padre de la raza, padre, a pesar de todo,
que entre flamas de incendios y volcanes de lodo,
y furias desatadas de un vértigo dantesco,
formidable te yergues, y te alzas gigantesco
sobre el dolor y el crimen, y el mal y la desgracia,
como fuerza celeste, como genio de audacia,
aventando a los siglos, con arrogancia fatua,
tus púgiles arrestos: ¡semillas de tu estatua!⁷

El patriarca había firmado su último testamento el 4 de octubre de 1899, veinte días antes de cumplir 70 años de edad. En la cláusula quinta del documento, el general da cuenta de sus bienes principales:

la Hacienda llamada San Nicolás (á) El Zoquital en el Estado de Hidalgo; varias casas sitas en Pachuca, acciones en varias minas y negociaciones, algunos bienes raíces en el Distrito de Huauchinango, la mitad del valor de la empresa de Ferrocarriles de Hidalgo y Nordeste excluyéndose únicamente, el valor de la vía de Tizayuca á México para hacerse el cómputo de esa mitad que me corresponde; pues el valor de la vía de Tizayuca á México con la otra mitad del valor de la Empresa corresponde á mi socio y buen amigo el Sr. Don Gabriel Mancera.⁸

En “Los Cravioto”, Alfonso Reyes apunta que Alfonso Cravioto tenía muchos hermanos y medios hermanos.⁹ En realidad los hermanos sólo eran tres: Carlos, Napoleón y María Cravioto Mejorada (los menores de la familia, hijos del general y la señora Laura Mejorada). En cuanto a los medios hermanos, eran diez: Rafael y Agustín Cravioto Aguilar; Pompeyo, Constantino, Catalina

⁷ “A Hernán Cortés” (26 vv. “Oh padre de la raza! Padre, a pesar de todo”) en *El Maestro* [núm. 2, mayo de 1921], t. I, p. 208 de la ed. cit. *El alma nueva de las cosas viejas* (en adelante ANCV), p. 193. *Anáhuac y otros poemas* (en adelante AOP), p. 67. *Poesías completas 1904-1944* (en adelante PCH), 1971, p. 57. *Poesías completas 1904-1944* (en adelante PCHI), 1984, p. 60.

⁸ Rafael Cravioto, “Testamento”, foja 2.

⁹ *Obras completas*, t. XXIII, p. 367.

y Clotilde Cravioto Calva; Adalberto y Ángela Cravioto González; Adrián Cravioto,¹⁰ y Emilia Cravioto Andrade (muerta en la infancia).¹¹

El general heredó a todos sus hijos y nombró al licenciado Joaquín Oropeza como tutor de los cuatro menores, “no sólo para que los represente en el juicio de sucesión, sino también para que reciba y administre la herencia que á todos ellos corresponde, mientras llegan á la mayoría de edad”.¹² Dispone para Alfonso una décimo tercera parte de su fortuna, cantidad que recibirá en 1905, al cumplir veintiún años de edad. Con parte de esos recursos, el heredero patrocinará *Savia Moderna*. En tanto, en 1904 escribe los poemas “Nostálgica”, “Transmigración”, “Hiemal” y “Lámina de álbum”, en 1905.

“Transmigración” es una alegoría donde

las estrellas son poetas;
son lumíneos trovadores
de bandolines de plata,
que preludian con fulgores
luminosa serenata.¹³

“Nostálgica” e “Hiemal” son poemas nocturnos. En el primero,¹⁴ el crepúsculo motiva la evocación de un amor fallido, mientras que el segundo es la descripción de un paisaje muerto bajo la nieve.¹⁵ En ambos hay desencanto, hastío, una referencia continua al camino y al recorrido y el recurso del paisaje como metáfora de los

¹⁰ Se desconoce el segundo apellido.

¹¹ Alfonso Cravioto, “Genealogía de la familia Cravioto”, ca. 10 de noviembre de 1946 (Archivo personal de Mónica Cravioto Galindo, docs. 1-111). Por iniciativa de Alfonso Cravioto, los integrantes de esta familia registraron en unas tarjetas amarillas de 12.5x7.5 cm su nombre, domicilio, teléfono, ascendencia y descendencia. Probablemente fue en una reunión convocada por Alfonso en el bosque de Chapultepec, en la que también se tomó una fotografía panorámica del grupo.

¹² Rafael Cravioto, doc. cit., foja 4.

¹³ “Transmigración” (36 vv. “En las noches, claras, quietas”). AOP, p. 21. PCH, pp. xliii. PCH, p. 32.

¹⁴ “Nostálgica” (41 vv. “Cuando ya los oros viejos de la tarde se disuelven”. Dedicado “Para Elena” Sánchez, con quien contraería matrimonio posteriormente). PCH, pp. xli-xliii. PCH, p. 31.

¹⁵ “Hiemal” (103 vv. “Es el triunfo de las nieves: ¡hace frío! ¡mucho frío!”). AOP, pp. 23-28. PCH, xlv-xlviii. PCH, pp. 32-33.

estados anímicos. También aparecen ya algunos elementos que serán una constante en la obra del poeta: el color, el contraste entre la luz y la sombra y la siempre presente referencia al alma. En cambio, en “Lámina de álbum” los motivos son un castillo, “áureos bandolines” (v. 10), “blondos trovadores” (v. 13) y un poeta que compone cantos para una blanca reina.¹⁶

Savia Moderna, voz de un tiempo nuevo

Entre los múltiples testimonios de la creación de *Savia Moderna*, Alfonso Reyes escribe:

Al principiar 1906, Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón, ayudados por José María Sierra (el cual ha escapado, como por trampa, del mundo de lo conocido), se arriesgaron en una empresa periodística que habría tenido éxito, si Cravioto no hubiera preferido sacrificarla a un viaje por Europa. Se fundó una revista literaria de los jóvenes. Se trató de llamarla *Savia Nueva*; pero, a influencia todavía de la *Revista Moderna*, se acabó por ponerle el desabrido nombre de *Savia Moderna*. La revista duró poco, mas lo bastante para dar conciencia de su ser a la naciente generación. Su recuerdo aparecerá al crítico de mañana como una obsesión general, como un rasgo familiar de nuestro instante literario.¹⁷

De *Savia Moderna* se publicaron, a partir del 31 de marzo de 1906, cinco números, en los que Cravioto tiene sólo tres participaciones firmadas: los poemas “Invocación” y “El dolor”, la necrológica “Los que se van. Baltasar Muñoz Lumbier” y “Sensaciones de viaje”, integrado por el poema “Desde a bordo” y dos crónicas sobre su viaje a Europa: “I. La Coruña” y “II. La primera nota de Francia”. “Invocación”, dedicado “A Manuel José Othón”,¹⁸ aparece

¹⁶ “Lámina de álbum” (43 vv. “Blanca reina, cumplo tu mandato regio”). PCPH, pp. 1-2. PCHI, p. 34.

¹⁷ “Nosotros” en *Savia Moderna 1906. Nosotros 1912-1914* (en adelante SMN), p. 621 [*Nosotros*, núm. 9, marzo de 1914]. Compilado en Antonio Caso, et al., *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, 2000, pp. 478.

¹⁸ Diego de Pereda informa que Othón conoció el poema y lo calificó como “de lo más inspirado y alto que ha producido la musa mejicana” (*Alfonso Cravioto. Conferencia*, p. 9).

en el primer número de la revista. Es un poema de ochenta y cuatro versos, donde el poeta regresa derrotado de un viaje de cien vidas y varios siglos, buscando refugio en la naturaleza. En su “éxodo sombrío” (v. 2) conoció la miseria humana y el vacío de los cielos y probó innumerables caminos que siempre lo desengañaron. Se volvió escéptico, perdió la fe en sí mismo y el sentido de la existencia. A pesar de todo, dice, “lucharé contra el destino que hacia el báratro me arroja” (v. 33). Para ello, invoca los dones de la naturaleza en un tono imperativo:

Eres flor, vuelca el nectario de tu miel en mi amargura;
eres luz, rasga mi sombra con el haz de tus fulgores;
eres fuego, cauteriza de mis llagas la tortura;
eres savia, dame aliento, y ¡oh señora! transfigura
en ubérrimos jardines mis tebaidas interiores!...¹⁹

El ánimo del poema se repite en la necrológica sobre Baltasar Muñoz Lumbier,²⁰ que se publica en ese mismo número: “¡Cómo envidio tu suerte yo que, hijo del Siglo, voy por la existencia con el cuerpo agobiado de ancianidades precoces y el espíritu enfermo de filosofías incurables, sin que en los surcos que el dolor ha abierto en mi alma caiga un grano de fe ó una simiente de esperanza!”²¹

“El dolor” es un viaje por el infierno que recuerda a Dante y algunas pinturas del Bosco, de Arnold Böcklin o de Julio Ruelas. Ejemplifico la apreciación con los versos siguientes:

Y al rasgarse la pavora de las hondas lobregueces
ante mí surge la ira formidable de una hiena
que con ímpetu feroz desencadena
sobre un yerto cuerpecito sus macabras avideces.

¹⁹ “Invocación” (84 vv. “¡Genitrix perenne y santa, dame asilo en tu regazo”) en SMN, 1980, p. 32 [*Savia Moderna*, t. I, núm. 1, marzo de 1906]. AOP, p. 63. PCPH, p. 4. PCHI, p. 35. A partir de 1969, la dedicatoria aparece como: “A Manuel José Othón, grande y bueno”.

²⁰ Baltasar Muñoz Lumbier (Chihuahua, 1856–Pachuca, 1906). Director del Instituto Científico y Literario de Pachuca, de 1893 a 1895. “Militó en el liberalismo [...] y se hizo apreciar por sus ideas avanzadas y su cariño a la juventud. Se le considera como educador artífice de la prerrevolución” (Abraham Pérez López, *Diccionario biográfico hidalguense*, 1979, p. 297).

²¹ “Los que se van. Baltasar Muñoz Lumbier” en SMN, 1980, p. 68 [*Savia Moderna*, t. I, núm. 1, marzo de 1906].

El hocico raudo se hunde, tras horribles dentelladas,
 en las carnes corroídas, canceradas,
 donde escurren, como llantos espantosos,
 jugos acres y verdosos;
 las mandíbulas se aprietan cual diabólico cilicio,
 cruje el torso con el bárbaro suplicio,
 se alza rápida la fiera
 con la carne entre los dientes como lúgubre bandera,
 y resuenan sus aúllos en un trágico epinicio...²²

En “Desde a bordo” el poeta imagina al océano como un anciano que trata de enamorar a una joven nave,²³ mientras que las crónicas “La Coruña” y “La primera nota de Francia” relatan la travesía de la Habana al viejo continente, a bordo del vapor La Navarre.²⁴

Es cierto que Cravioto publicó poco en su propia revista, pero también lo es que su obra más importante fue la creación misma de *Savia Moderna*.

Contribución a la protesta literaria de 1907

De acuerdo con los registros de la isla Ellis, en Nueva York, Alfonso Craviotto [*sic*], de 23 años de edad, soltero, de profesión “propietario” (*owner*), arriba a los Estados Unidos el 16 de diciembre de 1906, a bordo del vapor La Touraine, procedente del puerto de Havre, donde se embarcó el 8 de diciembre anterior (fig. 1).²⁵ Se registra como pasajero “en tránsito a México”, a donde

²² “El dolor” (80 vv. “Triste y solo recorriendo voy la senda aridecida”) en *SMN*, 1980, p. 116 [*Savia Moderna*, t. 1, núm. 2, abril de 1906]. РСРН, p. 7. РЧИ, p. 36.

²³ “Desde a bordo” (30 vv. “¡Qué monótona y qué triste la marina es a mis ojos!” Dedicado “A Pepe Elizondo”). Fechado “En La Navarre, el 24 de mayo de 1906”) en *SMN*, 1980, pp. 233-234 [*Savia Moderna*, t. 1, núm. 4, junio de 1906]. ЛОР, pp. 53-54. РСРН, pp. 9-10. РЧИ, p. 37.

²⁴ En “La primera nota de Francia”, Cravioto informa que sus artistas compañeros de viaje son el pintor Ponce de León y el escritor Pepe Elizondo. Lo anterior, aunado a que a su regreso a México en diciembre de 1906, se registra en la isla Ellis como “soltero”, contradice la versión de que el viaje a Europa fue su “luna de miel”.

²⁵ La fotografía de este registro, y la correspondiente a la figura 2, fueron tomadas por Rafael Cravioto Fernández en los archivos de la isla Ellis alrededor de junio de 2006.

LIST OR MANIFEST OF ALIEN PASSENGERS FOR THE U.S. IMMIGRATION OFFICER AT PORT OF ARRIVAL

Issued by the regulations of the Secretary of the Treasury of the United States, under Act of August 3rd, 1906, to be delivered to the U.S. Immigration Officer of the Seamaning Office of any vessel landing such immigrants at least 30 days in advance of the date of arrival in the United States.

U.S.S. LA TOURAINE sailing from HAVRE on the 16th Dec. 1906 Arriving at Port of Ellis Dec. 16, 1906

No.	Name	Age	Sex	Color	Place of Birth	Profession	Marital Status	Religion	Education	Occupation	Remarks
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

Total: 100

Parsons
12/16/06

Figura 1

Relación de pasajeros procedentes de Havre, a bordo del vapor La Touraine, que desembarcaron en la Isla Ellis, N.Y., el 16 de diciembre de 1906

llega a tiempo para firmar la protesta contra el intento de Manuel Caballero por revivir la *Revista Azul* que, fechada el 7 de abril de 1907, circula impresa en un volante y se publica en algunos diarios. La protesta guarda cierta semejanza con la suscrita en 1901 por Cravioto y Lechuga en *Regeneración*, no sólo por el tono beligerante sino por el reclamo de la juventud a hacer suyo el porvenir.²⁶

Susana Quintanilla sugiere que la manifestación del 17 de abril siguiente fue sufragada por el propio Alfonso.²⁷ Si se considera que Alberto Cravioto Galindo, su sobrino,²⁸ era en ese momento subteniente del batallón de zapadores y que pudo haber sido el conducto para la participación de la banda de zapadores en el evento, la hipótesis se refuerza. Adicionalmente, el concepto general de la manifestación, especialmente el desfile y la emisión del volante, guarda semejanza con la protesta antirreeleccionista del 2 de abril de 1903, lo que lleva a suponer que además de financiamiento, Alfonso pudo haber aportado también su experiencia en agitación política para, esta vez, hacer “activismo cultural”.

Una visión apasionada de Carrière

En el primer evento convocado por la Sociedad de Conferencias y Conciertos, el 29 de mayo de 1907, en el Salón Blanco del Casino de Santa María, Alfonso Cravioto dicta la conferencia “La obra pictórica de Eugène Carrière”,²⁹ un texto apasionado donde, al describir al artista francés, el conferencista se describe a sí mismo y hace explícitos sus códigos ético y estético.

²⁶ En el texto de 1901 la idea es un esbozo contaminado por el discurso político: “el porvenir no se destruye, el porvenir es del Universo, a él sólo le toca señalarle ese fin inmutable que ahora espanta a los Autócratas que se muestran ensañándose contra la juventud que interpreta a la naturaleza”. En el de 1907, la idea es clara e imperativa: “¡Momias a vuestros sepulcros! ¡Abrid el paso! ¡Vamos hacia el porvenir!” (Antonio Caso, *et al.*, *op. cit.*, p. 336).

²⁷ «Nosotros» *La juventud del Ateneo de México*, p. 55.

²⁸ Hijo de Adalberto Cravioto González, uno de los diez medios hermanos de Alfonso.

²⁹ La primera versión escrita de esta conferencia aparece el mes siguiente en *Revista Moderna de México* (en adelante RMM); la segunda, se publica en forma de libro en 1916. Compilada en Antonio Caso, *et al.*, *op. cit.*, pp. 221-230. Las citas siguientes corresponden a la versión de RMM.

Su tesis central es el papel del artista como un “sugeridor de almas”, más allá del realismo y la simple materialidad, más allá del colorido y la perfección técnica. La obra de Carrière, dice el conferencista, citando a Morice, “es el sentido vital de una edad y de una cara; es un espectro dócil á llamamientos secretos; es el alma robada á los accidentes formales; es el sér bajo la ficción del personaje”.³⁰ El pintor, opina su crítico, es “un devoto de la Naturaleza y de ella lo atraen el hombre, la familia, las masas, la humanidad, y por sobre todo, el espíritu que anima cada cuerpo, el arcano que chispea en cada mirada, el misterio que envuelve cada frente”.³¹ Carrière, precisa, “sólo se ocupa de lo indispensable. No quiere nada que turbe, nada que distraiga [...] Si el sér está ahí, radioso de verdad y magnífico de inteligencia, ¿qué mucho entonces que no sepamos cómo es la tela de su traje ni cuántos poros se abren en su cuello?”³² Lo pondera ante quienes critican su falta de colorido, como “el emperador del gris; el dueño de las sombras; el taumaturgo de la bruma” y ante quienes descalifican su habilidad para el dibujo opone “su preocupación primordial y casi exclusiva [por] la realidad enérgica del relieve, de lo que avanza, de lo que sobresale, de lo que es volumen y masa, y se destaca con planos impetuosos y robustos”.³³ Encuentra en la obra del francés temas recurrentes en su propia obra: “la simplicidad de lo eterno; [...] la serenidad de lo augusto, [...] su lógica ascensional”,³⁴ la intención “de relacionar la unidad del individuo con la unidad soberana del gran todo”;³⁵ también, “esa musicalidad sin notas que es equilibrio y es número, y es ritmo y es armonía”³⁶ y la no complacencia ante el éxito, ya que a pesar del triunfo y la gloria, el artista “aun no es-tá contento de sí mismo, la meta se halla distante todavía”.³⁷

Ese 29 de mayo, en un salón anexo a aquél en el que se dicta la conferencia, se monta una exposición con reproducciones fotográficas de algunas obras de Carrière, que el conferencista

³⁰ “Eugenio Carrière”, p. 210.

³¹ *Loc. cit.*

³² *Ibid.*, p. 212.

³³ *Loc. cit.*

³⁴ *Ibid.*, p. 208.

³⁵ *Ibid.*, p. 210.

³⁶ *Ibid.*, p. 213.

³⁷ *Ibid.*, p. 215.

había comprado en Europa,³⁸ recurso vanguardista para su época, equivalente a una presentación multimedia de hoy.

Revista Moderna de México

La primera versión escrita de la conferencia sobre Carrière se publica en el número de junio de 1907 de la *Revista Moderna de México* (RMM). El texto va precedido por una reproducción a plana completa del retrato de Cravioto pintado por Alfredo Ramos Martínez, autografiado: “«A Jesús E. Valenzuela. Maestro de alma y de arte, uno de los más suyos»: Alfonso Cravioto, 1907”. En la siguiente página, en la parte superior, se reproduce un autorretrato de E. Carrière. Bajo el mismo aparece el título: “Eugenio Carrière. Conferencia de Alfonso Cravioto” y la dedicatoria: “A José Juan Tablada, á Ricardo Gómez Robelo y á Jesús Acevedo, cuyos ejemplos han hecho realizable este ensayo.- A. C.” El artículo está ilustrado por tres obras más: *Maternidad* (p. 212), *La familia* (p. 214) y *Cabeza de niño*, que cierra el artículo (p. 217).³⁹

Cravioto continúa escribiendo para RMM, especialmente poesía y crítica de arte. A este último rubro corresponde la necrológica “Notas sobre Ruelas”, donde se refiere a la obra del artista como a

la más crispante sinfonía plástica de Nuestra-Señora-de-las-sombras [en la que] Ruelas maneja el lápiz y la pluma, como trágica batuta que, al moverse arranca de las angustias más suplicatorias, de los duelos más paroxismales, de los martirios más rabiosos y de las desesperaciones más frenéticas, gritos, lamentos, sollozos, imprecaciones y rugidos que levantan un coro formidable donde impera el ritorelo de la muerte, y donde parece que truena la cólera de Dios.⁴⁰

Con su muerte, reflexiona Cravioto, el pintor “regresa al enigmático país del que era ciudadano. Vuelve a su primordial mundo

³⁸ Es posible que las reproducciones expuestas ese día sean las mismas que ilustran las versiones escritas de la conferencia.

³⁹ La *Maternidad* que se reproduce en RMM es distinta a la del libro de 1916; las otras dos obras son las mismas en ambas versiones, aunque el cuadro que en RMM se titula *La familia*, en 1916 lleva por nombre *La familia de Gabriel de Seailles*.

⁴⁰ En Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, t. I, pp. 327-328 [RMM, octubre de 1907].

sombrío [...] La muerte de Ruelas es una repatriación”, concluye lapidariamente.⁴¹

Juan Téllez es otro artista plástico al que Alfonso dedica su atención.⁴² Lo caracteriza como un pintor realista, cuyos cuadros evocan la obra de Velázquez y Zuloaga.

Es un colorista nato, poderoso⁴³ que “se sirve de la suavidad de las medias tintas y entra aquí en su verdadero dominio. Azules ó verdosos, blancuzcos o negrecientes, ora fluidos ó ya opacos, los grises triunfan, desarrollando sus gamas de sordina, armonizándolo todo, velando la realidad enérgica del personaje con sutil gasa de ensueño. «Sinfonía en gris ¡mayor!», esto es la obra de Téllez mirada en su conjunto.⁴⁴

En cuanto a la poesía, en enero de 1909 Cravioto publica en RMM el “Poema de los fuertes”, una de las obras más representativas de su estilo y, tal vez, una de sus más amadas, lo que explicaría que aparezca en prácticamente todas las antologías.⁴⁵ La versión de 1909 es la siguiente:

Sé audaz y serás fuerte: la más divina gracia
Que á los hombres Dios plugo conceder, fue la audacia.
Clava en tu sér la espuela de todo atrevimiento:
El genio es solamente la audacia del talento.
Persigue el fin más alto, la más ruda proeza,
Y contra sino y tiempo levanta tu firmeza.
La tierra es más fecunda si prestan ardimientos
A su matiz los trópicos, así los pensamientos:
Más grande es el prodigio de sus fulguraciones
Cuando su lumbre activan robustas voliciones.

⁴¹ *Ibid.*, p. 330.

⁴² “La exposición de Juan Téllez”, RMM, julio de 1908, pp. 313-315. En una nota a pie de página del diario de José Juan Tablada, Guillermo Sheridan explica que Juan Téllez Toledo (1883-1913), fue un “pintor sevillano radicado en México desde su infancia y alumno de Fabrés. Perdió la razón en 1910, estando en Nueva York, y regresó a morir a México”. Su obra más importante parece haber sido *Las espiritistas* (José Juan Tablada, *Obras-IV. Diario (1900-1944)*, p. 61).

⁴³ *Ibid.*, p. 313.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 314.

⁴⁵ RMM, enero 1909, pp. 270-271. ЛОР, 1969, p. 20. РСРН, p. 13. РСН, p. 38.

Cada hombre lleva el germen de lo grande que empsalma:
De amor es el gran todo y de amor es el alma.

Aumenta y purifica las aguas de tus gemas,
El esmalte acicala que brilla en tus diademas,
Enflora tu castillo, cultiva tu jardín,
Y atracará en las Islas de Azur tu bergantín.

Sé audaz y serás fuerte, que un ideal bizarro
Atraiga con su hechizo tu cuadriga y tu carro:

Si tienes una lira, transfórmala en orquesta;
Si eres boja, sé árbol; si árbol, sé floresta;
Sé torrente si onda, y si torrente, océano;
Empínate por sobre de todo lo mundano,
Sé fluido como el éter que los espacios llena,
Y rompe tus alientos en huracán... ¡y truenal!⁴⁶

A diferencia del “Poema de los fuertes”, el poema “Asfódelo”, también publicado en RMM, no está recopilado en antología alguna. En él, Cravioto vuelve a los motivos fúnebres. Describe el entierro de un poeta y la visita, años después, a la tumba del bardo donde sólo encuentra abandono y olvido. Concluye entonces

¡La Humanidad es grata!
ya tendréis por presea
El brutal abandono
de una tumba desierta,
Como aquella del bardo
que engastó en sus poemas
Muchas gotas de alma
Cual miríficas perlas;
Tumba sabia en olvidos,
que del hombre se venga
Extendiendo ante el hombre
su ruina y su hierba,

⁴⁶ El poema experimentará algunos cambios en las versiones posteriores. El más importante es la omisión de los vv. 11-12 y 17-18.

Como símbolos claros
de la Gloria terrena...!⁴⁷

Revista Moderna de México también incluye, en marzo de 1908, la "Alocución de Alfonso Cravioto pronunciada en el *meeting* del teatro Virginia Fábregas", donde el futuro funcionario expone una tesis educativa que pronto tendrá oportunidad de llevar a la práctica, en los cargos públicos que desempeñará durante el gobierno de Carranza:

Educar: ¡libertar! He aquí la clave de los magnos sistemas educativos: soplo de redención que se escapa de todos los poros de la naturaleza enseñante, pasa a través de los ramajes egregios de las más altas filosofías y va a cristalizarse en los labios admonitores de Zaratustra evangélico, en aquel solo precepto que tiene para el gran rebaño: "Sigue tu carácter personal y llega a ser el que eres". Educar: ¡libertar!⁴⁸

Del Ateneo al maderismo

El 28 de octubre de 1909, Cravioto participa en la reunión fundacional del Ateneo de la Juventud en el Salón de Actos de la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Junto a Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, F. J. Acevedo [*sic*], Rafael López y Alfonso Reyes, forma parte de la comisión redactora de estatutos.⁴⁹ Posteriormente fungirá como presidente de la agrupación.

El año que transcurre entre la fundación del Ateneo y el comienzo de la Revolución coincide con los festejos del centenario de la Independencia. Si bien el Ateneo participa activamente en las festividades, algunos de sus miembros prefieren unirse a la lucha política. No es el caso de Cravioto. Aunque antirreeleccionista convencido, parece dedicado a otras actividades. Por ejemplo, junto con Joaquín Méndez Rivas, José de Jesús Núñez y Domínguez y Rafael Heliodoro Valle, funge como jurado en un certamen de

⁴⁷ "Asfódelo" (100 vv. "El encanto imperaba". Dedicado "Á Emilio Valenzuela"). RMM, noviembre 1909, p. 146.

⁴⁸ En Antonio Caso, *et al.*, *op. cit.*, p. 352.

⁴⁹ Antonio Caso, *et al.*, *op. cit.*, p. 360.

poesía convocado por la Universidad Nacional, del cual resulta ganador Jaime Torres Bodet, con "El alma de los jardines".⁵⁰

Colabora también en *Revista de Revistas*, con una columna titulada "Al margen de la vida". El más importante de sus asuntos, informa Granados Chapa, "es una exposición de Roberto Montenegro. Pero después escribe sobre la falda pantalón, la aviación; Ricardo Bell, el payaso, etc." Su biógrafo aventura la hipótesis de que el escritor realizaba en la capital actividades que requerían "una mampara candorosa",⁵¹ lo cual adquiere sentido a la luz de su regreso a la política con la instauración del gobierno maderista, no como el opositor que fue en los primeros años del siglo XX, sino como funcionario, primero, y como legislador y constituyente, posteriormente.

Su primer cargo es como secretario del Ayuntamiento de la Ciudad de México. Lo ejerce brevemente debido a que se postula como candidato a diputado federal, por el sexto distrito hidalguense, para las elecciones de junio de 1912. En septiembre siguiente se integra al Bloque Liberal Renovador de la xxvi Legislatura, la cual también es efímera, además de tortuosa: el presidente Madero es asesinado en febrero de 1913 y el usurpador Huerta disuelve la Cámara en octubre encerrando en Lecumberri a un importante número de diputados. Cravioto, uno de ellos, sale de prisión en enero de 1914 y regresa a la vida pública hasta el triunfo de Venustiano Carranza.

En las lides del carrancismo

Bajo el gobierno de Carranza, al ser nombrado jefe de la Sección Universitaria de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, Cravioto integra un equipo representativo de los diferentes momentos de su vida:

A Luis Castillo Ledón, su codirector en *Savia Moderna* lo designa director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología; el doctor Atl, Gerardo Murillo, que organizó con Cravioto la exposición pictórica de 1906, dirigirá la escuela de Bellas Artes; Luis Manuel

⁵⁰ María de los Ángeles Chapa Bezanilla. *Rafael Heliodoro Valle, humanista de América*, p. 164.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 70.

Rojas, su compañero de diputación, es director de la Biblioteca Nacional; y su amigo magonista Juan Sarabia se ocupa del departamento nocturno de ese establecimiento. El sabio doctor Alfonso L. Herrera queda a cargo del Museo Nacional de Historia Natural, entonces en el Chopo.⁵²

Asimismo, junto con José Natividad Macías, director de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, elabora un anteproyecto de ley universitaria que propone, por primera vez en México, la autonomía de la Universidad Nacional. También trabaja en un acuerdo para la conservación de los monumentos y la preservación del patrimonio cultural mexicano. Unas semanas después de su designación original, es nombrado titular de la recién creada Dirección General de Bellas Artes. El objetivo de la nueva dependencia refleja con claridad la voz del promotor de *Savia Moderna*: “Democratizar el arte, sin rebajarlo, haciéndolo útil a las exigencias populares, pero evitando que se pierda la nobleza de su índole o la dignidad de sus múltiples aspectos.”⁵³

El primero de noviembre de 1914, Carranza marcha hacia Veracruz llevando consigo su gobierno. Ahí, Cravioto se integra a la Sección de Legislación Social de la Secretaría de Instrucción, al tiempo que se desempeña como director de Bellas Artes y dirige el *Boletín Educativo*. Coordinada por Félix F. Palavicini, la Sección de Legislación Social trabaja en diecinueve anteproyectos, varios de los cuales serán retomados por el Congreso Constituyente de Querétaro. Aún en Veracruz, encabeza una misión de sesenta maestros en viaje a Boston, donde se da a conocer el documento “Carranza and public instruction in Mexico”.

Según el registro de la isla Ellis, la delegación partió del puerto de Veracruz el 14 de mayo de 1915, a bordo del SS Monterey y llegó a Nueva York el 23 de mayo siguiente. Alfonso Cravioto, de 31 años de edad, de ocupación abogado, capaz de leer y escribir, nacido en Pachuca, Hidalgo, y con último lugar de residencia en Veracruz, México, viaja acompañado de su esposa Elena S. de Cravioto, de 28 años de edad, de ocupación ama de casa, nacida en Zumpango, México. En el registro consultado aparecen otras veintiocho personas, veintisiete de las cuales son maestros originarios de la Ciudad de México, Monterrey, Zacatecas, Guadalupe,

⁵² *Ibid.*, p. 86.

⁵³ *Ibid.*, p. 90.

ra, San Luis Potosí, Zapotitlán, La Barca, Guanajuato y Saltillo. El documento especifica que el pasaje de todos ellos fue pagado por "Venustiano Carranza, chief of the Constitutional Government of Mexico" (fig. 2).

The image shows two pages of a historical document, likely an immigration manifest. The top page is titled "STATES IMMIGRATION OFFICER AT PORT OF ARRIVAL" and the bottom page is titled "LIST OR MANIFEST OF ALIEN PASSENGERS FOR THE UNITED STATES". Both pages contain dense handwritten entries in a tabular format, listing names and other details of passengers. The text is written in cursive and is difficult to read in detail, but the structure is clearly that of a passenger list with multiple columns for names, addresses, and other identifying information.

Figura 2
Relación de pasajeros procedentes de Veracruz, a bordo del vapor Monterey, que desembarcaron en la Isla Ellis, N.Y., el 23 de mayo de 1915

Entre la política y la cultura

Para 1916, con el gobierno de Carranza de regreso en la Ciudad de México, Cravioto ostenta una doble responsabilidad: oficial mayor de la Secretaría de Instrucción Pública y director de Bellas Artes. A pesar de ello, encuentra el tiempo para reeditar la conferencia de 1907 sobre Carrière en un tomito de 11.5x15.5 cm, cuya portada muestra una fotografía del pintor francés enmarcada por un recuadro rojo y, sobre un fondo blanco, los textos: “Alfonso Cravioto”, “Eugenio Carrière” (fig. 3). El texto de la conferencia aparece en las páginas v a xxxix, impreso en papel poroso, seguido de treinta y un reproducciones en blanco y negro sobre cuché brillante.⁵⁴ La diferencia en la calidad del papel y la numeración (romanos para el texto y arábigos para las imágenes) parece indicar que lo relevante del libro es la plástica. La contraportada incluye, al centro, un pequeño ex libris (1.5-2 cm) ilustrado con dos figuras griegas, una sentada tocando la flauta y otra de pie al lado de una lira. Abajo, un nombre: Alfonso Cravioto. No hay noticia de editorial ni de imprenta y tampoco hay colofón, lo que hace suponer que se trata de una edición de autor (fig. 4).

Ese mismo año, Cravioto publica un volumen idéntico al anterior, sobre el pintor mexicano Germán Gedovius.⁵⁵ La imagen de la portada es un autorretrato que en el margen superior derecho lleva una dedicatoria: “Al señor Lic. Don Justo Sierra. Su amigo Germán Gedovius. VIII-IX-MCMVII” (fig. 5). El texto va de la página v a la xxiv y se reproducen 25 obras.⁵⁶ El ensayo principia con una

⁵⁴ A continuación consigno una relación de las treinta y una láminas reproducidas en *Eugenio Carrière* (1916): *Autorretrato* (también en RMM, p. 208); *Retrato de muchacha*; *Gustavo Geffroy*; *M. Arthur Fontaine y su hija*; *Alfonso Daudet y su hija*; *Anatole France*; *Paul Verlaine*; *Rodin*; *El doctor Mechnickoff*; *Maternidad*; *Desnudo*; *Cabeza de Niño* (también en RMM, p. 217); *Gabriel de Seailles y su familia* (también en RMM con el título de *La familia N. N.*, p. 214); *Cristo*; *Cabeza de niña*; *Henry Rochefort*; *Cabeza de mujer*; *Cabeza de niño*; *Las sortijas*; *Retrato de señorita*; *Retrato de niño*; *Las mozas pensativas*; *La plegaria*; *Retrato de Mme. Eugene Carrière*; *Retrato del Teniente Coronel Picquart*; *Antes del sueño*; *El abrazo maternal*; *La pintura*; *Cabeza de muchacha reclinada en la mano*; *Edmundo de Goncourt*; *Retrato de Madame M. D.* (La última pintura de Carrière).

⁵⁵ El ensayo se publicó también en *Revista de Revistas* con el título “Germán Gedovius, el de sobria paleta”, 31 de diciembre de 1916, pp. 11-12. Compilado en Xavier Moyssén, *op. cit.*, pp. 114-118.

⁵⁶ Las veinticinco láminas contenidas en *Germán Gedovius* (1916) son: *Autorretrato*; *Sacristía de Tepozotlán*; *Acuarela*; *Paisaje de Tláhuac*; *Retrato del señor*

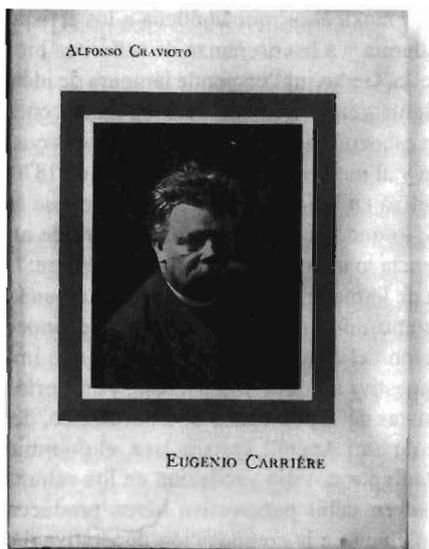


Figura 3
Eugenio Carrière,
portada del libro
de Alfonso Cravioto, 1916

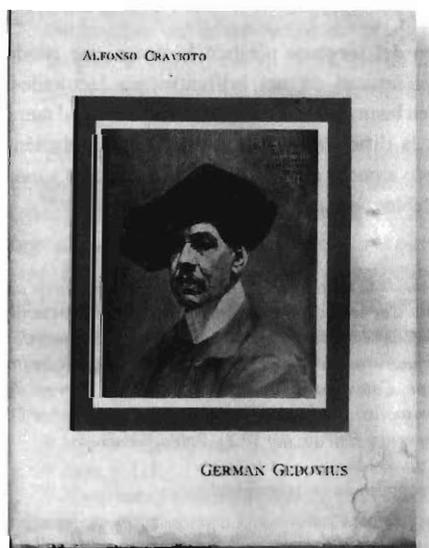


Figura 4
Exlibris. Contraportada de
los libros *Eugenio Carrière*
y *Germán Gedovius*.
Alfonso Cravioto, 1916

Figura 5
Germán Gedovius.
portada del libro
de Alfonso Cravioto, 1916

crítica al pobre gusto de los mexicanos, que condena a los artistas “al profesorado de la Academia y a la enseñanza de señoritas bien educadas (j)”. A pesar de ello, Gedovius “enciende lámpara de ideal que no han podido extinguir veinte años de permanencia continua en México”.⁵⁷ Tras un esbozo biográfico del pintor, el ensayista se refiere al arte alemán y al movimiento de renovación de 1870, que estéticamente se sintetiza en la idea de que: “No es lo que se pinta, sino cómo se pinta, lo que hace el valor de una obra de arte”,⁵⁸ frase en que se evidencia lo mismo que admira de Carrière: la capacidad de ver más allá de lo material y captar el alma humana.

Califica a Gedovius como un admirable retratista y reconoce sus aciertos “en la evocación del alma muda de las cosas que impregna con tenue poesía sugestiva algunos «Interiores», y en ciertos magistrales cuadros intimistas de Tepozotlán o de Churubusco, del «Desierto» o del Carmen de San Ángel”. Pero, aclara, el dominio del paisaje, “párecelo vedado por notoria vacilación en los valores lejanos, que traduciéndose en débil perspectiva aérea producen confusión y pesadez. Y en cuanto a la composición decorativa o a la de figura, aunque es la que profesa, creo que no lo ha tentado seriamente nunca, pues apenas si se conocen de él algunos tímidos *sketches*”. Asimismo, le critica “que haya visto con sumo desprecio el desnudo para el que también está dotado de manera excepcional”.⁵⁹ Tal vez, concluye,

sea el demasiado cultivo del lenguaje plástico lo único que pueda reprochársele, ya que en exceso de sus brillantísimas facultades, parece darse, sobre todo en buena parte de sus últimos cuadros, al mero diletantismo de cultivar la dificultad por la dificultad, complaciéndose en vencerla y estando a punto de caer en amaneramientos y monotonías, fácilmente evitables para maestro de su glorioso valer.⁶⁰

Casanova; Bola de nieve; Retrato de la niña Leonor Cuevas Lascuráin; Tarde de verano; Retrato de la Niña Lolita Cuevas Lascuráin; Amapolas; Viejo (cabeza de estudio); Patio de la hacienda de Los Morales; Cabeza de niña; Patio del santo desierto de Carmelitas-Toluca; Primavera; Molino de harina en Tepozotán; Retrato del Sr. D. Artemio del Valle Arizpe; Convento de Carmelitas-San Ángel; Retrato de señorita; Cabeza de estudio; Amapolas; Retrato de señorita; Retrato del señor D. Eduardo Cuevas; Naturaleza muerta y Retrato del Sr. D. Pablo Verazuela.

⁵⁷ Germán Gedovius, 1916, pp. VIII-IX.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. XVI-XVII. El entrecorillado es del original.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. XXI-XXIII.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. XXIII-XXIV.

El Congreso Constituyente de 1917

En respuesta a la convocatoria de Venustiano Carranza para la elección de un Congreso Constituyente, Cravioto se postula por el séptimo distrito de Hidalgo, con sede en Pachuca.

Fue elegido miembro de la primera comisión revisora de credenciales, en las juntas preparatorias; y de la comisión de estilo durante las sesiones regulares. Pronunció tres grandes discursos: durante el Colegio Electoral para defender a los renovadores; en la discusión del artículo tercero, donde se manifestó liberal a ultranza; y en el debate sobre la libertad de trabajo, en que junto con otros diputados condujo a la asamblea a pensar en lo que sería el artículo 123.⁶¹

En el famoso discurso sobre la libertad del trabajo, pronunciado el 28 de diciembre de 1917, Cravioto dice:

Insinúo la conveniencia de que la comisión retire, si la asamblea lo aprueba, del artículo quinto, todas las cuestiones obreras para que, con toda amplitud y con toda tranquilidad, presentemos un artículo especial que sería el más glorioso de todos nuestros trabajos aquí; pues así como Francia, después de su revolución, ha tenido el alto honor de consagrar en la primera de sus cartas magnas los inmortales derechos del hombre, así la revolución mexicana tendrá el orgullo legítimo de mostrar al mundo que es la primera en consignar en una constitución los sagrados derechos de los obreros.⁶²

Al término del Congreso Constituyente de Querétaro, algunos de los renovadores son tildados de “retardatarios, aduladores y obstructivistas”.⁶³ La vanguardia de 1912 se ha convertido en la retaguardia de 1917; radicales frente a la *clerigalla*, son conservadores frente a los *jacobinos*. El dato es relevante porque algo similar sucedió con el Ateneo de la Juventud: emprende una guerra intelectual contra el porfirismo y su sustento positivista, pero es rebasado

⁶¹ Miguel Ángel Granados Chapa, *op. cit.*, p. 99.

⁶² *Ibid.*, p. 115.

⁶³ Manifiesto publicado por los jacobinos el 31 de enero de 1917, en el que se refieren específicamente a J. Natividad Macías, Luis Manuel Rojas, Félix F. Palavicini y Gersayn Ugarte (Miguel Ángel Granados Chapa, *op. cit.*, p. 119).

por la guerra armada que se inicia en 1910. Sus integrantes, como los renovadores, quedan atrapados entre dos épocas: revolucionarios para el porfiriismo pero conservadores a la luz de la Revolución.

Cravioto continúa su carrera parlamentaria como diputado en la xxvii Legislatura (adscrito al Bloque de Diputados Constituyentes, antagónico del grupo obregonista) y, antes de terminar el mandato, busca la curul senatorial en las elecciones de julio de 1918, año en que, además de desplegar una intensa campaña electoral, publica, en editorial Cvltvra, la traducción y prólogo de cinco cuentos de Anatole France: “El cantor de Kymé”, “Balthasar”, “San Sátiro”, “El señor Pigeonneau” y “Los jueces íntegros”. Más tarde, empieza a colaborar en *México Moderno*. Su primera contribución es el poema “Ser primitivo”, donde vuelve a los temas de la búsqueda, la revelación y la voluntad de cambio y renovación:

Hondo mirar, tenaz, profundo,
sorprende el cambio y el renuevo:
polvo de siglos es el mundo
y sin embargo, el mundo es nuevo.
En la radiosa arqueología
de las estrellas ancestrales
está la pauta de la Harmonía,
pues siempre son distintas, siendo iguales.
Y la revelación está a la mano
del que la busca; en todo flota;
porque el secreto del arcano
lo mismo está en un mar que en una gota.⁶⁴

En busca de la mexicanidad

Siendo presidente del Senado de la República, entre enero y febrero de 1921, Cravioto se da a la tarea de completar un libro de poesía de motivo virreinal. Se titula *El alma nueva de las cosas viejas* y aparece en el segundo semestre de ese año en Ediciones México Moderno, con portada de Roberto Montenegro. El libro evoca esos murales de Diego Rivera que recrean una época mediante emble-

⁶⁴ “Ser primitivo...” (57 vv. “Ingenuizar la vida, y ser un primitivo”) en *México Moderno*, t. I, p. 269 [*México Moderno*, diciembre 1920]. *Mensajes líricos de México*, 1938, pp. 44-45.

mas. Es, también, como la descripción de un viaje al pasado. La puerta de entrada es el primer poema, "Nueva España";⁶⁵ una síntesis de los setenta y dos siguientes y una panorámica del virreinato:

Edad de flor de acero y de luz de coraza,
en que el crisol crepita en fundición de raza:
fogosa y ruda y hosca, como un dragón de China,
o alada y leve y grácil, como una muselina.

Edad de paz de seda y de fulgor de laca,
con incendios de trópico y con ritmos de hamaca;
el halcón es su pájaro, su flor es el madroño,
el incienso es su aroma, y su marco, el otoño.⁶⁶

A continuación, el poeta presenta al lector una sucesión de personajes históricos,⁶⁷ personajes populares,⁶⁸ leyendas,⁶⁹ prácticas sociales, culturales y religiosas,⁷⁰ así como elementos urbanos y del paisaje, y objetos de uso cotidiano.⁷¹ En algún sentido, el libro es una crónica que pone de manifiesto el talento versificador de Cravioto, su conocimiento y su gran sentido del ritmo y la musicalidad; sin embargo, carece de la profundidad y la angustiada

⁶⁵ Este poema se publicó previamente en *México Moderno*, 7, febrero de 1921, bajo la aclaración de que formaba parte "De el libro en prensa *Poemas coloniales*" (*México Moderno*, t. II, 35-37). Otros dos poemas publicados antes de la aparición del libro fueron "La fachada del sagrario" (44 vv. "En las pálidas noches el Sagrario dibuja") y "A Hernán Cortés" (*El Maestro*, t. II, pp. 207-208).

⁶⁶ "Nueva España" (62 vv. "En el estanque añoso del jardín colonial"). *El alma nueva de las cosas viejas* (en adelante ANCV), 1921, p. 17. PCHM, p. 20. PCHI, p. 45. En 1921 y 1984 aparece dedicado "A Agustín Loera y Chávez".

⁶⁷ Isabel la Católica y Hernán Cortés; Bernal Díaz del Castillo y Bartolomé de las Casas; Vasco de Quiroga y fray Pedro de Gante; Romero de Terreros y el primer Luis de Velasco; Cabrera, Sebastián de Arteaga y Francisco Eduardo Tresguerras; Carlos de Sigüenza y Góngora, sor Juana, Fernández de Lizardi y Juan Ruiz de Alarcón.

⁶⁸ La virreina, la condesa, el bufón, el oidor, el pirata, el réprobo, el paje, la novicia, la pilmama, el misionero, el encomendero, el bachiller y el negrito poeta.

⁶⁹ La llorona y don Juan Manuel.

⁷⁰ La procesión, el torneo, la mascarada, la serenata, el paseo, el éxtasis, las ceremonias fúnebres, el auto de fe, la misa de domingo y el bautizo de indios.

⁷¹ Entre los primeros: la casa señorial, el patio, la fachada del sagrario y la estatua de Carlos IV. En los motivos de decoración o artes aplicadas: el bargueño, el marfil y la tela chafada.

autenticidad de sus primeras obras. Quizá el poema que más se asemeja a su primera época es “La blasfemia del réprobo”:

¿Tú sabes? Hace tiempo la duda me acongoja,
se tuerce en mi conciencia como áspero cordel;
y todo lo destruye, y el filo de su hoja
lo ahueca todo, todo, y en mi alma infiltra hiel.

Vinieron las denuncias y llegó la condena;
juzgóme la justicia del Negro Tribunal,
y tuve la corozca con su infamante pena,
el agrio sambenito, vela verde y cadena,
y el agua, y el pan seco, y el bárbaro dogal.

Y en vano vació en mi alma su sombra el calabozo,
y el potro del tormento mis carnes desgarró;
en vano el exorcismo de influjo misterioso
catequizó mis culpas: si Dios, el Poderoso,
se encuentra en todas partes: ¡en mi conciencia, no!⁷²

“Canto final”, último poema del libro, marca la conclusión del viaje. Es, al mismo tiempo, una reflexión sobre la importancia de conocer el pasado para avanzar hacia el porvenir:

Y salgo del pasado flamígero y sonoro,
con un deslumbramiento de gérmenes de oro
y una ambición muy grande de brotes de futuro.
Nueva España es la madre, y en su oleaje oscuro
outren nuestras raíces más puras y más hondas
las savias que en el tiempo convertiránse en frondas,
las yemas que en las horas columpiarán corimbos,
y las chispas sagradas que pronto serán nimbos.⁷³

Al concluir *El alma nueva de las cosas viejas*, el poeta inicia un segundo libro que es la contraparte del primero: *Cantos de Anáhuac*, el gran fresco del México prehispánico. Como adelanto, *El Maestro* incluye en su número de septiembre los poemas “Pre-

⁷² ANCV, 1921, pp. 85-86. PCPH, p. 34. PCHI, p. 51.

⁷³ “Canto final” (72 vv. “Y salgo del pasado flamígero y sonoro,”). ANCV, 1921, p. 195. PCPH, p. 60. PCHI, p. 61.

sentimiento” y “El arquero”.⁷⁴ No obstante, no se tiene noticia de que el libro haya existido. Al parecer, la obra se publicará por primera vez medio siglo más tarde, cuando Agustín Velázquez Chávez la recoja, bajo el apartado “Cantos de Anáhuac. Rapsodias y lirismos”, en *Poesías completas. 1904-1944*.⁷⁵ En esa versión, el libro da la sensación de ser una obra inconclusa, aunque ello puede obedecer al ordenamiento de los poemas.⁷⁶ Es importante destacar que, si bien en *Cantos de Anáhuac* no existe una diferencia sustancial con el estilo de *El alma nueva de las cosas viejas*, sí la hay en el tratamiento. Mientras la mirada sobre el virreinato incluye a toda la sociedad novohispana, su contraparte enfatiza la mitología prehispánica, pero poco incursiona en la vida cotidiana de los indios, como si el autor estuviera más familiarizado con su primer tema que con el segundo.

A pesar de que los libros escritos en 1921 se alejan del estilo de la poesía temprana; a pesar de que la voz del poeta no es transparente como en sus obras de juventud, los temas de Cravioto siguen presentes de una forma distinta, porque remontarse al origen prehispánico y al crisol virreinal es, a fin de cuentas, otra forma de reflexionar sobre la identidad. Las preguntas no son explícitas ni fundamentalmente existenciales; no se refieren al sentido del ser humano, pero sí al de la mexicanidad.

Una nueva etapa: la diplomacia

En enero de 1925, a los 40 años de edad, Alfonso Cravioto da un nuevo giro a su vida al incursionar en la diplomacia. Será embajador en Guatemala (1925-1928), Chile (1928-1932), Holanda (1932-1933) y Bélgica (1933), Cuba (1934-1939) y Bolivia (1939-1944), así como embajador extraordinario en los festejos del centenario

⁷⁴ “Presentimiento” (68 vv. “Sueña el gran Moctezuma con los ojos abiertos”) y “El arquero” (68 vv. “¡Oh la vívida escultura”) en *El Maestro*, t. II, pp. 619-621 [*El Maestro*, núms. 5 y 6, septiembre 1921].

⁷⁵ La razón por la que la obra no se publicó en cincuenta años no es clara. Pudo haber sido porque Cravioto, que era un perfeccionista, no se sintió satisfecho con ella o, simplemente, porque sus responsabilidades en el Senado le impidieron concretar la tarea.

⁷⁶ Es lo que sucede con la versión de ANCV compilada por Velázquez Chávez en esa misma antología. Al sustituir el criterio temático de 1921 por uno cronológico, el “Canto final” queda a la mitad del libro y el final resulta anticlimático.

de la fundación de la ciudad de Lima (1935).⁷⁷ Se trata de una época poco documentada de su vida, pero de la que existen algunas pistas.

La correspondencia con Rafael Heliodoro Valle deja claro que, desde el exterior, Cravioto continúa participando en la vida intelectual mexicana.⁷⁸ Por ejemplo, en su misiva del 8 de marzo de 1927, promueve la publicación de unos poemas en prosa de Magdalena Mabarak, “una mujer mexicana de fuerte personalidad que se encuentra en Guatemala y que pronto irá a México”.⁷⁹ Y el 26 siguiente extiende una recomendación a la “Señorita Rosa Rodríguez López, escritora realmente distinguida y de cultura excepcional que durante largo tiempo ha estado colaborando en el *Diario de Guatemala*, cuya representación lleva ahora a México”.⁸⁰

De sus años en Chile, existe noticia de un famoso discurso pronunciado, según Granados Chapa, en nombre de los embajadores latinoamericanos en el primer aniversario de la República Española, el 14 de abril de 1932, en el Teatro Municipal de Santiago:

[El acto] se había convertido en un mitin de política interior, pues asistía a él Arturo Alessandri, ex presidente a quien la ciudadanía profesaba admiración y respeto por su política popular [...] El embajador mexicano tuvo que desplegar todos sus recursos para devolver a la reunión su carácter celebratorio de la democracia española sin dejar por ello de sancionar el homenaje que de hecho se tributaba allí a Alessandri.⁸¹

Diego de Pereda describe ese mismo discurso como “un torneo de elocuencia hispanoamericana”, donde Cravioto hizo “prorrumpir al auditorio en vivas a México”⁸² arrancándole “las palmas a Alessandri, idolo esa noche del público chileno”.⁸³ También en esa nación,

⁷⁷ Miguel Ángel Granados Chapa, *op. cit.*, pp. 148-157.

⁷⁸ Rafael Heliodoro Valle, “Correspondencia con Alfonso Cravioto 1921-1941”, 28 docs. El documento se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, instancia que, por mediación del Dr. José Ronzón León, Jefe del Departamento de Humanidades de la UAM Azcapotzalco, otorgó todas las facilidades para realizar la consulta correspondiente.

⁷⁹ *Ibid.*, doc. 9.

⁸⁰ *Ibid.*, doc. 12.

⁸¹ Miguel Ángel Granados Chapa, *op. cit.*, pp. 149-150.

⁸² *Alfonso Cravioto. Conferencia*, pp. 12-13.

⁸³ *Ibid.*, p. 45.

Cravioto compra una colección de pintura de la familia Concha y Toro, que “admiró durante su estancia en el país y cuando se marchó la donó al Museo de Santiago, que denominó «Sala México», con tal motivo, el aula donde alojó la colección”.⁸⁴

Con Cuba el diplomático se identifica desde su llegada. En junio de 1934 le escribe un rítmico y colorido poema,⁸⁵ en tanto que el artista Eloy Palacios Torres, hijo del escultor venezolano José Eloy Palacios, le pinta un retrato.⁸⁶ Tres meses más tarde, según Pastor del Río, el embajador mexicano convoca “a niños, estudiantes, maestros, jurisconsultos y poetas, a esplendente justa del Saber, para conmemorar, con la emotividad del pensamiento, el Grito de Dolores”.⁸⁷ Es en La Habana donde Cravioto dicta, en 1937, su conferencia “Aventuras intelectuales a través de los números”, la cual narra un supuesto viaje a *Numerolandia*, “el país más intensamente poblado” y “el mejor distribuido”.⁸⁸ Al estilo de los utopistas, la descripción de esa sociedad sirve al conferencista para hacer una crítica a la humanidad, poniendo sus argumentos en boca de su guía: un erudito nueve, para quien los números son “la organización comprensible y categórica de la Unidad”.⁸⁹ Somos, define, “como las 10 notas con que se engendra la música de las esferas; somos como el alfabeto con que hablan claro todos los misterios; somos como la pedacera divina que, junta, integra el mosaico de la inmensidad”.⁹⁰

En un principio, el estilo de la conferencia es el de un relato pero, a medida que avanza, los personajes se desdibujan para dar paso a una concatenación de ideas, entre las que predomina la tesis del ritmo como ley fundamental de todo lo que existe. El ritmo, explica el sabio nueve, es la ley suprema del arte, la música, la ciencia, la mística, el misterio y la religión, pero también de la pareja, el enamoramiento y el matrimonio. “El hombre, con su leve conciencia que no es sino la percepción y el dominio de sólo

⁸⁴ Miguel Ángel Granados Chapa, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁵ “Cuba” (44 vv. “Cuba de suculenta geografía”). AOR, pp. 57-59. PCH, pp. 269-270. PCHI, p. 149.

⁸⁶ El retrato ilustra la portada de *Ágora*, 34, enero-marzo 2009.

⁸⁷ “Cravioto, un americanista”, prólogo a Diego de Pereda, *Alfonso Cravioto Conferencia*, p. 6.

⁸⁸ “Aventuras intelectuales a través de los números”, p. 5.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 7.

unos cuantos ritmos, ya se ha elevado al genio; es decir, ya está ejerciendo, sin comprenderlo todavía, un consciente poder de transformación. Cuando el hombre domine más cantidad de ritmos, habrá llegado al superhombre.”⁹¹ A continuación aparece una tesis poco presente en la obra del autor, según la cual “todo está hecho con amor, por el amor y para el amor: pues si la esencia de todo es la unidad, la esencia de la unidad es el amor. El amor es la energía suprema que empuja a la unidad en su transformación y en su combinación y por eso Amor es la síntesis augusta de la revelación y del misterio”.⁹² Idea que estuvo presente en la versión original del “Poema de los fuertes”⁹³ y que reaparecerá en el poema “Sursum”, el año siguiente:

Surque lo alto el avión de tu vida;
rija sus alas afán superior;
y para el lance de toda caída
pon, como red, suavidades de amor.

Eres pequeño pero eres muy grande;
eres resumen de la inmensidad;
un universo en ti vive y se expande;
eres fracción de la gran unidad.⁹⁴

La Academia Mexicana, última casa del Ateneo

Los últimos once años de la vida de Cravioto transcurren en la Ciudad de México. En enero de 1944 regresa al país y queda asignado a la Secretaría de Relaciones Exteriores donde labora hasta 1952, cuando es electo, por segunda y última ocasión, senador de la República por su natal Hidalgo. En ese periodo prologa los libros *Rimas sinfónicas*, de Celia Treviño Carranza; *El viajero alu-*

⁹¹ *Ibid.*, p. 8.

⁹² *Ibid.*, p. 15.

⁹³ En 1909, en el verso 11: “De amor es el gran todo y de amor es el alma”, que desaparece en las versiones posteriores.

⁹⁴ “Sursum” (20 vv. “Surque lo alto el avión de tu vida;” Dedicado “A Salvador Cordero”). En РСРН, p. 271 y РСН1, p. 150, aparece como “inédito” y fechado: “México, 1944. Al regreso de Bolivia”. La realidad es que ya se había publicado en *Mensajes líricos de México*, 1938, p. 42.

cinado, de Agustín Loera y Chávez, y *Sóstenes Rocha (El general más mexicano y más popular del siglo XIX)*, de Juan Manuel Torrea. Es miembro de la Academia de Historia, de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y de la Academia Nacional de Historia y Geografía.

En 1947, con motivo del cuarto centenario del natalicio de Miguel de Cervantes Saavedra, participa en el ciclo de conferencias organizado por la Academia Mexicana correspondiente de la Real Española, con “El elogio de Cervantes por don Quijote”.⁹⁵ En 1950, al ser admitido como miembro numerario, pronuncia el discurso “Tres personalidades”, referido a Luis González Obregón, Joaquín Casasús y Enrique Martínez Sobral.⁹⁶ En su respuesta, Carlos González Peña hace una detallada descripción de un diccionario ideológico que Cravioto tiene en preparación, el cual nunca se llega a publicar y es otra de sus obras perdidas.

Tres años más tarde, al responder el discurso de ingreso de su amigo Isidro Fabela a la Academia, Cravioto reflexiona sobre el grupo de los ateneístas:

De los supervivientes de aquella memorable generación que integró el recordado Ateneo de la Juventud, sólo Isidro Fabela faltaba en esta muy ilustre Academia, en la que los ateneístas de entonces casi formaban jugosa mayoría. Ahí están para comprobarlo Quijano, Fernández Mac Gregor, González Peña, Reyes, Torri, Vasconcelos, Núñez y Domínguez, García Naranjo, Martín Luis Guzmán, el que habla, y ahora, además, Fabela.

Brillante generación aquella que produjo a la cabeza al genial Antonio Caso, seguido por los originales genios que fueron Ricardo Gómez Robelo y Jesús T. Acevedo, para no mencionar sino sólo a los muertos. Rodeón inolvidable y Chucho presente siempre, todavía suelen guiarnos luminosos y certeros.⁹⁷

El viaje del Ateneo que principió en 1906 con *Savia Moderna* concluía medio siglo después en la Academia Mexicana de la Lengua. Los *savios* de 1906, convertidos en ateneístas en 1909, serían

⁹⁵ Miguel Ángel Granados Chapa, *op. cit.*, p. 160.

⁹⁶ *Loc. cit.*

⁹⁷ *Discursos leídos ante la Academia Mexicana de la Lengua, correspondiente de la Española por Isidro Fabela y Alfonso Cravioto en la recepción pública del día 23 de septiembre de 1953*, 1953, p. 29.

dispersados por la Revolución; coincidirían efímeramente en publicaciones como *La Nave*, *El Maestro*, *Pegaso* o *México Moderno* y alimentarían con su mística y su visión la literatura, la política, la diplomacia, la educación y las leyes para, finalmente, reunirse en la Academia, su última casa. En ese sentido, la trayectoria de Cravioto es arquetípica, aunque su periplo culmina en su ciudad natal y en su primera vocación. En su ciudad natal, porque a ella dedica su último poema:

Pachuca de las palanquetas insuperables y de los dulces de biznaga,
de los perales de almíbar y de las tunas capciosas.

Pachuca de los caballos verdes de los patios y de las cuentas rojizas de
los pirules.

Pachuca del río amarillo y de los sueños rosados.

Pachuca de los mineros víriles y las mujeres alucinantes.

Pachuca de las callejas quebradas y de los hombres enteros.⁹⁸

En su primera vocación, porque sus exequias fueron más las de un político que las de un intelectual. Tras su muerte, ocurrida el 11 de septiembre de 1955, fue velado en la Casa de Carranza, sede de la Asociación de Diputados Constituyentes. Al día siguiente, el féretro se trasladó al Senado de la República para una ceremonia luctuosa. El cortejo se dirigió más tarde al panteón de Dolores y, en el cementerio de los constituyentes, previo a su inhumación, David Franco Rodríguez habló en representación del Senado; Antonio Castro Leal por los académicos de la lengua; José Ibarra Olivares, amigo entrañable desde los años del Instituto Científico y Literario, por el gobierno del estado de Hidalgo; José Adolfo Terronez Benítez, por los constituyentes de 1917, y Agustín Cravioto Aguilar, uno de sus diez medios hermanos, dijo la oración fúnebre correspondiente a la familia.⁹⁹ Seguramente hubo “promisiones de remembranza eterna”¹⁰⁰ frente a la tumba hoy desierta.

⁹⁸ “Salutación a Pachuca” (16 vv. “Pachuca tiarada de magueyes y enjoyada de chocolines, que extiendes, cañada arriba, tu agilidad flexuosa por los cerros.”) *PCPH*, pp. xx-xxi.

⁹⁹ Miguel Ángel Granados Chapa, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰⁰ “Asfódelo”, v. 34.

Bibliografía

- Álvarez, José Rogelio. "Periodismo". *Enciclopedia de México*. 3^o. ed. México, Enciclopedia de México S.A., 1978. t. 10, pp. 222-257.
- Caso, Antonio, et al. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. 3^a. ed. Prólogo, notas y recopilación de apéndices por Juan Hernández Luna. Anejo documental por Fernando Curiel Defossé. México, UNAM, 2000.
- Chapa Bezanilla, María de los Ángeles. *Rafael Heliodoro Valle, humanista de América*. México, UNAM, 2004.
- Corrales Vivar, Luis. "Semblanza del ilustre pachuqueño Alfonso Cravioto". *Ágora*. Pachuca de Soto, Tribunal Electoral del Estado de Hidalgo, marzo de 2009. 3^o época, año 13, núm. 34, pp. 15-18.
- Cravioto, Alfonso. *Poesías completas. 1904-1944*. Estudio, notas y bibliografía de Agustín Velázquez Chávez. Pachuca de Soto, Gobierno del Estado de Hidalgo-Coordinación de Turismo, Cultura y Recreación, 1984.
- . *Poesías completas. 1904-1944*. Edición y estudio de Agustín Velázquez Chávez. México, [Imprenta Casas] 1971.
- . *Anáhuac y otros poemas*. México, Nueva Voz, 1969.
- . Isidro Fabela. *Discursos leídos ante la Academia Mexicana de la Lengua, correspondiente a la Española, por los señores Isidro Fabela y Alfonso Cravioto en la recepción del día 23 de septiembre de 1953*. México, s/e, 1953.
- . "Prólogo" a Juan Manuel Torrea, *Sóstenes Rocha (El general más mexicano y más popular del siglo)*. 2^a. ed. México, s/e, 1949.
- . "Prólogo" a Celia Treviño Carranza, *Rimas sinfónicas*. México, s/e, ca. 1945-1949.
- . "Genealogía de la familia Cravioto", México, ca.10 de noviembre de 1946, 111 docs. Archivo personal de Mónica Cravioto Galindo, 1997.
- . Prólogo a Agustín Loera y Chávez. *El viajero alucinado: Crónicas de España: Galicia, Salamanca, Ávila, Sevilla. Granada, el Escorial, Toledo, Madrid*. México, Cvltvra, 1945.
- . "¡Sursum!" *Mensajes líricos de México*. México, Botas, 1938, pp. 42-43.
- . "Ser primitivo..." *Mensajes líricos de México*. México, Botas, 1938, pp. 43-45.

- _____. *Aventuras intelectuales a través de los números*. La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937.
- _____. "Presentimiento" en *El Maestro*. México, FCE, 1979, t. II, p. 619 [*El Maestro*, núms. 5 y 6, septiembre de 1921].
- _____. "El arquero" en *El Maestro*. México, FCE, 1979, t. II, pp. 620-621 [*El Maestro*, núms. 5 y 6, septiembre de 1921].
- _____. *El alma nueva de las cosas viejas*. México, México Moderno, 1921.
- _____. "La fachada del sagrario" en *El Maestro*. México, FCE, 1979, t. I, pp. 207-208 [*El Maestro*, núm. 2, mayo de 1921].
- _____. "A Hernán Cortés" en *El Maestro*. México, FCE, 1979, t. I, p. 208 [*El Maestro*, núm. 2, mayo de 1921].
- _____. "Nueva España" en *México Moderno*. México, FCE, 1979, t. II, pp. 35-37 [*México Moderno*, núm. 7, febrero de 1921].
- _____. "Ser primitivo..." en *México Moderno*. México, FCE, 1979, t. I, pp. 268-269 [*México Moderno*, núm. 5, diciembre de 1920].
- _____. Traducción y Prólogo a Anatole France, *Cuentos*. México, Cvltvra, 1918.
- _____. "Defensa de los renovadores" en *50 discursos doctrinales en el Congreso Constituyente de la Revolución Mexicana 1916-1917*. Presentación de Raúl Noriega. Notas biográficas y efemérides de Jesús Castañón y Alberto Morales Jiménez. México, Patronato del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación, 1967, pp. 41-52 [1917].
- _____. "El artículo 3°. Discurso del dip. Alfonso Cravioto" en *50 discursos doctrinales en el Congreso Constituyente de la Revolución Mexicana 1916-1917*. Presentación de Raúl Noriega. Notas biográficas y efemérides de Jesús Castañón y Alberto Morales Jiménez. México, Patronato del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación, 1967, pp. 96-106 [1917].
- _____. *Eugenio Carrière*. México, s/e, 1916.
- _____. *Germán Gedovius*. México, s/e, 1916.
- _____. "Asfódelo". *Revista Moderna de México*. México, noviembre de 1909, pp. 145-146.
- _____. "Poema de los fuertes". *Revista Moderna de México*. México, enero de 1909, pp. 270-271.
- _____. "La exposición de Juan Téllez". *Revista Moderna de México*. México, julio de 1908, pp. 313-315.

- . “Alocución de Alfonso Cravioto pronunciada en el *meeting* del teatro Virginia Fábregas”. *Revista Moderna de México*. México, marzo de 1908, pp. 53-54.
- . “Eugenio Carrière”. *Revista Moderna de México*. México, junio de 1907, pp. 208-217.
- . “Sensaciones de viaje”. *Savia Moderna 1906. Nosotros 1912-1914*. México, FCE, 1980, pp. 233-239 [*Savia Moderna*, t. 1, núm. 4, junio de 1906].
- . “El dolor”. *Savia Moderna 1906. Nosotros 1912-1914*. México, FCE, 1980, pp. 115-117 [*Savia Moderna*, t. 1, núm. 2, abril de 1906].
- . “Los que se van. Baltasar Muñoz Lumbier” en *Savia Moderna 1906. Nosotros 1912-1914*. México, FCE, 1980, pp. 65-68 [*Savia Moderna*, t. 1, núm. 1, marzo de 1906].
- . “Invocación”. *Savia Moderna 1906. Nosotros 1912-1914*. México, FCE, 1980, pp. 30-33 [*Savia Moderna*, t. 1, núm. 1, marzo de 1906].
- . *et al.* “Manifiesto a la nación”. *El Hijo del Ahuizote*. México, 19 de abril de 1903. Disponible en: http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/programa/23.html [con acceso el 12-10-2009].
- . Mariano Lechuga. “¡Protesta!” en Ricardo Flores Magón. *Obras completas*. Introducción, compilación y notas de Jacinto Barrera Bassols. México, CNCA, 2004, pp. 1024-1027 [*Regeneración*, t. II, 50. México, 15 de agosto de 1901]. Disponible en: http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1901_204/Art_culo_681_Protesta.shtml [con acceso el 12-10-2009].
- Cravioto, Rafael. “Testamento”. México, D.F., 4 de octubre de 1899, 6 fojas. Archivo personal de Mónica Cravioto Galindo, 1997.
- De Pereda, Diego. *Alfonso Cravioto. Conferencia*. Prólogo de Pastor del Río. La Habana, s/e, 1934.
- Granados Chapa, Miguel Ángel. *Alfonso Cravioto, un liberal hidalguense*. 2ª. ed. México, Ediciones Océano-Gobierno del Estado de Hidalgo, 1984.
- Mejía Castelán, Sandalio. *Primera y segunda parte de Huauchinango histórico. Síntesis histórica, estadística y geográfica del distrito de Huauchinango, en el estado de Puebla*. Huauchinango, Comisión organizadora del municipio de Huauchinango, Puebla, para los festejos del bicentenario de la Independencia y del centenario de la Revolución Mexicana, 2009.

- Moyssén Echeverría, Xavier, con la colaboración de Julieta Ortiz Gaitán. *La crítica de arte en México, 1896-1921. Estudios y documentos I (1896-1913)*, t. I. México, UNAM, 1999.
- Pérez López, Abraham. *Diccionario biográfico hidalguense*. San Salvador, Hidalgo, edición del autor, 1979.
- Quintanilla, Susana. «Nosotros» *La juventud del Ateneo de México*. México, Tusquets, 2008.
- Reyes, Alfonso. “Los Cravioto”. *Obras completas*, t. XXIII. México, FCE, 1989.
- . “Nosotros”. *Savia Moderna 1906. Nosotros 1912-1914*. México, FCE, 1980, pp. 620-625 [*Nosotros*, núm. 9, marzo de 1914].
- Tablada, José Juan. *Obras-IV. Diario (1900-1944)*. Edición de Guillermo Sheridan. México, UNAM, 1992.
- Valle, Rafael Heliodoro. “Correspondencia con Alfonso Cravioto”. México, Biblioteca Nacional-Fondo Reservado, 1921-1941. 28 cartas.

DOS CALAS EN LA CAPITAL DEL VIRREINATO:

EL ALMA NUEVA DE LAS COSAS VIEJAS

Y VISIONARIO DE LA NUEVA ESPAÑA

Leticia Algaba Martínez*

Resumen

En 1920 Alfonso Cravioto y Genaro Estrada asediaron la ciudad novohispana desde una perspectiva excepcional respecto de la llamada corriente nacionalista. Los setenta y dos poemas de *El alma nueva de las cosas viejas* y los treinta y nueve cuadros y/o estampas de *Visionario de la Nueva España* evocan, refiguran, reconstruyen la fuerte estructura del orden social del virreinato y su lento derrumbe, desde un presente que accedía también a un nuevo tiempo.

Abstract

Alfonso Cravioto and Genaro Estrada fictionalized the New Spain city from a novel perspective by departing from the so-called nationalist trend. The changing times Cravioto and Estrada lived in allowed for the fresh views they poured into *El alma nueva de las cosas viejas* and *Visionario de la Nueva España*, respectively, in 1920. The former provided a total of seventy two poems and the latter thirty nine vignettes and/or stamps to evoke, refigure, and rebuild the viceregal social order steady basis and its dusk.

PALABRAS CLAVE: Literatura colonial, literatura colonialista, mestizaje.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

De los integrantes del Ateneo de la Juventud se ha destacado el haber vivido la infancia y la formación educativa inicial durante la que ha sido denominada paz porfiriana y la modernidad. El lugar que los reunió fue la Escuela Nacional Preparatoria, donde leyeron a los autores clásicos de los siglos anteriores; no obstante, apunta Susana Quintanilla Osorio, esa generación no cabe en un molde “prefabricado”.¹ Alejados de sus padres y de sus abuelos algunos ateneístas revisaron el pasado prehispánico y los siglos coloniales desde una perspectiva distinta, cuando la presidencia de la república era todavía campo de batalla entre los jefes de las diferentes facciones de la lucha armada. Uno de ellos fue el hidalguense Alfonso Cravioto; otro, el sinaloense Genaro Estrada quien, recuerda Alfonso Reyes, su entrañable amigo, llegó a la ciudad de México, “allá por los fines del Ateneo y por los comienzos de la Revolución”.²

El renovado interés por los siglos novohispanos fue materia para Francisco Monterde, Artemio del Valle Arizpe, Julio Jiménez Rueda, Ermilo Abreu Gómez, entre otros, cuyas obras ingresaron al caudal de la literatura mexicana bajo el nombre “corriente colonialista”, en la que se colocó *El alma nueva de las cosas viejas*, de Alfonso Cravioto y *Visionario de la Nueva España*, de Genaro Estrada, obras que, desde nuestra perspectiva, se distinguen en tal conjunto, de ahí el propósito de abordarlas.

El alma nueva de las cosas viejas

La vocación literaria de Alfonso Cravioto se dio en paralelo con su participación en el movimiento revolucionario en Pachuca, Hidalgo, su ciudad natal. En 1902 llegó a la ciudad de México, ingresó a

¹ “El Ateneo de la Juventud: Balance de una generación”, p. 210.

² Serge I. Zaitzeff, “Estudio Preliminar” a *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*, t. 1, p. 5.

la Escuela Nacional de Jurisprudencia y se afilió a la asociación estudiantil “Ignacio Ramírez”. En 1906 fundó *Savia Moderna* con Luis Castillo Ledón y en 1909 se sumó al Ateneo de la Juventud. Tres años después regresó a la arena política como Diputado al Congreso de la Unión, donde reafirmó su cercanía al proyecto de Francisco Ignacio Madero.³ En 1921, la revista *México Moderno* publicó “Nueva España”, un texto del libro en prensa *Poemas coloniales*,⁴ título distinto al de la primera edición: *El alma nueva de las cosas viejas. Poesías*, Ediciones México Moderno, MCMXXI, dedicado al “Estado de Hidalgo, en fervoroso amor de hijo y en gratitud por deberle todo lo que soy”.⁵

El alma nueva de las cosas viejas reúne setenta y dos poemas, un nutrido desfile de personajes y sucesos comparables a un inmenso fresco del virreinato y, simultáneamente, a un conjunto de cuadros susceptibles de clasificación, un juego aparentemente desordenado que empieza con “Nueva España”, cuyos primeros versos “En el estanque añoso del jardín colonial / duerme el rumor ilustre el ensueño ancestral” (AN 1) se repiten en el “Canto final” de la obra cerrando un círculo. Y en el penúltimo poema, “Hernán Cortés”, símbolo de la conquista, se percibe la ambivalencia del poeta ante el mestizaje: “Oh padre de la raza, padre, a pesar de todo” (AN 192), mientras que en Cuauhtémoc se destaca la rebelión segada por el conquistador.

Las virtudes del catolicismo son representadas en los primeros evangelizadores. Vasco de Quiroga y Pedro de Gante simbolizan la autenticidad de su misión, semejante a la de Francisco de Asís y su herencia en los franciscanos. En contrapunto, la obra de los evangelizadores se da desde la perspectiva de los indígenas; “Bautizo de indios” descubre la reinterpretación de los tlaxcaltecas en el ceremonial católico: “Por allá, muy en el fondo de su

³ En su libro *Alfonso Cravioto. Un liberal hidalguense*, Miguel Ángel Granados Chapa cita fragmentos del discurso pronunciado en la tribuna del Congreso de la Unión, a la muerte del presidente Madero: “el hombre desplomado en tan cruento sacrificio, a pesar de sus faltas, si las tuvo [...] ha de resurgir en nuestra historia futura, venerable como su apostolado, excelso como su ideal, resplandeciente como su martirio, ya que su único error fue el Anaké fatal de sus precursores: haber nacido demasiado pronto en un país demasiado joven” (p. 74).

⁴ Año I, núm. 7, 1921, pp. 35-37.

⁵ Alfonso Cravioto, *El alma nueva de las cosas viejas*, 1921, s/n de p. En adelante AN, seguido por el número de página.

espíritu contristado / ...resplandece todavía su pasado” / y su “corazón y su pensamiento / siguen prendidos en las viejas teogonias” (AN 120), remembranza del tiempo anterior que les fue arrebatado por los conquistadores. A este poema le sigue “Bernal Díaz del Castillo” que destaca al soldado y al escritor: “si en el brazo hay peso de la lanza que abruma, / la mano fue ligera para esgrimir la pluma” (AN 124), y de su crónica, Cravioto define el tono de *La Verdadera historia de la Nueva España*: Bernal, “cuando relata la mágica contienda, / tiene el candor del abuelo que cuenta la leyenda” (AN 123). La lectura de estos poemas muestra una perspectiva ambivalente, lo mismo se reconoce la cultura española que la cultura indígena. Situado entre la hispanidad y la añoranza del orden indígena, “El paseo del pendón”, poema sobre la conmemoración de la conquista el 13 de agosto, día de San Hipólito y el desfile del virrey, el alférez, los oidores, los regidores, los alguaciles, que acompañaban el Pendón, el poeta mira en la bandera “su blanco impoluto y su rojo vivo”, que aviva en los indios las “ansias de aurora” (AN 62).

La misión de los evangelizadores de la fe católica se coloca en oposición a los injustos y crueles juicios del Santo Oficio, materia de los poemas “Sentencia inquisitorial” y “El auto de fe”, sobre el desfile de siete reos encabezados por los pregoneros, la llegada a la Plaza de Santo Domingo, el curso de la noche para los relajados y su entrega al amanecer para el desfile que terminará en el juicio que, nuevamente, los encaminará hacia el Quemadero. La tortura y la muerte de los condenados desata un fuerte reclamo del poeta al “Cristo desmayado, [que] sigue en su rigidez / tendiendo con sus brazos helada impavidez” (AN 104).

En su afán por mostrar el funcionamiento político e ideológico de los siglos novohispanos, Cravioto retrata a gobernantes y hombres de alcurnia, pintores, escritores, rituales de la vida cotidiana, cuya lectura en nuestros días entrega el movimiento de una sociedad que se fue acrisolando a lo largo de tres centurias. Muchos son los ejemplos al respecto, abordaremos sólo algunos comenzando por los artistas. En “El pintor Cabrera” destaca el reproche a su afán por representar vidas de santos e, incluso, de otorgar esa calidad a algunos no registrados en el santoral. El breve retrato de Carlos de Sigüenza y Góngora pone en contraste la versatilidad del personaje: teólogo, artista e investigador en los archivos más antiguos. En “Juan Ruiz de Alarcón”, el poeta embellece el defecto corporal: “Su trágica joroba toda la gente mira: / pero hay en tal

joroba las curvas de la lira” (AN 175), instrumento que armonizó la obra dramática del escritor, inmediatamente reconocido en la pléyade de escritores de los siglos de oro de la Literatura en español. Y junto a este poeta universal no podía faltar José Joaquín Fernández de Lizardi; y la evocación de su *Periquillo Sarniento*, personaje de una novela que “resume la Nueva España” (AN 174).

Los paseos y las diversiones de los habitantes de la capital de la Nueva España no son telón de fondo, sino justamente recreación de la vida social. Entre otros, un excelente ejemplo es “Paseo de La Viga”, el canal por donde los barcos se deslizaban llevando paseantes cuya indumentaria creó calificativos: el “lépero” y la “china” con su cabello trenzado luciendo la enagua roja y el rebozo que armoniosamente se combinaba con el sarape del charro. El sonido de las cuerdas del arpa y del salterio que entonan las coplas del “Jarabe”, acompañan el baile de la pareja para formar un cuadro en movimiento.

En el repaso de los grandes acontecimientos de los siglos novohispanos no podía faltar la piratería en las costas, una de las amenazas al orden socioeconómico. En su “Canción del pirata”, Cravioto cede la voz al personaje para construir el autorretrato:

Mi furia es como un ímpetu salvaje
Que parece escapado de los mitos
...Ni al Virrey ni a sus bravos galeones
Jamás temí...
Naos de China enfloran mi conquista
Y ¡ay del bajel que a mi bajel resista
¡Soy tempestad de carne! ¡Soy pirata! (AN 48)

El poeta reúne el cúmulo de asaltos a Ulúa y su cauda de hurtos, destrozos y ricos botines, huellas de la victoria de los piratas, mientras que en la capital, el virrey disimulaba el conocimiento de los asaltos en las costas del Golfo y el afamado pirata Lorencillo disfrutaba el botín.

Uno de los recursos que otorga vivacidad a los poemas de *El alma nueva de las cosas viejas* se da en el nivel fónico que descifra el significado y el sentido en cada verso. Entre los muchos ejemplos al respecto destaca “La inundación”, uno de los eventos que frecuentemente dislocaban la ciudad virreinal; a lo largo del poema se escuchan los diferentes ecos del curso del agua:

Trayendo la desolación,
con su satánico empujón,
revienta en líquida explosión
la inundación, la inundación, la inundación

Y los cadáveres que azar,
duro y feroz, llegó a alcanzar,
y en el turbión hizo rodar,
se ven pasar, se ven pasar, se ven pasar (AN 35).

La página en blanco se convierte en una pared, donde Cravioto escribe “Gota de agua en la ruina”, que refigura el lento camino del líquido sobre una roca aparentemente impenetrable. El poeta señala la tenacidad de la gota que, lentamente, deshace la pared derruida; en seguida citamos un fragmento:

En
la
rui-
na
que
vi

u-
na
go-
ta
me
dio

con
can-
ción
la
lec-
ción
[...]
en
vic-
to-
ria

se al-
zó:
que
la
ro-
ca
mu-
rió (AN 163-165)

Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas

Genaro Estrada es más reconocido en el ámbito de las relaciones internacionales de México que por su obra literaria y su presencia en las publicaciones periódicas de las dos primeras décadas del siglo XX, labor esta última que fue trazando la pasión por los libros antiguos. El mayor logro del bibliógrafo ocurrió en 1923, cuando empezó a trabajar en la Secretaría de Relaciones y se autorizó la creación del Archivo Diplomático, cuyo propósito fue la edición de documentos útiles para el estudio de la historia de México. Antes, en plena lucha revolucionaria, el poeta Enrique González Martínez y Genaro Estrada fundaron la revista *Argos*, fue entonces cuando intensificó la conversación con sus antecesores inmediatos. De 1920 a 1921, Estrada se encargó de la Revista de Libros, sección de *México Moderno. Revista de Letras y Arte*, en cuya dirección estaba Enrique González Martínez. En el número 4 de noviembre de 1920 aparecieron “Dilucidaciones” y “La ciudad colonial”, los dos primeros textos del libro *Visionario de la Nueva España. Fantasías Mexicanas* que se publicaría el siguiente año en la Biblioteca de Autores Modernos. La Sección de Anuncios de *México Moderno* perfilaba la publicación y caracterizaba la obra: “Un volumen de literatura reconstructiva de gran valor literario e histórico”.⁶

En paralelo con su amigo Alfonso Cravioto, Genaro Estrada recuerda la ciudad virreinal y entrega una obra breve, gestada desde el ensueño y el sueño de un narrador que se coloca en alguna torre de la Catedral Metropolitana a la hora del crepúsculo, desde donde ve las torres de las iglesias y sus cruces de piedra o de hierro,

⁶ *México Moderno*, Año I, No. 9, 1 de marzo de 1921, p. 35.

los ornatos de las cúpulas, el real palacio, las fachada de la casa del conquistador, los estípites barrocos, los remates de la antigua Universidad. Hacia abajo, las casas se desdibujan, mas sí se aprecian las sombras de los transeúntes y el rumor de sus conversaciones; en el horizonte se ven las líneas de la sierra occidental y las siluetas de algunas cúpulas. Antes de la irrupción de la luz eléctrica, el observador advierte a Cervantes de Salazar y a Sigüenza y Góngora, los primeros cronistas de la ciudad, situados en otra torre y, también, a los guardianes del Palacio. En este primer texto, “La ciudad colonial”, Genaro Estrada descubre el recurso que guiará la construcción de su libro, una visión de la ciudad novohispana, rebelde a la ortodoxia de un género literario, punto que discutiremos más adelante.

Las frecuentes y soterradas pugnas entre el poder político y el eclesiástico se deslizan a propósito de la expulsión de los jesuitas en una reunión del Salón de Audiencias, donde conversaban maestros de la universidad, oidores, sacerdotes, hombres de alcurnia que en su indumentaria —capas, espadas, gregüescos— denunciaban su perspectiva ante la orden ignaciana y su expulsión, controversia que se disuelve a la llegada del Marqués de Lacroix. La hipocresía de los personajes, captada socarronamente por la máxima autoridad de la Nueva España, se aleja del tono historiográfico y, a la vez, se ciñe al arribismo de los funcionarios.

Los excesos del Santo Oficio figuran en “Los libros prohibidos”, un delicioso texto que pone al descubierto la avidez de un monje que por las noches leía a los detractores del catolicismo. La escena ocurre a la medianoche cuando un fraile agustino leía los *Adagios de Erasmo*; el padre vigilante supone que su colega se desvela leyendo el *Sermonario* de fray Alonso de la Veracruz, recién publicado. Al percatarse de la hora, el furtivo lector esconde debajo de su cama el libro, se dispone a dormir, pero “revolvíase en su lecho, sin haber descabezado ni un sueño, fatigado y sudoroso, como si ahí debajo tuviera una parrilla que le asara las carnes y le chamuscara los cabellos”.⁷

El ingreso del visionario a otra casa, la del Conde de Regla, le permite exhibir la ignorancia sobre el mestizaje del arte en “El vaso de Talavera”, usual en la decoración. Posado en una mesa de

⁷ *Visionario de la Nueva España*, p. 74. En adelante *VNE*, seguido por el número de página.

caoba con una cubierta de damasco bordada con hilos de oro, el vaso de Talavera de Puebla en esmalte añil tenía una rosa prendida a su tallo, por el que subía un gusano peludo, y en el centro, el escudo de armas de la noble casa de Regla. La interpretación de un Capitán de Guardias de Corp del virrey inicia una escena sarcástica: la rosa se perfuma cuando una dama se acerca indicando la obra divina, dice el caballero, a lo cual responde la señora: el atrevimiento del mundo es más potente que el vaso inmóvil, decorativo. Pero ¿qué es necesario para que el insecto aspire el aroma de los pétalos de rosa? pregunta el capitán: “Que lo abrigue un capullo de cuya envoltura surja la brillante falena”; “—Ay de mí, misero. ¡Nunca lo encontraré!” (VNE 110). La dama sonríe detrás de su abanico y murmurando da los trazos del personaje: “—Qué bien os envolvería un pergamino de Oidor o el pliego de una Intendencia!” (VNE 110), frase envuelta en un objeto artístico que ahorra la lectura de miles de páginas sobre el arte de los siglos novohispanos y la ignorancia de los funcionarios del orden gubernamental.

Mientras los censores de libros hacían su tarea, algunos ciudadanos se enteraban de los principales sucesos en *La Gaceta* semanal que se vendía en el Portal de Mercaderes, materia de una anécdota: un anciano lee a los niños las noticias mostrando su acuerdo o su asombro frente a la carga del barco de Cádiz que había llegado a Veracruz; las contribuciones de los estudiantes de San Ildefonso para los gastos de guerra que hace “Su Majestad contra Bonaparte”; un anuncio sobre la oferta de un reloj de curioso mecanismo, y otro sobre la *Cartilla Ejemplar* y su venta en la esquina del Portal a real y medio.

Sobre los asaltos de piratas, Genaro Estrada abreva en la historiografía y elige un episodio protagonizado por De Nasseau, un príncipe holandés que tomó el puerto de Acapulco, materia de “El corsario”, donde se narra el asalto alusivo a la codicia de los europeos frente a América. El narrador se posa en la proa del bote como si él mismo terminara un viaje imaginario desde la ciudad de México hasta Acapulco. En la primera escena, un soldado español, guardián del puerto, recibe la orden de trasladarse a la capital para avisar al Marqués de Cerralvo que Nassau había ocupado el puerto y que no era un simple filibustero. La segunda escena empieza con la cabalgata del soldado; en su avance voltea hacia atrás y divisa el Fuerte de San Diego como un pequeño cubo gris, las casas como de juguete y la “pluma del Príncipe de Nassau [que] se destacaba como remoto vuelo de una gaviota en el fondo azul

de la plácida bahía de Acapulco” (VNE 50), escena que disuelve la amenaza del aparente filibustero. El desvanecimiento del Fuerte se une al frustrado corsario en una eficaz imagen: las plumas de su sombrero se asemejan a las gaviotas que merodean y, paralelamente, embellecen la vista marina. La lectura de este texto permite apreciar que Estrada se coloca –y coloca al lector– en la lente de una cámara cinematográfica en un juego de representación visual que diluye la amenaza del holandés y la amenaza de su entrada a tierra firme anunciada en el epígrafe tomado de John Ruskin: *In the bow of the boat is the gift of another world.*

“El cuento” es un relato que retoma la piratería; el narrador avisa que los personajes y su entorno se asemejan a un antiguo cuadro alemán, en el que la luz de una vela trazaba un claroscuro intermitente, escenario en el que se oirá la voz de una anciana y su lectura de un cuento de horror en medio de una noche dominada por los vientos de una tempestad y los rayos que descubrían la silueta de la iglesia de la Soledad de la Santa Cruz. El cuento refería el asalto de unos piratas a un galeón cargado de oro procedente de España, la derrota de la tripulación y los cadáveres flotando sobre las olas; más tarde los naufragos se convirtieron en fantasmas y persiguieron los barcos en la ruta de las Antillas. Este horrible final reaparecía en los sueños de los niños, mientras la tempestad en las calles se unía al episodio de los piratas y el toque de las campanas de la iglesia de la Soledad recordaba el tiempo presente. En “El cuento”, Estrada lee la representación pictórica y en su narración va formando otro cuadro sobre la piratería haciendo de este texto un juego de representaciones entre el pincel y la palabra.

La vida cotidiana de la ciudad virreinal se regía por los toques de las campanas. En su libro *La ciudad de México*, publicado en 1903, José María Marroqui refiere el número y el sentido de los toques a lo largo de cada jornada: el primero, al alba, a las 5:00 en primavera y verano y media hora después en otoño e invierno; a las 12:00, el toque solicitaba la “Oración del mediodía”; a las 3:00 de la tarde se rememoraba la pasión de Jesucristo; el del inicio de la noche quedaba a prudencia del campanero y del itinerario del sol para ocultarse; el último, el toque de queda, entre las 9:00 y las 9:30 de la noche, era el único ajeno al ritual católico. El narrador de *Visionario de la Nueva España* se sitúa en la torre poniente de la Catedral y desde ahí mira la silueta del campanero que jala el cordel para recordar el “Ángelus” y el lector escucha el sonido que expande la oración pronunciada por las campanas de la catedral, un

concierto cuyo eco figura una eficaz imagen auditiva, que retornará en “Las doce”, texto sobre el silencio de la noche, justamente cuando las manecillas del reloj coinciden por un instante, un segundo, que al visionario le recuerdan los puntos más oscuros del gobierno virreinal y las crueles sentencias inquisitoriales. Al “toque de queda”, el narrador se sitúa en la ventana de su alcoba, desde donde ve a un grupo de personas que miraban al cielo, donde creían ver malos augurios; en cambio, él mira un cometa que se pasea entre el hospital de San Lázaro y el antiguo Tlatelolco, una estela de luz que le permite desechar el dato puntual de la fecha, para colocarnos en la hora de “El insurgente”, texto en el que una sola escena basta para escuchar la voz del fiscal dando lectura a un manifiesto sedicioso que un jinete había dejado en las puertas de la Real Audiencia; su vertiginosa carrera hacia Tacubaya para seguir a Toluca, señala la inminencia de la revolución de 1810.

El avance de la temporalidad sólo tiene una escala más en “La casa”, un texto (el penúltimo) que sintetiza el devenir histórico de México en una casa roja construida con cubos de tezontle poroso que aún guardaban las voces de los capitanes del siglo xvi y los gritos victoriosos de los revolucionarios del siglo xx. En esta última escala de su recorrido, el visionario entra en la casa, mira el gran patio formado por arcos y presidido por el escudo de armas de sus dueños, una fuente y una escalera de acceso a la sala en cuyas paredes están colgados cuadros de escenas religiosas. Después, ve en la alcoba una cama de madera de roble, un reloj detenido desde la muerte del dueño, un ilustre conde. Ya en la noche, el narrador oye pasos y divisa la lámpara de una luz del oratorio, escucha las doce y mira siluetas iluminadas por la luz de la luna.

“Diálogo churrigueresco” es el último texto de *Visionario de la Nueva España*, en el que escuchamos los reclamos de las iglesias a Churriguera y la defensa de éste por parte de Tolsá, las voces del Padre Las Casas, el Obispo Zumárraga, del inquisidor Pedro Moya de Contreras, de los historiadores Eguilara y Eguren, de Beristáin y Souza y de fray Servando Teresa de Mier. Con este capítulo termina el sueño del narrador que lo llevó a deambular por las calles del centro de la Ciudad de México, mirar las edificaciones e imaginar el movimiento político y social de los habitantes con el resabio de la historiografía o, como él mismo la designa, “tres siglos de literatura retrospectiva” (VNE 200).

Visionario de la Nueva España es un libro de imágenes, cuadros de la ciudad virreinal a los que podemos acceder lo mismo en el

orden de los capítulos o aleatoriamente, a la manera de tarjetas postales, o de cuadros, o de estampas, que forman una galería de imágenes provocadoras de todos los sentidos. El narrador es un imaginero, palabra que encontrará su definición más tarde, en *Pero Galin*; antes, en *Visionario de la Nueva España*, el tallador de imágenes verbales concentra la mirada para fijar el instante, o la vista y el oído para impulsar el movimiento.

Cruce y fusión de perspectivas

En *El alma nueva de las cosas viejas* Alfonso Cravioto asedia morosamente la ciudad novohispana en setenta y dos poemas, mientras que Genaro Estrada escribe treinta y ocho cuadros en su *Visionario de la Nueva España*, obras gestadas en el año de 1920, bajo la cordialidad de dos amigos que llegaron de la provincia a la ciudad de México, donde relejeron los siglos coloniales con el sedimento de las antiguas crónicas y las leyendas, géneros cultivados por sus antecesores, entre los que se distingue Luis González Obregón, cuya misión provenía de sus maestros, los que lucharon con las armas y la pluma, instrumentos al servicio de la libertad social impregnados de la estética romántica. Alfonso Cravioto y Genaro Estrada emprenden una nueva recuperación de los siglos coloniales, “nuestra suntuosa «Edad Media»”, como la definía Alfonso Reyes.⁸ Rememorando el horizonte desde el que se gestó la amistad entre Cravioto y Estrada, en el que aún se escuchaban los ecos de la lucha revolucionaria que no segó la misión intelectual del Ateneo de la Juventud, bien podríamos leer sus obras desde nuestro horizonte haciendo un juego de intercambios para mirar la Catedral y las principales iglesias; la arquitectura variopinta de los edificios y las casas; escuchar las oraciones de los misioneros de la fe católica y su recepción ambigua en los oídos de los indígenas; asistir a las fiestas y pasear por los canales situados en los bordes de la antigua Tenochtitlan, el camino que recordaría en su crónica Bernal Díaz del Castillo. El largo trayecto del poeta Alfonso Cravioto y el breve de Genaro Estrada se asemejan, se corresponden, los dos escritores penetran la fuerte estruc-

⁸ *Obras Completas*. t. XII, p. 177.

tura del orden social del virreinato, como la “Gota de agua en la ruina”, poema que refigura el paulatino descenso del líquido acuñando la justa metáfora del mestizaje, semejante al ejercicio poético de Cravioto y a las estampas de Genaro Estrada y su ingenioso recurso de ceder la perspectiva a un narrador que a ras de tierra describe el bullicio de la ciudad y sus habitantes desde su presente, espera la noche para subir a las torres de la Catedral, desde donde sueña a los representantes del gobierno virreinal y algunos sucesos que amenazaban la obligada paz con la ayuda del poder eclesiástico; ingresa a las casonas de las personas enriquecidas y se burla de su insensibilidad artística; ve pasar el cometa que augura desastres y escucha los cascos del caballo que corre amparando al jinete en su huída hacia el camino de la insurgencia.

Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas y El alma nueva de las cosas viejas son dos obras singulares en el panorama de la llamada corriente colonialista; en una y otra, el sedimento historiográfico logró fundirse en el discurso literario, virtud que los distingue de las crónicas y las leyendas, y sus versiones. Los cuadros y las estampas de Genaro Estrada y los poemas de Alfonso Cravioto cruzan la barrera del tiempo, son ajenos a la actualización porque logran capturar el tiempo y el espacio para siempre mostrando el movimiento de la vida social, los excesos del gobierno y de la iglesia católica; dos obras que escudriñan el pasado para seguir el rastro del mestizaje, un movimiento lento pero tenaz, vertical, como la penetración de la gota de agua en la antigua roca del edificio virreinal que se derrumbó en 1810. En 1920, Genaro Estrada y Alfonso Cravioto escribieron sus obras después del movimiento armado de 1910 y mientras ellos escribían apenas se vislumbraba un nuevo tiempo en el que la actividad intelectual no tuvo reposo.

Bibliografía

- Cravioto, Alfonso. *El alma nueva de las cosas viejas. Poesías*. México, México Moderno, MCMXXI.
- Estrada, Genaro. *Visionario de la Nueva España. Fantasías Mexicanas*. México, México Moderno, 1921.
- Quintanilla Osorio, Susana. "El Ateneo de la Juventud. Balance de una generación". Tesis doctoral, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1990.
- Reyes, Alfonso y Genaro Estrada. *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*. Compilación y Notas de Serge I. Zaïtzeff, t. I, 1916-1927, 1992 y t. II, 1927-1930, México, El Colegio Nacional, 1993.
- Reyes, Alfonso. *Obras Completas*, t. XII. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

“GRECIA ES LA MODA ESTE AÑO

EN LA «METRÓPOLIS COMERCIAL» [1908]...”

NUEVAS NOTAS EN TORNO DE LA PASIÓN TEATRAL ATENEÍSTA

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri*

Resumen

En este trabajo se hace referencia a la vida teatral que desarrolló el Ateneo de la Juventud, en particular a partir de la obra y del interés particular de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y José Vasconcelos. Se toma como referencia y punto de partida la escenificación de *El nacimiento de Dionisos* de Henríquez Ureña y el *Coro de sátiros* de Reyes el 25 de diciembre de 1908, así como las noticias y referencias teatrales en las revistas *Savia Nueva* y *Nosotros*.

Abstract

This paper refers to the theater movement the Ateneo de la Juventud promoted. It pays particular attention to the drama work and interest shown by Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, and José Vasconcelos. Its starting points are Henríquez Ureña's *The Birth of Dionysius* and Reyes' *Satyrs' chorus* staging on December 25 1908, as well as theater news and references excerpted from *Savia Nueva* and *Nosotros*.

PALABRAS CLAVE: *El nacimiento de Dionisos*, *Coro de sátiros*, *Savia Nueva*, *Nosotros*, teatro mexicano.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

“Grecia es la moda este año en la «metrópolis comercial» [1908]...” Así le escribe Pedro Henríquez Ureña desde Nueva York a Alfonso Reyes en México en el año de 1908.¹ Y en efecto, la labor fundacional del Ateneo de la Juventud en la cultura mexicana del siglo XX tiene una fuente y un origen, que en realidad forma parte de un espíritu cosmopolita que viene del reflujó decadentista finisecular y que influyó notablemente en lo que vendría a ser el llamado “Renacimiento mexicano”, en el México posrevolucionario. El modelo cultural de la Grecia clásica, en donde el arte y el cultivo intelectual poseían un alto rango social, fue recuperado en el México del porfiriato, no sólo para contraponerlo al positivismo porfiriano, sino como un proyecto cultural y político de gran envergadura.

Louis Panabière en su estudio sobre el Ateneo lo explica así:

Ese retorno a la sensibilidad griega resultaba esencial para aquellos que sentían las inmensas posibilidades que habrían de expresarse en el dominio de la sensibilidad y las sensaciones.

En otro sentido leer textos de la antigüedad y redescubrir las ideas platónicas les representaba así un retorno al idealismo.

Los griegos que tomaban en cuenta al cuerpo y la materia, habían insistido en la necesidad del idealismo y de la moral. No había que olvidar que, tras las múltiples formas contingentes de la materia, estaban los arquetipos y su significación universal, y que estos últimos eran finalmente los más importantes. [...] Otro elemento fundamental de la cultura helénica fue la noción de dinamismo v que habría de seducir a aquellos que buscaban escapar de la esclerosis de un pensamiento estático. El tránsito del hombre en un perpetuo devenir histórico, estaba concebido por ellos a la manera de los pensadores griegos. [...]

Por ello, los miembros del Ateneo reencontraban en los griegos el valor del irracionalismo y querían subrayar su importancia. Buscaban en el pensamiento griego no tanto un modelo a copiar, sino una identidad situacional y de espíritu.²

¹ Cit. por Alfonso García Morales, *El Ateneo de México (1906-1914)*, pp. 89-90. No resulta extraño, pues, la recurrencia de Alfonso Reyes a lo largo de su obra, así como su singular “Coro de sátiros”, y su “Ifigenia cruel”, en torno cuestiones estéticas de la Grecia clásica.

² Louis Panabière, *Contribution a l'Étude de l'Ateneo de la Juventud*, v. I, pp. 54-57. La traducción es mía.

Podemos decir, por ello, que la búsqueda de nuevos horizontes entre los jóvenes intelectuales de bien, en las postrimerías del porfirato, desembocó no sólo en un reconocible sentido de universalidad y de búsqueda de nuevos horizontes, sino también de reencuentro con la tradición clásica que –de acuerdo con las observaciones realizadas por Panabière– daban respuesta plena a sus inquietudes sociales, artísticas y culturales. No era cuestión de seguir la moda que se imponía en Nueva York o en cualquiera de las capitales europeas, sino de abrir nuevos horizontes en medio del anquilosado esquema positivista de la gerontocracia porfiriana. Pero también había que huir del código de valores morales de conducta y de vida ciudadana y el hedonismo clásico les daba el ejemplo, no sólo en la búsqueda de la belleza, sino en la de un modelo cultural que englobara una serie de propuestas sobre un camino de vida y el arte escénico, en particular el teatro, formó parte y tuvo un lugar en esa búsqueda ateneísta de renovación de vida y de cultura. Un dato curioso y poco conocido en la vida de Pedro Henríquez Ureña es que, durante el año de 1909, llegó a escribir crónicas de teatro para la revista *Teatros y Música*, en una columna titulada “Desde Nueva York”, bajo el seudónimo de M. de Phocas.³

Una versión del “Banquete”

Un nuevo siglo nacía y con ello un nuevo arte y una nueva manera de expresarse, que volvía a las raíces pero con ímpetus modernos, como se aprecia justamente en el título de la revista del recién fundado Ateneo de la Juventud: *Savia Moderna*.

No es extraño, entonces, que cuando en la navidad de 1908 los jóvenes ateneístas se reúnen para realizar una suerte de fiesta pagana, no estaban tan sólo jugando a ser atenienses, sino que estaban apropiándose de un modelo de ser, de estar en el mundo. La célebre “Bacanal” del 25 de diciembre, que en cierta forma vital coronaba el gesto de acercarse al espíritu helénico, como ya había ocurrido en las sesiones de lectura en voz alta de los *Diálogos* de Platón.⁴

³ Alfredo A. Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en México*, p. 112.

⁴ Alfonso García Morales, *op. cit.*, pp. 94-98.

Tanto Henríquez Ureña como Reyes estaban profundamente influenciados por el teatro ateniense. Ambos habían venido estudiando y leyendo a los autores clásicos, de manera que decidieron para dar cauce a sus ímpetus iniciáticos escribir sendos textos que evocaban los orígenes del teatro griego y las representaciones arcaicas, y que habrían de ser interpretados en la velada del 25 de diciembre. Henríquez Ureña escribió “El nacimiento de Dionisos, esbozo trágico a la manera antigua”,⁵ mientras que Reyes escribió en verso un “Coro de sátiros en el bosque”.⁶

Vale la pena detenernos en ambos textos para mencionar que en ellos aparecen, quizá de manera incidental, sin una intención precisa, ideas en torno a un sentido de renovación y de transformación. El gesto arcaísta de reproducir de forma literaria los orígenes del drama antiguo sirve de manera paradójica como cauce para determinar que está en ellos, en los jóvenes ateneístas, la simiente de una nueva generación y de una nueva época en la cultura de México en particular y de Hispanoamérica en general. La lectura-representación del coro de Reyes y la obra de Henríquez Ureña en esa noche memorable prefiguran el encuentro con un nuevo amanecer en la cultura hispanoamericana; un amanecer que se sustentará en lo mejor de la cultura clásica y del espíritu hispánico, pero también con una mirada nueva para un siglo nuevo.

La velada fue en reencuentro con las raíces del drama antiguo, y también —si se nos permite la hipótesis— una suerte de ceremonia de iniciación. ¿Qué hicieron, más allá de la lectura de los textos de Reyes y Henríquez Ureña, los invitados a la sesión?

Susana Quintanilla en su estudio sobre la vida ateneísta expone las siguientes observaciones sobre aquella velada singular:

La cita era la noche del 25 de diciembre de 1908 en una casa majestuosa de la Santa María la Ribera, que pertenecía a Agustín Reyes, hermano de don Bernardo [*el padre de Alfonso Reyes*], un joven con cuatro atributos invaluable: rico, soltero, espléndido y rumboso. [...] Además de Ignacio Reyes y su sobrino Alfonso, ahí estaban Henríquez Ureña, Caso y Rubén Valenti. Lo más factible es que no fueran los únicos presentes: Gómez Robelo, Acevedo, Rafael López y Alfonso Cravioto bien pudieron ser convidados.

⁵ *Revista Moderna de México*, enero de 1909, pp. 259-269.

⁶ Alfonso Reyes, *Obras completas*, v. x, pp. 481-485.

La tertulia un fue un acto común para curar la resaca de la Nochebuena ni un ritual casero con motivo navideño. El propósito que convocó a quienes acudieron al convite era festejar el nacimiento de Dioniso, el dios griego de la embriaguez divina y del amor más encendido.

[...] No resulta inapropiado suponer que el modelo más inmediato fueron las fiestas privadas que, según la versión de Platón, realizaban Sócrates y sus discípulos en la ciudad de Atenas. Los académicos rendían culto a Dioniso, que presidía los festines de ideas, palabras y enseñanzas en los que los aprendices [...] se adentraban en los misterios de la retórica, la filosofía, la erótica, la política y la religión. El privilegio de concurrir a estos convites se les concedía sólo a unos cuantos, los más selectos.⁷

Podemos imaginarnos que comieron, bebieron y discutieron en torno de sus tópicos literarios favoritos y de los proyectos ateneístas y, desde luego, entonaron los versos escritos por Henríquez Ureña y Reyes. Pero también estaba de por medio el juego del teatro como una forma de explorar su reencuentro con el pensamiento y la cultura clásica; como una práctica iniciática, de la que ya no se vuelve a hablar, ni, al parecer, a escenificar. ¿O sí? Al menos algo parecido pudo haber sucedido cuando en 1923, se presenta en París [¿jun 20 de diciembre?] *Ifigenia cruel*, la tragedia poética de Alfonso Reyes, en casa del diplomático sudamericano Zaldumbide, en una lectura dramatizada acompañada de un conjunto de queñas e instrumentos andinos.⁸

Savia Moderna y el teatro

Sin disipar del todo las dudas e inquietudes sobre la persistencia teatral helenista del Ateneo, intentemos hacer una revisión de lo que como grupo reflexionaron acerca del drama y la escena de su tiempo en la revista *Savia Moderna*. A lo largo de los cinco números aparecidos en el año de 1906, la presencia de textos, artículos y demás relacionados con el arte teatral no es muy abun-

⁷ Susana Quintanilla, «Nosotros». *La juventud del Ateneo de México*, pp. 120-125.

⁸ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario*, p. 44.

dante, lo cual resulta natural si se considera que la revista no era propiamente una publicación especializada ni en teatro, ni en revisar los espectáculos que semana a semana se presentaban en los principales teatros de la ciudad de México como el Principal, el Fábregas, el Arbeu, el Iris, el Lírico, entre otros; así como los de las ciudades más importantes del país como el Principal de Puebla, el de La Paz en San Luis Potosí o el Degollado en Guadalajara, entre otros. Pero es claro que el interés que el Ateneo en su conjunto, y de varios de sus respetables integrantes o adherentes tenían por el teatro, hizo que las reflexiones en torno de éste tuvieran cabida en la revista. Es natural por ello que prácticamente en todos los números aparezcan reseñas o comentarios en torno al estado del teatro en México y en el panorama de las grandes capitales de la cultura mundial. No obstante, habríamos de esperar que en alguno de los números de la revista aparecieran reflexiones y comentarios en torno a la naturaleza del teatro clásico griego, a la renovación dramática que en su tiempo hiciera Eurípides, a la manera como el teatro, la comedia y la tragedia, le dieron conciencia e identidad a la Hélade entera. Pero no fue así.

Veamos lo que en distintos números de la revista ateneísta *Savia Moderna* se diserta en torno del teatro nacional, así como extranjero:

En el número uno de marzo de 1906 es en donde mayor presencia de reflexiones y comentarios sobre el arte dramático se encuentran en relación con los demás números de la revista, que en su totalidad contiene diez textos entre crónicas, reseñas, reflexiones y un fragmento de una obra dramática.

El fragmento corresponde a la obra teatral del poeta Manuel José Othón *El último capítulo* (pp. 37-43), obra escrita a propósito del tercer centenario de la publicación de *El Quijote* de Cervantes, en 1905.⁹

En la página 58 aparece un texto de José Joaquín Gamboa¹⁰ en donde pasa revista a la cartelera teatral, titulado "Crónica gene-

⁹ Edgar Ceballos, *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*, p. 341.

¹⁰ José Joaquín Gamboa (1878-1931) n. y m. cd. de México. Dramaturgo y crítico teatral de *El Universal*: ejerció como diplomático en Europa entre 1908 y 1923. Sobrino del novelista y dramaturgo Federico Gamboa. Era conocido en el medio literario y teatral como Pepito Gamboa. Miembro del llamado Grupo de los Siete Autores (1925) o "Los Pirandellos" que se propuso renovar la escena mexicana a través de su dramaturgia. Dentro sus obras destacan la zarzuela *Soledad* (1899) y

ral. Teatros”, texto que nos da muchas claves para comprender, no tanto las ideas teatrales que en su conjunto pudo haber habido al interior del Ateneo, sino de las tendencias estéticas de la élite intelectual y literaria en el porfiriato:

Parece que la temporada de Pascua nos compensará de ésta [temporada de teatro de revista y circo que inundaban con sus programas los espectáculos de la ciudad de México]. Se anuncian en el teatro Arbeu y en el Renacimiento, compañías de comedia, al frente de las cuales se hallan respectivamente Francisco Fuentes y Virginia Fábregas, quien pondrá en escena las obras que resulten premiadas en el concurso abierto por el Ministro de Instrucción Pública. Rumórase también que vendrá la Tina di Lorenzo y Carini, y más tarde una compañía de ópera, en la que figuran notabilidades como la Pacini y San Marco, y en la que se estrenará “Siberia”, la última producción del genial autor de “Andrea Chenier” y “La Cabrera”, ópera que ha sido un verdadero acontecimiento musical.

Cuéntase que vendrán a visitarnos los dos artistas inolvidables, von Reuter y Newstead, los únicos que trajeron una nota de arte en los pasados días...

El mundo teatral está de duelo por la muerte de dos de los campeones de la escena, de Luis Taboada, el festivo escritor, y el maestro Fernández Caballero, acaso el más inspirado de los compositores españoles.

Deja como estela luminosa obras bellísimas, entre las que descuellan sus “Dos Princesas”, sus “Gigantes y Cabezudos” y “El Cabo Primero”.

Con esta nota triste cierro estas tristísimas teatrales, en las que sólo hubiera podido hablar del género chico y del circo.¹¹

Enrique Uthoff, periodista y dramaturgo, hace una reseña crítica de “*La venganza de la gleba* de Federico Gamboa, Alta Comedia de Federico Gamboa” (p. 59), que refleja también con mucho las ideas teatrales que se tenían por entonces entre la élite intelectual del porfiriato.

sus dramas *La carne (Teresa)* (1903), *El diablo tiene frío* (1923), *Los Revillagigedo* (1925), *Via crucis* (1925), *Si la juventud supiera...* (1927) (*Diccionario Porrúa*, pp. 1372).

¹¹ José Joaquín Gamboa, “Crónica General”, en *Savia Moderna*, México, marzo 31 de 1906, pp. 58-59.

De autor anónimo aparece también en ese primer número la reseña “Teatros extranjeros” (p. 76).

En el número dos, de abril de 1906, contamos con tres textos: dos reseñas de autor anónimo, “Crónica general de teatros” (p. 145) y “Teatros extranjeros” (p. 149), así como una nota anónima en donde se hace mención al texto dramático de Manuel José Othón, del que se había publicado un fragmento en el número anterior: “El último capítulo de Manuel José Othón; supuestos errores de un Compendio de Historia de México” (p. 155).

En el número tres, de mayo de 1906, aparecen dos reseñas anónimas: “Teatros” (p. 223) y “Teatro Hidalgo” (p. 225).

En el número 4, de junio de 1906 aparece sólo una reseña de teatro, firmada por Pedro Henríquez Ureña, titulada “Teatros” (p. 291). En ella nos presenta una reflexión sobre la vida y la obras del dramaturgo noruego Henrik Ibsen y una lamentación por su fallecimiento.¹²

En el número 5, de julio de 1906, aparece como última colaboración en el último número de la revista la reseña anónima “Teatros” (p. 356).

Como se puede observar, el teatro, a pesar de todo, tenía un cierto lugar de relevancia en la revista y en consecuencia en las ideas estéticas y en el proyecto cultural ateneísta. Un aspecto curioso es la cercanía con el ateneísmo de uno de los autores dramáticos más reconocidos en el México de entre siglos: José F. Elizondo, quien era conocido no sólo por su labor periodística y sus epigramas, sino como autor de algunas de las revistas teatrales del porfiriato de mayor éxito en los primeros años del siglo XX, como fueron *Chin Chun Chan*, *Fiat*, o *La Onda Fría*. Elizondo fue autor de un libro de poemas modernistas titulado *Crótalos* ilustrado con grabados de Julio Ruelas. Y precisamente en el primer número de *Savia Moderna* aparece una colaboración de Elizondo, no como dramaturgo o crítico teatral, sino como poeta. El poema se titula “El ajusticiado” (p. 56) y revela méritos de un autor

¹² Hay que mencionar que Henríquez Ureña había sido un inocultable admirador del teatro de Ibsen y, de hecho, intentó organizar a propósito de su fallecimiento unas conferencias en su honor, que no llegaron a realizarse, pero en cualquier forma publicó también en *El Imparcial* del 30 de mayo de 1907 un artículo dedicado a honrar al gran dramaturgo noruego en donde mencionó que “todo el teatro de estos últimos años muestra la influencia directora de Ibsen” (cit. por Alfredo A. Roggiano, *op. cit.*, p. 36).

que con justeza debía y podía ocupar un espacio en ese primer número de la revista.¹³

En cambio en lo que podría determinarse como la continuación de *Savia Moderna*, la revista *Nosotros*, cuyo primer número aparece en el mes de diciembre de 1912, ya el teatro no es motivo de atención y por lo tanto prácticamente no figuran textos o reseñas al respecto, de no ser por la transcripción de la conferencia impartida en la Librería General en diciembre de 1906 por Pedro Henríquez Ureña titulada “Don Juan Ruíz de Alarcón” publicada en el número 9, de marzo de 1914.¹⁴

Unas socráticas dudas finales

¿Pero qué pasó con las inquietudes teatrales del primer ateneísmo? ¿Por qué parecen haberse diluido los ímpetus helenistas de sus protagonistas? Más allá de las circunstancias históricas tan difíciles en las que se vieron envueltos muchos de ellos, no podría encontrarse una razón precisa.

Pero de 1906, año en que la pasión por la cultura griega les llevó a realizar eventos escénicos y lecturas en voz alta; así como a escribir sendas obras que recogían los ideales de cultura de la Grecia clásica (*El nacimiento de Dionisos e Ifigenia cruel*), a 1914 en que aparece el último número de la revista *Nosotros*, el teatro, sobre todo el teatro de evocación helenística, dejó de ser motivo de creación y reflexión. Aunque, justo es decirlo, Alfonso Reyes

¹³ El poema describe el momento terrible en que una cabeza humana rueda por los suelos en un ajusticiamiento por decapitación. He aquí un fragmento: “Y rodó la cabeza, bruscamente, / Con un ruido sin eco, / Mientras el tronco, desgarrado y hueco, / Alargaba sus miembros, lentamente, / Todo flojo, muy blando, muy despacio, / Cayéndose en sí mismo como el lacio / Chorrear de una fuente.”

Los versos van acompañados de tres grabados de dibujos de Julio Ruelas y sorprende, desde luego, que un autor reconocido como popular y como humorista, haya escrito un texto con ese patetismo posromántico y esa crudeza descriptiva. Pero también es cierto que Elizondo fue un literato del México de entre siglos, auténticamente polifacético. Fue un importante poeta modernista, así como escritor de zarzuelas y de libretos para el teatro de revista, así como un excelente cronista y epigramista reconocido.

¹⁴ Como sabemos, la vida y la obra de Juan Ruíz de Alarcón, su sentido criollo y su éxito en la vida literaria de Madrid despertaron la pasión y el interés de Henríquez Ureña. Véase al respecto su libro *El teatro de la América española en la época colonial*.

dentro de su magna obra posterior se dio tiempo para volver a la Grecia clásica y a sus dramaturgos queridos como Sófocles.

Hay varias posibles respuestas a las interrogantes planteadas. La primera, y la más plausible, es que el interés por la escena y por el uso de las posibilidades artísticas del teatro se haya diluido después de haberse constituido como un gesto de irrupción en el ambiente cultural del México del porfiriato.

Pero también hay hechos muy significativos en relación con la aplicación del modelo del teatro clásico griego a la práctica cultural ateneísta. El mejor de ellos es el proyecto vasconcelista de construir a lo largo y ancho del país teatros al aire libre para que se representasen los nuevos dramas mitológicos e históricos ante miles de espectadores, las gestas heroicas que dieron cauce a la nación mexicana. Tal fue el caso del llamado Teatro Mexicano de Masas de Efrén Orozco Rosales y el Teatro Sintético o Folklórico Mexicano de Rafael M. Saavedra, así como el impulsado por el pintor escenógrafo Carlos González. Experiencias teatrales, que no propiamente fueron réplica de las tragedias griegas sino una adecuación a la mexicana de una tendencia en el teatro de vanguardia internacional conocida como Teatro de Masas, pero que en su espíritu y esencia se manifestaba la idea ateneísta de hacer uso del teatro como el gran medio para difundir nuevas ideas, sin renunciar a la tradición clásica y de compartir experiencias estéticas a través de una práctica social tan poderosa como lo puede llegar a ser el teatro.

Bibliografía

- Ceballos, Edgar. *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*. México, s/edit., 1996.
- Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*. México, Porrúa, 1995.
- Elizondo, José F. “El ajusticiado”, en *Savia Moderna, Revista Mensual de Arte (1906). Nosotros (1912-1914)* [Edición facsimilar, FCE, colecc. Revistas Literarias Mexicanas Modernas, 1980].
- Gamboa, José Joaquín. “Crónica General”, en *Savia Moderna*. México, marzo 31 de 1906, pp. 58-59.
- García Morales, Alfonso. *El Ateneo de México (1906-1914), Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. Sevilla, Consejo Superior de Estudios Científicos-Escuela de Estudios Hispanoamericanos-Junta de Andalucía Consejería de Cultura y Medio Ambiente-Asesoría Quinto Centenario, 1992.
- Henríquez Ureña, Pedro. “El nacimiento de Dionisos, esbozo trágico a la manera antigua”, en *Revista Moderna de México*, enero de 1909, pp. 259-269.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México, UAM-A, 2005.
- Panabière, Louis. *Contribution a l'Étude de l'Ateneo de la Juventud -Afinities intellectuelles, divergences intellectuelles*, (tesis). Montpellier 3 (vv. I y II), 1975.
- Quintanilla, Susana. «Nosotros». *La juventud del Ateneo de México, De Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán*. México, Tusquets Editores, 2008.
- Rivera, Octavio. *Principio y fin de siglo: “El nacimiento de Dionisos» de Pedro Henríquez Ureña”*. Universidad de las Américas, inédito.
- Roggiano, Alfredo, A. *Pedro Henríquez Ureña en México*. México, UNAM, 1989.

Octavio Rivera Krakowska*

Resumen

En 1918, se publicó la *Monografía del teatro* de Marcelino Dávalos. En la composición de su *Monografía...*, Dávalos, quien figura en la historia del teatro mexicano principalmente como dramaturgo, empleó básicamente dos fuentes documentales: *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico* de Manuel García de Villanueva, publicada en Madrid en 1802, y la *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique Olavarría y Ferrari, editada en México a fines del siglo XIX. Este texto trata sobre las relaciones de la *Monografía...* con ambas obras, así como sobre las ideas de un teatro nacional que formaban parte de los intereses de los intelectuales y artistas, principalmente por supuesto, de los artistas teatrales, en el México que buscaba un renacimiento en las primeras décadas del siglo XX.

Abstract

Primarily known as a playwright, Marcelino Dávalos published the *Monografía del teatro* in 1918, a work that is based on two main sources: *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico* by Manuel García de Villanueva (Madrid, 1802), and the *Reseña histórica del teatro en México* by Enrique de Olavarría y Ferrari published in Mexico at the dawn of the nineteenth century. This essay unveils the relationship between the *Monografía...* and both works. It also explores the ideas intellectuals, artists, and theater people discussed in relation to a Renaissance of the national stage in the first decades of the twentieth century.

* Universidad Veracruzana.

PALABRAS CLAVE: Teatro mexicano, *Monografía del teatro, Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico, Reseña histórica del teatro en México.*

I. Los “balbucesos” del teatro mexicano

“Terminan aquí estos mal perjeñados [sic] apuntes de la Historia [sic] del teatro en México, y forzoso es confesarlo: si recordamos lo que por teatro nacional se entendió en Grecia; los motivos que tuvimos para afirmar “Roma no tuvo teatro nacional”, tenemos de confesar que no hemos tenido sino los balbucesos de algo de lo que en mejores días podrá llamarse *teatro mexicano*.”¹

Con este párrafo concluye la sección “Teatro mexicano” de la primera parte (primer tomo) de la *Monografía del teatro* (1917-1918) de Marcelino Dávalos (1871-1923), quien es conocido en la historia del teatro en México, sobre todo, por su trabajo como dramaturgo. La idea declarada, casi inexpresable, casi vergonzosa, casi desgarradora de Dávalos de la incipiencia del desarrollo del teatro en México, manifiesta su certeza de la carencia de vigor y brillo en la dramaturgia nacional, deslucida al compararla con la producción dramática de otros pueblos. Dramaturgia mexicana producto de la expresión orgullosa de una tradición teatral, que hablara de un pueblo educado en el valor del teatro como parte de su propia identidad, dramaturgia que no fuera un hecho aislado resultado de la labor de algunos pocos individuos.

La literatura dramática mexicana, en voz de Dávalos, no había sido capaz de incorporarse a las manifestaciones más valiosas de la cultura nacional, de perdurar en el tiempo y en las generaciones, de encender el entusiasmo más allá, acaso, de los éxitos pasajeros de dramaturgia y producciones teatrales logradas momentáneamente dentro de las fronteras de las paredes de los edificios teatrales. Con el deseo de “sanar” al débil teatro mexicano, de inyectarle energía nueva, de buscar opciones distintas para trazar nue-

¹ Marcelino Dávalos, *Monografía del teatro*, 1917, I, 228. En adelante, cuando cite esta edición lo haré en el texto entre paréntesis. La tapa de la edición de la *Monografía del teatro* consigna “1918”, la portada la de “1917”.

vos y seguros senderos en el teatro mexicano, algunos miembros del Ateneo de la Juventud emprendieron tareas por el teatro,² entre ellos, Marcelino Dávalos con su propia producción para la escena y con un esbozo de historia universal del teatro: *Monografía del teatro*; y Pedro Henríquez Ureña, con una pieza dramática: *El nacimiento de Dionisos*.³

Unos años antes de la edición de *Monografía del teatro*, Ricardo del Castillo, seudónimo de Darío Rubio (1878-1952), publicó *Ligeras reflexiones acerca de nuestro teatro nacional* (1912),⁴ quizá el único acercamiento que Rubio, en profundidad y por escrito, hizo en relación con el teatro. Su texto obedece a la pasión por el teatro y a su necesidad de insistir en la urgencia de emprender la tarea de la creación de una “verdadera” dramaturgia nacional en un país que deseaba intensamente desprenderse de un sistema social, político, económico y artístico de vetusta atmósfera porfiriana que ahogaba al embrión del México moderno. Para Del Castillo, el obstáculo más grande por vencer radicaba en la presencia dominante en los teatros de México de la “zarzuela mexicana”, término erróneo, por lo de “mexicana”, desde su punto de vista, pues se aplicaba a pésimas y burdas imitaciones de los ejemplares más deleznable de la “zarzuela española”, mediante “adaptaciones” que explotaban el nacionalismo de superficie (trajes, decorados, lenguaje vulgar, asuntos ajenos a la realidad e intereses mexicanos). Este género “infimo”, según las clasificaciones de la época, tanto en España como en México —por vulgar, grosero, y por atender, sobre todo, a la intención de despertar la devoción popular y el éxito económico—, era capaz de recurrir a cualquier

² En los “Estatutos del Ateneo de la Juventud”, acta de constitución del 3 de noviembre de 1909, en donde aparecen 26 socios fundadores, Ortiz Bullé-Goyri señala a aquellos “que participaron directa o indirectamente en experiencias teatrales, ya fuese como dramaturgos, críticos o promotores del teatro” y que son Luis Castillo Ledón, Marcelino Dávalos, Carlos González Peña, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y José Vasconcelos. Véase, Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, pp. 52-54.

³ Pedro Henríquez Ureña, *El nacimiento de Dionisos*, 1916; 1ª. ed.. *Revista Moderna de México*, enero de 1909, pp. 259-269. Sobre esta obra puede verse: Octavio Rivera, “Fin de siglo y principio: *El nacimiento de Dionisos* de Pedro Henríquez Ureña”, pp. 8-11.

⁴ Ricardo del Castillo [Darío Rubio], *Ligeras reflexiones acerca de nuestro teatro nacional*, 1912.

despropósito escénico y dramático y de alentar a dramaturgos y músicos mediocres con la ilusión de la fama y el dinero.

El tema del “balbuco”, según Dávalos, de la “inexistencia” de un teatro mexicano no era, entonces, nuevo. En la historia del teatro en México, las tentativas de “crear” un teatro mexicano se habían visto sofocadas por los empresarios y los intereses del Estado que buscaban el dinero fácil, así como la explotación y agravamiento de la ignorancia del espectador. En este estado de cosas, las búsquedas de los dramaturgos –fuera del circuito de la zarzuela– no tenían posibilidades de crecer, florecer, obtener frutos. En los espectáculos que se armaban, el mérito artístico era lo de menos y la mayor parte de los dramaturgos se dedicaron entonces a recoger “los últimos desperdicios de la literatura española”⁵ y a alimentar la “inmoralidad” que en todas sus expresiones desfilaba por los escenarios. El problema, según Del Castillo, era que los autores no estudiaban, ni se esforzaban, no conocían costumbres y sentimientos, no desarrollaban el talento que, quizá, tenían. Según ellos en México no había “materia prima”. Para Del Castillo, lo productivo para el arte teatral en México serían los autores del “género serio” en quienes estarían las esperanzas de la “literatura dramática nacional”. Esta idea de la carencia de una dramaturgia nacional se mantuvo durante años, y sería recogida, después de Dávalos, particularmente, por Rodolfo Usigli en *México en el teatro* (1932),⁶ quien por su compromiso personal, fuerza, presencia, perseverancia, estudios, se propuso la creación de un teatro mexicano, tarea a la que, como sabemos, dedicó talento y vida. La idea de los “balbucoos” de lo que era el “teatro mexicano” no era nueva, pues, ni entre críticos y dramaturgos contemporáneos a Dávalos, ni lo fue después durante décadas, como veremos a continuación.⁷

Concluido en 1973 y publicado en 1977, el *Zoon theatrykon* de Héctor Azar es un texto, dividido en quince secciones, que discurre sobre el concepto y la función del teatro, sus implicaciones

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ Rodolfo Usigli, *México en el teatro*, 1932.

⁷ Véanse además, Octavio Rivera, “Una revisión de las historias del teatro mexicano entre 1930 y 1950: negación e impulso”, *El teatro mexicano visto desde Europa. Actas del Primer Coloquio Internacional de Teatro Mexicano en Francia*, 1994, pp. 93-105; y Domingo Adame (coordinador), Elka Fediuk y Octavio Rivera, *Teorías y crítica del teatro en la perspectiva de la complejidad*, 2008.

sociales y educativas y su estrecha relación con las otras artes, entre otros asuntos.⁸ Un tema capital, no ausente desde el principio del libro, es el teatro que se produce en México, al que Azar, se dedica especialmente en las últimas cinco secciones. Uno de los asuntos que trata vuelve a ser la “ausencia” de una dramaturgia mexicana, y las líneas con las que se abren estos cinco capítulos, las siguientes: “Uno de los más graves problemas del teatro mexicano es la marcada falta de obras. Los autores son pocos y menos aún las obras dignas de llevarse a escena. Creo que esto obedece, entre otros factores, a la débil esperanza de nuestros dramaturgos de ver representadas sus obras algún día.”⁹

En 1996, el tema es observado por Vicente Leñero en su artículo “Sólo con dramaturgia mexicana se puede hacer teatro mexicano”.¹⁰ Leñero discurre sobre el rechazo de la dramaturgia mexicana por parte de los creadores escénicos —especialmente los directores de escena— en las décadas de los setenta y ochenta: “Para qué [llevarlos a la escena] si eran terriblemente anticuados: realistas, costumbristas... casi siempre mediocres”,¹¹ así, en estas condiciones:

Sometida a tan feroz ninguneo, la dramaturgia mexicana terminó por estancarse. Continuó estancada, más bien. Imposible pensar en un desarrollo cuando los responsables de la política teatral la declaraban inexistente. Difícil, sumamente difícil para los dramaturgos nacionales, descubrir una voz propia, desarrollar un estilo, encontrar un lenguaje teatral actualísimo, si sus obras no eran probadas en escena: aparecían de cuando en cuando en publicaciones periódicas, o se amontonaban en antologías de “teatro mexicano reciente”. Su destino se anclaba ahí, en la palabra escrita, no en el foro [...].¹²

Y aconseja a los dramaturgos no creer en la trampa que, pontificando, señalaba: “dice más de nuestra realidad una buena obra extranjera que una mediana obra mexicana.”¹³ Por el contrario:

⁸ Héctor Azar, *Zoon theatrykon. Análisis, reflexiones y proposiciones para integrar la teoría CADAC como nuevo método de enseñanza artística. 1954-1973*, 1977.

⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰ *Documenta. CITRU. Teatro mexicano e investigación*, 1996, pp. 82-85.

¹¹ *Ibid.*, p. 82.

¹² *Ibid.*, p. 83.

¹³ *Ibid.*, p. 85.

Los autores no tienen por qué flagelarse ni por qué continuar sintiéndose víctimas. Deben aprovechar los resquicios de esta evidente cuarteadura [la trampa] y colarse por ella para ofrecer propuestas viables, verdaderamente significativas. No lo conseguirán de la noche a la mañana, pero las nuevas generaciones de dramaturgos están demostrando ya que el punto de partida para ingresar de veras al movimiento escénico mexicano, es dejar de lado la literatura dramática y transformarla, en sus trabajos, en literatura teatral.¹⁴

Aquel mismo año (1996), Hugo Salcedo escribe un pequeño ensayo titulado “¿Existe un Nuevo Teatro en México?”¹⁵ La pregunta entonces es distinta. No se trata ya de saber si existe el teatro en México, sino de saber si hay un “nuevo teatro”, con lo que la declaración de la inexistencia del teatro mexicano parece estar descartada. Para Salcedo:

El “nuevo teatro” en México se anuncia mediante fórmulas renovadas, avanza en la expresión escénica más contemporánea que se ocupa de la experimentación estructural, mediante la atrevida fragmentación de la fábula y la desaparición del diálogo como motor del conflicto. Inconformes con la dramaturgia tradicional, algunos de los autores del fin de siglo se atreven a explorar con las posibilidades del verbo interior del personaje, hacen aportaciones desde el terreno propio de las acotaciones o didascalias, potencian el uso del espacio escénico mediante la lluvia de signos no convencionales, se alejan del realismo para devolverle al discurso la teatralidad que había olvidado por el efecto de la llana imitación.¹⁶

En la primera década de este siglo XXI, las perspectivas han cambiado: los dramaturgos perciben el ejercicio teatral con una actitud diferente; los estudiosos del teatro, a la distancia y frente a la producción teatral mexicana en conjunto, asumen una nueva posición; los problemas son otros: en México ¿cómo se escribe?, ¿sobre qué se escribe? Dentro del amplio grupo de autores dramáticos que hablan de sus procesos personales, de sus intereses, Jaime Chabaud, en la línea de lo que propone Leñero: hacer una

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Hugo Salcedo, “¿Existe un Nuevo Teatro en México?”, *Telón abierto. Ensayos sobre literatura y teatro*, 1997.

¹⁶ *Ibid.*, p. 74.

“literatura teatral”, declara y hace un homenaje a Liera: “Óscar Liera me llevó con su única lección como maestro al horizonte que vive mi generación de dramaturgos en términos pragmáticos: hemos subido el escenario y es desde ahí que vemos el mundo ficcional”,¹⁷ y David Olguín opina que:

Aun cuando algunas de nuestras obras, por su tema o locación, no parezcan mexicanas, el habla, el punto de vista y la estructura mental lo son. Es una obviedad necesaria afirmarlo. Aunque en nuestra poesía y narrativa sucedió hace años, ahora en el teatro mexicano podemos decir plenamente que somos contemporáneos del resto del mundo. Nuestras influencias son de lo más diversas, tan diversas como nuestro propio país, empobrecido en su injusta distribución de la riqueza y rico en su variada expresión de bienes culturales, aunque también concentrados en pocas manos.¹⁸

Concluyo este muestrario de observaciones sobre la existencia del teatro mexicano, a las que me condujo la “confesión” de Dávalos, con las palabras de Alejandro Ortiz Bullé-Goyri a propósito de México y su teatro en el siglo XX:

Así como Bernard Shaw le dijo a Usigli que nadie podía negar en México su talento, tampoco podemos negar —¡faltaba más!— la existencia y la multiplicidad del teatro mexicano. Y más que hablar por ello de un teatro mexicano, como ocurre también en la narrativa, habrá que hablar de los teatros mexicanos y de las dramaturgias en México.¹⁹

¹⁷ “Todas las ocasiones para informar en mi contra”, Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, p. 210.

¹⁸ David Olguín, “El viaje sin fin”, Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *ibid.*, p. 226.

¹⁹ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Presentación”, *Tema y Variaciones de Literatura. “El teatro mexicano del siglo XX”*, p. 11.

2. Manuel García de Villanueva y la *Monografía del teatro de Dávalos*

La *Monografía...* de Dávalos, por más que puedan ser sólo unos “[...] mal perjeñados [*sic*] apuntes [...]” (I, 66-67), según el dramaturgo, no evita ser una obra útil y rara entre los textos escritos en México, dedicados al teatro, en los primeros decenios del siglo XX. La *Monografía...* comprende dos tomos, que Dávalos denomina “partes”. El primero de ellos refiere, de manera general, manifestaciones dramáticas y/o teatrales orientales y occidentales, autores, temas, obras.²⁰

Se puede observar, entonces, que para hablar del teatro en el mundo occidental, elige como punto de partida el teatro en Grecia [1] y ahí están entonces los consabidos Esquilo [1.1], Sófocles [1.2], Eurípides [1.3] y Aristófanes [1.4]. Al griego, le sigue el teatro latino [2]: Plauto [2.1] y Terencio [2.2]; y, atento a un orden cronológico, en tanto es posible, continua con comentarios sobre otros teatros europeos [3 a 11]. De ahí el itinerario cambia el curso y hace anotaciones sobre el teatro chino [12.1], japonés [12.2], persa e indio [12.3] y africano [12.4]. Vuelve a Europa para hablar del teatro portugués [13] y concluye con las manifestaciones teatrales que por el sitio que ocupan en la *Monografía...*, juicios y extensión dentro del volumen, parecerían ser, para el dramaturgo, las más

²⁰ Esta primera parte de su *Monografía...* se encuentra organizada en las siguientes secciones, como señala el “índice” (reproduzco el “índice” en el orden que guarda en la *Monografía...*, añado la numeración entre corchetes, tanto de párrafos como de subpárrafos. Los títulos en negrita aparecen así en el original): [1] **El teatro en Grecia**; [1.1] Esquilo; [1.2] Sófocles; [1.3] Eurípides; [1.4] Comedia; [1.5] Aristófanes; [1.6] Teatros-Actores; [2] Teatro Latino; [2.1] Plauto; [2.2] Terencio; [3] Teatro italiano; [4] Teatro inglés; [5] **Teatro alemán**; [5.1] El teatro prusiano hasta la formación del imperio alemán; [6] Teatro sueco; [7] Teatro noruego; [8] Teatro ruso; [9] Teatro dinamarqués; [10] Teatro polaco; [11] Teatro holandés; [12] **Teatros chino, japonés, persa, indio y africano**; [12.1] El teatro en China; [12.2] El teatro japonés; [12.3] Teatro persa e indio; [12.4] El teatro en África; [13] Teatro portugués; [14] Teatro francés; [15] Teatro español; [15.1] Periodo anterior a Lope de Vega; [15.2] Autores contemporáneos y posteriores a Lope de Vega Carpio; [16] El teatro en México; [16.1] Desde la Conquista hasta la Independencia 1521-1821; [16.2] Desde la Independencia hasta 1851; [16.3] Mariano Arista, Manuel María Lombardini, Antonio López de Santa Ana [*sic*]; [16.4] Juan Álvarez, Ignacio Comonfort, Félix María Zuloaga, Miguel Miramón y Benito Juárez. De 1855 hasta 1863; [16.5] Junta de Notables. El Segundo Imperio; [16.6] Benito Juárez. Sebastián Lerdo de Tejada. De 1867 a 1876; [16.6] La paz de los treinta y cinco años.

significativas: el teatro francés [14], el español [15] y el teatro en México [16].

En un texto de 228 páginas en donde no se quiere dejar de mencionar el teatro de tal variedad de lenguas y culturas, el “bالبuceo” teatral mexicano ocupa 57, lo que es decir el 25 por ciento del tomo. La segunda parte (segundo tomo) de la *Monografía...* es una antología de fragmentos –en muchas ocasiones el parlamento de uno sólo de los personajes– de obras dramáticas de los países o zonas estudiadas. Así se suceden selecciones de textos griegos, latinos, italianos, ingleses, alemanes, noruegos, persas e indios, franceses, españoles y mexicanos.²¹ ¿Cuál es el por qué de la “utilidad” y la “rareza” que arriba he mencionado? Bajo el riesgo de equivocarme, la *Monografía...* es, quizá, hasta nuestros días, el único intento hecho en México, por un mexicano, de elaboración de un texto sobre la “historia del teatro universal”. Probablemente, como afirma Valdés Martínez, la *Monografía...* es un “material de lectura que Dávalos preparó en tanto impartía o después de dar un curso de Lectura Escénica en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación [...]”.²² De ser así, la *Monografía...* tendría, sobre todo, una intención didáctica.

Para la elección del título de su obra, Dávalos parece muy consciente de no estar haciendo una “historia del teatro universal”. Ofrece información breve, opiniones, listas de autores, de obras dramáticas, en un orden de intención cronológica, como hemos visto, que concluye con el teatro de su propio país –el único teatro americano que incluye–, menciona algunos aspectos de la vida teatral, y alude a algunos actores, razón por la cual puede ser más adecuado dar a su trabajo el nombre de “monografía”: “Descripción o tratado especial de determinada parte de una ciencia, o de algún asunto en particular”.²³

Con el deseo de ofrecer un panorama del teatro universal, organizado por teatros “nacionales”, Dávalos se interna en algunas

²¹ Dávalos no ofrece los datos bibliográficos de donde toma los fragmentos que reproduce. Aspecto que sería interesante, por supuesto, investigar.

²² José Santos Valdés Martínez, “Porque han de saber ustedes... Acerca del dramaturgo Marcellino Dávalos, por el ambiente teatral del barrio de la Guerrero en las postrimerías de la Belle Epoque porfiriana”, *Tema y Variaciones de Literatura*. “El Teatro Mexicano del Siglo XX”, p. 372.

²³ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, s. v. monografía.

manifestaciones teatrales de difícil acceso en su época, dramaturgos y piezas que sería excepcional poder leer en México —o ver en los escenarios mexicanos— en las primeras décadas del siglo XX, y las cuales, aún hoy, no está al alcance de la mano conocer en nuestro país, fuera, quizá, de los atisbos al teatro extranjero —especialmente el contemporáneo— (dramaturgia y puesta en escena) que permiten algunas ediciones, festivales, videos e, incluso, internet.

Dávalos no muestra especial interés en señalar las fuentes de su información, no hay un aparato crítico en su *Monografía...* que busca el conocimiento y la difusión de un tipo de teatro de consumo limitado, a diferencia del que se vendía a la mayor parte del público, fiel a la sala del Teatro Principal, por ejemplo, en donde el programa estaba constituido por zarzuelas y revistas, españolas y mexicanas, principalmente, como da fe Manuel Mañón en su *Historia del Teatro Principal*,²⁴ y que, como se ha visto, lamenta Del Castillo. Dávalos menciona, pocas veces, algunos de los trabajos y autores de donde provienen los datos, entre otros: el *Diario Enciclopédico Bovillon* de 1769 (I, 109), *Viagero* (I, 123), *Mr. Nicole* (I, 139); *Duvergier de Hauranne* (I, 144); *Mme. Staël* (I, 144); *Haine y Beyle* (I, 144); *Stenhald [sic]* (I, 144); *Janin* (I, 145); *Las siete partidas* (Alfonso X) (I, 150); *Jerónimo de Zurita* (I, 152); *Navarro Ledesma* (I, 155); *Voltaire* (I, 164, 177); *Hernán Cortés* (I, 172); *Joseph de Acosta* (I, 172-173); *García Icazbalceta* (I, 174); *Martínez de la Rosa* (I, 177); *Corneille* (I, 177-178); *Lope de Vega* (I, 178); *Olavarría y Ferrari* (I, 226).²⁵

²⁴ Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal de México*, 1932.

²⁵ Puede ser útil ofrecer algunas noticias sobre: *Diario Enciclopédico Bovillon* de 1769. Posiblemente se refiera al *Journal Encyclopédique* de la ciudad de Bouillon (Bélgica) que se publicó en la segunda mitad del siglo XVIII; *Viagero*: “*El Viagero Universal [(El viajero universal ó noticia del mundo antiguo y nuevo obra recopilada de los mejores viajeros por D.P.E.P.)*. El título de la obra en francés es *Le voyageur français ou Connaissance de l'ancien et nouveau monde*” es una obra realizada por el presbítero Pedro de Estala entre los años 1796-1801 y firmado por este autor con las siglas D.P.E.P. Los 39 volúmenes originales, realizados en octavo, se subdividen en 116 cuadernos que se fueron publicando sucesivamente para ser encuadernados con posterioridad. Los cuatro tomos que forman el suplemento, a su vez, se subdividieron en 12 cuadernos. Cada uno de los cuadernos se compone de varias cartas, en los volúmenes originales el número de cartas suma 795, y son 76 las de los tomos del suplemento. / La idea de la obra parte de la que en Francia editó Joseph Laporte [1713-1779] —conocido también como La Porte. Este jesuita francés escribió 26 de los 42 tomos que salieron a la luz entre 1765 y 1795.” Jesús Paniagua Pérez, *Los grabados en la obra “El Viagero Universal”*, *Revista*

El mérito de Dávalos con su *Monografía...* es el de informar al interesado en el tema, poniendo a su disposición un texto que permitiera una visión general del arte teatral, acompañado de un antología dramática. Como investigador, por otra parte, el trabajo pudo haber sido sencillo. La *Monografía...* en casi el 75 por ciento que queda de la primera parte, si le restamos el 25 por ciento que se ha dicho dedica al teatro en México, consiste en reescribir de manera muy simplificada la obra de Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra cuyo título completo es *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico. Al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron en las naciones más célebres; y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente*, publicada en Madrid, en 1802, obra y autor que, cabe agregar, Dávalos en ningún momento menciona.²⁶

Manuel García de Villanueva fue un cómico madrileño, apodado El Malo, “actor desde 1782 a 1807 y que alcanzó gran notoriedad por su obra *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788”.²⁷ *Origen, época y progresos...* de García de Villanueva se encuentra organizada, en sus

Española del Pacífico. Asociación Española de Estudios del Pacífico (A.E.E.P.), 1991, p. 48; Pierre Nicole (1625-1695), jansenista, escribió *Les Visionnaires* (1666) en donde declara que un dramaturgo es un “empoisonneur public”; Prosper Duverger de Hauranne (1798-1881), hombre de letras y político francés, miembro de la Academia Francesa, escribió “Du romantique” (1825); Jules Janin (1804-1874) novelista y crítico dramático para el *Journal des Debats* (1836), escribió *Histoire de la littérature dramatique* (1853-1858) en seis volúmenes, los volúmenes tres y cuatro están dedicados a Víctor Hugo; Jerónimo Zurita y Castro (1512-1580), historiador español, autor de *Anales de la Corona de Aragón* (1562-1580); Francisco Navarro Ledesma (1869-1905), periodista y cervantista español. En cuanto a Haine y Beyle y Stenhald [*sic*] puede ser que en el texto de Dávalos haya un error: “Stendhal” era el seudónimo de “Henri Beyle”; o que se refiera al poeta Heinrich Heine (1797-1856). Los otros autores enlistados me parece que son figuras más conocidas sobre las cuales no sea necesario, ahora, dar algunos datos adicionales.

²⁶ Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra, *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico. Al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron en las naciones más célebres; y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente*, 1802. En adelante, cuando cite el texto de García de Villanueva lo haré de esta edición, en el texto, entre paréntesis. La Biblioteca Nacional de México posee un ejemplar.

²⁷ Andrés Prieto, *Teoría del arte dramático*, p. 62. Sobre “Manuel García”. apunta Palacios Fernández para evitar los errores: “Dos actores con el nombre de

secciones principales, de la siguiente manera: [1. Dedicatoria].²⁸ El autor ofrece su obra a Don Luis María Fernández de Córdoba, Duque de Medinaceli, ilustre y aristocrática figura de la España de su tiempo, cuyos títulos y cargos ocupan poco más de las tres primeras páginas del *Origen...* y quien había aceptado los nombramientos de Protector y Hermano de la Congregación de María Santísima, la Novena, agrupación religiosa a la que pertenecía García de Villanueva. El [2.] “Prólogo” explica, en general, la forma de elaboración, el contenido, diseño y propósitos del *Origen...* Sobre la disposición cronológica señala:

Para seguir un orden cronológico, y señalar en él sus mas notables épocas y progresos, era forzoso el irlos á buscar desde su origen, á fin de ver los usos y costumbres de la antigüedad en esta materia,

Manuel García actuaron en los teatros madrileños, cuyas biografías suelen aparecer confundidas. Uno [Manuel del Pópulo Vicente García (Sevilla, 22 de enero de 1775-París; 9 de junio de 1832)] era mejor cantante que actor, y por su gran dedicación se convirtió en figura cotizada de la ópera. Fue tenor en los teatros de París, Italia, Nueva York y México. Hombre lleno de gracia y pasión, que acabó sus días placenteramente regenteando una Escuela de canto, que él fundó, de la que fueron principales discípulos sus hijas, la Malibrán [María Malibrán, nombre artístico de María Felicia García Sitches (París, 24 de marzo de 1808-Manchester, 23 de septiembre de 1836), cantante de ópera] y la Viardot [Paulina García Sitches conocida como Pauline Viardot-García o Paulina García de Viardot (París, 18 de julio de 1821-18 de mayo de 1910), mezzosoprano y compositora]. Manuel García, *El Malo*, era madrileño de nacimiento y se forjó como cómico en los teatros de provincias, hasta que en 1782 se integró como sobresaliente en la compañía de Eusebio Ponce. Ascendió a primer galán de recitado y de cantado, y casó con la famosa tonadillera Lorenza Correa. En 1788 publicó un *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, donde, tras trazar una minuciosa historia de la farándula, acaba elogiando al actor (‘una clase de ciudadanos tan útiles al estado’) y dándole interesantes consejos sobre su comportamiento, para hacer frente a las acusaciones vertidas en el *Diario de Madrid*. Años más tarde dio a la prensa un amplio discurso histórico sobre *Origen, épocas y progresos del teatro español* (Madrid, Sancha, 1802), donde estudia la evolución de los teatros europeos y se hace un análisis más detallado del teatro español de su época. Todo esto supone conocimientos no habituales en los actores, que él maneja con soltura, lo cual nos permite suponer que fue un hombre culto y gran lector.” Véase, Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)” ; José María Díez Borque, *et al.*, *Historia del teatro en España. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, p. 309.

²⁸ La edición no llama de manera alguna a esta sección de la obra, razón por lo cual hago esta indicación entre corchetes. En adelante, los números entre corchetes, indican las secciones de la obra, mismas que no están numeradas en el original.

poniéndolos en término de comparación con los que después se han conducido de gente en gente hasta nuestros días. Y así tomándolos desde su cuna, he ido descendiendo por todas las más célebres naciones hasta los tiempos presentes, fixándome con particularidad en lo que me ha parecido era un objeto de mas interes para nuestra nación, que es la Historia del Teatro Español (I-II).²⁹

En cuanto al empleo de sus fuentes y su objetivo advierte, buscando protegerse y proteger a su obra de los posibles ataques:

[...] no merece, caro Lector, te pares á hacer prolixamente la crítica de esta mal formada obra, diciendo entre lo que te ocurra, si es que se exalta tu imaginación en descrédito de ella y mio, que es un plagio de muchas obras, pues yo mismo te lo confieso: protestando que desde un principio el objeto que me propuse en su forma, vuelvo á repetir, fue el de tomarme una molestia tan grande, como es el de reunir aquella parte mas principal de las noticias históricas, que andan esparcidas, á fin de que tuviésemos recopilado en castellano un *Resumen de la Historia general del Teatro*, ínterin otra pluma mas bien cortada que la mía lo executaba (II).

E insiste:

En quanto a el vexamen que me quisieren hacer de que he copiado, alegaré en mi favor lo que se dice en una de nuestras mejores comedias, y es que los mas de los autores se han copiado unos á otros en quanto á la verdad de los hechos, que están sacados de los mejores y mas veridicos escritores, como se puede ver en las citas que van al pié del discurso para mejor comprobarlos” (III).

Previsiones de García en relación con los detractores que Dávalos simplifica con la disculpa: “estos mal perjeñados apuntes” (66-67).

Con un poema en versos endecasílabos de Josef Julián de Castro:³⁰ [3.] “Poema lírico, discurso histórico. Introducción”,

²⁹ Cito los pasajes de la obra de García de Villanueva respetando su ortografía y puntuación originales.

³⁰ “López de Castro (Don José Julián). Fecundo coplero, y autor de algunas piezas dramáticas. Nació en Madrid, año de 1723, hijo de Manuel de Castro y Juana García. Hizo sus primeros estudios con intención de seguir la carrera de la

García de Villanueva abre su tratado. El poema resume algunas ideas y temas que García desarrolla en el texto: la comedia surge en Grecia como forma de aliviar las tristezas del ser humano, de ahí se extiende a Roma en donde se convirtió en género decadente, razón por la que se prohibió, para renacer, más tarde, cultivada incluso por los emperadores. A continuación, el poema puede dividirse en dos secciones: una, la que alaba el teatro en España desde Juan del Encina hasta Leandro Fernández de Moratín y, dos, un elogio de la comedia.³¹

Con el [4.] “Epítome”, García emprende la redacción de su recorrido por la historia universal del teatro. Inicia con el teatro de la antigua Grecia, luego viene el latino, las ideas sobre teatro de los padres de la Iglesia y notas sobre las festividades de los hebreos, de algunos pueblos de medio oriente y las de antiguos pueblos europeos, para pasar, después, a las manifestaciones teatrales españolas e italianas de la Edad Media y, aproximadamente, hasta el siglo XVI (1 a 68). Al empezar el “Epítome”, García incluye, de manera paralela al texto principal de su escrito, como en una

Iglesia; sirvió de paje al Vicario de Madrid, y logró el título de Notario apostólico. Inclinado a la composición de versos y escritos populares, y al mismo tiempo al comercio especulativo de libros, dejó la curia, y estableció imprenta en esta capital, calle de Jesús María, y después en la del Correo, por los años de 1756, y tuvo puesto de libros en la Puerta del Sol. Vino posteriormente á extremada pobreza, sosteniéndose por algún tiempo con el solo y escaso producto de sus papeles, jácaras y relaciones de ciego, hasta el año 1762, en que enfermó de hidropesía, y falleció, día 13 de marzo, en el Hospital general, á la edad de treinta y nueve años. / Da Baena extensa, pero aun no completa noticia de sus obras; entre ellas merecen alguna atención las dramáticas, que consisten en varios entremeses, y por la comedia: *Mas vale tarde que nunca* (notable por las chistosas y conocidas relaciones del gracioso Perejil); el papel histórico de las representaciones teatrales españolas que publicó en Madrid, sin año, con título *La comedia triunfante*, y reimprimió José [sic] García de Villanueva Hugalde y Parra en su *Origen... del Teatro... Madrid*, 1802, con retrato ¿de Castro? en el frontis, grabado de Marti [...]. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, p. 221.

³¹ García justifica la inclusión del poema de la siguiente manera: “El Poema que precede, y que encontré, por un acaso, le inserto únicamente á causa de, las noticias que contiene, y el orden con que las conduce, el qual no dexa de ser bastante exacto y verídico: esta sola consideración me movió á publicarle, pues las materias que en él se tratan tienen suma analogía con las de mi obra, dirigiéndose en particular á manifestar las épocas del teatro español; y ciertamente que á no ser por ellas, bien distante me hallaba de darlo á luz, porque conozco, muy bien que ni el estilo ni los versos tienen el menor mérito” (VI).

especie de nota a pie de página –impreso en letra más pequeña que la del texto principal–, dos “resúmenes”: el primero sobre la “historia de la tragedia” (2 a 8), y el segundo dedicado a la “historia de la comedia” (9 a 13). El texto se encuentra cargado con gran cantidad de notas a pie de página y citas textuales de las cuales el autor señala las fuentes. Una vez concluida esta sección, García separa, en capítulos, las manifestaciones escénicas de cada una de las “naciones” que incluye.³²

En su *Monografía...*, Dávalos elimina la [1. Dedicatoria], el [2.] “Prólogo”, y el [3.] “Poema lírico, discurso histórico. Introducción”, inicia su *Monografía...* con dos de los temas del [4.] “Epítome”: el teatro en Grecia y el teatro latino e incluye la mayoría de los capítulos sobre los teatros nacionales de García de Villanueva, más o menos en el mismo orden; considera los apartados sobre la ópera italiana, la inglesa y la francesa dentro de las secciones dedicadas a sus expresiones teatrales; elimina el apartado sobre el “Teatro de la sociedad olímpica” y las largas notas a pie de página sobre Lope de Vega, la zarzuela u ópera españolas y Calderón de la Barca; y añade dos capítulos no considerados por el actor español: “El teatro noruego” y “El teatro en México”.

Dávalos recoge, recorta, sintetiza, amplía y hasta “dramatiza”, según el caso y con su individual criterio, el texto del español. Veamos, como ejemplos, los siguientes fragmentos. El primero, en donde abrevia un texto sobre *La Celestina*, dice García:³³

³² El orden, en general, es el siguiente: [5.] Teatro italiano (pp. 68-78); [6.] Ópera italiana (pp. 78-83); [7.] Teatro inglés (pp. 83-88); [8.] Ópera inglesa (pp. 89-106); [9.] Teatro alemán (pp. 106-116); [10.] Teatro dinamarqués (pp. 116-118); [11.] Teatro polaco (pp. 118-119); [12.] Teatro holandés (pp. 119-123); [13.] Teatro sueco (pp. 123-128); [14.] Teatro ruso (pp. 128-132); [15.] Teatro prusiano (pp. 132-135); [16.] Dramas chinos (pp. 136-137); [17.] Dramas del Japón (pp. 137); [18.] Los persas e indios (pp. 137); [19.] Africanos, asiáticos y musulmanes (pp. 138-140); [20.] Americanos (pp. 140-141); [21.] Teatro portugués (pp. 141-153); [22.] Teatro francés (pp. 154-165); [23.] Ópera cómica [francesa] (pp. 165-205); [24.] Teatro de la sociedad olímpica. Abierto el año pasado de 1801. Ópera bufa (pp. 205-226); [25.] Espectáculos y teatros de España (pp. 226-319); [26.] En nota a pie de página. “Vida de Lope de Vega Carpio” (pp. 273-295); [29.] En nota a pie de página. “Zarzuelas u ópera españolas” (pp. 295); [31.] En nota a pie de página: “Vida de don Pedro Calderón de la Barca” (pp. 305-309); [30.] Notas al teatro español (pp. 320-330); [32.] Índice de las materias mas notables contenidas en este tomo, según el orden de las épocas que en el se manifiestan (pp. 331-342).

³³ He eliminado varios pasajes de este texto de García para ver de manera más cercana lo que reproduce Dávalos.

Nuestros Españoles pretenden que la gloria de ser la primera composición dramática escrita con elegancia y regularidad se daba á su *Celestina*, antes que al *Orfeo* de los Italianos. [...] Pero sea quien fuese el autor, ciertamente es antiquísimo, y no posterior á la mitad del siglo xv, puesto que Fernando Roxas de Montalban, que hacia fines de aquel siglo concluyó la *Celestina*, habla de ella como de obra ya esparcida y divulgada, [...] y solo diré, por lo que mira á nuestro propósito, que el grande aplauso y la acogida universal que tuvo la *Celestina*, parece que puede dar á los Españoles algún derecho para aspirar á la gloria de haber introducido en los teatros modernos la regularidad dramática. [...] El *Orfeo*, [...] no fue publicado hasta después de algún tiempo por el propio Policiano; pero no salió de Italia ni pudo obtener aplauso universal. Al contrario la *Celestina* movió tanto ruido en el orbe literario, que pocas obras podrán gloriarse de haber causado otro tanto. Ya á principios del siglo xvi se tradujo en italiano, y la culta Italia la acogió con tal empeño, que sus prensas no cesaron de hacer repetidas impresiones. Lampillas dice haber visto en Genova tres diversas ediciones de este drama, y cita ademas una de Milán del año 1514, otra de Venecia de 1515, y otras dos de 1525 y 1535; á las cuales podria yo añadir algunas otras hechas en Venecia y en otras partes por aquellos mismos tiempos, lo que manifiesta cumplidamente quanto leian y estudiaban los Italianos la *Celestina* á principios del siglo xvi, quando cabalmente empezaba á introducirse el buen gusto dramático en su teatro. Los Españoles en todo el tiempo de su cultura, quando con noble ardor promovieron toda especie de poesía, y se adquirieron no poco crédito en la dramática, ilustraron de varios modos la *Celestina*. Don Nicolás Antonio cita *después de otras ediciones* de este famoso drama, una de Sevilla de 1539, otra de Salamanca de 1558, de Alcalá de 1563, de 1569, de 1591, de Salamanca 1570, y de Madrid 1601. Don Nicolás Antonio pudo decir con verdad *después de otras ediciones*: porque solo de Sevilla adquirió Don Antonio Mayans una de 1534, y Don Xavier Lampillas ha visto otra en Genova de 1538. Ademas de las muchas ediciones que he citado Don Carlos Andrés adquirió una de Barcelona de 1566, y Mayans otra de Valencia de 1575 corregida y enmendada, y fácilmente se pueden encontrar otras muchas (68-72).³⁴

³⁴ Nicolás Antonio Nicolás (Sevilla, 28 de julio 1617 - Roma, 13 de abril 1684), autor de *Bibliotheca hispana vetus* (1672) y la *Bibliotheca hispana nova* (póstuma, impresa en 1696). Carlos Andrés, Antonio Mayans y Francisco Xavier Lampillas estudiosos, en el siglo xviii, de la literatura española.

En la *Monografía...* se lee:

Mucho se ha discutido si fueron la *Celestina* o el *Orfeo* quienes iniciaron la nueva corriente del teatro en Europa. Lo cierto es que Fernando Rojas de Montalbán, hacia la mitad del siglo xv, habla de aquélla como de obra ya esparcida y divulgada. Su gran aplauso y su acogida universal da a los españoles el derecho de haber introducido en el teatro moderno la regularidad dramática. El *Orfeo* no salió de Italia, mientras la *Celestina*, a principios del siglo xvi, había ya sido traducida al italiano; se hicieron de ella repetidas impresiones. Lampilla [sic] afirma haber visto tres diversas en Génova, una en Milán por el año de 1514; en Venecia una en 1515, otra en 1525 y la última en 1535. Don Nicolás Antonio cita más ediciones hechas en Sevilla, Salamanca, Madrid; Don Carlos Andrés habla de una hecha en Barcelona en 1566 y Mayans de otra impresa en Valencia en 1575 (I, 62-63).

Quizá no esté de más decir que García también sigue de cerca las fuentes, aunque suponemos que sí las consultó directamente, a diferencia de Dávalos. En otros casos, Dávalos reescribe sin demasiados recortes. En el texto de García se dice sobre el teatro polaco:

Muy obscuras son las noticias que tengo del teatro de Polonia, pues solo se extienden al *Avaro magnífico*, comedia de un Personage Real, de la que habla con elogio el Diario Enciclopédico de Bovillon (I [An. 1779. Oct.]), la de *Los gastos por vanidad en la necesidad*, y el *Joven castigado*, que también son alabadas; mas no podemos hacer juicio de su mérito dramático por carecer de ellas. Sin embargo dice el Viagero que “las diversiones de Varsovia se reducian á una mala ópera italiana y una comedia nacional detestable: tambien se solia dar algún concierto extraordinario.” Pero se sabe por el Abate Andrés que el Principe Martin Ludomirski [siglo xviii] plantificó en Varsovia un colegio de actores nacionales para el debido desempeño de las piezas, donde se educase é instruyese en la declamación á jóvenes de uno y otro sexo. Este zelo de dos ilustres magnates en promover las composiciones y el arte escénico puede probar, que tanto este como el gusto dramático han hecho en aquella nación harto mayores progresos de los que han llegado á nuestra noticia: los acaecimientos políticos posteriores quizá habrán desvanecido

las esperanzas que con tan útil establecimiento podía prometerse el teatro en aquellos dominios.

El citado, Viagero, t. 32. p. 59, dice: “El teatro estaba junto al palacio que llamaban de Krasinski bello, edificio de elegante arquitectura, que á la sazón se llama Palacio de la Justicia, donde están los Tribunales, la Policía &c. y frente al jardín, público que llaman de la Comisión” (118-119).

Dávalos arregla del siguiente modo:

Bien escasas son las noticias del teatro en Polonia; el Diario Enciclopédico Bovillón (1769) [*sic*] habla de las obras anónimas: *Avaro magnífico*, *Los gastos por vanidad en la necesidad* y *El joven castigado*, de las que se expresa con elogio.

Viajero a su vez dice: “Las diversiones en Varsovia se reducen a una mala ópera italiana y a una comedia nacional detestable.”

El Abate Andrés asegura que el Príncipe Martín Ladominski [*sic*] fundó en Varsovia un colegio de actores nacionales para uno y otro sexo.

El teatro estaba junto al palacio Krasinski y era de una muy elegante arquitectura.

La suerte de Polonia, después de su desastroso fin a manos de las potencias, nos dispensa de seguir tratando acerca de su teatro (I, 109-110).

En ocasiones, el dramaturgo mexicano intenta dramatizar, como al referir la anécdota de la *Farsa de mujer muda*.³⁵ Anota García:

³⁵ La anécdota de la pieza aparece narrada de manera muy similar en la obra de Gustave Joseph Witkowski, *Les medecins au théâtre. De l'antiquité au dix septième siècle*, A Maloine, Paris, 1905, pp. 122-123: “La feme muette François Rabelais (1495-1553). Le 17 septembre 1530, Rabelais payait un écu d'or pour son immatriculation sur les registres de la Faculté de Médecine de Montpellier; 'on peut placer à cette époque, dit Achille Jubinal, la représentation de la *Femme muette*, jouée par lui et ses camarades'. Rabelais ne nous en a laissé que la fleur: Je ne vous avois onques plus vu, dit Panurge, que jouâtes à Montpellier, avec nos antiques amis, la morale Comédie de celui qui avoit épousé une jeune muette. Le bon mari voulut qu'elle parlât. Elle parla par l'art du Médecin et du Chirurgien qui lui coupèrent un encyliglotte qu'elle avoit sous la langue. La parole recouvrée, elle parla tant et tant que son mari retourna au Médecin pour remède de la faire taire. / Le Médecin répondit en son art bien avoir remèdes propres pour faire parler les femmes, n'en avoir pour les faire taire. Remède unique être surdité du mari contre celui interminable parlement de la femme. Le Paillard devint sourd, par ne sais

Para dar una idea al lector de lo que eran estas piezas, que ocuparon el segundo lugar en el teatro francés, diremos el argumento de algunas de ellas, —y por la uña se sacará el león.

MORALIDADES.

Un joven que se había casado con una mujer muda, queriendo que ella hablase, buscó un cirujano para que la cortase el frenillo, ejecutado esto recobró su habla; pero era tanto lo que hablaba, que el marido volvió á verse con el cirujano para que le diese un remedio para hacerla callar; él respondió que en su facultad había remedios para hacer hablar las mujeres, pero no para hacerlas callar; y que el único que conocía era la sordera del marido. Efectivamente lo hizo así, pero de allí á poco el cirujano pasó á pedirle su trabajo, y el marido respondió que estaba sordo, y que no oía su petición (154-155).

Texto que Dávalos compone de la siguiente manera:

No resisto a la tentación de describir el argumento de una de las *Moralidades* más en boga en aquel feliz entonces: un joven casó con una muda, a causa del frenillo; va el esposo por un cirujano que lleva a buen término la curación y... ¡cátate! la ex-enferma habla tanto, tanto, tanto, que el desolado consorte vuelve al galeno implorando remedio; pero éste no puede ofrecerle otro que el de volverle sordo. ¡El esposo acepta de mil amores! El castigado es el buen doctor que en cuanto se presenta a cobrar sus honorarios oye por toda respuesta decir al esposo: “No oigo nada... nada... nada.” (I, 136).

Tomando en cuenta que la obra de García de Villanueva había sido publicada en 1802, era conveniente añadir información concerniente al siglo XIX. Dávalos lo hace en relación con los teatros italiano, alemán, francés y español, así como en los capítulos agregados que he mencionado: el del teatro noruego y el del mexicano. En los añadidos, Dávalos se limita, en general, a mencionar los nombres de algunos dramaturgos y de algunas de sus obras. Es posible que una parte de las noticias que tuviera Dávalos sobre dramaturgos extranjeros, sus obras y las tendencias del teatro europeo en el XIX fueran, entre otras, el resultado de su propia

quels charmes qu'ils firent; puis, le Médecin demandant son salaire, le mari répondit qu'il étoit vraiment sourd et qu'il n'entendoit sa demande. Je ne ris oncques tant que Je fis à ce Patelinage.”

experiencia como espectador de teatros en la ciudad de México, o quizá de la información de la *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari.³⁶ Recordemos que la presencia de compañías teatrales italianas y españolas con temporadas en la capital del país, con repertorios conformados principalmente por obras de dramaturgos italianos, franceses y españoles contemporáneos eran frecuentes. Estas compañías también permitieron que en México se conocieran algunas obras de Ibsen y de dramaturgos alemanes. De su experiencia como espectador de obras teatrales, como hombre de teatro, Dávalos habla del teatro, no sólo como dramaturgia, sino del arte de la representación teatral, en este sentido, y en relación con los actores italianos —a los que habría podido ver en México más de una vez en escena—, dice al ocuparse del teatro italiano del Renacimiento y trasladando sus virtudes hasta el momento de escritura de su *Monografía...*:

Estas compañías, perfectamente organizadas, recorrieron todas las ciudades de Italia y el extranjero: debióse a eso la preponderancia del teatro italiano; por eso Italia, que no tuvo genios entre sus autores, fue la que más influyó en el desarrollo del teatro en el mundo civilizado, gracias a la perfección desplegada en el aparato escénico y a la maravillosa interpretación de las obras; privilegio que hoy mismo nadie les ha arrebatado. (I, 57).

³⁶ Publicado nuevamente en 1961. 1ra. Ed. *El Nacional*, 1880-1884; 2ª. ed. 1895. La mayor parte de los dramaturgos mencionados por Dávalos, aparecen en la *Reseña...* de Olavarría y Ferrari. Entre otros, del teatro italiano menciona a Vittorio Alfieri (1749-1803), Hugo Foscolo (1778-1827), Silvio Pellico (1789-1854), Alberto Notta, Vincenzo Martini (1803-1862), Tomaso Gherardi del Testa, Giuseppe Giacosa (1847-1906), Gerolamo Rovetta (1851-1910), Roberto Bracco (1861-1943), Gabriel D'Annunzio (1863-1938) y Sem Benelli (1877-1949); del francés a Victor Hugo (1802-1885); Alfredo de Musset (1810-1857); Alejandro Dumas (padre e hijo), Émile Augier (1820-1889), Alphonse Daudet (1840-1897), François Coppée (1842-1908), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Henri Lavedan (1859-1940), Alfred Capus (1857-1922), Charles Maurice Donnay (1859-1945), Paul Hervieu (1857-1915), Eugène Brieux (1858-1932), Edmond Rostand (1868-1918), Henry Bataille (1872-1922); del español a Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), Ángel María de Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865), Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), Ventura de la Vega (1807-1865), Antonio García Gutiérrez (1813-1884), José Zorrilla (1817-1893), Abelardo López de Ayala (1828-1879), Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), Luis Mariano de Larra (1830-1901), Luis de Eguilaz. (1830-1874), José Echegaray (1832-1916), Enrique Gaspar (1842-1902), Benito Pérez Galdós (1843-1920), Josep Feliú y Codina (¿1845?, ¿1847?-1897), Miguel Echegaray (1848-1927). ¿Antonio Domínguez (1877-1942)?, Jacinto Benavente (1866-1954).

En la valoración que Dávalos hace de los dramaturgos del pasado sigue, en general, las ideas de García de Villanueva que eran las propias del gusto teatral del siglo XVIII. Grandes figuras de presencia universal eran ya Shakespeare y Lope de Vega. En cuanto a Molière, García de Villanueva muestra reservas sin negarle el genio. En torno a estos dramaturgos, Dávalos no hace contribuciones, sigue el modelo. Así, los poetas dramáticos anteriores a Shakespeare prepararon el camino:

donde debía atravesar triunfadora la gigantesca inspiración de William Shakespeare, capaz de llenar en unos cuantos años, el mundo civilizado; que ha llegado a nosotros, a través de los siglos, como el creador de los arquetipos de la escena. Sin más libro de estudio que la naturaleza, la historia como campo de acción, y sin otro maestro que su genio, dotó a su patria del tesoro incomparable de obras en las que se debaten –siempre en la cumbre– las más altas pasiones o las más ruines [...](I, 72)³⁷

Sobre Molière, Dávalos señala con brevedad: “hizo en la comedia lo que sus émulos habían logrado en la tragedia. El ridículo de la ciudad y la corte dieron la trama, y dentro de un espiritual y gracioso ambiente se deslizan *El Misántropo*, *Tartufo*, *Las mujeres sabias* y muchas otras más” (I, 139-140);³⁸ Lope de Vega es, por

³⁷ Sobre Shakespeare en García de Villanueva véanse las pp. 85-86. Al seguir a García, Dávalos no pone en duda dato alguno de su fuente. En el caso de Shakespeare, por ejemplo, afirma que: “Murió Shakespeare cubierto de gloria y descansa en la abadía de Westminster, honor sólo conferido a los reyes. El mausoleo que Inglaterra le hizo levantar es digno de ella y del inmenso trágico”. (I, 72-73) Este dato aparece en la nota 1 de la página 85 de García, quién recoge la noticia del *Viajero... Cómo sabemos, en 1740, en la “Poets’ Corner” de la Abadía de Westminster, se instaló un monumento a Shakespeare, cuyos restos mortales, según sus estudiosos, descansan, desde 1616, año en que murió, en la Holy Trinity Church de Stratford-upon-Avon.*

³⁸ De la opinión de García sobre Molière destaco lo siguiente: “*Moliere* hizo en orden a la comedia lo que *Corneille* había hecho en la tragedia, y es una lástima que habiendo comenzado la profesión de actor con farsas indignas de un espectador de buen gusto, contraxese una inclinación hacia aquella especie de asuntos, que jamas pudo abandonar enteramente. [...] *Moliere* estudió el ridículo de la ciudad, y aun de la corte; y así los marqueses, los petimetres, y en una palabra quantos defectos observó, le ofrecieron otros tantos caracteres: los trató con un admirable fondo de gracia y de burla fina [...] *El Misántropo*, *El Tartufo*, ó *El Hipócrita*, y *Las Mujeres sabias*, son entre todas sus piezas las mas perfectas. [...] Las comedias en que *Moliere* se sujetó menos á las reglas, como *Le Bourgeois Chentil-homme*.

supuesto, y si la fuente es española, “el más grande de los poetas dramáticos...”, el “monarca del drama español...” (I, 158).

La producción dramática de Dávalos convive con el auge de la estética del Naturalismo en el teatro, y su desarrollo en México, de ahí que en varias ocasiones declare su fervor hacia esta tendencia y que, desde tal perspectiva, juzgue favorablemente algunas producciones del teatro antiguo, del que se produce en su propia época y, aun del teatro del futuro que, según él, tendrá valor en la medida de la permanencia del Naturalismo. Sobre Eurípides, por ejemplo, dice que “su plebeyo origen le hizo conocer de cerca a los hombres con sus ensueños y caídas, sus pasiones y vicios, y este mundo, diseccionado por su genio, fue el alma de su obra” (I, 21), razones que para Dávalos, de acuerdo con los principios de la estética naturalista, justifican el “naturalismo” del trágico griego:

En pleno siglo XIX un gran número de críticos veía en su teatro, comparándolo con el de Esquilo o Sófocles, sólo un conjunto de errores. Hoy, gracias a la saludable corriente de naturalismo que parece haber conquistado para siempre la escena, se ha hecho justicia a los tres: Esquilo, patriarca del más puro ideal; Eurípides, sesudo realista, y Sófocles, el justo medio entre los dos. (I, 22)

Andando en el tiempo y en la historia del teatro, el Naturalismo avala lo mejor de la producción teatral. Así: “Sudermann [Hermann Sudermann (1857-1928)] y Haapmánt [*sic*] [Gerhart Hauptmann (1862-1946)] arrancan el teatro alemán al romanticismo y en sus manos se torna la dramaturgia, en la que aún triunfan, en un teatro de ideas saturado de naturalismo por demás sugestivo” (I, 85), y en los dramaturgos franceses: “ya con sus dramas de ideas, ya con sus jirones robados a la vida, descansa un teatro sólido, pleno de naturalismo, que ha, por fortuna, conquistado para siempre la escena mundial”. (I, 146)

Su adscripción al Naturalismo, y su admiración por Ibsen, lleva a Dávalos a componer la nota sobre el teatro noruego. El breve texto ofrece noticias sobre cuatro dramaturgos: Petter Dass (1647-1707), Henrik Wergeland (1808-1845), Henrik Ibsen (1828-1906) y Bjornstjerne Bjornson (1832-1910). El gran creador es

ó *El Aldeano Hidalgo: El Pourceaugnac, El Enfermo Imaginario*, tienen bellezas que casi hacen olvidar enteramente sus defectos. A la verdad son farsas; pero son farsas de *Moliere*.” (186-187)

el “Inmenso Ibsen, el Shakespeare noruego, nacido en marzo de 1828 y que desde *Catilina*, su primer drama, anunció al orbe una antorcha en la que debían bañar sus producciones los artistas del mundo conocido, por más que no cuadre a los críticos franceses que niegan la innegable influencia de él en su teatro” (I, 94), pues sus obras “justifican que ninguno antes o después de él resiste la comparación con Shakespeare; justifican que sí influyó al arte universal, a despecho de críticos más refugiados en su regionalismo, por lo demás humano, que en un principio de justicia sin fronteras geográficas” (I, 94).³⁹

3. El teatro en México

Como arriba he dicho, el último capítulo del primer tomo de la *Monografía...* trata sobre el teatro en México. Para la elaboración de esta sección, Dávalos contaba con una obra de inestimable valor, la *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari, la cual sigue siendo hoy una fuente imprescindible y casi inagotable para el estudio del teatro y los espectáculos en la ciudad de México, particularmente en lo que se refiere al siglo XIX, al cual están dedicados la mayor parte de los cinco tomos en que se reeditó la obra en 1961.⁴⁰ La extensión de la obra de Olavarría y Ferrari, enfrenta a Dávalos a una mayor labor de síntesis. Como había hecho con la obra de García de Villanueva, Dávalos sigue la estructura y selecciona lo que le parece más importante, guardando un orden cronológico y, en lo posible, mencionando lo más relevante año tras año, como en su obra lo hace Olavarría a partir de 1824. Dávalos sigue el esquema y, como con el *Origen...* de García, el aporte radica, casi en exclusiva, en sintetizar, en hacer accesible, de bolsillo (es el formato de la edición de la *Monografía...*), la historia del teatro en México.

Si en la *Monografía del teatro* no hay investigación original, es importante no dejar de observar la liga que establece —aunque

³⁹ Entre 1896 y 1916, se tiene noticia, gracias a Olavarría y Ferrari, de cuatro representaciones de *Espectros* y de dos de *Casa de muñecas*. Véase Víctor Grovas Hajj, *Ibsen a la mexicana o de cómo recibió nuestro país al dramaturgo más representado después de Shakespeare*, pp. 111-113.

⁴⁰ No tomo en cuenta el número seis, que está formado por los índices en la edición de 1961.

de manera tosca y sin reflexiones concretas, fuera del lamento por la pobreza de la dramaturgia mexicana-, al unir a los teatros del mundo el teatro mexicano. En su *Monografía...*, el teatro en México, aunque “balbuceante” busca, y obtiene, un sitio en el concierto del teatro de las naciones. En las primeras décadas del nuevo siglo, las esperanzas de mejoras en México en el siglo XX, con una revolución política, social y cultural encima, el teatro en México se adivina intentando descubrirse a sí mismo, reconociendo o inventando identidades en la “cuna griega” del teatro occidental. Ya parecía haber quedado atrás el siglo XIX y sus conflictos, la misma revolución de 1910 había podido construir, en 1917, una nueva constitución política para un país que se quería y se pensaba nuevo y trabajaba por lograrlo. Por qué, entonces, no habría de haber un “teatro mexicano” (o, mejor aún, muchos), heredero de la cultura universal, capaz de edificar su propia poética, de creer en sí mismo, en el teatro, capaz de hacer del teatro “una respiración” como pensaba Usigli.⁴¹

Bibliografía

- Adame, Domingo (coordinador), Elka Fediuk y Octavio Rivera. *Teorías y crítica del teatro en la perspectiva de la complejidad*. Xalapa, Facultad de Teatro/Universidad Veracruzana, 2008.
- Azar, Héctor. *Zoon theatrykon. Análisis, reflexiones y proposiciones para integrar la teoría CADAC como nuevo método de enseñanza artística. 1954-1973*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Edición facsímil de la edición de 1860. Madrid, Editorial Gredos, 1969.
- Castillo, Ricardo del [Darío Rubio]. *Ligeras reflexiones acerca de nuestro teatro nacional*. México, Imprenta A. Sánchez Juárez, 1912.
- Chabaud, Jaime. “Todas las ocasiones para informar en mi contra”. Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.). *Un viaje sin fin*.

⁴¹ Rodolfo Usigli, “Anatomía del teatro”, *Teatro completo. V. Escritos sobre la historia del teatro en México*, p. 236.

- Teatro mexicano hoy*. Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 205-210.
- Dávalos, Marcelino. *Monografía del teatro*. 2 vols. México, Departamento Editorial de la Dirección General de Educación Pública, 1917.
- García de Villanueva Hugalde y Parra, Manuel. *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico. Al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron en las naciones más célebres; y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente*. Madrid, Don Gabriel de Sancha, 1802.
- Grovas Hajj, Victor. *Ibsen a la mexicana o de cómo recibió nuestro país al dramaturgo más representado después de Shakespeare*. México, Fontamara, 2008.
- Henríquez Ureña, Pedro. *El nacimiento de Dionisos*. Nueva York, Imprenta de Las Novedades, 1916, 1ª. ed.: *Revista Moderna de México*, enero de 1909, pp. 259-269.
- Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México*. México, Cvltvra, 1932.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*. 3ª. ed. 6 vols. México, Porrúa, 1961, 1ª. ed. *El Nacional*, 1880-1884; 2ª. ed. 1895.
- Olguín, David. "El viaje sin fin", Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.). *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 211-227.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005.
- Palacios Fernández, Emilio. "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)". José María Díez Borque, Emilio Palacios Fernández, Ermanno Caldera, Antonietta Calderone, Jesús Rubio Jiménez. *Historia del teatro en España. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX*. Madrid, Taurus, 1988, pp. 57-376.
- Prieto, Andrés. *Teoría del arte dramático*. ed. de Javier Vellón Lahoz. Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.
- Rivera, Octavio. "Una revisión de las historias del teatro mexicano entre 1930 y 1950: negación e impulso". Daniel Meyran y Alejandro Ortiz (eds.). *El teatro mexicano visto desde Europa. Actas del Primer Coloquio Internacional de Teatro Mexicano en Francia*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1994, pp. 93-105.

- Salcedo, Hugo. “¿Existe un Nuevo Teatro en México?” *Telón abierto. Ensayos sobre literatura y teatro*. Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, 1997, pp. 69-74.
- Usigli, Rodolfo. *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932.
- . “Anatomía del teatro”. *Teatro completo V. Escritos sobre la historia del teatro en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 229-251.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 14ª. ed., Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando, 1914.
- Witkowski, Gustave Joseph. *Les medecins au théâtre. De l'antiquité au dix septième siècle*. Paris, A Maloine, 1905.

Hemerografía

- Leñero, Vicente. “Sólo con dramaturgia mexicana se puede hacer teatro mexicano”. *Documenta. CITRU. Teatro mexicano e investigación*. Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli-Instituto Nacional de Bellas Artes, núm. 3, México, 1996, pp. 82-85.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. “Presentación”. *Tema y Variaciones de Literatura*. “El teatro mexicano del siglo XX”. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, semestre 2, núm. 23, México, 2004, pp. 11-15.
- Paniagua Pérez, Jesús. “Los grabados en la obra ‘El Viagero Universal’”. *Revista Española del Pacífico. Asociación Española de Estudios del Pacífico (A.E.E.P.)*. Año 1, núm. 1, julio-diciembre 1991, pp. 48-58. [Publicación reproducida en línea]. Disponible desde Internet en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/50148172752398006671902/p0000001.htm> [con acceso el 20 de agosto de 2009].
- Rivera, Octavio. “Fin de siglo y principio: *El nacimiento de Dionisos* de Pedro Henríquez Ureña”. *La Quimera*. Universidad de las Américas-Puebla, vol. 1, núm. 5, Cholula, 2001, pp. 8-11.
- Valdés Martínez, José Santos. “Porque han de saber ustedes... Acerca del dramaturgo Marcelino Dávalos, por el ambiente teatral del barrio de la Guerrero en las postrimerías de la Belle Epo-que porfiriana”, *Tema y Variaciones de Literatura*. “El teatro mexicano del siglo XX”. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, semestre 2, núm. 23, México, 2004, pp. 365-377.

Mario Calderón*

¿Antepasados?
(Disco de Efaistos)

Por aires
el Egeo es mar de olas
los egeos
igual a adoradores
de Ehecatl
morenos
de estatura baja
adoraban víboras
trabajaban obsidiana
formaban consejo de ancianos

y esculpieron el Disco de Efaistos
similar al calendario azteca.



El disco de Efaistos. Cara A. Fuente: *Scripta Minoa I*.

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Bola de cristal

Tezcatlipoca
era dueño
del destino.
En su espejo
de humo
se aclaraban
los sucesos
del futuro.

Cenzontle

Ave
de varias
voces
símbolo
estoico
de aztecas
por su nido
construido
en arbustos
de espinas.

Huitzilopochtli

Huitzilopochtli
primitiva
potencia
de mexicanos
de Huitz
“los que vienen”
y opochtli
“del lado izquierdo”.
Era pueblo
de pensar disímbolo
vida marcial
prácticas de magia
adoraba serpientes
comía cactáceas
y creyó que al desollar
a una doncella
la mudaría divina
y honraría su progeie.

Óscar Maldonado*

Sin embargo

¿Cómo evocar un impulso ingenioso para explotar el vacío de
[las palabras?

Evitar pensar el vacío como una traición.

Cavar conductos reales por dónde irnos a morir.

Giro los ojos hacia mi fantasma y el dinero en que pienso

Se pudre como mi sombra bajo el marco de la puerta.

¿Acaso me gusta la velocidad?

No tengo quince años y ya todo me aburre.

* Poeta.

Industrial

Por un lado el pensamiento conserva su perfil primitivo,
Origen del músculo bárbaro que pobló esta tierra;
Pero tengo un sueño recurrente, más viejo aún, venido de
[los comienzos de mi estirpe;
Campos llenos de flores y féminas domando los espíritus
[originales.
¿Cómo llegué a cruzar el umbral donde los hombres viven
[matándose?
Ni siquiera distingo mi sangre en los cuerpos móviles.
No debo ser yo sino el paso de los conquistadores:
No quiero ser el brazo de Bruce Lee, filósofo de la guerra.
Pero no veo pensamientos blandos, soy combate.
Los objetos de mi vista son guerra.
Juegos de violencia, *juegos de seducción*,
Aplasto,
Creo polvo,
No tengo párpados
Ni tendré sueño nunca más.
Diosita, trágame serpiente otra vez
Que me estoy muriendo.

Circuito interior

Indicaron que la vida tiene palabra a través de anuncios de cigarros
[y aceites lubricantes.

Tiene materia y forma de hombre y medias de nylon.

Habita en hoteles de paso como en alimentos en lata.

Quiero decir que desaparecieron las fronteras esféricas

Dando lugar a la pantalla plana, donde la suerte y el éxito aún
[existen.

Una lluvia serpentina se divierte cantando en 7/4:

Todas ustedes son muñequitas de porcelana y comen
[hamburguesas.

Tocan en circuitos de rock,

De vidrio,

De botella,

De brillo y nitidez.

Dime

No se pueden hacer funciones.
Ninguna clave de operación es efectiva.
El idioma a que te huele la voz o
El subtítulo no es lo que me falta.
Alas sin posición de aterrizar son mis decisiones.
La tecla correspondiente falla, y no puedo
Completar una oración.
El brillo inestable,
Distorsión en la imagen,
No hay sonido.
No puedes reproducir nada.
Ni yo puedo interpretar nada.
¿Por qué tenemos muerta media mitad del cuerpo?
Dime si nos siguen pegando abajo.

Despertador

Lumbre como el almíbar ocre
De las vajillas viejas.
Luz del círculo de la sin-razón.
Con la irregular circunferencia de las albóndigas,
Que se entregan sabrosas y calientes,
Planeo conquistas como dejar ir al silencio empalagoso.
Porque así cada quien hablará de mí
De una vez y por todas
Repetidamente en el tiempo,
Y la diosa dormirá en paz en su colchón de anfetaminas.
Bajo aquella canción beberé de rodillas la ciudad seca y sin
[conciencia.
¿Es este acaso el deseo de nada?

LA HISTORIA DEL DYADYA BAIKAL

Christine Hüttinger*

A veces parece que las cosas terrenales sostienen un vínculo con el cielo. La superficie enorme del lago se abre como gran ojo hacia el firmamento y permite que entre el reflejo divino. Quizá radique la majestuosidad del lago en ello. Yo me sumergí en sus aguas, yo crucé su extensión enorme, yo me bañé en las aguas calientes que brotan en sus cercanías. Durante mi breve estancia en sus confines intenté mantenerme alerta a los impactos sensoriales. Recuerdo con nitidez el momento cuando vi por primera vez las aguas del Dyadya Baikal. Eso es, me dije a mí misma. Así que eso es el lago Baikal, musité para mis adentros y me lo repetía varias veces. Había visto sólo una pequeña fracción del agua que se estaba introduciendo en la tierra. Primero divisé pequeños charcos que empezaban a comunicarse entre sí para abarcar cada vez más espacio. El tren en el que viajaba dio una vuelta y las exclamaciones de admiración de mis compañeros parecían inevitables cuando el lago se extendió en toda su grandeza ante el asombro de nosotros. Por toda la superficie se diseminaban minúsculas olas que formaban un cuadro viviente. Brillaban y parpadeaban en incesante movimiento. La proyección estática del paisaje con su marco de montañas y árboles adquiría vida propia. La luz era intensa, sobre el lago parecía haber una inundación de luminosidad. Esta luz era particular. A pesar de una intensidad que casi cegaba los ojos traía consigo un recuerdo de tonos plateados que hicieron que aquella monstruosidad de luz no fuera implacable. De hecho, bajo ese torrente de luz, los tonos parecían matizados. Entretejidas con el azul del cielo había franjas blancuecinas que introdujeron un matiz grisáceo a los tonos. El golpe de la sombra de las montañas no era severo en su negrura, sino suavizado, y por la introducción de los tonos blancuecinos,

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

benévolos y clementes. La luz del norte, en toda su intensidad, proveía siempre algo de misericordia.

En los pliegues, faldas y entrañas de este paisaje reside el dios Burhan. Es un dios grande y omnipresente en su reino. Tiene lugares que le gustan más que otros y sus fieles lo saben y lo veneran de forma particular. Los sitios que le gustan al dios Burhan son aquellos de los lugares prominentes que ofrecen una visión privilegiada de su dominio, el lago. Sus fieles le honran con regalos y dádivas. Su dios es alegre y terrenal y le gusta lo mismo que a los seres humanos. Le encanta el adorno, le fascina el placer y disfruta del dinero. Si quieres hacerle una ofrenda, obséquiale cigarros y colillas, regálale unas monedas y colma los arbustos y los árboles con cintas de color. Tendrás la certeza de que el dios Burhan estará alegre y contento. Él habita en los cerros, en las colinas, en los claros del bosque, en las cimas de las montañas. Grande y extenso es su reino que brinda un testimonio secreto acerca de vínculos subterráneos y ocultados que te muestran una historia silenciada, no contada, porque fue sepultada por la oficial y dominante. La historia que te narra recibe sus ecos y resonancias de un mundo casi desaparecido, de un mundo que ha tenido que integrarse a una racionalidad eficientista que no permite recovecos en el camino de la productividad. La historia que te cuenta el dios Burhan es la del movimiento y del desplazamiento de los grandes rebaños de camellos y de borregos a lo largo de la inmensidad de los altiplanos y de los valles de Siberia Oriental. Ninguna edificación perenne impide la inmediatez de la contemplación del cielo y de las cumbres de las montañas, de los eternos glaciares y de las águilas que planean sobre los paisajes. Es la historia del movimiento y de la expansión de los pueblos que no conocieron lindero que detuviera su paso. Es la historia del susurro y del eco de tiempos desaparecidos, de aquellos tiempos en que la naturaleza todavía hablaba a los seres humanos como si fueran sus pares. Es el recuerdo de un tiempo en que los árboles albergaban a duendes y a elfos y podía suceder que el alma de una montaña se aparecía a los humanos que se sentían parte de un gran todo que no tenían que cuestionar.

Como mencioné, crucé el lago. Para tal efecto había hecho las diligencias necesarias el día anterior. Era menester dar aviso al capitán del bote para que tramitara el permiso de atracar en la otra orilla. Era temprano, y la gente empezaba a congregarse en el muelle. Allí anclaban pequeñas embarcaciones de pescadores,

botes, lanchas, todos en un estado lamentable, se balanceaban, destartalados y descarapelados, sobre el agua. De uno de los botes sacaron a un buriate anciano, completamente ebrio a pesar de la temprana hora. Los colores de la tierra eran grises, prevalecían los tonos pardos. Donde terminaba el campo, empezaba, sin franja transitoria, el lago. Al lado del muelle había casas de madera, fabricadas con toscos troncos. Los protectores de sus ventanas tenían un azul intenso que parecía captar y reflejar el color del agua. La tierra vestía colores opacos, y el agua la iluminaba con sus reflejos. El pueblo era pequeño, en la cercanía del muelle había unas tiendas. Se escuchaba el incesante cacareo de las gallinas y el balido de las cabras y de los borregos. Venían, de vez en cuando, camionetas que traían mercancía. La gente estaba esperando enfrente del barco en pequeños grupos. Dos mujeres llevaban una lista en sus manos. A veces, alguien las abordaba y ellas checaban los nombres registrados. Había una pareja festiva. El hombre era vivo, abierto, con amplios gestos enseñando y explicando algo a su compañera. Ella era silenciosa, sonriente, afable. Sus ojos azules contenían el tono del cielo, y su gentil sonrisa saludaba a las criaturas. Pertenecía a esta clase de gente que no necesitaba justificar su presencia. No como otros, como yo, siempre impulsados por el aguijón de la duda y de la incertidumbre. Gente como yo que siempre sentía el afán y la necesidad de justificarse a sí misma.

Serguey, en cambio, era abierto, resuelto, seguro, oteando el terreno. Él entabló la conversación conmigo. Era ingeniero, trabajaba en la generación de energía eléctrica y había combatido en Afganistán. Siempre, en aquella región, los hombres estaban relacionados con el ejército y con la guerra. Nos regaló su reloj de combate que no marcaba las horas. ¿Cuál era su sentido? Pero eso sucedió después en un acto que me es difícil olvidar.

En el ínterin nos habían dado permiso de subir al barco. Buscamos lugares de sombra apretujándonos porque a pesar de la temprana hora pegaba ya el golpe del sol. Tuvimos que esperar hasta que se completara el proceso de acomodar los bultos acarreados, destinados al abastecimiento del pueblito en la otra orilla del lago. Cabezas de coles se confundían con fardos de carne amarrada y los costales con papas servían de base para este cuadro de naturaleza muerta que no tenía finalidad artística alguna y que empezó a ocupar el espacio destinado a los pasajeros, de por sí bastante reducido. Concluidos los procesos de carga y de registro, la embarcación zarpó. Apoyado contra el barandal del barco,

Serguey comía semillas de los pinos, un producto minúsculo que se obtiene en un arduo trabajo de desmenuzar, abrir, buscar y sacar de la cáscara. Junto a él, Lyuda. Aquí estamos en el paraíso, me decía, aquí no hay hora, no hay tiempo, no hay compromisos, sólo tienes que gozar lo que la tierra, la vida, te regala. Todos estaban celosos de cuidar al Dyadya Baikal. Los fumadores fueron advertidos de no tirar las colillas en sus cristalinas aguas. Mientras platicaban en la cubierta del bote, en busca de sombra, me di una vuelta por el barco. En la popa habían instalado una mesa, alrededor de la cual se encontraba un grupo de mujeres compartiendo alegremente bebidas y comida. El agua deslumbraba, el sol se hacía cada vez más fuerte, y nos acercábamos a la otra orilla. Ya se distinguían el muelle, la playa de gravilla, unas casitas, y detrás, el monte, alto, boscoso y silencioso. La gente se levantó y se apoyó en los barandales para ver el espectáculo del acercamiento a la tierra. Atracamos, bajamos del barco. Nos formamos en la fila para entrar en la casa del registro. Nos habían registrado cuando salimos de la otra orilla. Tres horas más tarde, al llegar, había que formarse nuevamente en fila para dar aviso de que efectivamente pisábamos esta tierra. ¡La fascinación por los números! ¿Había una correspondencia entre la vastedad del territorio administrado y la casi imposibilidad de comprenderlo, de abarcarlo por instrumentos que dejaran testimonio análogo de lo que, a todas luces, se escapaba a la comprensión sensorial? ¿Había atrás el afán de controlar, de meter en un esquema único las diferentes manifestaciones de la vida? Una voluntad central se hacía sentir detrás de estos listados, libros de registro, pases, credenciales que, a fin de cuentas, tenían la finalidad de intentar controlar la vida, sacarle una esencia y simbolizarla en otro lenguaje. Pase de salida, pase de entrada, pasaporte para los viajes en el interior, pasaporte para los viajes en el exterior, siempre era necesario justificarse más allá de la mera presencia física. Más allá de su ser corpóreo, las autoridades no sólo eran de carne y hueso, sino ostentaban telas particulares, materiales tangibles, traían uniformes, sacos, condecoraciones, botones dorados, zapatos lustrados, peinados impecables, y, siempre, la mirada escrutadora de alguien que sabe, a ciencia cierta, qué lugar ocupar en el complicado entramado de coordenadas, puntos, ángulos y líneas que componían el sistema al que pertenece. Todos ellos significaban la cara ciega de una voluntad caprichosa cuya manifestación tangible eran sellos, estampas y visados. Esta voluntad se perdía, a veces, de la vista

de los mortales comunes. Los puntos amorfos que descendimos del barco empezamos a ordenarnos en hilera para cruzar el muelle y para alcanzar tierra firme. Esta fila tenía como objetivo la casa del registro que hacía las veces de un imán poderoso donde nos congregamos, descansamos nuestros bultos, nuestro equipaje, nuestros bolsos que contenían las provisiones necesarias, cobijas, bolsas de dormir, botellones con agua, fruta, comestibles y alcohol. Se formaban pequeños grupos, perlas engarzadas a un collar, que se buscaban, se reconocían, charlaban y se reían. Pero no avanzaba la hilera porque la persona encargada de realizar los trámites pertinentes no había llegado aún.

Preguntamos por el regreso. Que no había, que sí había, pero dentro de una hora. Que en tres horas. Tiempo suficiente para conocer el lugar. ¿Habían pedido comida? ¿No? En la incertidumbre nacida por la ignorancia de las reglas, Lyuda y Serguey nos jalaban consigo. En una mesita rústica frente a la plateada superficie del lago habían dispuesto un banquete de pescado *omul*, propio del lago y un pariente lejano del salmón, recién ahumado. Había sol, pan, pescado, agua, sal y la alegría de vivir. Enfrente de nosotros revoloteaban enormes gaviotas que venían en busca de comida y que tocaban con sus alas el agua. Hasta donde alcanzara el ojo, el paisaje estaba inmerso en esta inmensa y brillante luz. Le regalé a Lyuda una de mis pulseras chiapanecas que la aceptó con mucha alegría y la sujetó inmediatamente alrededor de la muñeca, pidiendo mi ayuda.

Nos encaminamos hacia el bosque. Dulzón era el olor, los pinos exhalaban la fragancia de su resina. El calor era dulce e implacable. Lentamente subimos por un sendero arenoso. Entramos a un camino que nos llevaba a las aguas termales. Lyuda y yo queríamos meternos al agua que tantas propiedades medicinales tenía como ella me aseguraba. El paraje era un *locus amoenus*, tenía todos los elementos que se esperaban de un rincón bucólico y provocaba que te invadiera una sensación de paz y serenidad. Nos cambiamos de ropa. Lyuda salió del camerino con un bikini color rosa. Se veía preciosa. El cuerpo de esta mujer de cincuenta y cinco años ostentaba la fragilidad y elegancia de una joven, esbelta, pudorosa en su desnudez, con piernas largas y brazos que subrayaban rítmicamente cada paso.

Las albercas estaban llenas, los niños con movimientos rápidos se desplazaban de un lado hacia el otro, vigilados por sus abuelas, mujeres gordas con pechos enormes, enfundadas en trajes

de baño pasados de moda quienes sostenían entre sí una charla animada. Los árboles eran los centinelas que recibían la ola de risas, pláticas, gritos y el afán alegre de gozar la vida.

Pero yo empecé a sentirme mal. Mi cuerpo no resistía el sol, el calor. Descendimos nuevamente hacia la orilla del lago para esperar la llegada del barco. Atracó uno, y nos levantamos para conseguir el pasaje, pero eran pescadores, de rasgos mongoles, hombres fuertes y de movimientos bruscos, que no llevaban pasaje y de furtiva estancia en Xakuzi. Cuando empezó a caer la noche, se acercó el barco de pasajeros. Lo abordamos, acompañados y despedidos por Serguey y Lyuda. El barco despegó de la orilla y nos volvimos para saludar. Lo último que vimos, y desde lejos, fue el blanco brazo de Lyuda que había alzado para despedirse y de cuya muñeca ondeaba, mecida por el viento, la pequeña cinta de color.

LA MOMIA DE SANTO DOMINGO

Cecilia Colón*

“**Q**ue lo crean o no, es otro asunto. La vida a veces es inexpugnable, es complicada, tergiversada. Nos lleva por caminos que no imaginamos, nos deja equivocarnos a diestra y siniestra... como si tuviéramos tiempo de enmendar esos errores. ¡Dios, tantos errores y yo no sé ni dónde estoy!

“Mi vida fue agitada, discordante, hasta novelada. Es más, hay alguien que dice que algunos personajes tienen vida de novela. ¿Que así fue la mía? Tal vez, aunque no suelo sentirme privilegiado en ese sentido. No, es difícil vivir tantas aventuras y mantenerse ecuánime. Yo siempre fui apasionado, luché por lo que creía justo, desgraciadamente esta pasión e intensidad me trajeron muchos problemas. Ayudé muchísimo a la causa de la Independencia de México, en ese sentido fui inquebrantable, pero también esto me trajo muchos problemas con la iglesia en general y con mi orden en particular. ¿Qué era lo que esperaban? Yo no estaba de acuerdo con muchas cosas y lo dije recio y quedito. Mis sermones escandalizaban, sobre todo el de aquel 12 de diciembre de 1794, en que me pidieron que hablara sobre la Virgen de Guadalupe. Yo sólo dije lo que creía cierto, quería que la gente se diera cuenta de los errores en que vivía, que luchara por la verdad, su verdad. Me encarcelaron muchas veces en San Juan de Ulúa, en España, en diversos lugares, sin embargo, siempre logré huir. No fue fácil, pero Dios me ayudó, a veces estaba de mi parte. Por eso, yo sentía que tenía que hacer algo por mi país. Si Dios no me hubiese ayudado me habrían matado mucho antes... ¿O habrá sido el diablo? No lo sé, uno de los dos me ayudó y ahorita no importa quién haya sido.

“Pasaron los años y luego de mi muerte en el Palacio Nacional, el 3 de diciembre de 1827, me llevaron al convento de Santo Domingo donde reposé muchos años. Mi cuerpo se transformó hasta momificarse, éste fue un aspecto que no me gustó. Verme

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

allí, amarillo, con la piel acartonada y tiesa no me agradaba, me sentía accinado, sí, con “c”, como si me hubieran enterrado en un ataúd con sal. Cuando me vi no podía reconocermé. ¿De veras estaba yo allí? ¿En realidad era lo que quedaba de mí? ¡Qué triste final! Siempre me burlé de todos mis perseguidores, de todas las cadenas, de todos los que trataron inútilmente de callar mi voz de una u otra manera y ahora la muerte me hacía la peor de las burlas: encerrarme en un cuerpo tieso, duro, amarillento, desnudo y con una mueca que parecía un grito desgarrador.

“Sin embargo, lo peor llegó después: un circo, de los muchos que andaban por esos años en México, creo que era todavía siglo XIX, aquellos de “circo, maroma y teatro”. Uno de éstos, llegó hasta Santo Domingo, atraído por la morbosidad del descubrimiento de unas momias. ¡Claro, cómo evitarlo si ése es su negocio: el morbo!

“Vio todas, una por una, las tocó, mejor dicho, nos tocó sin ningún respeto, y luego de escoger algunas, le dio dinero al encargado de cuidarnos, quien se echó los billetes al bolsillo mirando para todos lados, seguramente temía que alguno de nosotros lo delatase, pero ¿cómo? Los huecos cóncavos de nuestros ojos estaban vacíos, completamente secos.

“Aquel circo abandonó la Ciudad de México luego de dar sus funciones habituales. La condición había sido marcharse sin exhibir en México las momias; que el atractivo fuese para el resto del mundo, no para este suelo. ¡Ah, los hombres son tan corruptos! Unos cuantos pesos bastan para comprar conciencias, principios, valores, hasta el orgullo y la integridad.

“Tuvieron que pasar muchos años antes de que alguien notara la falta de varias momias en Santo Domingo, totalmente arrumbadas, ¿quién iba a preocuparse por ellas? Sólo la casualidad y, precisamente, fue ella la que llamó la atención sobre los nuevos encargados. La confusión y algarabía que se hizo ante el faltante rebasó las paredes y las puertas de Santo Domingo, llenó las calles del Centro de la Ciudad y se regresó al responsable. ¿Dónde están las momias? No hubo respuesta satisfactoria, nadie sabía nada y nunca se esclarecería el hecho, pues vinieron muchas guerras intestinas que dejaron abatido a mi pobre país y lo último que importaba era el paradero de unas momias compradas por un circo...

“El convento de Santo Domingo ya no existe, la Santa Inquisición se fue desde hace muchísimos años y sólo dejó el triste recuerdo de su vetusto edificio colonial convertido en Escuela de

Medicina y ahora en museo. Sólo quedan dos momias para mostrarlas al mundo: ¿justicia o ignominia? Sólo Dios sabrá, lo único que puedo agregar es que una de ellas...”

En la sede de lo que fuera el Santo Oficio, la luz que emanaba de los quinqués se estremeció cuando el viejo fraile dominico no pudo aguantarse más las ganas de llorar. La carta que acababa de leer y que aún sostenía entre sus manos era la última que había escrito fray Servando Teresa de Mier unos cuantos días antes de morir, como si hubiese tenido una acertadísima premonición de su triste final. Desgraciadamente sólo era un pedazo, el resto se había deshecho cuando descubrieron su momia en el convento de Santo Domingo; lo que ahora quedaba era gracias, nuevamente, a la casualidad. Jamás podría saberse si una de las dos momias que estaban frente al dominico era la de Servando, no había pista certera que indicara si estaba en México o habría partido en aquel circo rumbo a Argentina.

Angustiado, el fraile miró a las momias como si pudiera leer en ellas la verdad... Quizás fuesen sus nervios, quizás fueron las lágrimas que empañaron sus ojos, tal vez fue señal divina o engaño diabólico, pero tuvo que levantarse de la vieja silla para enjugar la gota que brotaba despacio de la cuenca de uno de aquellos rostros macilentos.

Humberto Guerra es candidato a doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Se ha desempeñado como profesor universitario en las siguientes instituciones: ITAM, UNAM, UAM-I y Tecnológico de Monterrey-Campus Ciudad de México, donde actualmente imparte clases.

Igualmente, se ha desempeñado en casi todas las áreas del ámbito editorial tanto en instituciones públicas como privadas. Su labor crítica ha aparecido tanto en publicaciones nacionales como internacionales.

Víctor Díaz Arciniega (1952) es profesor de tiempo completo en el Departamento de Humanidades de la UAM-A y por asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Preparó de Alfonso Reyes la edición documental de *Misión diplomática* (2 vols., FCE, 2000), la antología *Vocación de América* (FCE, 1992), y la edición crítica y comentada del vol. VI del *Diario* (1945-1951), que actualmente se produce en el FCE. Su más reciente libro lo escribió con Marisol Luna Chávez, *La comedia de la honradez. Las novelas de Mariano Azuela* (El Colegio Nacional, 2009).

Minerva Salado. Poeta, ensayista y periodista. Nació en La Habana, Cuba. Ha publicado ocho títulos de poesía y nueve de prosa (ensayo, género testimonial y reportajes). De septiembre de 1988 a octubre de 1990 fue investigadora visitante en el Programa Interdisciplinario de Estudios sobre la Mujer (PIEM) de El Colegio de México. Sobre Henríquez Ureña ha publicado *Desde Washington* (México, FCE, 2004) y *El descontento y la promesa* (México, UNAM, 2004). Su ensayo "Cuatro lecturas de Pedro Henríquez Ureña", en prensa, forma parte del tomo *Pedro Henríquez Ureña y los estudios latinoamericanos*, compilado por la Dra. Eva Guerrero para el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de

la Universidad de Pittsburg. Reside en México desde 1988, país que le ha dado carta de naturalización.

Alejandra Sánchez Valencia es Lic. en Enseñanza de Inglés, Maestra en Estudios México-Estados Unidos, y egresada de la Maestría en Letras Modernas Inglesas (UNAM). En 2001 realizó una estancia como investigadora en literatura infantil y juvenil en la Universidad de Oslo, Noruega. Labora como profesora-investigadora de tiempo completo –titular C– en la Coordinación de Lenguas Extranjeras de la UAM-Azcapotzalco. Perteneció al Grupo de investigación en Lingüística Aplicada y al Área de Literatura de la UAM. Cuenta con publicaciones nacionales e internacionales.

Óscar Mata es Doctor en Literatura Mexicana por la UNAM y profesor-investigador del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores, así como merecedor del Premio Internacional de Ensayo Literario Malcolm Lowry en 1987, y del Premio de Ensayo Literario José Revueltas en 1991.

Elena Madrigal. Maestra en retórica y composición inglesas por Texas Christian University y doctora en literatura hispánica por El Colegio de México. Ha publicado ensayos sobre escritores hispanoamericanos y se halla en prensa, entre otros: “Un triángulo poético e intelectual: Lope de Vega, Alfonso Reyes y Julio Torri”. Es profesora-investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Tomás Bernal Alanís. Licenciatura en Sociología (UAM Azcapotzalco), Maestría en Estudios Regionales (Instituto Mora). Publicación de artículos literarios e históricos en las revistas: *La Palabra y el Hombre*, *Revista Mexicana de Literatura Contemporánea*, entre otras. Líneas de investigación: literatura mexicana del siglo veinte, nacionalismo, cultura y sociedad del siglo diecinueve y veinte.

Fernando Martínez Ramírez es filósofo con dos especialidades, en Ciencias Antropológicas y en Literatura Mexicana del Siglo XX, y Maestría en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana. Estudió el diplomado para escritores en la Sogem

y música en la Escuela Nacional de Música. Ha colaborado en revistas como *Papel de Literatura*, *Casa del Tiempo*, *Fuentes Humanísticas*, *Tema y Variaciones de Literatura*, *Mira*, *Viceversa*, y también en *La Jornada Semanal* y *Reforma*. Es autor de dos libros, *La babel de los payasos*, de cuentos (Miguel Ángel Porrúa, 2000) y el ensayo monográfico *El más desgraciado*, sobre el filósofo danés Søren Kierkegaard (UAM Xochimilco, 2000). Actualmente es profesor-investigador en el Departamento de Humanidades de la UAM Azcapotzalco.

Gerardo Soriano Ángel es Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México, Campus Acatlán. Ha sido corresponsal de Notimex en el estado de Oaxaca. Actualmente cursa la especialidad en Literatura Mexicana del Siglo XX en la UAM Azcapotzalco.

Rogelio Guedea (Colima, México, 1974) es poeta, ensayista, narrador y traductor. Abogado criminalista por la Universidad de Colima y doctor en Letras por la Universidad de Córdoba (España), autor de los poemarios *Los dolores de la carne* (1997), *Testimonios de la ausencia* (1998), *Senos, sones y otros huapanguitos* (2001), *Mientras olvido* (Premio Internacional de Poesía Rosalía de Castro 2001), *Ni siquiera el tiempo* (2002), *Colmenar* (2004), *Razón de mundo* (Premio Nacional de Poesía Amado Nervo 2004), *Fragmento* (Premio Nacional de Poesía Sonora 2005), *Borrador* (2007), *Corrección* (2007) y *Kora* (Premio Adonáis de Poesía 2008); de las antologías *Los decimonónicos. Antología poética colimense del siglo XIX* (2001), *Árbol de variada luz. Antología de poesía mexicana actual* (2003) y *A contraluz. Poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente* (2005); de los libros de narrativa ultracorta *Al vuelo* (2003), *Del aire al aire* (2004), *Caída libre* (2005) y *Para/caídas* (2007); de los libros de ensayo *Poetas del Medio Siglo: mapa de una generación* (2007) y *Oficio: leer* (2007), y de la novela *Conducir un tráiler* (2008). Actualmente es columnista de los periódicos mexicanos *Ecós de la Costa* y *La Jornada Semanal* y profesor de tiempo completo en University of Otago (Nueva Zelanda).

Gabriel Wolfson es profesor del Departamento de Letras, Humanidades e Historia del arte de la Universidad de las Américas-Puebla. Ha publicado el libro *Muerte sin fin: el duro deseo de durar sobre la poesía de José Gorostiza* (Universidad Veracruzana, 2001) y artículos sobre literatura mexicana en distintas revistas. Asimismo, es autor del volumen de cuentos *Ballenas* (Tierra Adentro, 2004) y del relato *Los restos del banquete* (Libros Magenta, 2009), y colaborador regular de la revista *Crítica* de la UAP.

Mónica Cravioto Galindo es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Se ha desempeñado por más de dos décadas en las áreas de promoción cultural, comunicación interna, periodismo y producción editorial. Desde 2006 realiza, de forma independiente, una investigación histórica sobre la familia Cravioto.

Leticia Algaba Martínez es Profesora Titular del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco. Su materia de investigación durante los últimos diez años ha sido la literatura mexicana del siglo XIX, en particular la novela histórica. Ha publicado ensayos y artículos en libros y en revistas nacionales e internacionales. Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri es doctor en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos por la Universidad de Perpignan, Francia. Ha impartido cursos sobre historia del teatro, literatura hispanoamericana e historia del arte. Ha participado en diversos espectáculos de teatro profesional y universitario, cine y TV. También ha publicado en revistas y publicaciones especializadas en teatro; así como textos de creación (dramaturgia, cuento y poesía). Socio de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), de la que ha sido vicepresidente y secretario de asuntos internacionales. Actualmente es el Presidente de la AMIT y miembro del Centre de Recherches Ibériques et Latino Américaines de l'Université de Perpignan (CRILAUP). De sus publicaciones destacan: *El teatro franciscano en la Nueva España* (2000), *Teatro y Poder/Théâtre et Pouvoir* (2002), su participación en la edición de *El teatro náhuatl* v. II de Fernando Horcacas (2004) publicado por la UNAM, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario* (2005) publicado por la UAM y "Aproximaciones a la danza de tecuanes", en la revista

América Sin Nombre de la Universidad de Alicante (2006) y coordinador del núm. 26 de la revista *Tema y Variaciones de Literatura* (Literatura Popular y de Masas) publicada por el área de Literatura de la UAM-A. Sus últimas publicaciones son: *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario* (2007) publicado por la Universidad de Alicante (España) en la colección de Cuadernos de América sin Nombre y *Cuatro obras de revista para el Teatro de Ahora (1932)* publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (2008). Actualmente es profesor de asignatura en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y profesor investigador de tiempo completo en la UAM-Azcapotzalco. Entre sus más recientes trabajos escénicos están la lectura dramatizada de *Bartleby el escribiente* de Hermann Melville (en versión libre), y su correspondiente montaje en Panamá por el grupo TOTEM y el montaje de *La Señora en su balcón* de Elena Garro con el taller de teatro de profesores del Depto. de Humanidades UAM-A y como actor en *Un hogar sólido* de la misma autora, bajo la dirección de Daniela Esquivel.

Octavio Rivera Krakowska. Licenciado en Letras por la Universidad de Guadalajara, estudió la Carrera de Actor Teatral en la misma Universidad de Guadalajara de cuya Compañía de Teatro formó parte. Es Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México, miembro del Sistema Nacional de Investigadores y Coordinador del Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana.

Ha sido profesor en la Universidad de las Américas-Puebla, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Iberoamericana; la Universidad de Persignan, Francia; la Universidad Autónoma Metropolitana, *campi* Iztapalapa y Azcapotzalco; investigador titular del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" del Instituto Nacional de Bellas Artes. Actualmente es profesor titular de tiempo completo de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

Sus publicaciones, entre otros temas, sobre teatro novohispano y teatro mexicano contemporáneo, han aparecido en libros y revistas extranjeros y del país.

Mario Calderón (Guanajuato, 1951). Poeta, narrador y ensayista. Es Maestro en Literatura Iberoamericana y posee estudios de Doctorado en Pensamiento y Cultura en América Latina. Actualmente es profesor en la Maestría en Literatura Mexicana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha sido becario del INBA-FONAPAS y del FONCA por los estados de Guanajuato y Puebla. Es autor de los libros *Viaje a la otra parte del mundo*, *Lascas y poemas*, *Trueno del temporal*, *Hálito del origen*, *Naturaleza viva*, *Destino y otras ficciones* y *Donde el águila paró*, además de un estudio y antología de la adivinanza.

Algunos de sus poemas, cuentos y ensayos han sido traducidos al inglés y al húngaro. Es creador de un método de lectura e interpretación de los símbolos del entorno individual que fue sujeto a experimentación con éxito en las Facultades de Psicología y Físico matemáticas de la Universidad Autónoma de Puebla.

Óscar Maldonado. Participante de los talleres de David Huerta, Jorge López Páez y Andrés de Luna. Publicó en el fanzine *El Golfo de México* y en la revista *Crudo* editada en la Universidad Iberoamericana. Ganó un concurso de cuento convocado por la UNAM y actualmente forma parte de la banda de rock *Los Lager*.

Christine Hüttinger, austriaca, estudió Letras Alemanas e Historia en la Universidad de Salzburgo. Es doctora en Historia y profesora-investigadora en la UAM-Azcapotzalco.

Cecilia Colón. Licenciada en Literatura Latinoamericana, tiene la especialidad en Literatura Mexicana del Siglo XX y es Maestra en Letras Mexicanas. Durante 15 años escribió argumentos para historietas en las editoriales Ejea, Vid, Riplay y Trompo. Sus libros publicados son: *Citlali y otros relatos*, UAM-Azcapotzalco (2000), *La bailarina del Astoria y otras leyendas*, Plaza y Valdés (2002). En el año 2005 éste ganó el concurso de Bibliotecas de Aulas convocado por la SEP; *Desayunos literarios y Caminando por esas calles de Luis González Obregón*, UAM-Azcapotzalco (2009).

Colabora con artículos y ensayos sobre temas diversos de literatura en las revistas *Tema* y *Variaciones de Literatura* y *Fuentes Humanísticas* editadas por la UAM-Azcapotzalco, donde actualmente imparte clases, al igual que en la Universidad del Claustro de Sor Juana.

Capítulo IV

El lenguaje que se emplea en el presente libro es
una adaptación de la escritura que se emplea en el
en las obras de los autores de la literatura de la
patria de la época. Se han adoptado las palabras
no comunes de los autores, y se han escrito
y se han escrito en la forma que se encuentran en
en la literatura de la época. Se han escrito
el libro se ha escrito en la forma que se encuentra
los autores. Se han escrito en la forma que se encuentra
los autores. Se han escrito en la forma que se encuentra
y en las palabras que se encuentran en el libro.
El presente libro se ha escrito en la forma que se encuentra
mientras la hoja es una copia de la obra.

