

1090

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA 5



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo



Azcapotzalco

N\$ 20.00

DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo **Azacapozalco**

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 5

Rector General
Dr. Julio Rubio Oca

Secretaría General
M. en C. Magdalena Fresán Orozco

Rector de la Unidad Azcapotzalco
Lic. Edmundo Jacobo Molina

Secretario de la Unidad
Mtro. Adrián de Garay Sánchez

Directora de la División de Ciencias Sociales y Humanidades
Mtra. Mónica de la Garza Malo

Jefa del Departamento de Humanidades
Mtra. Begoña Arteta

Consejo Editorial
Margarita Alegría de la Colina
Begoña Arteta
Jaime Erasto Cortés
Alejandra Herrera
Frédéric-Yves Jeannet
Antonio Marquet
Oscar Mata
Alberto Paredes
Vicente Quirarte
Edelmira Ramírez Leyva
Joaquina Rodríguez Plaza
Jorge Ruedas de la Serna
Severino Salazar
Marcela Suárez Escobar
Vicente Francisco Torres
Margarita Villaseñor

Coordinador Editorial de la Revista
Leticia Algaba

Asesor Técnico Editorial
Silvia Pappe

Distribución
Adriana Corona

Diseño
Israel Ayala
Julio Carrasco
Eugenia Herrera
Marco Xolio

Ilustración de Portada
"El Citlaltépetl", 1897. Óleo sobre tela
© José María Velasco

Fotografía de Portada
Bernardo Arcos

D. R. © 1995 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades
Av. San Pablo N° 180 Col. Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de Licitud de título y contenido en trámite
ISSN en trámite

Diseño
NO PASE. ARTE MAQUILADO
Via mercurio 56. Arcos de la Hda.
Cuautitlan I. C.P. 54730 Edo de Mex.
Tel. 8734224

Impresión
Gráfica. Tierra Colorada 308 A Col. Tierra Nueva
Azcapotzalco, C.P. 02130 Mexico, D.F.

Presentación Leticia Algaba	7
La Arcadia mexicana y la Virgen de Guadalupe Jorge Ruedas de la Serna	11
José Joaquín Pesado y la idealización del pasado prehispánico Rosaura Hernández Monroy	25
El maestro y el maestro del maestro (Ignacio Manuel Altamirano e Hilarión Frías y Soto) Oscar Mata	43
El cronotopo idílico en <i>La Navidad en las montañas</i> Jorge Rojas Otálora	59
La clase media en <i>Baile y cochino</i> de José Tomás de Cuéllar Ezequiel Maldonado	73
Hacia una estética del travestismo en <i>Baile y cochino</i> de José Tomás de Cuéllar Blanca Estela Treviño García	83
De la que una vez fue la "Ciudad más transparente" Begoña Arteta	101

La ciudad de México colonial desde dos miradas decimonónicas Leticia Algaba	119
Un testamento de la ciudad romántica (6 de diciembre de 1873) Vicente Quirarte	133
La provincia en la poesía del siglo XIX mexicano. Claves para la "alquimia" de Ramón López Velarde Pablo Mora	169
Rafael Delgado, un perfil en la niebla Margarita Villaseñor	205
Los escritores españoles del Realismo y el Naturalismo ante la narrativa hispanoamericana de fin de siglo Jesús M. Barraón y Matías Barchino	241
El nacimiento del personaje byroniano en la novela gótica Severino Salazar	261
Lord Byron: la poesía se volvió persona Vida Valero y Alejandra Herrera	285
El retrato de Dorian Gray: un museo de aciertos Dominique Fernandez	303
Para contemplar el fin de siglo: del XIX al XX con Wilde y Greenaway Antonio Marquet	317
Notas biobibliográficas	329

Si las herencias inmediatas frecuentemente concitan rebeldías y rechazos, el presente número de *Tema y variaciones de Literatura* responde, por el contrario, a la necesidad de comprender la expresión literaria del siglo pasado. Desde múltiples perspectivas los artículos persiguen ángulos sugerentes mediante los cuales se vuelva posible avanzar en una cala más profunda sobre la rica variedad de tópicos decimonónicos.

Inescapable a la conjugación de presencias del pasado en el presente y luego en el futuro, la literatura mexicana del XIX tiene en la Arcadia el prelude de la poesía romántica. Jorge Ruedas de la Serna examina un poema de Martínez de Navarrete que ya en 1808 convoca solapadamente a buscar la independencia política bajo la tutela de la Virgen de Guadalupe, patrona de la Arcadia mexicana y elemento sustancial del carácter subversivo de esa expresión poética. También en la búsqueda de símbolos, los criollos vuelven los ojos al pasado para establecer su prosapia; Rosaura Hernández muestra que en *Las aztecas*, José Joaquín Pesado busca una nueva

estirpe otorgando a la sociedad indígena los rasgos de la sociedad primitiva que postulaba Rousseau.

Dentro de la variedad textual de nuestra literatura decimonónica, la novela corta es materia de singularidades y de influjos, como lo muestra Oscar Mata a propósito de la cercanía entre Hilarión Frías y Soto e Ignacio Manuel Altamirano, el reconocido maestro; autor de *La Navidad en las montañas*, novela en la que Jorge Rojas Otálora examina la relación entre el ritmo de la vida humana y el movimiento de la naturaleza, para deducir una síntesis poética acorde con un autor conciliador e idealista.

En la obra de José Tomás de Cuéllar resaltan las preocupaciones de toda una generación, pero también de antecesores como Fernández de Lizardi. Ezequiel Maldonado explora el horizonte de expectativas de la *Linterna mágica* en cuanto a las aspiraciones burguesas de los personajes y el propósito de instrucción que Facundo imprime a sus relatos. Por su parte, Blanca Estela Treviño señala los vaivenes de esa sociedad en transición y se detiene en la indumentaria de los personajes, como una prolongación de la imagen de aquella sociedad. Los dos artículos se suman a la conmemoración del centenario de la muerte de Cuéllar, que se cumplió el año pasado.

En cada centuria la Ciudad de México ha sido escriturada por cronistas, poetas, novelistas. De enorme interés resulta la mirada que los extranjeros fijan en ella; Begoña Arteta explora los juicios de Brantz Mayer, Carl

Bartholomaeus Heller, la Marquesa Calderón y Carl Sartorius. Y sobre esa especie de “otra historia” de la capital, la novelesca, legendaria y tradicional, Leticia Algaba se dedica a estudiar las miradas de Vicente Riva Palacio y Luis González Obregón sobre la ciudad virreinal.

Vicente Quirarte también recorre imaginaria e hipotéticamente la última caminata ciudadina del poeta Manuel Acuña, tramo en que sitúa la síntesis de su obra: el desequilibrio entre la biofilia proclamada en la restauración de la República y la necrofilia heredada del romanticismo. De la provincia a la ciudad fue el tránsito de Acuña; también lo fue para Ramón López Velarde, aunque él ya había imprimido las huellas de una tradición anterior: el “hogar doméstico” que reúne los ingredientes necesarios para recrear la provincia, hipótesis que Pablo Mora propone para desentrañar la alquimia de la poesía del zacatecano. Y, de nuevo, en la provincia, Margarita Villaseñor entreteje la biografía y la obra de Rafael Delgado, en cuyas novelas campea el realismo, mientras que en la poesía, el veracruzano es un paisajista a la manera de José Joaquín Pesado.

La vida literaria del México decimonónico supo de los rejugos de la crítica. Algunos autores seguían viendo en Europa los modelos a seguir; otros –quizás los menos– conocían y comentaban obras hispanoamericanas. Pero ¿cómo eran vistos los escritores americanos por los españoles? Jesús M. Barraón y Matías Barchinos dan a conocer el escaso interés que por nuestra literatura tenían Pérez Galdós, Palacio Valdés, Pereda, crí-

ticos connotados, en virtud del enorme atractivo de la literatura francesa que modelaba la novela realista y naturalista. Clarín y Valera constituyen excepciones, aunque con juicios no siempre pertinentes, pero sí alusivos de la distancia entre España e Hispanoamérica.

Del mundo anglófono, el personaje byroniano, paradigma de la poesía romántica, es retomado por Severino Salazar para señalar su aire de familia con la catedral gótica, de la que el poeta inglés extrae la combinatoria sublime-grotesco. Y sobre la filiación a la poética del siglo XVIII que explica la singularidad romántica de Lord Byron, se detienen Vida Valero y Alejandra Herrera, para explorar, además, la unidad entre vida y obra del poeta.

Dominique Fernandez habla de la estética wildeana que presenta como confluencia de medio siglo de la cultura europea decimonónica. En tránsito hacia nuestro siglo XX Antonio Marquet aborda el problema de la mirada en la *Salomé* de Wilde y en *El contrato del dibujante* de Peter Greenaway.

LA ARCADIA MEXICANA

Y LA VIRGEN DE GUADALUPE*

Jorge Ruedas de la Serna**

Al arma, paisanaje: guerra, guerra.
Que el sacro paladín guadalupano,
por su favor ampara nuestra tierra.

El fragmento anterior, casi no me atrevo a decir “los versos anteriores”, pertenece a la última estrofa de un soneto de fray Manuel Martínez de Navarrete, el primer Mayoral de la Arcadia mexicana. Evidentemente, no se trata de un acierto poético. Pero, creo que, históricamente, el texto es de extrema importancia, sobre todo si se

* El presente ensayo constituyó originalmente una ponencia del autor, intitulada “Ambigüedad de un discurso bucólico: la Arcadia”, para el coloquio internacional “La Literatura Latinoamericana Doscientos Años Después”, realizado, bajo los auspicios de la UNAM, en noviembre de 1983, en ocasión del Bicentenario del Natalicio de Simón Bolívar. Se publicó un extracto en *Guía de Forasteros. Las sobras del estanquillo* (México, Instituto Nacional de Bellas Artes), septiembre de 1984, Año I, Núm. 16, p. 14. Hoy se publica una nueva versión de la original inédita.

** Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

toma en cuenta que se publicó en el *Diario de México* el 19 de diciembre de 1808¹, es decir cerca de dos años antes del Grito de Independencia. Encontramos ya aquí, perfectamente clara, la imagen del estandarte de Guadalupe como vanguardia protectora en una eventual guerra de los mexicanos, para defender “su reino”. Lo primero que salta a la vista es el destinatario bien definido: *paisanaje*, ¿cuál? No puede ser otro que el mundo de labriegos, pastores, mineros, que conformaban la población del Real de Minas de Talpujahuá, de donde el autor era modesto cura y celador del convento. Población integrada predominantemente por indios y mestizos. Para designar este segmento humano, mayoritario, los blancos de las clases altas han usado inveteradamente el término “indiada”, que implica un señalamiento despectivo. Paisanaje, al contrario, connota el involucramiento solidario del sujeto con la realidad social referida.

Dentro del corte de versos guadalupanos pre-independentistas, el texto en cuestión se ampara en la amenaza napoleónica como fórmula encubridora de las aspiraciones autonomistas. Sin embargo, hay una reiteración significativa de términos que nos refieren al concepto de patria americana: “América” / “Tepeyac” / “indiano suelo” / “reino mexicano” / “nuestra tierra”; aspecto que se acentúa debido a que el autor no menciona ni una sola vez a España, a Fernando VII, a los “iberos”. Es más, existe un hiato importantísimo que pone de manifiesto la intención de no mencionar el estado de sumisión en que se encontraba la Metrópoli y que era objeto, entonces, de la solidaridad

1. Después de su publicación en el *Diario de México*, el soneto fue recogido en las Poesías (México, Tipografía de Victoriano Agüeros, 1904. Biblioteca de Autores Mexicanos, 50. p. 444). Lo incluye posteriormente Jesús García Gutiérrez en su *Cancionero histórico guadalupano* (México, Ed. Jus, 1947. pp. 127-128).

formal y justificatoria de los criollos. Deliberadamente nuestro árcade pasa por alto a la “Madre Patria”, cuando dice que el desvelo de la Guadalupana ha frustrado el plan de la herejía:

desde el francés hasta el indiano suelo.

Otro detalle más debemos hacer resaltar: el término paladín². La acepción corriente es la del héroe, caballero, hombre de gran valentía a quien se le confía la defensa de una hueste o una población (del bajo latín, *palatino*), pero que aquí más bien parece significar “paladión” (*palládion* era la estatua de Palas que protegía a Troya y que tiene exactamente la acepción de protección, salvaguarda, defensa). De cualquier forma queda clara la imagen de la diosa/virgen de Guadalupe velando por la seguridad del pueblo mexicano y, en la proclama de guerra que constituye el texto, vanguardia protectora y orientadora. En el terreno de las hipótesis críticas podríamos aventurar la siguiente, al menos sugestiva: si el poeta hubiese usado el término “paladín”, que no habría alterado rítmicamente el verso, y que, por otro lado, tampoco habría provocado mayor disonancia en un conjunto bastante descuidado, nos hubiera dado la imagen pasiva de la estatua protegiendo el reino ante la eventual invasión francesa, lo que representaba en efecto el fantasma de trapo con que se intimidaba a los criollos; pero al optar por “paladín”, que fuerza el sentido, masculinizando a la Virgen, logra acentuar la idea de agresividad guerrera, la figura que no sólo salvaguarda, sino que también liberta. Si se demostrase que hubo una errata imputable al cajista del *Diario*, esta hipótesis carecería de sentido, pero, para fortuna del autor, es muy improbable que se en-

2. En la edición de Agüeros aparece, evidentemente por error, “paladino”.

cuentre algún día su manuscrito. Y si así fuera y, en efecto, se tratase de una errata, sería ésta de aquella clase que dan mayor interés al texto.

Pero, por otra parte, todo lo anterior no constituye más que un matiz al sentido de por sí muy claro del poema: el uso, al nivel de una proclama poética, del estandarte guadalupano, con la idéntica función que, al nivel de los hechos políticos, lo enarbolaría el cura Hidalgo casi dos años después. Resulta interesante preguntarse ahora sobre la significación histórica de este recurso literario.

Que ya en la época de la Independencia, y no sólo en México, se reconocía el poder de convocatoria, como hoy decimos, de la imagen de Guadalupe, lo demuestra la famosa Carta de Jamaica de Simón Bolívar:

Felizmente los directores de la Independencia de México se han aprovechado del fanatismo con el mejor acierto, proclamando a la famosa Virgen de Guadalupe por reina de los patriotas, invocándola en todos los casos arduos y llevándola en sus banderas. Con esto el entusiasmo político ha formado una mezcla con la religión, que ha producido un fervor vehemente por la sagrada causa de la libertad. La veneración de esta imagen de México es superior a la más exaltada que pudiera inspirar el más diestro profeta.

La opinión del Libertador es justa por cuanto se refiere al fenómeno político que representó la Virgen de Guadalupe en la insurgencia, y esto, además de fascinarle, como lo deja ver en su "Carta", debe haberle hecho valorar aún más su propio esfuerzo y sus estrategias de movilización de masas, ya que no contó con un recurso semejante, o mejor dicho, con una genera-

la con tanto poder de persuasión. Pero lo que no debe haber entendido cabalmente es que la Guadalupana, más que un acierto de los jefes insurgentes, era, desde mucho tiempo atrás, el refugio de las aspiraciones de autonomía de los criollos y mestizos y el único símbolo trans-racial a que podía apelarse para concitar las voluntades de las castas.

Durante siglos, indios, mestizos y criollos habían invocado su patrocinio y amparo. Ya a principios del siglo XVII se había convertido en la salvaguarda privilegiada de la ciudad. No ocurría calamidad, sin que se le dedicaran novenarios, o inundación, sin que se le llevara a la Catedral, donde permanecía hasta que bajaran las aguas. No por otra razón había merecido el renombre de “Nuestra Señora de las Aguas”. Cuando la inundación se prolongaba, la Guadalupana tenía que tolerar un largo hospedaje fuera de su casa, como lo refiere el siguiente poema anónimo, sobre la grave inundación de 1629:

La Virgen fue de Guadalupe el arca
que nos libró del mísero diluvio,
huésped a siendo en México cuatro años...³

Imposible sería dar aquí siquiera una idea de la dimensión, en cuanto a volumen y riqueza, de la poesía tradicional guadalupana, desde sus orígenes. Sin embargo, vale la pena recordar rápidamente algunos aspectos de esta larguísima tradición.

El primer poema íntegramente dedicado a la devoción guadalupana, de que se tiene noticia, según García Gutiérrez y que consigna Boturini en su *Museo indiano*, parece haber sido escrito antes de 1622. Se trata de un largo texto, de CXII octavas

3. García Gutiérrez, *Ibidem*, pp. 17-18.

reales, escrito por el Cap. Angel de Betancourt, terciario franciscano, llegado a Nueva España en 1608. Hay en la obra una curiosa confusión entre la Virgen de los Remedios y la nuestra, así como entre el capitán Juan de Tovar, que la encontró, y el indio Juan Diego. Pero lo que nos interesa es la cantidad de elementos localistas que se introducen:

En el pueblo del indio, Otocampulco,
jurídico lugar de los Remedios,
habitaba un cacique de Guatulco,
varón gentil, que abominaba asedios.
Buscaba dulce miel en los magueyes,
que es esquilmo de aquestes naturales;
legiones avecicas vio que greyes,
cual suelen las abejas por panales,
cantaban a la aurora y sol de reyes
ya en el maguey y ya en los matorrales.⁴

La ingenuidad, por un lado, y el abigarramiento de términos castellanos y mexicanos, por otro, junto con la confusión –quizás premeditada– entre las dos Vírgenes, hacen de este texto una obra peculiar, y, por momentos, de una auténtica belleza nativista, que resalta en la rica tradición indianista guadalupana.

La literatura guadalupana representó, ya desde el siglo XVII, una fuerte corriente indianista, debido quizás a la reivindicación del indio en la figura de Juan Diego, de manera acorde con el humanismo franciscano. Pero el elemento que le dio verdadera trascendencia social consiste en que no representa la imagen india, sino la mestiza, de color moreno pero sin la fiso-

4. García Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 11-16. Lorenzo Boturini, Museo indiano, Núm. XXXIII. Archivo General de la Nación, México, Ramo de Historia, tomo I.

nomía del indígena. Ello permitió que se fortaleciera la devoción tanto de indios como de mestizos y criollos, convirtiéndose así en el símbolo unificador de un pueblo fragmentado en segmentos sociales y étnicos históricamente refractarios.

La fuerza del mito guadalupano se puso de manifiesto durante la guerra de Independencia, como lo demuestran diversos procesos seguidos contra infidentes. Es el caso de las coplas guadalupanas que cantaban los presos para mantener la mística revolucionaria, como la “salve” compuesta, según Lucas Alamán⁵, por el doctor José María Gastañeta, quien estuvo exiliado en España por haber escrito esta composición, que circulaba en millares de copias, “escritas con mala letra y ortografía”, y que tanto cantaban los indios como doña Josefa Ortiz de Domínguez, como consta en los procesos.

La Patrona de la Arcadia

Fue la Virgen de Guadalupe, como ya lo veíamos en el poema de Navarrete, el numen tutelar de la Arcadia de México y uno de los factores determinantes para lo que podría llamarse, sin exagerar, de “subversión del discurso arcádico”, y no podía ser de otro modo, si aquilatamos la compleja significación social y política que, a lo largo del periodo virreinal, fue adquiriendo esta portentosa imagen. Si, como dijimos antes, se

5. Lucas Alamán, *Historia de México*. México, Publicaciones Herrerías. S.A. t. III, p. 304-305. “Documento Núm. 11”.

convirtió en la madre de criollos, mestizos e indios, privilegia, sin embargo, al indio, que es a quien brinda su mayor amparo y protección. De ahí que en la estética de la rusticidad arcádica se hubiese convertido en el tópico más importante. No sólo Navarrete, sino la mayoría de los árcades escriben composiciones a la Virgen de Guadalupe.

A la tradición del guadalupanismo indianista local, se suma el modelo clásico del arcadismo europeo, principalmente italiano y portugués, al que no eran totalmente ajenos los poetas mexicanos. Preceptistas como Ludovico Muratori eran bien conocidos aquí, no sólo por su *Cristianismo feliz*, sino también por *Della perfetta poesia*. Hasta el Cura Hidalgo, arcádico para Alfonso Reyes, era devoto de esta poética. La Arcadia de Lisboa, por ejemplo, había elegido a la Virgen María como su Patrona, con el fin de preservar una relativa autonomía frente al rey, ya que de esta manera, se excusaba de la obligación de nombrar al soberano como su presidente. Así, la Virgen se tornaba regidora de una sociedad con aspiraciones democráticas. Los árcades, disfrazados de pastores, se hermanaban en el culto a la naturaleza, a la sencillez, y en la ilusión de volver a la vida primitiva, dejando a un lado, momentáneamente, las diferencias que los separaban en la vida social.

Los árcades mexicanos no conformaban un estrato homogéneo, ni étnica, ni social, ni económicamente. Aunque no había propiamente indios entre sus filas, sí en cambio mestizos y sobre todo criollos. Por lo que se refiere a su filiación política, hubo hasta un extremado realista que, al contrario de la mayoría que tomó el partido de la insurgencia, se convirtió en defensor de la causa del rey. Se trataba de don Agustín Pomposo Fernández de San Salvador, de seudónimo "Mopso", abogado prominente y hombre ilustrado y, casualmente, tío y tutor de Leona

Vicario y empleador de don Andrés Quintana Roo. Grandes diferencias de posición y de ideología mediaban entre don Agustín y el modesto cura de Tlalpujahua, “Silvio”, como se llamaba en sus versos, quien se dolía de los inauditos trabajos y sufrimientos de sus feligreses.

Otro aspecto que singulariza a la Arcadia de México, ante sus congéneres europeos, consiste en que nuestros árcades no eran propiamente una agremiación. Ni siquiera se conocían todos entre sí. Por ejemplo, Navarrete no salió nunca de Tlalpujahua, durante el tiempo que duró la Arcadia, y murió ahí, en julio de 1809, para sorpresa y duelo de sus pastores, a quienes dejó, según la propia expresión de aquéllos, en la orfandad.

La muerte del árcade Navarrete fue motivo para una especie de congreso *in memoria*, a distancia, que los árcades aprovecharon para rimar manifiestos, casi, de autonomía cultural. Uno de éstos, de Mariano Barazábal, parece adelantarse a la “Alocución a la poesía” de Andrés Bello. Se trata del “Elogio de Fr. Manuel Navarrete, o sea Sueño mitológico del árcade Anfriso”. El poema se inicia con exhortaciones a las musas para que abandonen Europa y vuelvan los ojos a América, la “morena ninfa que no vio Alcides”, y les advierte que si no acuden a inspirar a los poetas americanos, este Continente inspirará después a los europeos:

América blasona, sacras deas,
y forma en ella toda su codicia,
o de que vos lactéis sus hijos caros,
o de ser de los vuestros la nodriza.⁶

6. Fue recogido en la edición de Agüeros de las Poesías de Navarrete. *op. cit.*, pp. 1-7.

Es interesante, también, observar en este poema la transformación del referente americano, si se tiene en cuenta las anteriores obras nativistas e indianistas que, como dijimos, conforman en México una antigua tradición, desde la literatura renacentista, como se puede ver, por ejemplo, en Balbuena. El referente “novohispano” era predominantemente la hipérbole de la riqueza de la tierra y la majestuosidad de la ciudad, sede de la corte virreinal. Aquí, en cambio, hay un matiz diferente, de extrema importancia, que puede reconocerse en los demás árcades: convoca a las musas al suelo de su amado mayoral, el suelo donde, para su desgracia, dice, nació la vena rica del oro, “pues la hizo blanco de la vil codicia”, tema que si bien recuerda el tópico tradicional, revivido por los humanistas del siglo XVIII, que condena la ambición, la codicia y la usura, deja entrever, también, las aspiraciones de los criollos a reivindicar las riquezas enajenadas de la patria. La retórica pastoril favorece la pintura de un paisaje americano menos grandilocuente, que parece replegarse en claroscuros de más intimidad, como prenuncio de la nueva sensibilidad romántica. Predomina una estética de la sencillez que, si formalmente afectada, no impide, sin embargo, que afloren sentimientos y sensaciones no pocas veces sinceros y espontáneos, como en varios de los poemas de Navarrete.

Otro aspecto que no debe dejarse de lado es la aclimatación o americanización de la retórica arcádica: Las imágenes de la poesía pastoril son traducidas a formas oriundas, y entre nuestros árcades se pone en boga un léxico típicamente americano: La paloma *Filis*, tan próxima a nuestros neoclásicos por influencia de las anacreónticas de Meléndez Valdés, se convierte en “la indita Xúchitl que a recoger verdura / anda de madrugada”. El vino de Lesbos tiene también su equivalente vernáculo:

dame pulque mancebo;
también el pulque es don
del gran padre Liéo ⁷

Del padre Navarrete es el siguiente entretenimiento en habla coloquial, que representa otra de las inclinaciones del grupo:

Descuido de Clori

Dizque Clori topó con un jarro,
dizque lleno de lo que ataranta
y bebió, por curar la garganta,
y también por sanar del catarro.
Dizque el pulque a la pobre muchacha
dizque deja atrancada perdida;
unas dicen que estuvo aturdida;
y otras dicen que estuvo borracha.⁸

Resulta interesante que nuestros románticos tuvieran una idea verdaderamente peyorativa de los árcades mexicanos, sin percatarse de que en muchos aspectos habían sido éstos sus antecesores. Una prueba de ese rechazo es el siguiente comentario de José Tomás de Cuéllar, en su ensayo sobre “La literatura nacional”, acerca de la poesía coloquial del padre Navarrete: “Como una muestra de los resabios del mal gusto se lee al frente de las obras de Navarrete, impresas en París, con el título de prólogo ingenuo, una décima tabernaria y asquerosa.”⁹

7. Esta “anacreóntica”, de José María Moreno, se publicó en el *Diario de México*, el 8 de febrero de 1806. Se ignora si su autor perteneció formalmente a la Arcadia mexicana, sin embargo su afinidad con el grupo es evidente.

8. Navarrete, *Poesías*, op. cit., p. 35.

9. José Tomás de Cuéllar, “La Literatura Nacional”, *La Ilustración Potosina*, t. I, 1869. Estos mismos apuntes aparecieron después en *El Domingo*, Nos. 6 y 7, 19 y 26 de enero de 1873; en *El Artista*, t. III, 1875, pp. 209 y ss; en *El Libro y el Pueblo*, No. 5, jun, 1965, pp. 3-11.

“Nación americana”, “ninfas morenas”, “suelo americano”, “suelo indiano”, “nuestro suelo patrio”, “parnaso indiano”, “Cisne americano” (Navarrete), “América sabia”, etc., etc., son expresiones reiteradas en estos textos que nos remiten a un nuevo código que, con todos los elementos mencionados, habrá de consolidarse en el romanticismo hispanoamericano. No podemos profundizar aquí en el análisis de la evolución expresiva de la poesía mexicana, del arcadismo al romanticismo, sino sólo dejar apuntada la pertinencia de que una investigación seria sobre este tema deberá atender no sólo a la estética formal sino también a un sustrato ideológico más profundo.

El arcadismo fue un movimiento común a las literaturas en lengua española y portuguesa, dentro de la gran tradición europea, y que se puso en boga en el viejo continente desde que, en 1690, los seguidores de la reina Cristina de Suecia fundaron, para honrar su memoria, la Arcadia de Roma. Se propuso esta venerable institución combatir el mal gusto, “donde quiera que se hallase”, y devolver a las bellas letras su espontaneidad y sencillez. Está aún por estudiarse el papel que tuvieron en la América española las estéticas nativistas y pastoriles del siglo XVIII, como elementos disolventes de la retórica colonial, como sí en cambio lo han hecho los estudiosos brasileños con su arcadismo, quizás por la circunstancia de que fueron sus árcades los primeros mártires de la lucha por la Independencia del Brasil.

El crítico brasileño Antonio Cândido resalta la importancia que en el proceso de formación de la literatura brasileña tuvieron las academias y especialmente las arcadias del siglo XVIII. Por más que se tratase de grupos que todavía dialogaban consigo mismos, estas sociedades literarias fueron algunos de los factores que hicieron posible la integración de un “sistema lite-

rario", en el que interviene ya un conjunto de productores/receptores o lectores; un lenguaje concebido como representación simbólica de la realidad y una tradición literaria.¹⁰

A pesar de que los poetas del *Diario de México* no se reunieron propiamente en un cenáculo, o una academia, formalmente integrada, fueron, y eso es quizás lo más importante, una asociación informal que surgió, de manera espontánea, en 1805, con nuestro primer periódico cotidiano: el *Diario de México*. A los pocos meses de que empezó a circular el periódico, se publica una composición intitulada "El pastor Guindo desde Veracruz, a los de la Arcadia mexicana. Cantinela"¹¹. Del autor, Juan José Güido, sólo se conocen las poesías que publicó en el *Diario*. Pero este dato, además de rectificar la fecha en que surge la Arcadia mexicana, tradicionalmente fijada en 1808, confirma el hecho, interesante, de que nuestros poetas, aislados en sus respectivas provincias, tuvieron, gracias al *Diario*, un vehículo de comunicación que hizo posible el nacimiento de una primera literatura de agremiación, ya no controlada por el poder virreinal y limitada a las conmemoraciones oficiales, sino surgida del seno y de los sentimientos de la sociedad civil.

En esa búsqueda de autonomía con respecto al poder del Estado que persiguieron las arcadias, muy a tono con los *clubes* y sociedades secretas de la época, tuvo un importante papel la Virgen María. En Portugal, como ya dijimos, la Arcadia de Lisboa la declaró su patrona, como recurso político, según un estudio portugués, para escapar a la obligación de que el rey, en

10. Antonio Cândido, "Literatura como sistema", en *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Sao Paulo, Livraria Martins Editora, 1959. Vol. I (1750-1836).

11. *Diario de México*, 10 de noviembre de 1805.

ese caso don José I, presidiese la Academia, pues de ese modo el monarca no podía sentirse ofendido ante tan prestigiosa concurrente, y entonces a aquél se le convidaba a unirse a la cofradía poética como a uno más de los pastores, como Virgilio había hecho con Octavio. En México, el recurso de nombrar a la Virgen de Guadalupe patrona de la Arcadia era muy poderoso, ya que a la tradición del arcadismo europeo se sumaba la fuerza del más importante personaje de la cultura y la vida del paisanaje de México, el mito, nuestro mito, que dio la razón, en manos de Hidalgo, a nuestro más humilde poeta en haberla llamado “paladín” y no “paladión”, pues sin saberlo estaba materializando en la imagen de nuestra Virgen la profecía del *Cantar de los Cantares* que, como dirigiéndose a nosotros, llamábala, según la patrística:

terrible como un ejército en orden de batalla.

JOSÉ JOAQUÍN PESADO

Y LA IDEALIZACIÓN DEL PASADO PREHISPÁNICO

Rosaura Hernández Monroy*

En el presente artículo deseo reflexionar en torno a un aspecto de nuestra literatura en el siglo XIX: la idealización del pasado prehispánico. Después de la Independencia, México trata de construir una literatura nacional que reflejara las inquietudes y el ingenio de la nueva nación; con esta idea los creadores decimonónicos rechazaron el pasado inmediato colonial y mostraron simpatía por la civilización prehispánica con miras a una reivindicación social. En este contexto cultural José Joaquín Pesado escribió su colección de poemas *Las Aztecas*, paráfrasis de algunos cantares mexicanos; la obra resulta congruente con su visión política conservadora: ante un presente caótico y desarticulado este poeta vuelve los ojos a la Edad de Oro de nuestra historia, es decir al periodo prehispánico.

Introducción

A principios del siglo XIX, México vivía el ambiente novedoso de su independencia política respecto a España, todo esta-

* Área de Estudios Interdisciplinarios de Cultura en México, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco.

ba por hacer. Los intelectuales, un grupo reducido en relación a las grandes masas de analfabetos, asumieron la importante tarea de dirigir el país, dándole un proyecto político y un proyecto cultural. La finalidad primordial de algunos de ellos como Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano fue de construir o reforzar la nación mexicana, tratando de eliminar los rasgos coloniales que aún subsistían.

Ya Mariano Otero había señalado el camino: "... una nación no es otra cosa que una gran familia, y para que ésta sea fuerte y poderosa es necesario que todos sus individuos estén íntimamente unidos con los vínculos del interés y de las demás afectaciones del corazón".¹ ¿Cómo lograr esos vínculos de interés?, la respuesta vino pronto: a través de una ideología nacionalista que permitiera identificar a todos los mexicanos con el mismo código simbólico, los mismos valores y la misma visión del mundo y de la vida.

El vehículo ideal, se pensó, sería la literatura. A la cual se le encargó la noble tarea de instruir al pueblo iletrado. El hombre de intelecto ya no debía recluirse en la torre de marfil; sino como artífice de la palabra estaba obligado a participar en la vida política difundiendo la ideología que construiría la nación.

La Literatura Nacional

Toda sociedad posee una cultura peculiar y para el individuo, ambas se encuentran siempre vinculadas y ninguna puede

1. Mariano Otero. *Obras*. México, Porrúa, 1967. Vol. 2, p. 127.

existir sin la otra. El lenguaje es de hecho la esencia de la cultura, ya que las palabras son las depositarias de la experiencia acumulada por anteriores generaciones. Cada lengua posee conceptos únicos y sus significados son intransferibles, lo que evidencia cómo cada lengua concreta la forma peculiar en la que se relacionan hombre y naturaleza. De esta manera el lenguaje además de permitir la creación de la cultura garantiza al mismo tiempo su continuidad y la socialización de sus contenidos específicos: es la expresión de la cultura y es la forma como es comunicada.

Aunque hoy sabemos que es desafortunado hablar de cultura nacional, suponiendo a ésta como la expresión de un *espíritu* especial o el *alma* de un pueblo. Sin embargo, en el siglo XIX los intelectuales mexicanos así lo creyeron, la cultura nacional y por ende la literatura tenía una misión histórica: la de mostrar con orgullo el ser del mexicano. Olvidaron que la cultura va más allá de los marcos políticos de las formas estatales y no está circunscrita a una frontera.

Para Altamirano la literatura había abierto el paso al progreso al generar y transmitir las grandes ideas que permitieron la guerra de Independencia, convirtiéndose en la propagadora más ardiente de la democracia. Por ello, en ese momento, la literatura tenía una misión patriótica del más alto interés, porque —decía— “la gloria espía sonriendo a la juventud, señalándole el cielo, la literatura mexicana, no puede morir ya, de este santuario saldrán de nuevo otros profetas de civilización y de progreso, que acabarán la obra de sus predecesores. Entonces los patriotas de la primera generación, inclinados por el peso de una vejez ilustre, irán a dormir a sus tumbas tranquilos, porque

dejan en su patria discípulos dignos que les recordarán con lágrimas y que les tributarán el culto más grato para ellos... la imitación de sus trabajos y de sus virtudes".²

Como vemos Altamirano habla claramente de una literatura mexicana que ha nacido y no puede morir ya, sólo se necesita que se le dé continuidad e impulse su crecimiento; misión que históricamente le toca a él y a sus coetáneos realizar. Atendiendo a las ideas del crítico literario brasileño, Antonio Cândido, aquí vemos la actividad literaria como parte del esfuerzo de construir un país libre, por lo tanto se imprime a la literatura un nacionalismo artístico que glorifica los valores locales. En la literatura, entonces, se prioriza el sentimiento de misión, los creadores se preocupan más en la representación de la realidad que en los artificios de la imaginación.³

Altamirano también apela a otro elemento necesario para que podamos hablar de la literatura como un sistema simbólico: la continuidad. Siguiendo a Cândido, diremos que sin tradición no se puede hablar de la literatura como fenómeno de civilización. Por tanto constatamos la conciencia de Altamirano de generar una verdadera tradición literaria, autónoma y original.

Según los autores de la época, el rasgo distintivo de la literatura nacional era su juventud. A mediados del siglo XVIII, Buffon, naturalista europeo, había expuesto las diferencias de los animales europeos y americanos. Según este científico la fauna americana era inferior o más débil, por ejemplo el león america-

2. Ignacio Manuel Altamirano. *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*. T.I, edición y prólogo de José Luis Martínez. México, Porrúa, 1949, p. 17.

3. Por las similitudes del periodo postindependiente entre la literatura brasileña y la mexicana, es interesante leer la introducción que presenta Cândido a su libro: *La formación de la literatura brasileña*.

no no tenía melena y era más pequeño. Los animales indígenas eran pocos y de escasa corpulencia. Por extensión el hombre americano era débil también ya que no había podido dominar la naturaleza hostil.

Cornelius de Pauw, mucho más radical que Buffon, fue más allá y calificó al americano como un degenerado y a la naturaleza de decadente. Las voces de los criollos no se hicieron esperar ante estos juicios tan denigratorios, prueba de ello es la obra de Francisco Javier Clavijero: *Historia antigua de México*, cuyo objetivo era reivindicar a la patria mexicana frente a los infundios de estos europeos.

Posteriormente Buffon rectificó sus tesis y publicó en 1777 *Epoques de la nature*, donde afirma que el continente americano es un mundo joven, e inmaduro en muchos aspectos; razón por la cual aún existía agua en vastas regiones como la Amazonia y la Guayana. Esta reconsideración de Buffon sobre los americanos le ganó el aprecio de éstos, y aportó a nuestros escritores decimonónicos un argumento importantísimo: la juventud de nuestra literatura.

Súbitamente una de las preocupaciones de los ilustrados, la de nuestra filiación cultural con Europa, quedaba resuelta. Mientras los europeos tenían que analizar su producción artística dentro de una larga historia cultural que los remitía hasta el mundo clásico, los mexicanos no tenían ese problema, eran como unos niños que tras el grito de Independencia nacieron a la historia nacional. En México los creadores rompieron con su pasado inmediato, evidenciando su incapacidad para asumir la historia. Jubilosos no tenían que preocuparse por explicar o entender su historia, nada los ataba al pasado y lo que poseían como tesoro era la deslumbrante luz de un futuro promisorio.

José María Lafragua en su discurso inaugural del Ateneo Mexicano, del 25 de febrero de 1844, declara entusiasta: “Nosotros, señores, acabamos de nacer: la literatura mexicana está, pues en la cuna. Nuestra edad primitiva se pierde en la noche de la conquista: en la que debemos llamar antigua, mas que lo que se conoce estrictamente con el nombre de literatura, florecieron las ciencias; y en la media México no era mas que, como de su patria dice un poeta, la segunda luz de España, que por colmo de males sólo era un reflejo de Italia y de Francia. Así nuestra literatura hasta 1821, con muy honrosas excepciones, estuvo reducida a sermones y alegatos, versos de poco interés, descripciones de fiestas reales y honras fúnebres, y alguna letrilla erótica”.⁴

Es más, Lafragua ubica el nacimiento de la literatura nacional con la creación de la Academia de Letrán: 1836. Si esto suena exagerado, recordaré que Joaquín Baranda en la clausura de los cursos del Instituto de Campeche, en 1866, declaró que nuestra literatura no era joven, era “literatura niña” que nació ayer.⁵

Así en el siglo XIX se conformó el mito de juventud de la literatura mexicana y se buscaron todos los elementos autóctonos que le dieran un carácter propio para poder considerarla verdaderamente nacional.

4. José María Lafragua. “Carácter y objeto de la literatura”. Discurso pronunciado en la inauguración del Ateneo Mexicano el 25 de febrero de 1844. *El Ateneo Mexicano*. T.I. México, 1844.
5. Joaquín Baranda. Discurso sobre la poesía mexicana. Pronunciado en la clausura solemne de las cátedras del Instituto de Campeche el día 18 de noviembre de 1866. Este como otros artículos que el Dr. Jorge Ruedas de la Serna ha rescatado después de una larga investigación biblio-hemerográfica, aparecerán en una antología comentada que el Dr. Ruedas prepara con sus alumnos del Seminario de Literatura Mexicana, siglo XIX.

El poeta de la virtud: José Joaquín Pesado

José Joaquín Pesado formó parte de la importantísima Academia de Letrán, creadora del proyecto de una Literatura Nacional; se le ha considerado junto con José Carpio, uno de los exponentes del grupo llamado clásico que se caracterizó por extender sus raíces hasta la cultura grecolatina frente a los románticos que se nutrieron de la lírica francesa.

Asistió muy poco a la escuela, y con la dirección de sus padres aprendió en su casa lo esencial de las primeras letras. El resto de sus conocimientos los adquirió de manera autodidacta; así aprendió latín, italiano, francés, inglés y algo de griego. Conoció a fondo la filosofía, el derecho y la historia, y llegó a ser tan versado en teología que resolvía acertadamente los casos que le eran consultados respecto al dogma.

La adquisición de idiomas fue para él, la llave con la que pudo acceder tanto a los idilios de Teócrito, las odas de Horacio, hasta el soneto amoroso de Petrarca, la disertación filosófica de Pope y la meditación religiosa de Lamartine. Todas estas lecturas, le dieron un carácter liberal a sus ideas, porque ¿cómo leer las épocas gloriosas de Grecia y Roma? y no pensar en la Democracia y la República. Prueba de su participación liberal es que formando parte del poder ejecutivo en Veracruz, en abril de 1834 le tocó dar cumplimiento al decreto de cerrar los conventos de franciscanos y agustinos en el Estado. Lo que le ganó todos los vidrios rotos de su casa.

Sin embargo, el camino errático que siguió el país con decisiones políticas desafortunadas, desencantó a Pesado al igual que a muchos hombres notables de la época. El mito criollo de la riqueza de la tierra, se desmoronaba ante la realidad: México

era un país despoblado, heterogéneo en sus razas, pobre en sus recursos y atrasado en su civilización. Pesado se muestra crítico: “Se da por sentado que México era el imperio más opulento”: idea falsa, por no decir pueril, que ha dado lugar a errores de mucha consecuencia, decretándose en todos los tiempos gastos exorbitantes a que no pueden bastar los recursos naturales de la nación...”⁶

Había que redecidir y Pesado ante la serie de ataques que recibió la Iglesia, cambió de filiación política, militando con el grupo conservador, hecho que lo hizo blanco de reproches y hasta de animadversión de sus antiguos correligionarios.

En el *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, obra publicada en España y reeditada en México en 1856, se publicó, como apéndice del tomo IV, la biografía de Agustín de Iturbide escrita por José Joaquín Pesado, las noticias concernientes al personaje son numerosas y detalladas. En esta obra, Pesado considera que la primera época de la revolución fue retardataria más que impulsora de la emancipación del país, por lo tanto es severo en su juicio sobre la actuación de Hidalgo. En cambio su opinión en torno al Emperador es diferente: “Siendo Iturbide el autor de la independencia, aún no le consagra su patria una estatua, ni hay en ella un departamento que lleve su nombre. ¡Quiera Dios que este olvido, que parece casual, no sea profético, anunciándose con él la triste suerte que amenaza a la raza española en México”.⁷

En 1854, al reinstalarse la Universidad de México por el gobierno de Santa Anna, fue nombrado doctor en filosofía y se le

6. José Joaquín Pesado. *El libertador de México D. Agustín de Iturbide*. México, Imprenta de M. Rosello, 1872. p. 37

7. *Ibid.* p. 88.

asignó la cátedra de literatura. Otra distinción notable, recibida meses antes de su muerte, fue el nombramiento que la Real Academia Española le hizo como individuo de la misma corporación en la clase correspondiente a extranjero, pues el diploma enviado el 15 de septiembre de 1860 reconocía sus “relevantes circunstancias y copiosa erudición”.

Su obra está integrada por poemas amorosos, teológicos y morales, reunidos en un volumen titulado *Poesías originales y traducidas*, dos novelas cortas: *El inquisidor y amor eterno*, *El libertador de México don Agustín de Iturbide* y sus colaboraciones en el periódico *La Cruz*. Para Pesado lo más importante es la *virtud* y a ella se accede vía la religión y el amor; gracias a la virtud, dice el poeta, la naturaleza se embellece levantando al hombre a una esfera encumbrada en la que se disfrutaban los placeres puros y los deleites verdaderos. Esta es la razón de que la virtud se convierta en el eje temático de su poesía.

Las Aztecas y la idealización del pasado prehispánico

Es singular que Pesado, autor con una obra tan diversa pero tan centrada en la herencia europea, haya también incursionado en lo que algunos llamaron una poesía de claro acento nacional, propia del país: una poesía indígena. Tal es el carácter de la colección de poemas publicados en 1854, *Las Aztecas*, paráfrasis de antiguos cantares mexicanos, traducidos en prosa por Faustino Galicia Chimalpopoca, amigo de Pesado.

La razón, tal vez, sea la que anota Concha Menéndez en su texto *La novela indigenista en Hispanoamérica*, de que el romanticismo hispanoamericano en uno de sus aspectos presentó

la evocación de las tradiciones indias, porque las victorias revolucionarias trajeron consigo un apartamiento temporal de las tradiciones españolas. Así los escritores como bien apuntó Rodó “volvieron los ojos al manantial poético de la inocencia y los dolores de los pueblos indígenas, y este orden de motivos concordaba con la pasión de autonomía que era el carácter de aquel tiempo”.⁸

¿Cuál es la motivación externa de este giro en su obra? Hagamos una reflexión del ambiente ideológico que reinaba en el momento de la producción de sus *Aztecas*. Durante la época de la Independencia la toma de conciencia de los criollos como americanos, se vio limitada por una realidad contundente: las marcadas diferencias étnicas y sociales que separaban a las diferentes clases, no existían puntos en común entre los criollos profesionistas y propietarios de haciendas, minas u obrajes con los habitantes indios, mulatos y mestizos que representaban las cuatro quintas partes de la población mexicana. Solamente el catolicismo vinculaba a esa población tan heterogénea, por ello el liberalismo significará un vehículo apropiado para la expresión de aspiraciones y resentimientos de ciertos grupos.

En los lemas radicales del liberalismo se externa el deseo de igualdad social y de destrucción del pasado colonial, absolutista y católico; de sus instituciones de control y represión como el ejército y la Iglesia, así como de su legislación proteccionista de los bienes comunales del indio y de sus instituciones corporativas.

El liberalismo mexicano consideró necesario enterrar sus orígenes españoles para poder encontrar una identidad propia, para ello se dio a la tarea de señalar el fanatismo religioso español

8. José E. Rodó. *El mirador de Próspero*. Madrid, Renacimiento, 1920. p. 202. Apud. Concha Menéndez. *La novela indianista en Hispanoamérica*. (1832-1889). Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961. p. 13.

como signo de atraso y negar los elementos hispanos que conformaron la realidad social del México del XIX. Sin embargo, al invalidar la religión como elemento aglutinador, el liberalismo debía encontrar un sustituto ideológico, un mito unificador que identificara las distintas clases.

La clave fue encontrar vínculos en la historia, como algunos pensadores han dicho cuando las sociedades se desacralizan los mitos pasan al terreno político. Así que los liberales usaron el neoztequismo para mostrar la denigración que sufrieron los prehispánicos con la conquista española, para evidenciar el carácter destructor del fanatismo religioso.

Curiosamente, al tener el liberal poca simpatía por su pasado inmediato, también despreció a los indígenas que todavía vivían en una realidad cultural colonial. Lo anterior nos explica el hecho de que las masas rurales no se incorporaran al proyecto liberal.

Estos liberales fundaron su indiferencia hacia los indígenas en opiniones autorizadas como las de Alejandro Humboldt, que los había calificado de seres indolentes e ignorantes; con esta actitud negaron a los nativos la capacidad de adquirir cierto grado de desarrollo intelectual. Parecía que la opinión externada por Humboldt muchos años atrás en su *Ensayo Político* seguía vigente a fines del siglo XIX: “México es el país de la desigualdad. Acaso en ninguna parte la hay más espantosa en la distribución de fortunas, civilización, cultivo de la tierra y población”.⁹

Los conservadores argumentaban que el México independiente había roto con su pasado, se había apoyado en instituciones y principios extranjeros, razones que lo habían llevado al

9. Alejandro Humboldt. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. pról. Juan A. Ortega y Medina. México, Porrúa, 1978, p. 56.

caos y la anarquía. Ciertamente este grupo desposeído de símbolos que lo habían distinguido como élite, estaba en contra de todos los vertiginosos cambios que había sufrido México después de la Independencia.

En realidad a pesar de las reformas liberales, las familias ricas de la época colonial seguían siendo dueñas de grandes latifundios, seguían influyendo en la vida económica del país, y manteniendo su estilo de vida. Muchos conservadores en la búsqueda de nuevos símbolos que los identificaran como élite, volvieron los ojos al pasado prehispánico, a la nobleza mexicana; y no pocos ostentaron rimbombantes apellidos indígenas para mostrar su prosapia.¹⁰

En esta sintonía observamos la obra de *Las Aztecas* de José Joaquín Pesado, quince cantares que temáticamente concuerdan con la producción poética prehispánica, aunque formalmente están más cerca de la poesía romántica mexicana. Tal vez porque como bien dice Luis G. Urbina tenemos una proclividad romántica:

... el ambiente de esa parte de América era incurablemente romántico. De modo es que poseíamos elementos síquicos; la expresión nos vino de fuera; la emoción la teníamos ya; era nuestra desde hacía muchos años. Un gran pensador —y probablemente el más alto de nuestros pensadores— afirma que toda nuestra literatura poética, desde 1830, es romántica".¹¹

Si consideramos que el romanticismo literario se inspiró en el mito rousseauiano de la bondad de la sociedad primitiva,

10. Para ampliar información es recomendable leer: Doris M. Ladd. *La nobleza mexicana en la época de la Independencia. 1780-1826*. México, FCE, 1984.

11. Luis G. Urbina. *La vida literaria de México*. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1965. p.94.

contemplada como un mundo de beneficencia natural y benevolencia humana. resulta congruente esta idealización del pasado prehispánico en la obra de Pesado.

Parecería extraño que además Pesado, considerado por la crítica como un poeta neoclásico, toque el tema de los indígenas; sin embargo, si recordamos las obras de Joseph de Acosta y Joseph François Lafitau, ambos jesuitas, deja de serlo. El primero en su *Historia natural y moral de las Indias* presenta la tesis de que la historia de los pueblos indígenas, a semejanza de la de los antiguos gentiles, fue un proceso providencial de preparación para el momento en que había de llegarles el Evangelio. Lafitau en su libro *Costumbres de los salvajes americanos comparadas con las costumbres de los tiempos antiguos* presenta la tesis de que la mayor parte de los pueblos de América proceden originalmente de los bárbaros que ocuparon Grecia y sus islas.

Esta preocupación es la que lleva al jesuita francés a establecer el paralelo entre las costumbres de los indios de Canadá y la de los pueblos de la Antigüedad, y a encontrar similitudes que tienden a confirmar el origen común. Lafitau, emocionado por las bondades de la vida natural, sugiere a los europeos: “seríamos sin duda más felices, si tuviéramos como ellos esa indiferencia que les hace despreciar e ignorar muchas cosas de las cuales no sabríamos nosotros prescindir”.¹²

Esta idea ilustrada del salvaje como el hombre sencillo que vive sin grandes ambiciones, libre del apetito de los bienes te-

12. Joseph François Lafitau. *Moeurs des sauvages américains comparés aux mœurs des anciens temps*. París, Saugrains Laîné, 1724. Citado por: Silvio Zavala. *América en el espíritu francés del siglo XVIII*. México, Ediciones El Colegio Nacional, 1983. p. 170.

renales, feliz en contraste con el hombre civilizado de Europa que sufre codicias y ambiciones; parece que se filtra todavía ya muy entrado en siglo XIX en México. Como ejemplo, leamos este poema de *Las Aztecas* donde un padre da consejo a su hija:

Hija, preciosa como grano de oro,
De amor rico tesoro;
Bella, como la luna en noche fría,
O como estrella que precede al día;
Graciosa como cándida paloma
Cuando serena por el cielo asoma:
No suena en la espesura
La ave con tal dulzura,
Hija, retrato de tu hermosa madre,
Como tu voz al corazón del padre.

Encanto de mi amor y de mi vida,
Al corazón unida,
Como a su tallo la azucena hermosa,
O a su verde botón purpúrea rosa.
Cuando presente estás, mi alma florece,
Y en tus gracias se goza y enriquece;
Pero sin tí, marchita
Se postra y debilita:
Eres causa feliz de mi sosiego,
y objeto de mi amor y casto fuego.

Descansa aquí conmigo juntamente,
Al margen de esta fuente,
Que corriendo al estanque cristalino
Dilata entre las flores su camino:
Cúbrese el valladar de yedras varias,

Y las tórtolas gimen solitarias:
Nos dan sombra y asilo
El álamo y el tilo:
En esta soledad, del mundo lejos,
Presta dócil oído a mis consejos.¹³

El ambiente que recrea Pesado en estos versos, nos transporta a un mundo de armonía y belleza, cuyo referente no es para nada el turbulento siglo XIX, y menos la década de los cincuenta cuando México está sufriendo la terrible guerra de Castas en Yucatán. En estas imágenes confluyen varias concepciones: la clásica que crea la leyenda de la Edad de Oro; la cristiana que idealiza la inocencia de los primeros tiempos; y la ilustrada que alaba al buen salvaje.

Grecia, Israel y Francia, las tres madres nutricias de Pesado, serán los soportes ideológicos de la obra de este poeta, producción que estará a tono con un proyecto de Estado que requería de un conjunto de obras artísticas respaldando sus planes de gobierno. La importancia que cobra el Museo Nacional, como repositorio de piezas arqueológicas e históricas; el presupuesto que se le asigna a la Arqueología; la producción pictórica de estudiantes y maestros de la Academia de San Carlos, exaltando episodios significativos de la época prehispánica; y la colección de poemas reunidos en *Las Aztecas*; nos hablan de una nación con graves problemas económico–sociales, que vuelve una mirada nostálgica a su pasado.

Como vemos los escritores románticos sintieron cierta compasión por los indígenas, pero en lugar de protestar por las injusticias de que eran objeto por parte de los gobiernos del mo-

13. José Joaquín Pesado. *Las Aztecas*. México, Imprenta de Vicente Segura Argüelles, 1854. p. 10.

mento, lo que hicieron fue criticar severamente a los españoles que conquistaron y colonizaron América. Desafortunadamente esta postura para nada ayudó a este sector, porque a qué dictador le hizo mella estas voces airadas.

Conclusión

Como sabemos, la memoria de los pueblos se compone con las ideas que éstos se forman acerca de su pasado, originadas en los materiales heredados; pero también y esto es fundamental se forma con cargas emotivas que, desde el presente, se dirigen al pasado. El siglo XIX mexicano, presionado por un proyecto económico modernizador y ante el conflicto de una sociedad plural, tuvo posiciones disímiles ante su herencia prehispánica, siendo una de ellas la de su idealización.

Bibliografía

- Acosta, Joseph de. *Historia natural y moral de los indios*. Prol. y selección de Edmundo O'Gorman. México, UNAM, 1963.
- Altamirano, Ignacio Manuel. *La literatura nacional. Revista, ensayos, biografías y prólogos*. T. I, edición y prólogo de José Luis Martínez. México, Porrúa, 1949.
- Bigas Torres, Sylvia. *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*. México, Universidad de Puerto Rico - Universidad de Guadalajara, 1990.
- García, Genaro. *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*. 6, México, Bouret, 1906.
- Hale, Charles. *El liberalismo en la época de Mora. 1821-1853*. México, Siglo XXI, 1978.
- Humboldt, Alejandro de. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. 3a. ed. México, Porrúa, 1978.
- Ladd, Doris M. *La nobleza mexicana en la época de la Independencia. 1780-1826*. México, FCE, 1984.
- Lafragua, José María. "Carácter y objeto de la literatura". Discurso pronunciado en la inauguración del Ateneo Mexicano el 25 de febrero de 1844. *El Ateneo Mexicano*. T. I. México, 1844.
- Menéndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica. (1832-1889)*. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961.
- Otero, Mariano. *Obras*. México, Porrúa, 1967.
- Pesado, José Joaquín. *El libertador de México D. Agustín de Iturbide*. México, Imprenta de M. Rosello, 1872.
- Las Aztecas*. México, Imprenta de Vicente Segura Argüelles, 1854.
- Roa Bárcena, José. *Biografía de D. José Joaquín Pesado*. México, Jus, 1962.
- Rodríguez Chicharro, César. *La novela indigenista mexicana*. México, Universidad Veracruzana. 1988. (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, 20)
- Urbina, Luis G. *La vida literaria de México*. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1965.
- Zavala, Silvio. *América en el espíritu francés del siglo XVIII*. México, Ediciones El Colegio Nacional, 1983.

EL MAESTRO Y EL MAESTRO DEL MAESTRO

IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO E HILARIÓN FRÍAS Y SOTO

Oscar Mata*

Se debe a Hilarión Frías y Soto y a Ignacio Manuel Altamirano la consolidación del género novela corta con todo el estatus de una obra de arte.

En vida fueron maestro y alumno, patriotas y liberales, famosos periodistas que incursionaron de manera excepcional en el género novelístico. El vocablo excepcional en este caso posee un doble sentido: excepcional por la alta calidad de sus obras y excepcional por lo escaso de ellas. En efecto, Hilarión Frías tan sólo escribió una novela corta y su discípulo Altamirano únicamente completó tres. Dentro de sus extensas producciones, el género intermedio constituye una excepción. No obstante, sus novelas cortas se presentan como trabajos de autores plenamente formados, que emanan de plumas educadas y pulidas en la práctica diaria del periodismo. En la actualidad, Ignacio Manuel Altamirano disfruta de un reconocimiento y un prestigio muy merecidos, en cambio Frías y Soto está injustamente relegado a un plano secundario.

Médico cirujano de profesión, ironista y crítico implacable, Hilarión Frías y Soto (1831- 1905) tomó las armas en las guerras de Reforma y de la Intervención. Fungió como redactor en

* Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana -Azcapotzalco.

jefe de la revista *La Orquesta*, escribió piezas teatrales y ensayos, así como las prosas breves reunidas en *Album Fotográfico*. Tuvo dos seudónimos: “El Portero del Liceo Hidalgo” y “Safir”, con este último publicó *Vulcano*, en una edición de *El Diario del Hogar* que ocupó 55 páginas.¹

Inspirado en el dios cojo, el dios del oro, *Vulcano* es un texto sin desperdicios. En la portada se le presenta como “novela realista”, pero en realidad es una novela corta, una narración de unas seis mil palabras, la mejor escrita en México hasta ese momento, que Altamirano tuvo muy presente al escribir sus noveletas. La fuerza narrativa de *Vulcano* emana del mito, de su recreación en la sociedad mexicana de mediados del siglo XIX. Frías y Soto se vale del relato mítico, así como antes Manuel Payno y José María Roa Bárcena se habían servido de tradiciones y leyendas para plasmar textos sobresalientes (“El lucero de Málaga” y “Buondelmonti”), enjutos de palabras y plenos de significado. *Vulcano* cuenta la historia de Filomena, una hermosa y rubia limosnera que hace carrera de trepadora en los círculos sociales de la capital, con el nombre de Julia. En su tratamiento, Frías y Soto evita reiteraciones, descripciones superfluas y, aunque hace crítica social, huye de cualquier actitud catequizante. Tal austeridad produjo la riqueza de *Vulcano*, que bien puede ser catalogada como obra amorosa, realista y de tesis o crítica social. El narrador de *Vulcano* recibe la historia escrita por el protagonista, quien rescató a Filomena de la miseria y contrajo deudas para instalarla con todas las comodidades. Ella aprende muy pronto las artes de la seducción, le exige lujos y se va con uno de los acreedores cuando embargan a su primer

1. Juan B. Iguiniz. *Bibliografía de novelistas mexicanos*. México, SRE, 1926. p. 138.

protector. Vuelven a encontrarse años después, en un baile. Para ese entonces la pérfida se hace llamar Julia, ha enviudado y está a punto de casarse con un viejo muy rico, un Vulcano. Sin embargo, le sigue gustando el narrador y le propone que sean amantes, no esposos como pretende él, ya que ella está acostumbrada a un tren de vida que su joven admirador no puede sostener. La noche de bodas apresan al flamante marido de Julia, quien pasa la noche con el narrador, con lo que se cumple la primera parte del mito de Vulcano y Venus. El amante embaraza a Julia. Ella así lo ha planeado, pues con un hijo podrá quedarse con la fortuna de su esposo, que pretende quitarle la familia de éste. Obliga a su amante a guardar el secreto y lo abandona de nueva cuenta. Sin embargo, ella y el bebé mueren durante el trabajo de parto. La noveleta termina con estas palabras: “Vulcano, el dios cojo, el dios del oro, debía ser el emblema de nuestro siglo”.² Hilarión Frías y Soto las escribió a propósito del XIX, perfectamente podrían aplicarse al XX. Hay que lamentar que el autor sólo haya escrito un texto de esta índole, en el cual se mostró como un consumado novelista, y dedicara sus mayores esfuerzos a la prensa. No obstante, esta pequeña obra maestra fue determinante en la formación del mentor de los novelistas mexicanos de la segunda mitad del siglo pasado.

En cuanto a la clasificación de esta obra fuente, de la cual brota la gran novela corta mexicana, Juan B. Iguiniz la consigna como novela realista, R. E. Warner de plano la ignora y J.S. Brushwood escribe el curioso fragmento que a continuación se cita:

2. Hilarión Frías y Soto. *Vulcano. Album fotográfico*. México, Premiá, 1984. p. 26 (La Matraca, segunda serie, 7)

Vulcano, de Hilarión Díaz (sic) y Soto, novela única de un periodista famosísimo. Tal vez no sea correcto llamar novela a este libro. Es más bien corta, pero el tiempo de la acción y los cambios de escena, así como la transformación de la personalidad de la protagonista femenina, hacen que la acción implícita sea desproporcionada para un cuento.³

Obviamente *Vulcano* resulta muy grande para ser cuento y sus dimensiones ni por casualidad se acercan a las de una novela. Entonces, ¿por qué no llamarla novela corta en lugar de reconocer que “es más bien corta”? Parecería que no existieran ni el término ni el concepto novela corta o que hubiera una ley o una consigna que prohibiera su uso.

Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) rompe el prototipo del escritor primerizo que se aventura en la narrativa escribiendo “novelitas”, fenómeno que se repitió una y otra vez con todos los autores de la naciente novelística mexicana durante la mayor parte del siglo XIX. Es un hombre maduro quien publica la novela corta “Una noche de julio”, con una experiencia y un aprendizaje previos, representados por la creación de una novela *Clemencia*, también obra de madurez, a la que precedió el trabajo de traducción de otra novela, “Las tres flores”. El historiador de la literatura mexicana Carlos González Peña no cree que Altamirano haya sido el traductor de esta última obra, sino que el maestro guerrerense la escribió, obviamente a manera de ejercicio, y que optó por presentarla como un trabajo ajeno.

Las tres flores, cuentecillo de ambiente extranjero, aunque de pronunciado sabor a romanticismo mexicano que Altamirano afirma haber traducido como estudiante, pero que hay motivos

3. John S. Brushwood, *México en su novela*. México, FCE, 1973. pp. 182-3.

para conjeturar que sea original y propio, el cual, publicado en el *Correo de México* en 1867 con el título de *La novia*, fue reproducido con el que ahora tiene en *El Renacimiento*.⁴

Otros autores incursionaron en el campo de la novela firmando sus obras con pseudónimo, con sus iniciales o de plano se abstendrían de firmar sus composiciones; Altamirano, al presentar como una traducción una obra primeriza suya, hubiera observado un comportamiento no muy diferente al de los novelistas mexicanos que lo precedieron. Sin embargo, con el paso del tiempo la hipótesis del historiador de la literatura mexicana González Peña ha ido perdiendo fuerza; José Luis Martínez asienta al respecto:

Las circunstancias de que, en algunas de sus publicaciones *La novia* o *Las tres flores* haya aparecido con el subtítulo de "Cuento alemán" o "Cuento bohemio", hicieron suponer a algunos, olvidando la indicación final que dice siempre "Traducido por I.M.A." que fuera original de Altamirano, o bien una paráfrasis o imitación como las que se acostumbraban entonces. Pero aunque no haya sido posible, hasta ahora, precisar el autor original del cuento, creo que Altamirano fue sólo su traductor y aunque, con alguna ayuda, pudo haberlo vertido directamente del alemán.⁵

Traducciones o creaciones propias aparte, el interés del maestro nacido en Tixtla por la novela era genuino. En 1868, había reflexionado sobre el género novela que, en su obra, representa una consecuencia, un logro buscado y meditado, no

4. Carlos González Peña. *Historia de la literatura mexicana*. 2a ed. México, Cultura y polis, 1940. pp. 244-5.

5. José Luis Martínez. Prólogo a *Obras completas de Ignacio Manuel Altamirano III. Novelas y cuentos I*. México, SEP, 1986. p. 10.

una mera etapa de aprendizaje. Así, Altamirano enfrenta la novela corta como un hombre ya formado y sólo después de haber producido una buena novela, *Clemencia*, se aventura en la forja de la noveleta. De esta forma repite la trayectoria de Fernández de Lizardi, de *El periquillo sarniento* a *Don Catrín de la fahenda*, la primera es más importante por su estatus de novela pionera, pero la segunda está mucho mejor plasmada, y –de cara al futuro– se asemeja a una buena cantidad de narradores del siglo XX que llegan a la novela corta ya plenamente establecidos como escritores y se valen del género intermedio para producir obras redondas, en muchos casos maestras.

La obra novelística de Ignacio M. Altamirano es relativamente escasa, se compone de dos novelas y de tres novelas cortas, amén de un par de fragmentos de novela o, si se quiere, novelas cortas no terminadas. Altamirano debuta en la novela corta con “Una noche de julio”, publicada en *El siglo XIX* en 1870, posteriormente la llamó “Julia”, su título definitivo. Tenía 36 años, estaba –permítase recalcarlo, ya que al paso del tiempo se ha logrado establecer que la novela es un género propio de la edad madura, los años medios– en la madurez; En los siguientes dos años publicó sendas novelas cortas: *La navidad en las montañas* (1871) y “Antonia” (1872). A estas tres novelas cortas hay que agregar dos novelas inconclusas: “Beatriz” (1873-4) y “Atenea” (1889), publicada póstumamente en 1935. En conjunto, estos títulos –a los que habría que agregar la novela *El zarco* (1901)– no representan ni la décima parte de lo que publicó; sin embargo, buena parte de la fama y el prestigio del maestro se deben a su obra de novelista y teórico de la función de la novela en la cultura mexicana. Su trabajo como narrador –sin duda alguna lo más leído de cuanto escribió– está compuesto por una obra corta, pero altamente significativa.

En 1950, Ralph E. Warner no se anduvo por las ramas para declarar lo siguiente:

Desde un punto de vista estrictamente literario, *Clemencia* es la novela más importante del siglo hasta la fecha. Como demostró el autor en sus revistas literarias, un estilo claro y elegante en lo posible era una de sus preocupaciones principales. Además, la obra... es el primer caso de novela bien pensada, que va derecho a su fin sin perderse en tramas complicadas. Por su estilo sencillo y por la unidad de la forma y de los personajes —a pesar del inevitable romanticismo— *Clemencia* es la primera novela moderna de México.⁶

La simplificación de la trama, que sobre todo consistía en aligerarla de la maraña de complicaciones propias del folletín, marcaba una línea divisoria entre la manera de novelar de Altamirano y aquellos mexicanos que lo precedieron. Esta “pérdida” de elementos novelísticos de ninguna manera provocó una caída en el interés en los lectores. Una centuria más tarde, uno de los continuadores de Altamirano, José Emilio Pacheco —novelista, cultivador del cuento y de la novela corta, diestro artesano del periodismo cultural— se expresa así del maestro:

Fue el primer mexicano que se enfrentó a la novela como obra de arte e intentó resolver técnica y estéticamente los dos problemas simultáneos que entraña el género: escribir y narrar.⁷

6. Ralph E. Warner. *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*. México, Robledo, 1953. pp. 52-3.

7. José Emilio Pacheco. “Presentación” a *La novela histórica y de folletín*. México, Promexa, 1985. p. XIII (Gran colección de la literatura mexicana).

Al resolver estos dos problemas, Ignacio Manuel Altamirano se convirtió en el modelo de los novelistas posteriores. Para él la novela debía estar dirigida a las masas y ser básicamente un entretenimiento, pero con algo más: crítica, enseñanza, reflexión, testimonio. Vistas a más de un siglo de distancia, sus ideas difícilmente podrían ser más iluminadoras. Citemos un par de párrafos escritos por Ignacio M. Altamirano en *Revistas literarias de México*, en 1868:

La novela hoy, no es solamente un estúpido cuento forjado por una imaginación desordenada que no respeta límites en sus creaciones, con el solo objeto de proporcionar recreo y solaz a los espíritus ociosos, como las absurdas leyendas caballerescas a que vino a dar fin el famosísimo libro de Cervantes. No: la novela hoy, ocupa un rango superior, y aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el objeto social, la predicación de un partido o de una secta religiosa; en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas. La novela hoy, suele ocultar la Biblia de un nuevo apóstol, o el programa de un audaz revolucionario.⁸

El maestro no dejó de percibir las virtudes pedagógicas del género que iba adquiriendo plena carta de ciudadanía en la república de nuestras letras. La cita anterior y la que sigue fueron transcritas por el mismo Altamirano pocos años más tarde, en el artículo “La literatura en 1870”, publicado en *El Federalista* del 5 de junio de 1871, con el título de “Bosquejos”.

8. Ignacio Manuel Altamirano. *Obras completas XII*. Escritos de literatura y arte. t. I. México, Conaculta, 1988. pp. 230-1.

Quizás la novela no es más que la iniciación del pueblo en los misterios de la civilización moderna, y la instrucción gradual que se le da para el sacerdocio del porvenir. Quién sabe: el hecho es que la novela instruye y deleita a ese pobre pueblo que no tiene bibliotecas, y que aun teniéndolas, no poseería su clave; el hecho es: que entretanto llega el día de la igualdad universal en instrucción, y mientras haya un círculo reducido de inteligencias superiores a las masas, la novela, como la canción popular, como el periodismo, como la tribuna, será un vínculo de unión con ellas, y tal vez el más fuerte.⁹

Conciliador por excelencia y liberal por convicción, Altamirano logró que escritores de las más variadas y encontradas tendencias se reunieran en las páginas de *El Renacimiento*. Maestro de Gutiérrez Nájera y antecesor del Modernismo, inició la creación, ese complejo proceso de escribir y narrar, de cinco novelas cortas; como se mencionó antes, únicamente finalizó tres. Las publica en años sucesivos (de 1870 a 1872), como si se tratara de un relámpago, de una luminosa ráfaga dentro de su obra. En otro orden de ideas, llama la atención que, en medio de sus variadas actividades, el maestro haya dejado que trascurrieran doce largos meses mientras él escribía, revisaba y pulía cada una de estas novelas cortas, inequívoca actitud de respeto hacia el género, en una época en que normalmente se producían extensos, a veces maratónicos novelones en un lapso de tiempo menor. Es obvio que durante esos años no dedicó todo su tiempo a la escritura de cada una de estas novelas cortas, pero resulta claro que cuidó hasta el último detalle de su fragua. Si *Clemencia* es obra de madurez, estas tres noveletas posteriores a ella bien pueden ser consideradas las espléndidas consecuencias, los

9. *Loc. cit.*

frutos de su madurez como narrador, que por desgracia no desarrolló a plenitud debido a otros menesteres. Ciertamente la narrativa le interesaba, al grado de acometió la escritura de otras novelas o novelas cortas, pero sus múltiples ocupaciones y su alta concepción del proceso escritural de una novela, del arte novelístico, no le permitieron proseguir trabajos a los que él sabía que no les estaba prestando la debida atención. En 1873, aparecen los primeros segmentos de “Beatriz”, obra nunca finalizada; de ella sólo se conserva un fragmento de ocho mil palabras, que rebasa las dimensiones del cuento. En 1889 dio inicio a “Atenea”, también dejada inconclusa; póstumamente, en 1935, el público pudo leer el fragmento de quince mil palabras.

Quizá el primer título de “Julia” –“Una noche de julio”– se deba al hecho de que el protagonista, Julián, le cuenta su historia al narrador en una noche lluviosa, seguramente del mes de julio. El título definitivo obedece a que la narración gira en torno a Julia, una muchacha joven, hermosa, culta y decidida que finalmente permanece fiel a su amor por Julián, aunque este se le revele como algo imposible. Ambos, como la inmensa mayoría de los personajes protagónicos de Altamirano, son personas buenas, de una pieza, incorruptibles e incapaces de causar mal a sus semejantes. Sus antagonistas tan sólo sirven, en las ficciones del guerrerense, para confirmar la bondad y la solidez de las figuras principales. “Julia” es un texto perfectamente estructurado, con un final acaso un tanto rápido, pero esa rapidez aumenta el gozo de la lectura. Debido a su dimensión, propia de la novela corta, un género prácticamente desconocido en México durante el siglo XIX, hubo algunos problemas para clasificar y nombrar a *La Navidad en las montañas*: muy breve para novela, muy larga para cuento. Ralph E. Warner no es ajeno a él:

La navidad en las montañas ha hecho titubear a muchos en cuanto a su clasificación: ¿es cuento, cuento largo, novela corta? José Mancisidor, no queriendo prescindir de esta obrita en su tomo de *Cuentos mexicanos del siglo XIX* apela al hecho de que el Maestro mismo usaba el título *Cuentos de invierno* para obras igualmente largas. El encanto de este cuadro de costumbres es tal que nadie quiere omitirlo. Yo francamente la llamo novela. Aunque, a decir verdad, son dos novelas....¹⁰

Warner alude a la problemática propia del género novela corta; pero, como está realizando un estudio sobre la novela decimonónica en México, la llama novela –de la misma forma en que José Mancisidor la consideró cuento para incluirla en su antología *Cuentos mexicanos del siglo XIX*. En otras partes de su estudio, el norteamericano reconoce como novelas cortas a obras de otros autores, como José T. Cuellar y Nervo, por lo que no nos explicamos su desacertada clasificación de *La navidad*.... máxime que reconoce en Altamirano a un autor de “unas movelas cortas notables por su sentimiento genuino”.¹¹ Ciertamente el término “novela corta” aparece en México hasta 1900, pero Warner escribe su estudio justo medio siglo más tarde; algo parecido sucede con Manuel Pedro González, que en su *Trayectoria de la novela en México* la considera “narración corta”. La más curiosa clasificación de esta obra se encuentra en la *Historia de la literatura mexicana* de Carlos González Peña, quien no tiene empacho en llamarla “cuasi novela, o más bien delicioso cuento largo”.¹² John S. Brushwood nunca dice que *La*

10. R. E. Warner. *Op. cit.*, p. 53.

11. *Ibid.*, p. 51.

12. C. González Peña. *Op. cit.* p. 244.

navidad... sea una novela corta, aunque escribe así a propósito de la obra novelística del editor de *El Renacimiento*: “Todas sus novelas (de Altamirano) son cortas y la más corta es ‘Julia’”.¹³ José Emilio Pacheco, en cambio, la considera una novela corta, el género al que realmente pertenece, en la presentación antes citada.

La navidad en las montañas es el texto más popular de Altamirano, en el cual expresa sus deseos de paz y prosperidad para todos los mexicanos, por encima de sus diferencias religiosas, políticas y sociales, que tantos males le habían causado al país. El texto en varios momentos adopta un tono idílico. Sucede el 24 de diciembre de 1871, cuatro años después de la pacificación de México, tras el triunfo de los liberales. Un soldado y su criado van por las montañas. El uniformado medita y piensa en su pasado, en sus navidades de niño y de joven. Encuentra a un sacerdote español y, venciendo sus recelos, se le acerca. El cura le da la bienvenida y lo invita a pasar la noche en el pueblo donde ejerce sus funciones sacerdotales. Altamirano hace una descripción casi idílica de las actividades propias de la noche más importante del año para los cristianos, transmite la fraternidad y la paz de la celebración y da un digno remate al texto con la declaración de amor de dos jóvenes.

La estructuración de la novela debe haber llamado la atención de sus primeros lectores: los primeros capítulos (sobre todo el I, el II y el III) son muy breves, en cambio el XI es enorme, pues ahí Altamirano describe la cena, los villancicos de Lope de Vega y cuenta la historia de Carmen y Pablo, los jóvenes enamorados. Una de las características de la novela corta es que se desarrolla en un lapso de tiempo breve. *La navidad en*

13. John S. Brushwood, *Op. cit.* p. 190.

las montañas” transcurre en un solo día, más bien dicho una sola noche. En ella no faltan las referencias cultas y, repito, el reiterado deseo de paz y prosperidad para todos los mexicanos a través de la alianza de lo religioso con lo civil, gran deseo de Altamirano, que básicamente plasmó una utopía, como bien ha señalado María del Carmen Millán.¹⁴ Harto conocido es el afán de Altamirano por crear una cultura auténticamente mexicana, por crear un nacionalismo cultural, empresa que se convirtió en el eje de su vida, en este sentido –al contrario de lo que sucede política, económica y socialmente– el maestro de ninguna forma se sentiría decepcionado.

Desde el punto de vista formal, si bien *La navidad en las montañas* primeramente apareció en una publicación periódica, el *Album de Navidad* de 1871, la irregularidad en la extensión de sus capítulos representa un sano distanciamiento de las técnicas del folletín, que tanto abarataron a la narrativa mexicana del siglo XIX. A esta sobriedad, consistente en darle a cada aspecto de la narración el espacio justo y preciso, se suma el tono de reposada satisfacción, de austero júbilo que campea en esta novela corta, obra de crucial importancia en nuestras letras. Manuel Pedro González emite el siguiente juicio con respecto a Ignacio M. Altamirano:

Fue mentor y guía, maestro y elemento aglutinador y estimulador de toda una generación. A nadie, quizás, deba tanto la alta cultura mexicana como a este humilde indio. Su influencia fue

14. Véase el trabajo de María del Carmen Millán, a propósito de la novela *El monedero* de Nicolás Pizarro Suárez y “La navidad en”, “Dos utopías” en *Historia Mexicana*, VIII, 2. México, octubre-diciembre 1957, pp. 87-206.

mayor como maestro, como mentor y como crítico que como creador puro, por más que su contribución a la novela y a la poesía diste mucho de ser desdeñable.¹⁵

En el campo de la novela corta la aportación de Altamirano es mayúscula. Con sus diecinueve mil palabras, *La navidad ...* viene a ser la segunda novela corta mexicana plenamente lograda (la primera sería *Vulcano*), en la cual por primera ocasión aparecen las dimensiones que un siglo más tarde serán peculiares de este género; esto es, una media que va entre las quince y las treinta mil palabras – *Don Catrín de la Fachenda* es un poco menor que una novela; *Vulcano*, apenas mayor que un cuento. Ciertamente, con anterioridad Florencio M. del Castillo había escrito novelas cortas de las dimensiones de *La navidad en las montañas*, pero de un valor lacrimógeno, resbaladizo literariamente hablando.

Los efectos rectores de esta ejemplar pieza no tardaron en manifestarse. Tras la aparición de *La navidad...* en los inicios del último tercio del siglo pasado, resulta lógico, perfectamente explicable, el aumento en el número de buenas novelas cortas, algunas más que sobresalientes, que enriquecieron a la por ese entonces todavía incipiente narrativa mexicana. También el surgimiento de autores de primer nivel, cuya obra novelística se compone primordialmente de novelas cortas, como Amado Nervo y José López Portillo y Rojas. Textos de la maestría y la excelencia de “La novela de un colegial” de Justo Sierra, “El pastor corydón” de Manuel José Othón o la *Historia vulgar* de Rafael Delgado serían impensables sin la influencia de esta obra

15. Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México*. México, Botas, 1951. p. 46.

maestra de dimensiones intermedias de Ignacio Manuel Altamirano, que lo mismo les mostró caminos a los cultivadores de la novela como a los de la novela corta.

“Antonia” (1872) es una noveleta que conformaría la primera parte de una supuesta novela que Altamirano nunca concluyó. Aunque se trata de un texto inacabado, el fragmento que conservamos refiere una secuencia narrativa completa, por lo que es considerado una novela corta. Altamirano la sitúa en un ambiente rural, en el año 1847, durante la invasión norteamericana y le da un tono jocoso, de burla contra unas tropas mexicanas que entran en un pequeño poblado alardeando de sus triunfos, cuando en realidad han sido derrotadas, en gran parte debido a que el dictador Santa Anna nombró generales y coroneles a amigos suyos que poco o nada sabían del oficio militar. El narrador tiene amores con Antonia, hija de rico campesino, hasta que un coronel de pacotilla se prenda de ella, la deshonra y finalmente se la lleva consigo. Altamirano deja traslucir su nacionalismo ridiculizando a los pseudo militares y su trasunto, el narrador, sobre quien pesaba la amenaza de ser convertido en el tambor del regimiento, se venga del coronelillo tirándole de pedradas que felizmente dan en el blanco, después huye por el bosque sabiendo que nadie podrá capturarlo. La máxima virtud de esta novelita histórica, que no deja de dar la impresión de obra inacabada, todavía en proceso, es su ironía. Su rasgo más característico residiría en su nacionalismo, una de las marcas tanto de Altamirano como de la novela corta en todo país naciente, que acaba de conquistar su independencia. “Antonia” fue publicada en *El Domingo*, de junio, julio y agosto de 1872.

El primer capítulo de “Beatriz” apareció en 1873, en *El Domingo*; *El artista* publicó los primeros cuatro capítulos en 1874, pero estos no forman una unidad, como en el caso de “Anto-

nia”; Altamirano nunca los continuó. Con el nombre de “Atenea” se conoce un fragmento de novela que Altamirano ensayó en 1889 y fue publicado en 1935, casi seguramente por ser obra de quien señaló rutas a los escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX. Si el maestro prefirió olvidarse de ella, buenas razones hubo de tener, mismas que debieron ser respetadas, ya que el texto de marras nada añade a sus altos valores.

Evitando dispersiones y ciñiendo la escritura lo más posible a su objeto, Hilarión Frías y Soto e Ignacio M. Altamirano, el maestro del maestro y el maestro de los novelistas mexicanos del siglo XIX, autores de obras narrativas muy breves, pero de crucial valor para nuestra narrativa, lograron la consolidación de la novela corta en México. Después de sus cuatro noveletas, dos de ellas novelas cortas ejemplares, se escribió un número mucho menor de novelas cortas en México, sobre todo si comparamos la producción posterior a ellas con la habida inmediatamente después a la época de la Independencia, pero la calidad de las nuevas composiciones aumentó de manera significativa. Los escritores habían tomado conciencia de que las “novelitas”, antaño sólo dignas de aparecer en folletines, muy bien podrían llegar a convertirse en piezas maestras, en verdaderas obras de arte.

EL CRONOTOPO IDÍLICO

EN LA NAVIDAD EN LAS MONTAÑAS

Jorge Rojas Otálora*

Introducción

Aunque existen múltiples valoraciones sobre *La Navidad en las montañas*, de Ignacio Manuel Altamirano, las diversas opiniones se organizan alrededor de un elemento común: el carácter emblemático de esta obra. Para María del Carmen Millán (1989: XVIII) por ejemplo, es “símbolo de concordia nacional”; mientras que para Nicole Girón (1981:15) es “obra emblemática del liberalismo”. Por su parte Rogelio Rodríguez Coronel (1978: 506) señala que

En la navidad en la montaña [sic] se funden la descripción del paisaje y la reflexión moral para ofrecer la realidad que postula Ignacio Manuel Altamirano. La lucha de clases de la Guerra de Reforma desaparece para dar lugar a una sociedad armónica, donde cada uno de sus miembros tiene una función específica en bien del desarrollo del país.

* Universidad Nacional de Colombia.

Considerando que la explicación emblemática es insuficiente en la medida en que no da cuenta de la poética del texto, este trabajo se orienta en un sentido más amplio pues pretende destacar la imagen del hombre que se expresa en la novela de Altamirano, construida a partir de la relación que se establece entre el ritmo de la vida humana y el movimiento de la naturaleza.

Mijail M. Bajtin (1989:375) desarrolla una amplia y cuidadosa tipología de la novela revisando textos narrativos desde la antigüedad hasta comienzos del siglo XX; según su estudio, un tipo muy importante de novela se organiza a partir de lo que denomina cronotopo idílico; este tipo de novela intenta restablecer la antigua concepción de la sociedad fundada en un tiempo folclórico. El idilio en la literatura presenta, entonces, una serie de rasgos comunes tales como una especial relación del tiempo con el espacio en la medida en que hay una fijación de la vida y de sus acontecimientos a un cierto lugar con todos sus aspectos. De otro lado, el idilio se limita a algunas realidades fundamentales de la vida como el amor, el trabajo, el matrimonio, la comida, etc. consideradas partes esenciales de la existencia, aunque presentadas en forma atenuada y sublimada gracias, precisamente, a su elaboración estética. También hay en el idilio una estrecha combinación de la vida humana con la naturaleza estableciéndose un lenguaje común para unos y otros. Aparece así el lenguaje metafórico del idilio.

El idilio del trabajo agrícola

Es evidente que en *La Navidad en las montañas*, considerada como novela regional, aparece un idilio del trabajo agrícola, al cual se asocia un idilio amoroso, según la terminología pro-

puesta por Bajtin. La novela se desarrolla en el marco de una región perfectamente definida que constituye un microcosmos limitado y autosuficiente en cuyo seno se percibe una notable unidad en la vida, tanto de los individuos como de las generaciones. Toda esta situación se encuentra determinada por la unidad de lugar.

Esquematizando un poco se puede afirmar que *La Navidad en las montañas* tiene tres partes más o menos diferenciadas. En la primera parte, capítulos I al IV, se hace una melancólica descripción de la naturaleza, enlazada con los recuerdos infantiles y juveniles de un capitán, quien funciona como punto central de la perspectiva narrativa, en relación con las celebraciones navideñas. Al mismo tiempo, se hace una vaga ubicación del protagonista como oficial reformista perseguido. En la segunda parte, centrada en la persona de un cura español y que corresponde a los capítulos V al X, se combina el discurso progresista con la alabanza de la vida campesina y la armonía social. Finalmente, la tercera parte, capítulo XI, se desarrolla alrededor de una breve pero intensa historia de amor que culmina con los mejores augurios.

La distribución temática, que aparentemente no tiene mayores pretensiones ni demasiadas complicaciones, adquiere un sentido particular cuando se reflexiona sobre los elementos metafóricos que enlazan las tres partes. En efecto, la melancólica presentación del atardecer, con la que se inicia la obra, es trasunto del estado de ánimo del capitán; el oficial, a pesar de no ser cristiano practicante, creció en un ambiente religioso en el cual los valores y tradiciones familiares se destacaban por encima de los aspectos puramente ideológicos de los ritos católicos. La naturaleza se convierte así en precisa representación de la emotividad del soldado.

De otro lado, el contraste entre el capitán y el cura español no hace más que resaltar las bondades de la tolerancia y de la convivencia pues todo el discurso se enmarca en la presentación del pueblo y del progreso derivado de la convivencia pacífica y laboriosa, en medio de una naturaleza exigente. Por su parte la historia de amor desarrolla un tema que Altamirano elabora en varias ocasiones: el joven pobre y despreciado que logra demostrar su valor mediante su orgullo y su laboriosidad, frente a la joven bella y acomodada que no se atreve a contrariar los designios familiares confesando su amor. Se trata de un “idilio inocente como una flor de la montaña; pero en el que se mezcla el sufrimiento que está atormentando dos corazones” (p. 104). Con todo, el elemento positivo lo aporta de nuevo la vida del campo pues Pablo, el muchacho enamorado, al regresar del ejército, se dedica a sembrar una hermosa plantación que lo avala como hombre de bien.

En las tres partes es evidente la presencia positiva de la naturaleza. Se ubica la acción en una zona montañosa bien definida en la cual la tradición se ha venido consolidando a través de las generaciones. Todo el proceso de la vida se enmarca en este espacio determinado que no es perturbado por la presencia de extraños. A ese lugar, agreste pero atractivo, llega el buen cura español predicando las bondades de una vida laboriosa, más con el ejemplo que con la doctrina de Cristo. Ese mismo lugar es alcanzado por la guerra en forma de levadas de reclutamiento y a esa misma zona llega el capitán buscando descanso en su camino. Ninguna de estas presencias genera un cambio en la región, más bien motivan un desarrollo en el ciclo vital, en las creencias, en la moral, en las costumbres.

El buen cura refiere a su invitado, en términos modestos, la serie de cambios positivos que con el ejemplo, la motivación y la conciliación ha logrado en la aldea:

Las costumbres, ya de suyo inocentes, se han mejorado: hemos fundado escuelas, que no había, para niños y para adultos; se ha introducido el cultivo de algunas artes mecánicas, y puedo asegurar a usted, que sin la guerra que ha assolado a toda la comarca, y que aún la amenaza por algún tiempo, si el cielo se apiada de nosotros, mi humilde pueblecito llegará a disfrutar de un bienestar que antes se creía imposible. (p. 98)

Del mismo modo, se introducen mejoras en la dieta tradicional, en el arreglo de la casa y del pueblo, en la iglesia e incluso en las relaciones entre vecinos. En pocas palabras, se produce toda una transformación en la vida cotidiana. Con todo, la esencia de estas modificaciones está en la armoniosa relación que tienen los habitantes de la aldea con la naturaleza y entre ellos mismos. La transformación es esencialmente cualitativa: sin cambiar de lugar se mejoran las condiciones materiales y espirituales de la existencia. El respeto a la naturaleza es lo que le da nuevo sentido a la vida cotidiana.

Hay un elemento narrativo que le confiere cierto dramatismo a los acontecimientos. Se trata de la historia de un maestro, quien casi pierde la vida víctima del fanatismo religioso encendido por el cura del pueblo vecino. Aquí el contraste es evidente pues aquel cruel levita mira únicamente por su interés y no se preocupa por la salud espiritual de sus feligreses. En este episodio la naturaleza aparece tan solo como fuerza negativa en forma del barranco en que va a ser arrojado el preceptor. No puede ser más elocuente el contraste entre el cura fanático del otro pueblo y el hermano cura que le arrebató su víctima.

También se pueden señalar similitudes evidentes entre el capitán, el buen sacerdote y Pablo pues los tres han asumido el camino de la vida con sinceridad, persiguiendo unos ideales que se logran plenamente en el cura y en el chico, quedando apenas sugeridos en el caso del militar. Igualmente evidentes aparecen las coincidencias entre el discurso progresista del buen sacerdote y los ideales por los que lucha el capitán quien así lo reconoce cuando piensa en la posibilidad de “que un clero ilustrado y que comprendiese los verdaderos intereses cristianos, viniese en ayuda del gobernante” (p. 110).

La base folclórica del relato se percibe en la reelaboración de importantes vecindades idílicas tales como la relación entre el viejo y el niño, representando el inicio y el fin de la existencia, y por ello mismo, la continuidad del ciclo vital. También aparece, con ocasión de las festividades navideñas, la vecindad entre edades y generaciones que reafirma la continuidad de ese mismo ciclo. Del mismo modo las fiestas dan lugar a la vecindad *comida/niños/familia*, significando la renovación y continuación de la vida. La estrecha vecindad en la que aparecen el cura español y unos ancianos indígenas, tío Francisco y tía Juana –reputados como auténticos, no mezclados–, adquiere en este caso toda la significación que pretende darle Altamirano pues el ideal que propone es el de la convivencia y la tolerancia que genere la armonía para buscar el progreso de la sociedad. Los viejos indígenas aparecen particularmente significativos en la noche de Navidad pues en contraste con la ciclicidad del acontecimiento ellos sirven para atenuar el lapso del tiempo y sugerir la eternidad del paraíso natural que se configura en ese idilio. Otra vecindad propiciada por el autor es aquella en que aparecen el alcalde, el cura, el maestro y el militar presidiendo las fiestas navideñas.

Se puede percibir con claridad que el autor retoma de la tradición una serie de elementos folclóricos que funcionan como metáforas del ciclo vital en claro paralelismo con la naturaleza. Del mismo modo, una serie de elementos significan la continuidad de la vida y el ritmo atenuado de la existencia en esa región centrada en las actividades campesinas. Con todo, Altamirano agrega, a partir de su intuición creativa, elementos que no son tan naturales pero que han sido asumidos por la tradición y que se pretenden exaltar desde una perspectiva liberal. La armónica coexistencia entre los pobladores logra su máxima expresión en el respeto y la amistad mutua entre el cura español, consejero, espiritual, y el tío Francisco, símbolo de la justicia y de la rectitud indígena. Esta vecindad *indio/español* deviene en metáfora de la conciliación en el texto de Altamirano. Del mismo modo funciona la vecindad *cura/maestro/militar/alcalde*:

El cura se quitó el sombrero delante del alcalde, dando así un ejemplo del constante respeto que debe tenerse a la autoridad emanada del pueblo. (p. 104)

—Señor —respondió el maestro de escuela dirigiéndose a mí— ya he dicho a usted que todo lo que sé lo debo al hermano cura; (p. 113)

reforzando la propuesta de trabajo conjunto para construir la nueva nación mexicana, mediante el progreso sustentado en la sana convivencia y en la educación como garantía de futuro.

El idilio amoroso

Dentro de esta novela regional hay un pequeño idilio amoroso que cobra especial significación: los amores de Carmen y Pablo, quienes se diferencian por su extracción social y por el diverso camino de vida que han seguido. Carmen es sobrina del alcalde municipal e hija de uno de los hombres acomodados del pueblo. Pablo ha quedado huérfano desde niño y al cuidado de una anciana tía quien muere pronto. El muchacho tiene cualidades que lo hacen especial pero al mismo tiempo es muy dado a los galanteos por lo cual Carmen, en un principio, no parece interesarse por él. El rechazo de la joven genera una crisis en las buenas costumbres del muchacho quien con esta actitud se convierte en mal ejemplo, por lo cual es remitido por el alcalde como soldado en las levas de la guerra civil.

Esta separación, producto de un castigo que intenta corregir al díscolo, propició el enardecimiento del incipiente amor que Carmen sentía sin atreverse a confesarlo. Todo el pueblo comparte la angustia de la chica. Al regresar del ejército después de dos años de servicio en las armas, Pablo se dedica a trabajar una parcela alejada del pueblo y no entra en contacto con nadie: esta actitud se interpreta como un serio resentimiento hacia la comunidad que lo había marginado. El cura funciona entonces como intermediario para que Pablo baje al pueblo en la noche de Navidad y se produzca el reencuentro. Finalmente, el capitán ayuda para que por fin la pareja se declare mutuo amor y se prometan matrimonio.

Este idilio amoroso se construye con las mismas características del idilio del trabajo agrícola que funciona en toda la novela.

Sin embargo hay elementos particulares, como por ejemplo, el contraste evidente entre la simplicidad de la vida de Pablo, tanto antes como después de su participación en la guerra, con la complejidad de las convenciones sociales que le impiden a Carmen aceptar su amor desde el principio. En este aspecto se refuerza la exaltación de la autenticidad tradicional campesina en contraste con la serie de imposiciones producto de nuevas relaciones sociales, menos auténticas, más alejadas de la naturaleza; estas nuevas relaciones generan una evidente escisión en la cotidianidad produciendo una esfera privada diferente a la esfera pública que se comparte con todos los miembros de la sociedad.

En el idilio amoroso elaborado por Altamirano la vida se reduce al amor totalmente sublimado, al punto de contraponer el tiempo orgánico, marcado por los ciclos vitales, al tiempo histórico. En este caso la Navidad tiene un valor cercano al ciclo natural en la medida que marca un acontecimiento importante para una comunidad que no tiene conciencia del tiempo histórico más que como referencia accidental,

Altamirano capta la sencillez de la vida y el sentido que la ocasión guarda aun en esta sociedad sin complicaciones. Al hacerlo así, crea el deseo intenso de una suerte especial de bien comúnmente asociado al pasado y, siempre, a la vida sencilla. (Brushwood, 1992: 202)

Otro elemento típico del idilio amoroso es el héroe que se separa de la región por alguna causa y luego regresa. En este sentido ya se mencionó el caso de Pablo, quien, reclutado con el fin de corregir su comportamiento, regresa convertido en un laborioso y virtuoso campesino. Es de señalar que lo que en principio se vio como castigo se convierte en oportunidad de conocer

ideas sobre agricultura y horticultura. La metáfora del hijo pródigo se hace evidente pues su regreso no produjo más que alegría y el deseo de recuperarlo para la comunidad. El ejército, aquí, funciona como elemento formador en un sentido positivo.

El encuentro entre el cura español y el capitán en el camino montañoso, es el preludio del descubrimiento de ese paraíso autossuficiente en el cual se ha convertido la región. Esa especie de utopía natural congrega a una comunidad perfectamente identificada con los ideales que les propone el buen sacerdote; al mismo tiempo son conscientes de la riqueza que poseen en su tradición y en su cultura, decidiendo conservarla en medio del orden y de la paz. Personajes fundamentales del relato como el joven Pablo, la bella Carmen, el maestro o los ancianos indígenas evidencian la unidad de vida de las generaciones. La tranquilidad, el sosiego, la armonía, el trabajo y la sana convivencia que se aprecian en la aldea hacen que se borren las fronteras del tiempo y que el paso de la vida se señale apenas por los ciclos naturales que tienen que ver con la vida campesina. Acontecimientos especiales que se inscriben dentro de ese ciclo, como la celebración de la Navidad, sirven más bien para destacar cómo la armonía de la colectividad se logra precisamente por esa integración entre los acontecimientos humanos y el devenir de la naturaleza.

Bien mirado, el tiempo en que se desarrollan los hechos narrados en *La Navidad en las montañas* no llega a los dos días: horas que transcurren entre el encuentro con el párroco y la despedida del día veintiséis. Con todo, en ese breve lapso el narrador nos da una clara imagen de los tres años en los cuales el sacerdote español ha estado transformando al pueblo pero también sugiere la idea de toda una vida de transcurrir de generaciones y tradiciones en ese privilegiado lugar de las montañas.

En escaso día y medio el capitán es testigo de las realidades fundamentales de la vida del pueblo tales como el trabajo agrícola, la educación, los amores y desamores, la alimentación, el crecimiento y desarrollo de las generaciones e incluso el matrimonio. Sólo la muerte parece quedar al margen de este idilio agrícola. Sin embargo, estas realidades no son presentadas desde una perspectiva realista o como parte de una monografía sociológica sino desde una mirada idealista y sublimada que llega incluso a la melancolía. Como ha señalado Karl Hölz,

Altamirano aclara sus novelas con conceptos que hacen referencia constante al sentimiento. En su novela corta *La Navidad en las montañas* se nos ofrece mediante los cantos populares y villancicos pastoriles un cuadro a cuyo sentimentalismo nadie puede sustraerse, ni siquiera el guerrero liberal que, lleno de emoción, admira el mundo idílico que se le presenta. (Hölz, 1990: 389)

En este caso no se puede hablar simplemente de lo cotidiano, pues cada uno de estos aspectos adquiere una importancia fundamental en la medida en que, en conjunto, constituyen la esencia de la existencia.

Como conclusión, diremos que en *La Navidad en las montañas* Altamirano recoge la tradición folclórica y establece, por medio del lenguaje, un estrecho paralelo entre los fenómenos de la naturaleza y los acontecimientos de la vida humana. La referencia al trabajo agrícola, al cultivo, al pastoreo, las estaciones, la riqueza o la pobreza de la tierra, a la cosecha o a la siembra, adquieren significación temática de la vida humana, del consenso logrado por la comunidad, de la armonía colectiva, en suma, de la paz y la tranquilidad que allí se respiran. El idilio

amoroso, por su parte, se convierte en metáfora de la lucha por unos ideales, lucha que se estrella a veces con la incomprensión o la miopía pero que al final logra su realización. El camino de la vida del sacerdote español aparece como modelo del cual, en menor escala, es imitación el camino de Pablo y, colateralmente, el del capitán.

Altamirano desarrolla su pensamiento conciliador e idealista por medio de una síntesis poética. Si toda obra de arte es una metáfora, realiza una transposición, hay que decir que en *La Navidad en las montañas* el autor parte de una base folclórica y desarrolla un discurso que transforma una tradición en un ideal. Toma una sociedad campesina y autosuficiente para ver en ella un futuro ideal, rompiendo así los límites del regionalismo. Ese futuro ideal le sirve, al mismo tiempo, para criticar su sociedad contemporánea. En este proceso Altamirano logra construir un relato unitario, lleno de significaciones, por medio de una solución idílica al problema del tiempo: propone un futuro a partir de una comunidad autosuficiente por la conciliación de los intereses de sus miembros, al tiempo que se logra un adecuado equilibrio entre el respeto a la tradición y el desarrollo de las nuevas posibilidades. Del mismo modo, establece un significativo contraste entre el cronotopo externo –la historia de la guerra civil a través de la figura del capitán– y el cronotopo interno –el idilio del trabajo agrícola con su atractivo componente amoroso–, generando una visión de la realidad que va más allá del simple emblema pues, acudiendo a una especie de hipérbaton histórico, propone como modelo a seguir, la dinámica de la sociedad ejemplar que encontró en las montañas.

La imagen del hombre que se expresa en el texto va más allá del buen salvaje y de la simple utopía. Altamirano parte del buen sacerdote que practica el auténtico evangelio y que hace

parte de un clero ilustrado que apoya al gobierno en su tarea administradora. Señala claramente en su relato la interacción armoniosa entre el gobierno, el ejército, la educación y la iglesia para impulsar el proyecto de nación mexicana en que se encuentra empeñado.

Bibliografía

- Altamirano, Ignacio Manuel. *El Zarco. La Navidad en las montañas*. 18a. ed., Introducción de María del Carmen Millán. colección "Sepan cuantos..." No. 61. México, Porrúa, 1989.
- . *Clemencia. Cuentos de invierno*. 15a. ed. Colección "Sepan cuantos...", México, Porrúa, 1991.
- . *Antología*. Selección y prólogo de Nicole Girón. México, UNAM, 1981.
- Bajtín, Mijail M. *Teoría y estética de la novela*. Trabajos de investigación. Madrid, Taurus, 1989.
- Brushwood, John S. *México en su novela. Una nación en busca de la identidad*. 2a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Hözl, Karl. "El populismo y la emancipación mental en la literatura mexicana del siglo XIX", en: *Literatura Mexicana*. Vol. 1, 1990, Núm. 2, pp. 373-392.
- Yáñez, Mirta (ed.) *La novela romántica latinoamericana*. Serie valoración múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1978.

LA CLASE MEDIA EN *BAILE Y COCHINO*

DE JOSÉ TOMÁS DE CUÉLLAR

Ezequiel Maldonado*

Fue José Tomás de Cuéllar un niño héroe vivo que defendió en 1847 el Castillo de Chapultepec ante la agresión norteamericana. A este bautizo de fuego le siguieron la guerra de los tres años, la intervención francesa, las luchas internas y el periodo de la República Restaurada (1867-1876). En la Pax porfiriana escribe su obra mayor, con su nombre o bajo el seudónimo de Facundo. Animador de veladas literarias y promotor de la literatura nacional, Cuéllar impulsa la profesionalización de su gremio y obtiene algo inusitado en esa época: cobrar sesenta pesos por su comedia *Natural y figura* (1866). En la moda de folletines y novelas por entregas publica en 1869 *El pecado del siglo*. Este literato de elevados vuelos fomenta la descentralización de las letras, frente a un creciente poder político centralizado, al editar en San Luis Potosí en 1869 *La ilustración Potosina* (Semana de literatura... poesía... modas y avisos). En una época de proyecciones luminosas, 'sombras chinas', del praxinoscopio-teatro, y del kinetoscopio, Cuéllar escribe una serie de novelas donde 'capta personajes' a la luz de 'su' linterna mágica, mientras Hilarión Frías y Soto, al través de una 'luz muy fuerte', recrea su *Album fotográfico*. La fuente de iluminación de ambos escrito-

* Area de Literatura. Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

res será la lámpara de aceite, el quinqué, o una simple vela: de ahí el predominio del blanco y negro en sus imágenes, los contrastes, los medios tonos. Hoy un autor como José Tomás de Cuéllar es prácticamente desconocido entre las nuevas generaciones; sin embargo, los grupos sociales económicamente más favorecidos de su época –burguesía, pequeño burguesía y capas medias– conocían y valoraban de manera positiva la producción dramática y literaria de Facundo. Era una etapa aún muy inestable con predominio de traiciones y asonadas, guerras e invasiones; un pueblo cansado de tanto ‘borlote’ exigía paz y fortaleza de las instituciones republicanas. La pax porfiriana colma las aspiraciones de las clases dominantes pero agudiza serias contradicciones que estallarán a principios de siglo. Entre estas etapas y a finales del siglo XIX se proyecta la obra de Cuéllar.

El reconocimiento de una obra artística se enfoca desde un ámbito cultural y literario, inmerso en determinados gustos y preferencias estéticas. El proceso de institucionalización, el ‘pleno’ éxito de la obra definido por su publicación en otros países y la traducción a otros idiomas de hecho prefigura síntomas declinatorios, sin que sea una regla. Aunado a estas condiciones ‘naturales’ un nuevo grupo literario, con una reciente moda estética, descalifica o cancela a la narrativa anterior. Este novedoso movimiento se constituye y se fortalece contra lo que antecede, dependiendo de la etapa de institucionalización en que se encuentre el ‘viejo’ proyecto. Estos paricidas borran todo vestigio de la ‘antigua’ narrativa y se erigen como inauguradores de una nueva tradición.

En el caso de autores del siglo XIX como Cuéllar ¿son válidos los asertos anteriores? ¿Es su presencia en manuales e historias de la literatura, donde se registra su existencia y transitoriedad en fichas biobibliográficas que ocupan un párrafo, auténticos

epitafios? ¿Qué medidas tomar frente al huracán de la posmodernidad que convierte en estatuas de sal a los que miran hacia atrás y descalifica a otros llamándolos emisarios del pasado? La supuesta originalidad de best sellers condimentados con una cucharada costumbrista, y aderezados con una pizca de romanticismo, verdaderos cocteles, hoy devienen atractivas mercancías que se adecuan a leyes de la oferta y la demanda. ¿O será la investigación de manuscritos, diarios y revistas de la época, tareas para especialistas y la cátedra universitaria?

¿Son “clases medias” las capas sociales que retrata Cuéllar en su obra? Para Guillermo Prieto, amigo y prologuista de Facundo, no hay duda: son los sectores intermedios que se rozan con la ‘clase ínfima y la alta’. Esta opinión la comparten críticos y escritores de esa época y aún de la nuestra, y pareciera no existir la menor duda respecto a la presencia de estas “clases medias” en las novelas de Facundo. No compartimos del todo con dichas aseveraciones y expresamos más adelante un punto de vista particular. ¿Cuéllar inaugura una tradición al enfocar su lente de sombras chinas a estos sectores urbanos? Creemos que sí. Será Cuéllar quien recree la personalidad y características de estos sectores urbanos. Sus protagonistas pertenecen a la pequeña burguesía en transición que está impulsando la transformación del país, la que ha tenido el privilegio de asistir a la escuela y, a decir de Justo Sierra, quienes “tenía(n) lleno de ensueños el cerebro, de ambiciones el corazón y de apetitos el estómago...”. El positivismo fortalecerá los sueños y ambiciones de estas clases en ascenso.

En este marco social con ideas de progreso a toda costa no será difícil que Cuéllar y sus contemporáneos se afilien a la estética del romanticismo, con adaptaciones, matices y divergencias del francés representado por Víctor Hugo. En México, esta

modalidad, importada de España, se llamará costumbrismo con una primera omisión: el grotesco. Mariano José de Larra y Mesonero Romano serán influencias determinantes en el costumbrismo de Cuéllar.

Las novelas de Cuéllar agrupadas bajo el nombre genérico de *La linterna mágica*, escritas entre 1871-1872 (1a. época) y 1889-1892 (2a. época), se insertan en una etapa peculiar de la historia mexicana: el porfiriato y en una corriente de pensamiento que domina la época, el positivismo. Porfirio Parra, discípulo de Gabino Barreda, intelectual en crisis cíclicas ante un pasado indígena “que aborrece”, un presente aún turbulento y un futuro sin perspectiva, percibe agudas contradicciones sociales y “... encontrados caracteres, propios de las épocas de crisis, (...) teatro de desencadenada tempestad, que destrozar amenaza las delicadas flores de la moral...”¹ El disfrute del ocio permite a estos intelectuales orgánicos tales divagaciones y, por ende, una crisis existencial permanente. Coartada eficaz que reivindica riquezas acumuladas por la clase en el poder y su vínculo con el ocio: virtudes que propician una adecuada atmósfera moral y “ hace(n) posible que (el poderoso) pueda pensar en el bien de la humanidad; el ocio hace posible que el rico pueda preocuparse por el presente y el futuro de otros”. Los ‘otros’ son los mendigos, los pelados, los sin techo: los pobres. Su visible presencia en ese “teatro de desencadenada tempestad” permitirá la práctica altruista, la realización de obras de beneficencia, la distribución equitativa de la riqueza... sobrante.

No bastan estos discursos, se requiere una ‘Teoría del orden social’ entre cuyos preceptos destaquen las relaciones entre su-

1. Cit. por Leopoldo Zea. *El positivismo y la circunstancia mexicana*. México, FCE-SEP, 1985. p. 154. (Letras mexicanas 81) México, Siglo XXI-UNAM, 1985, p. 39.

periores e inferiores. Una teoría que determine el lugar que ocuparán los hombres en sus respectivas relaciones sociales: a unos les corresponderá dirigir y a 'los otros' obedecer; estos 'otros' o inferiores no poseerán sentimientos más elevados que los de venerar y sentir gratitud hacia los benefactores de la humanidad. La teoría del orden social, en su práctica, se combina con el cabildeo nacional e internacional. Condecoraciones, premios, adulación sin límite hacia el benefactor principal y amigo de los obreros mexicanos, Su Majestad Porfirio Primero.

Estamos pues inmersos en una concepción del mundo que se desplaza a lo largo y ancho del territorio mexicano, que se ubica en un medio social determinado: una conciencia social opresora con una teoría medianamente armada, con préstamos comtianos, justificatoria del orden establecido al través de "mecanismos prácticos de autoafirmación (...) mientras que la conciencia social de los oprimidos está enfrascada casi permanentemente en una conducta sumisa ante una situación considerada como ajena e inmutable".² Dos visiones del mundo, dos percepciones vitales distintas, aparentemente, pero que tienden "a concentrarse en torno del estilo de vida de la clase dominante en forma supeditada".

Ya desde la época del joven novelista Juan Díaz Covarrubias existen inquietudes sobre la presencia de las clases medias en la sociedad mexicana. En su novela *La clase media* (1858) Díaz Covarrubias describe a 'una clase media virtuosa pero sin esperanza' y, a decir de Brushwood, en esa novela se da la impresión de que la salvación de México depende de que se rescate a la clase media. Esa aspiración, 'el rescate', será un *leitmotiv* de

2. Ciro F. Cardoso et al. *De la dictadura porfirista a los tiempos libertarios*. Tercera edición. México, Siglo XXI-UNAM; 1985. p. 39.

los regímenes posrevolucionarios e instrumento ideológico para preservar la estabilidad del capitalismo mexicano.

En el prólogo a la edición española de *La linterna mágica* Guillermo Prieto caracteriza al México de fines del siglo XIX como una 'sociedad en formación' y la estratifica en tres niveles: "... en la clase ínfima los hábitos son repelentes y difíciles de sacarse a luz, aun embellecidos por el arte; en la clase media impera la anarquía y se verifican transformaciones constantes; y la clase alta se compone de agregaciones variables, muy difíciles de caracterizar".³ Metido a sociólogo, Prieto define adecuadamente a la sociedad mexicana 'en formación' de su época y a una 'clase media (donde) impera la anarquía y se verifican transformaciones'. Un estudio reciente sobre la novela latinoamericana del siglo XIX destaca a los personajes de Cuéllar como miembros de "una clase media baja de la Ciudad de México".⁴ Caracterización que revela la ausencia de rigor pero también la dificultad en el análisis de capas sociales inestables, transitorias y declinantes.

Angel Rama, en un extenso y documentado estudio, resalta la presencia de una clase media que ha ido formándose bajo la divisa porfirista 'poca política y mucha administración' y que "... esa misma divisa regía el crecimiento discreto de la clase media que, durante un largo y oscuro período de fines del XIX, se amparó de las posibilidades de desarrollo que concitaba la paz porfiriana".⁵ Rama se apoya en la célebre entrevista que Porfirio Díaz concede a James Creelman en 1908 y donde el

3. Prieto, Guillermo "Prólogo a la edición de la Segunda Epoca de la Linterna Mágica" en *La ilustración Potosina*, Segunda Edición (facsimilar) México, UNAM, 1989. p.143.

4. Brushwood, John S. *La barbarie elegante*. México, FCE, 1988, p. 25.

5. Rama, Angel. *Literatura y clase social*. México, Folios Ediciones, 1983. p. 154.

viejo militar e improvisado sociólogo, a decir de Rama, caracteriza a una 'naciente' clase media. "México tiene hoy clase media, señala Díaz, lo que no tenía antes. La clase media es, tanto aquí como en cualquier otra parte, el elemento activo de la sociedad. Los ricos están siempre harto preocupados con su dinero y dignidades para trabajar por el bienestar general (...) y los pobres son ordinariamente demasiado ignorantes para confiarles el poder. La democracia debe contar para su desarrollo, con la clase media, que es una clase activa y trabajadora, que lucha por mejorar su condición y se preocupa con la política y el progreso general".⁶

En esa 'sociedad en formación', mencionada por G. Prieto en referencia a la inestabilidad de capas y sectores sociales, las dudas se acrecientan cuando un historiador, De la Torre Villar, caracteriza la heterogeneidad de la población urbana y rural del porfiriato "... pero distingúfase ya la clase media. Con diferencias económicas notables, la clase media constituía la mayor parte de la burguesía mexicana y de ella provenía en su mayor parte el sector ilustrado, los intelectuales que tenían grandes ambiciones de mejoría social y económica (...) La clase media obligada a la convivencia, realizaba esfuerzos increíbles para aparentar una situación bonancible y merecer el calificativo de 'decente'".⁷ Ante aplastantes evidencias no cabría sino aceptar la presencia de esas 'clases medias' como un hecho irrefutable, tanto en la literatura como en nuestra historia.

Andrés Molina Enríquez tiene una opinión distinta. En principio, niega la existencia de dichos sectores. "... no existen en nuestro país las clases medias propiamente dichas, es decir, cla-

6. *Op. Cit.* p. 153.

7. De la Torre Villar, Ernesto. "México en vísperas de la revolución" en *Revista de la Universidad de México* (México DF) Noviembre de 1986. p. 19.

ses medias propietarias, pues los *mestizos*, *directores*, *profesionistas*, *empleados* y *ejército*, no son en suma sino clases que viven de las trabajadoras, y por lo mismo privilegiadas también. Los *mestizos rancheros*, son los únicos que pudieran llamarse clase media, aunque son en realidad, una clase baja trabajadora. Clases medias propiamente dichas, no existirán hasta que la división de las haciendas, ponga un grupo numeroso de mestizos pequeños propietarios, entre los extranjeros y criollos capitalistas, y los rancheros e indígenas de las clases bajas”.⁸ Similar posición maneja el sociólogo norteamericano Nathan L. Whetten que ubica la aparición de las ‘clase medias’ bajo el impacto revolucionario y las diversas reformas sociales que de éste surgieron.

Especialistas en la obra de Cuéllar como Belem Clark verificarán la pertenencia de los diversos protagonistas a la clase media o a la media baja. En el caso específico de *Baile y cochino* considero que los personajes se afilian propiamente a la pequeña burguesía en transición. El coronel, anfitrión de la célebre fiesta, no habita un modesto hogar clasemediero: un corredor con macetas, ‘ante sala y comedor donde permanecen los hombres’, sala y una pieza contigua a la sala; en los ‘dominios de la cocinera (permanece) una tribu de fregatrices’. Las tres niñas “que se bañaban en la *Alberca Pane* los más días, porque las tres lo necesitaban (y) los tres novios que también se bañaban en la *Alberca Pane* sin necesitarlo”. Ninfas y tritones abordaban los ‘carros de verano del *círculo de baños*’ en su ruta a la *Pane* como podrían hacerlo las familias ‘decentes’ de la época: los Díaz o los Limantour. Si bien Cuéllar describe los ‘apremios’ de estas tres niñas ‘pobres’ ante las exigencias de la

8. Molina Enríquez, Andrés. “Las clases sociales mexicanas durante el porfiriato” en *Ensayos sobre las clases sociales en México*. Segunda Edición. México, Editorial Nuestro Tiempo, 1970. pp. 67-68.

moda, sus aficiones no son propiamente capamedieras. Otro personaje que describe Cuéllar minuciosamente es Venturita: calza botitas a la última moda, coloca una de ellas “sobre el mármol de su tocador, dejándose caer sobre una góndola de seda encamada...”. Venturita no tiene necesidad de trabajar, posee una cuenta de crédito en *La Sorpresa* gracias a la bondad del cuñado.

Cuando Don Justo Sierra califica como burguesía a oficiales y periodistas, tribunos y ministros liberales vencedores en la Reforma Constitucional del país, y los delimita bajo el concepto “Clase media de los Estados”, amén de trasladar mecánicamente un concepto forjado en Europa, se está refiriendo a esa pequeña burguesía en transición que bajo la sombra del porfirato alcanzará un elevado desarrollo. Sectores que se les ha dado la “denominación económica de pequeña burguesía” y que incluyen a estos oficiales y periodistas, “a los pequeños capitalistas de la ciudad y del campo que viven principalmente de explotar, en escala reducida, el trabajo ajeno y *no de su propio trabajo*”.⁹ Recuérdese que en esa etapa la industrialización no llegó a ser un componente principal en el crecimiento de las fuerzas productivas nacionales lo cual repercute en una estructura social mucho más heterogénea que la de hoy.

En *Baile y cochino...* los protagonistas no sólo imitan de manera grotesca las costumbres burguesas –bailables como las *polkas* y *danzas*, atuendos del tipo *salida de teatro* y tápalos, y las modas de la época: jaulas de varas y cintas ‘para abultar a las señoras’– sino todo el convencionalismo social dictado por el Carreño de su época en su Manual de Urbanidad y buenas cos-

9. Fernando Carmona “Propósito y despropósito de la ‘clase media’ mexicana” en *Estrategia* (México DF) Enero de 1976, p. 50.

tumbres; con la 'sutil' diferencia en la calidad de los bienes materiales y el 'refinamiento' propio de los sectores poderosos. Varios de los invitados son 'rentistas' y niñas y señoritas viven a costa de señores de elevada posición social. Las 'clases medias' a que alude Porfirio Díaz poseerían cierto nivel educativo, conocimiento técnico o capacidad administrativa, atributos de los que adolecen pollas y pollos de *Baile y cochino...* esmerados en una extrema frivolidad, un acentuado arribismo y un manejo de las apariencias hasta que 'muestran el cobre'. El desarrollo del capitalismo en nuestro país requiere de esa fuerza de trabajo calificada que, en el porfiriato, resulta muy escasa y que está principalmente en manos de técnicos y administradores extranjeros. Con la Revolución de 1910 se destraban las amarras que propician un elevado desarrollo del capitalismo en nuestro país.

Cuéllar en *Baile y cochino...* recrea un atmósfera inusitada para su época, un auténtico reventón que está a punto del degenerar; pero, al final, el autor 'reprime' su pluma y enmienda los malos pasos que lo arrastran al vacío. Prevalece una concepción del mundo, su mundo, que lo inhibe y le impide tales excesos; también está alerta el magisterio de los Altamirano y Ramírez que pacientemente han predicado las bondades de la literatura didáctica, no la del relajo. Está fresca aún la tinta con que Altamirano escribe sobre la inmensa utilidad de la literatura y de "sus efectos benéficos en la instrucción de las masas". El secante delinea los últimos rasgos donde señala el fondo virtuoso de la literatura ya que "Lo contrario hace mal, corrompe a una generación y la hace desgraciada, o por lo menos impulsa a cometer desaciertos que son de difícil enmienda".

HACIA UNA ESTÉTICA DEL TRAVESTISMO

EN *BAILE Y COCHINO* DE JOSÉ TOMÁS DE CUÉLLAR

Blanca Estela Treviño García*

Facundo y la sociedad de su época

Con el seudónimo de “Facundo”, José Tomás de Cuéllar escribió, en la segunda mitad del siglo XIX, un grupo de novelas de costumbres –su comedia humana mexicana–, que más tarde reuniría bajo el título de *La linterna mágica*. Integran esta obra (publicada entre 1871 y 1892) un conjunto de cuadros costumbristas donde sobresalen el ingenio y la habilidad pictórica de su autor para trazar tipos y ambientes, predominantemente urbanos. Con las narraciones de *La linterna mágica*, su autor continuó la tradición costumbrista iniciada por José Joaquín Fernández de Lizardi y alcanzó un lugar importante en las letras nacionales.

La vida de Facundo transcurrió en un periodo decisivo para la conformación del México moderno. Nos referimos a los dos últimos tercios del siglo XIX; años llenos de vicisitudes que

* Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

* Todas las citas de *Baile y cochino* están tomadas de la edición de Porrúa, México, 1977.

comprenden desde la ascensión de Santa Anna al poder y la instauración de la República Restaurada, hasta el arranque del Porfiriato, por mencionar solamente los acontecimientos más importantes de esos decenios. Durante ese periodo será fundamental, también, el desarrollo de la literatura como un instrumento de reinención y reflexión nacional. Al igual que su maestro Ignacio Manuel Altamirano, Cuéllar estuvo convencido de la necesidad apremiante de una “educación moral” y de la conformación de un sentimiento nacionalista. Por otra parte —e imbuido de las ideas positivistas en boga—, así como de la lectura de Larra y Mesonero Romanos (entonces tan leídos en nuestro país), Cuéllar se convierte en una especie de pintor de cuadros dinámicos de una sociedad en transición.

La Reforma, como lo han señalado múltiples historiadores, fue el periodo en que se propiciaron las condiciones para el asentamiento de la burguesía mexicana. Fue igualmente el lapso en que surge además la clase media (y media ilustrada también) que aspira a los aires de la democracia, la educación y, finalmente, el poder. Son, por lo demás, momentos de decadencia de la moral en uso, porque cada peldaño histórico implica la edificación y pérdida de ciertas virtudes colectivas.

José Tomás de Cuéllar pertenece a una clase media ilustrada que sueña con una sociedad más libre y más rica, que desea —al igual que un siglo después— construir un país en función del modelo industrial de los países europeos... aunque preservando muchas costumbres nacionales. En ese afán de utopía y nostalgia, de conquistar el porvenir desde el barro mestizo, se empeñaron Facundo y su generación. Y en ese panorama, ya avizorado por los pinceles de José María Velasco, la literatura sería —a juicio de este grupo optimista— uno de los instrumentos para convertir a ese pueblo ávido de ilustración.

En la novela de costumbres encontró Facundo el vehículo adecuado para exhibir los males sociales y mostrarse como civilizador de las costumbres. El interés de Cuéllar por el comportamiento de las diversas clases sociales, y su pasión por el dibujo y la entonces deslumbrante técnica fotográfica, lo colocaron como un observador –que se quiere imparcial– de todos los mundos y submundos de todas las clases sociales. De ese modo nos legaría sus mejores retratos, particularmente de la clase media con aspiraciones. Y será precisamente en el retrato de lo cotidiano –hay que atender sus palabras– donde se encuentra la importancia de su obra:

Yo he copiado a mis personajes a la luz de mi linterna, no en drama fantástico y descomunal, sino en plena comedia humana, en la vida real, sorprendiéndoles en el hogar, en la familia, en el taller, en el campo, en la cárcel, en todas partes...

Manuel de Ezcurdía anota al respecto:

El mundo que Cuéllar nos presenta no es el de los encabezados de primera plana, pero es un mundo, su mundo, voluntariamente alejado de los grandes sucesos nacionales...El pequeño cosmos de los usos, las modas, el vernáculo del momento...'

De esta manera Cuéllar rescata la otra cara de una sociedad petrificada por la historia. Facundo nos presenta a una sociedad en transición que fracasa constantemente en la búsqueda de un reconocimiento propio. De esa sociedad que cae en imitaciones serviles, que se escinde entre el deber de crearse una identidad

1. Prólogo de Manuel de Ezcurdía a *La linterna mágica*, México, Porrúa, 1987 p.xv.

propia y el de alcanzar un desarrollo “a la manera occidental”, es de la que se ocupará su autor en las novelas de *La linterna mágica*. En ese sentido es que nos hemos propuesto analizar esos aspectos, pero a través de una de las manifestaciones mejor descritas en su obra: el travestismo.

En *Baile y cochino*, por ejemplo, resulta notable la importancia del vestuario. Los cuadros más vívidos y mejor logrados se refieren al vestido, al traje como prolongación de la imagen de la sociedad. En esta obra se prepara el escenario para que un grupo de hombres y mujeres se transforme con ayuda de la moda.

El travestismo se entiende generalmente como la tendencia que tienen ciertas personas a usar vestidos del sexo opuesto. Al hablar de travestismo en Cuéllar nos referimos a un concepto mucho más amplio que el contemplado por el psicoanálisis freudiano, porque en su sentido original, “trans” significa “del otro lado”. Así travestismo sería también ponerse vestidos “del otro lado” de nuestra realidad, interpretando ese “otro lado” sin la connotación de sexualidad pervertida, sino como aquello que no es originalmente nuestro, que nos viene de fuera, que no nos pertenece, que imitamos y en consecuencia convertimos en máscara y disfraz. Para Cuéllar la influencia de la moda extranjera deforma y enmascara nuestra personalidad, la denigra con la imposición de una imagen externa.

El vestido y las clases sociales

A lo largo de la historia de la humanidad, las clases dominantes han creado y establecido una moda, una manera de ha-

blar y de expresarse; un estilo peculiar de vestirse que los distinguiera de la gente común. El vestido es “una prolongación de la piel, un medio para definir el ego socialmente”.²

Para los personajes de Facundo, hablar y vestir de cierta manera significa el acceso posible a un ámbito social al que no se pertenece. Para su creador en cambio, la apariencia pierde al hombre porque el lujo de la moda lo conduce a la vanidad y a la mentira. Sin embargo, la importancia del vestido en los cuadros de costumbres de la sociedad decimonónica descrita por Cuéllar, adquiere una dimensión mucho más profunda y compleja porque muestra con fidelidad a una sociedad cuya identidad naciente no lograba vencer aún el atávico malinchismo.

A juicio de José R. Benítez, el siglo XIX es el más importante para la historia del traje en México ya que con la independencia se alcanzó la libertad de vestirse de acuerdo con el gusto personal; aparecieron las primeras prendas que originarían los trajes típicos de la expresión nacional, al tiempo que la naciente clase media, en su aspiración de formar parte de la élite, se convierte en esclava servil de la moda francesa que en el último tercio del siglo XIX monopolizará el gusto de las clases sociales acomodadas y finalmente, es hasta esta centuria cuando se comienzan a vestir las clases populares, que durante el Virreinato habían permanecido prácticamente desnudas.³

Las transformaciones de las costumbres en el vestido de una sociedad no son sino el reflejo de los cambios socio políticos y culturales que en ella se dan. Unos años antes del derrumbamiento de Santa Anna las pasiones exacerbarán las divisiones

2. Marshall McLuhan, *La comprensión de los medios*, México, Diana, 1979, p.154.

3. José R. Benítez, *El traje y el adorno en México. 1500-1910*, México, Universidad de Guadalajara, 1946, pp.140-224.

entre conservadores y liberales; estas tendencias afectarán al traje, que comenzará a usarse de acuerdo con las ideas políticas.⁴

Sin embargo, las manifestaciones políticas por medio del vestido no son un invento de la Reforma, ya se habían dado durante el Primer Imperio, estableciendo así una tradición.

En esta sucinta revisión histórica nos percatamos de la importancia del vestido y el adorno en el siglo pasado y comprendemos su trascendencia en las novelas de Cuéllar: estamos ante una sociedad desnuda que necesita cubrir sus carencias con exageraciones externas, que se debate en la paradoja del vestido para mostrarse y esconderse.

La clase media de las obras de Facundo, desea vestirse como si estuviera en París y lucir sus galas por la calle de Plateros y la Calzada Reforma. La moda de imitación parisina se irá acentuando hasta convertirse durante el Porfiriato, en el sello distintivo de las clases privilegiadas.

Para el autor de *La linterna mágica*, el lujo corrompe a la mujer, a la sociedad; las buenas costumbres se relegan porque lo importante es vestirse bien y asegurar un sitio en la escala social. Detrás de la levita, el vestido de seda, las botas y el polizón que amenazan la moral y las costumbres, se evidencia el ascenso y la movilidad de la clase media.

En las novelas de José Tomás de Cuéllar, se transforma la fisonomía de la ciudad de México y también se modifican las estructuras sociales; la mujer deja de ser modesta, humilde y sumisa para convertirse en prostituta, en objeto de consumo; en

4. Los liberales utilizaban corbatas rojas; los conservadores, verdes. El sombrero blanco, alto y erguido, el pantalón negro, el prendedor en la camisa y la capa española constituyeron prácticamente el rasgo distintivo del grupo conservador; el grupo liberal tenía su contraparte en el sombrero de fieltro –sombrero democrático por excelencia–, en la cinta del reloj y en la ya mencionada corbata roja.

un ser que ostenta tras la moda y los afeites su degradación. Para los personajes de Facundo, ir a la moda oculta la pobreza, la fealdad, pero tras los velos de la apariencia el hombre se des-clasa y pierde su identidad. Además del vestido, Cuéllar se ocupa del calzado y los afeites, elabora una estética mediante la cual se encubre una ética y una ideología.

Para los protagonistas de las novelas de Facundo, el calzado y los afeites se convierten en armas de seducción; para Cuéllar estos objetos degradan, prostituyen, ocultan la procedencia de clase que tras el ropaje y el calzado disfrazan un desclasamiento. Se disfraza el que usa guantes, la que ciñe la cintura con un corsé, la que se cubre de polvos lo trigueño de la cara, la que se calza con botines “la desgracia de un pie sin gracia”.

Cuéllar condena la irrupción del lujo y la moda extranjera en las costumbres de una clase que, a su juicio, debe permanecer inamovible. También evidencia un racismo –su racismo– que pretende mantener una estratificación clasista que se desea inmutable.

La estética del travestismo

Desde la óptica de José T. de Cuéllar la realidad se fragmenta con el propósito de indagar en el microcosmos de la clase media mexicana. Facundo escudriña la fisonomía urbana; junto con él recorreremos las calles, los cafés, las tiendas de moda y las vinaterías, entre otros muchos sitios. En todos estos lugares la mirada del narrador observa detenidamente a sus personajes. Una galería de tipos aparece ante nuestros ojos: las pollas, el lé-

pero, las descalcitas, el nuevo rico, los lagartijos, la alcahueta, la solterona.

En *Baile y cochino*, la mirada del escritor se detiene con arrobos en la mujer bonita y recorre el cuerpo femenino; se posa en dos puntos corporales singulares: la cintura y el pie, con su extensión en el corsé y en el zapato. El contenido simbólico de estos puntos es estratégico porque bien conocida es la tradición que ve en el cuerpo una réplica del universo y un principio político.⁵

En el cuerpo humano es posible encontrar reestructurados los emblemas que ordenan el universo y las sociedades humanas. La cabeza representaría la bóveda celeste; los cabellos, las estrellas; los miembros, las cuatro estaciones y los pies, la imagen de la tierra. El ombligo ha sido un emblema mítico-religioso para la mayoría de las culturas, representa el medio, el centro, el punto de equilibrio y de unión de las partes del cuerpo, pero además inicia y termina el cordón umbilical, el cordón de nuestro origen, marca así un camino hacia dentro. Cuando se refiere a la mujer cobra mayor carga semántica, es el símbolo erótico por excelencia, el de la creación, el de la fertilidad. Y es precisamente esa carga signífica de sendero interno la que le otorga su enorme vulnerabilidad, es una parte delicada, frágil, fácilmente identificable con la cintura femenina. En este contexto se explica por qué la caracterización del cuerpo femenino —dentro de

5. Se podrá objetar que siendo José T. de Cuéllar un observador positivista, realista y naturalista, resulta poco probable que haya atribuido este valor trascendental religioso a las partes corporales que distingue. Sin embargo no es así, la preocupación moralista que lo domina le exige forzosamente una creencia religiosa y un hombre con religión no puede carecer de una visión trascendental de las cosas. Maurice Maeterlinck intuyó a fines del siglo XIX la imposibilidad de separar moral y religión, ya que había sido ésta el origen de la primera y no al revés. Cfr. Michel Feher: *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*. Madrid, Alfaguara, 1990. pp.43-120. vol.I.

una sociedad preocupada por instaurar urgentemente una moral estable— se da a través de esta parte del cuerpo (recordemos las descripciones de las Machucas y de las hijas de la señora del curial, entre otras).

El simbolismo del pie sólo se entenderá en comparación con su correspondiente geométrico opuesto: la cabeza. Ambas partes establecen los límites del cuerpo; la cabeza constituye el punto más alto del mismo; como vértice superior se suele asimilar a la esfera de totalidad y por su forma de bóveda y su función de centro espiritual, el cráneo se asemeja con frecuencia al cielo. La cabeza será, en consecuencia, manifestación de las cualidades y aspiraciones más elevadas del hombre; aquéllo que de divino y espiritual tiene se encontrará en estos límites superiores (la cabeza apunta al infinito).

A estas cargas sónicas trascendentales ha respondido el sombrero en sus diversas modalidades a través del tiempo. En efecto, el sombrero no sólo posee un valor utilitario sino que reviste toda una carga ritual y semántica-cultural.

El cuerpo tiene una composición geométrica exacta, todas las figuras geométricas hallan su correlación en algún miembro, de tal modo que, si en la cabeza encontramos una figura circular (análoga a la visión directa de la bóveda celeste) en los pies encontraremos cuadrados. El pie fue hecho a imagen y semejanza de la tierra, representa por lo tanto el vínculo con lo terrenal y lo corruptible, el camino a las pasiones humanas; el pie es por ello un símbolo erótico por excelencia, representa la porción inferior del cuerpo que origina los malos pensamientos y los deseos sexuales. Por otro lado, el pie ha tenido siempre connotaciones semánticas de suciedad (por ser lo que se arrastra, lo que toca el polvo, lo que se dirige al centro de la tierra, al infierno) pero y fundamentalmente porque es el miembro más

alejado de nuestros centros vitales y superiores (corazón y cabeza). El calzado tendrá, en consecuencia, significaciones morales, religiosas, y hasta políticas, como se comprueba en *Baile y cochino*.

No es fortuito, entonces, que Cuéllar dedique buena parte de sus retratos a la estética del calzado y hasta elabore toda una digresión filosófica (Venturita y sus teorías sobre el zapato).

Un testimonio de la correspondencia que hay entre el pie y el erotismo, la traza el autor cuando habla de la relación de Enriqueta con su ropa en general⁶ y su calzado en particular:

Enriqueta no sólo sentía la repercusión de aquel rumor en el yunque y el martillito de sus oídos, sino que a largos intervalos sentía en la suela de sus botitas el hormigueo de la trepidación. Estas sensaciones se parecían al chirrido de la electricidad de un aparato electro-magnético, y hasta ejercían en Enriqueta cierta influencia voluptuosa.

En *Baile y cochino*, la preocupación de los personajes es el vestido que usarán en el baile, las mujeres sobre todo se muestran como seres superficiales y pequeños cuya existencia se concibe alrededor de la moda. Para Cuéllar la moda no es la consecuencia de esa mezquindad, sino al contrario: la moda, investida de cualidades humanas, pervierte los ánimos y atrapa en su imperio a cualquier mujer, convirtiéndose en su única guía y despojándola de calidad moral. Esta idea se reitera en varios

6. Uno de los mejores cuadros de Cuéllar se encuentra en la descripción del crepúsculo que se refleja en el vestido de Enriqueta. Ver cap V, p.285. El gusto de Enriqueta por el traje y el adorno reviste una gran sensualidad: "los sentidos de Enriqueta estaban cogidos por una gran caricia mundana".

cuadros de la novela.⁷ Tal vez a esto obedezca, la omisión del nombre de varios de sus personajes femeninos; en uno de sus mejores retratos, Cuéllar se refiere siempre a “la mujer del curial”. A este personaje lo transforman el vestido y el maquillaje; ambos aparecen con poderes generadores de belleza y de amor por un lado (el compadre Gabriel se enamora de ella, y “vamos, era cosa que el mismo curial con todo y llevar tantos años de casado, encontró algo de nuevo en su mujer”) y de ignominia y deshonra por otro (el lujo y el aspecto provocativo que prelu- dian el engaño).

El uso del maquillaje dará el marco apropiado para hacer la crítica de una sociedad que inconforme consigo misma, se desprecia, desvalorizando –en la imitación europea– su propia condición:

Desde que su tez tiraba a imitar el blanco germánico, la señora aquella se movía por distintos resortes, y como que obedecía a otros móviles, tanto que hasta había dejado de ir a misa con la puntualidad de antes, se había vuelto muy presumida especialmente con respecto al calzado.

La transformación física se traduce en una transformación espiritual, de tal suerte que la operación travestí reviste contextos rituales, las cosas tienen el poder de modificar a quien las usa.

En los trajes existe la misma relación de lujo que en los hogares. Por medio de ellos se manifiesta la posición económica de los personajes. Las relaciones íntimas entre los seres huma-

7. Vid. cap. I. Desde el inicio de la novela, la preocupación de los personajes son los colores del vestido y las críticas que se harán en el baile.

nos se reencuentran en sus cuerpos, y así el traje ya no sólo es extensión de éstos sino expresión de la relación que ocupa en un determinado orden social, en el espacio que le determina una jerarquía económica.⁸ Esta relación la apunta el escritor de manera contundente en el siguiente fragmento:

Las Machucas habían sido muy pobres, pobrísimas, tanto que Saldaña, que conoce a todo México, suele decir, cuando le piden datos acerca de ellas, que las conoció ‘descalcitas’.

Otra vez la importancia del calzado, no como símbolo erótico sino como símbolo de poder económico. El zapatito bajo de raso negro se constituye, incluso, en el zapatito aristocrático por excelencia.

También resulta notable que sean muchos los pasajes donde Cuéllar nos muestre el alejamiento hombre-Dios como una consecuencia del lujo, la moda, los trajes, el maquillaje y las botitas de raso que pierden a las personas. El travestismo es la enfermedad de la moda⁹ y ésta se constituye así en un poder maligno, perverso, enviado específicamente a la mujer. Aquí confluyen las analogías, la mujer –esencia demoníaca– que se vale de armas –igualmente demoníacas– para pervertirlo todo: la esposa del curial se convierte en amante de su compadre; la madre de Enriqueta vende a su hija.

La importancia del traje y la transformación del hombre debido a su influjo, deviene cuestión primordial en *Baile y cochi-*

8. Los vestidos de la señora del curial y los de las pollas Isaura, Rebeca, y Natalia... eran de muy distinto carácter, por aquello de que el hombre pobre “todo es trazas” nos dice Cuéllar.

9. “El diablo del lujo es por lo general quien se encarga de la zambullida desastrosa”, nos dice Cuéllar en el capítulo V.

no tanto así, que el baile mismo se constituye en escenario donde actuará como personaje principal el travestismo. En esta obra se da, a nuestro juicio, una alegoría de los preparativos de una representación teatral; tras bambalinas los personajes-actores están cortando, cosiendo, alquilando vestidos, trajes ajenos a su cotidianidad que les servirán para su representación, para dejar de ser –momentáneamente– lo que son. Es el trastocamiento de la realidad y de los papeles asignados que encuentra, por otro lado, su correspondencia en el espacio del baile, de la fiesta, del carnaval.

En *Baile y cochino* todo el mundo conoce a las Machucas, son el punto de atracción de diversas clases sociales. Las Machucas además de representar un tipo social, son el blanco del exquisito humor de Cuéllar y –sobre todo– el paradigma del travestí.¹⁰ Su encarnación misma, a eso deben su fama. Se constituyen, asimismo, en un símbolo: el de la máscara y la apariencia, el del actor, son la encarnación de la hipocresía, de la moda y el lujo:

Las Machucas tenían todas las apariencias, especialmente la apariencia del lujo, que era su pasión dominante; tenían la apariencia de la raza caucásica siempre que llevaban guantes, porque cuando se los quitaban, aparecían las manos de la Malinche, el busto de Ninón de Lenclós; tenían la apariencia de la distinción cuando hablaban... y tenían por último la apariencia de la hermosura...

10. Es significativo que Cuéllar comience la descripción de las Machucas refiriéndose a sus vestidos: "En primer lugar le diré a usted que se visten muy bien. Ah! eso sí, qué bien se visten!"

El afán travestí no sólo es el reflejo de la servil imitación extranjera y del rechazo a lo propio, sino también el origen de la depravación de las costumbres: el hermano de las Machucas pierde su honra en el afán de conseguir para sus hermanas los vestidos y las alhajas de su agrado. La apariencia es entonces la idealización de una realidad que no se acepta, peor aún, de una realidad que no se quiere o no se puede cambiar. La realidad de las Machucas es su existencia vulgar y ridícula; empieza con su mismo nombre:

cuando dicen "machucado", te viene sin querer a las mentes la imagen de un sombrero sobre el que se sentó alguien...

Es significativa, por otra parte, esta imagen del sombrero machucado. Como mencioné anteriormente, el sombrero pertenece a la serie de las prendas privilegiadas, es decir, no sólo tiene funciones utilitarias sino semánticas y designativas por excelencia; en muchas culturas es un símbolo de honor y valor. El sombrero machucado entonces, pertenecerá también a personas machucadas, con toda la carga significativa que la palabra les otorga. Por otro lado, es curioso observar que, de todos los adornos y prendas de vestir, el sombrero sea al que se le han impuesto los nombres más pintorescos y populares a través del tiempo y de las modas.¹¹

A partir de la segunda mitad del siglo XIX el gusto en el traje se fue refinando debido, sobre todo, al contacto con el extranjero; principió en México el imperio de la moda francesa,

11. Ej: El bacín, el sombrero de copa, la cubeta, el sorbete, la chistera, la china, medio queso, pavero, empanada, gallina y quesadilla son algunos de los nombres que nos han servido para designarlos.

sin embargo, en nuestro país se manifestó con una característica propia: la exageración. Mientras que para 1866 en París se extinguía la crinolina y los vestidos altos, aquí cada día eran más largas las colas y las campanas de los vestidos:

París se encarga de la corrección de líneas, de abultar, de achicar y de perfilar a la mujer para alejarla cada día más del tipo de nuestra primera madre en el paraíso; y si los hombros de aquella señora y de las que le sucedieron fueron escultóricos en el sentido de su redondez, hoy las hijas de Eva lo usan todo puntiagudo y anguloso...

Para Cuéllar la moda y sus inventos convierten el traje no en la expresión natural del cuerpo humano sino en su deformación total. El vestido oculta, transforma, pervierte el orden natural de las cosas, deforma externa e internamente.

Enriqueta, otro de los personajes de la obra, es el prototipo de la mujer esclava de la moda, lo único que sabe hacer es vestirse bien, el ritual de su vida reside en esperar –correctamente vestida– junto a la ventana como una tentación:

Las muchachas que se asoman a las ventanas para ser vistas, tienen por lo general por detrás y completamente invisible un geniecillo que las aconseja apretarse el corsé y peinarse bien...Se llama “la moda”, porque es mujer; pero es creación del lujo

Para ella el amor no constituye un fin en sí mismo sino que es un medio para acceder al lujo. También en este caso, el amor se viste de engaño; el travestismo no perdona nada y cubre hasta esencias abstractas.¹²

Venturita, es quizá, de todos los personajes de *Baile y Cochinillo* el único justificado para hacer uso del vestido y del adorno porque ha guiado todos sus movimientos vitales en función del desengaño. De igual manera que Enriqueta, Venturita se exhibe en las plazas y el Zócalo para encontrar novio porque su aspiración máxima es formar una familia. Por este motivo Cuéllar la distingue de Enriqueta y legitima sus acciones.

La corrección de las líneas de la naturaleza que persigue Venturita no obedece a un principio mezquino (el lujo, la vanidad) sino a un principio de belleza ideal que no puede ser natural sino perfeccionado por los inventos del hombre. Al ser el pie la zona menos atractiva del cuerpo, el calzado tendrá que ser, por lo tanto, uno de los elementos más importantes en su corrección estética. Por otro lado, el erotismo que encierra la utilización del zapato bajo es bien conocido por este personaje y utilizado en consecuencia:

Con el zapato bajo enseñas... la media! Mujer, la media!...
Quiere decir, una desnudez, un acercamiento, una provocación...porque la media pertenece... pertenece a lo que no se enseña a nadie... en fin, a la ropa interior.

12. Al ser la familia la institución social por excelencia, la función de la mujer debe ser –según la mentalidad del autor– exclusivamente la de madre y ama de casa. Si una mujer busca el matrimonio para cumplir no las funciones asignadas sino los compromisos adquiridos por el lujo y la moda estará pervirtiendo un orden social sagrado, de ahí el ataque al tipo de mujer que representa Enriqueta.

Pero el ritual del travestismo tiene otro fin que rebasa el de la sola transformación: hay que mostrarse y para eso están las plazas y los bailes. El mundo desfila, alardea de una imagen prefabricada, ideal, de lo que quisieran ser, o lo que es peor, de lo que no se es; es el desfile de una esperanza y una desilusión:

La irrupción del lujo en las clases poco acomodadas,... va convirtiendo la modestia y la humildad en esa sed insaciable de atavíos costosos para engañar a la sociedad con un patrimonio y un bienestar que no existen.

El vestido y el adorno tienen también sus propios códigos e incluso un lenguaje amoroso. El manejo del rebozo entre las clases populares y el del abanico en las clases medias y altas formaron listas de significación eróticas:

Pero cuando se trata de amor en nuestra servidumbre... entonces se reduce (el coqueteo) a entreabrirse con ambas manos cerca de la cara la orilla del rebozo, dejando percibir por un momento el pescuezo cobrizo y arrebujándose después con el emboce, de manera que tape un poco más la boca, que traducida elocuentemente por el pretendiente, es como si ella dijera: “no sea usted malo, “yo soy muy recatada”, “esas cosas me ruborizan”.

Y es a tal grado un lenguaje establecido que Cuéllar nos llega a hablar de la consagrada “galantería del sarape”.

Para el autor, el baile es un ritual del travestismo; con el baile llegamos al clímax de la obra. Cuéllar ha preparado todo en un crescendo; asistimos a una representación teatral, es más a un carnaval. El autor de *Baile y cochino* hace una alegoría del carnaval, el travestismo es una condición necesaria, es la más-

cara de los actores la que favorece el trastrocamiento de las jerarquías sociales. Ataviados con vestidos que no les pertenecen se mezclan los hombres y se permiten libertades impensables en el resto del año. Por el contrario, el estar cubiertos, enmascarados, les otorga en mayor grado esta libertad y la justifica. Vemos aflorar a la superficie las tendencias más profundas y contradictorias del alma humana. En *Baile y cochino* el travestismo reviste las mismas posibilidades rituales del carnaval: máscara y ostentación, escudo y grito de debilidad, brillo que prelude la intensa pobreza y opacidad de las vidas cotidianas, metáfora de lo que se quisiera y no se es, símbolo definitivo de un pueblo que a mayor pobreza espiritual y física, mayor ostentación carnavalesca y finalmente espejo de una esperanza caricaturizada.

DE LA QUE UNA VEZ FUE

LA "CIUDAD MÁS TRANSPARENTE"

Begoña Arteta*

...la luz viene del cielo, por decirlo así, pura y diáfana; parece como que uno pudiese tocar las estrellas con la mano: tan brillantes se destacan sobre el fondo de intenso azul. Vagando por México en noches semejantes, al ver destacarse atrevidamente los nítidos contornos de la torre y del templo con su forma y aun su color, casi tan brillantes, aunque más suaves que a la luz del mediodía, a menudo me he sentido tentado a decir que el claro de luna que hay en nuestra patria...no es sino obra de segunda mano, comparado con éste.

Brantz Mayer

Centro político, económico y cultural de lo que fue la Nueva España, la ciudad de México fue escenario de los vaivenes políticos y de las ideologías en pugna que caracterizaron a casi todo el siglo XIX, desde que se establece en ella primero la capital de efímero Imperio y poco después la capital de la República en 1824, hasta la presidencia de Porfirio Díaz. La ciudad atestiguó así la en-

* Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco.

trada de los ejércitos triunfantes y la salida de los derrotados. Los actores de la Historia aparecían y desaparecían, por cortas o largas temporadas, o definitivamente, de la ciudad. Las intrigas políticas se sucedían una tras otra, y formaban la historia de los grandes acontecimientos. Paralela a esta “Historia”, se desarrollaba la vida diaria en la que, los habitantes de la ciudad observaban los acontecimientos, la gran mayoría como espectadores; en ocasiones con un poco o mucho de espanto. Según el caso, se refugiaban en sus casas durante algunas horas o algunos días. Aquellos a los que les era posible, salían de esta ciudad, en tanto pasaba el peligro, después regresaban a recibir con regocijo la llegada de los vencedores que venía aparejada de celebraciones y festejos. Este grupo de personas anónimas, protagonizaban, a su vez, aun sin conciencia de ello, un papel fundamental en la historia social; en esas personas se reconocen los hábitos, los gestos, modelos y maneras de actuar que dotan de personalidad específica a un lugar, que se convierte a su vez en protagonista como fue el caso de la ciudad de México.

Ciudad llena de colorido, de contrastes, de tradiciones, asombró a los extranjeros que durante su estancia en ella, dejaron algún relato escrito de su experiencia en una sociedad diferente a la suya; y en el que destacan en muchas ocasiones las costumbres de lo que es diferente de las sociedades de sus países de origen, ya sea para alabar o criticar. Sus escritos complementan la visión que de la ciudad de México y de sus habitantes tenemos a través de los autores mexicanos de la época, entre cuyos mejores exponentes están Guillermo Prieto y Manuel Payno.

¿Quiénes eran estos visitantes, y a qué venían? Una vez consumada la independencia de México, este país se convirtió en el centro de atención de comerciantes, inversionistas, científicos, aventureros, políticos y diplomáticos, a quienes les había sido

difícil entrar en lo que fue la Nueva España. La nueva nación les abrió las puertas para iniciar un intercambio, sobre todo comercial, con la que había sido la colonia más rica de España, a pesar de que la situación política y económica muy pronto se tornó caótica, debido a la inestabilidad provocada por las luchas internas, ideológicas y de poder, aunado esto a invasiones extranjeras, no dejó de ser un país que interesaba en el extranjero, por diversos motivos. Muchos de ellos dejaron un testimonio de varios aspectos de una sociedad como la mexicana, aunque enfatizando los temas que para cada uno de ellos era prioritario destacar.

Para darnos una idea de cómo era la vida en la ciudad, hemos escogido a cuatro autores de diferentes nacionalidades, que escribieron sus libros en el período que comprende de 1839 a 1850. La primera, la Señora Calderón de la Barca,¹ que de soltera llevó el nombre de Frances Erskine Inglis. Era originaria de Edimburgo, Escocia, de donde emigró a los Estados Unidos. Ahí conoció y se casó con don Ángel Calderón de la Barca, quien fue nombrado primer ministro plenipotenciario de España en México, al reanudarse las relaciones diplomáticas con ese país. Llegó el 18 de diciembre de 1839 y permaneció en México durante dos años y veinte días. Brantz Mayer,² norteamericano, estuvo en el país en calidad de secretario de la Legación Norteamericana; llegó a México el 12 de noviembre de 1841, en donde permaneció hasta noviembre del año siguiente. Carl Bar-

1. Calderón de la Barca, Madame. *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*. Trad y Pról. Felipe Teixidor. 2ª ed. México, Editorial Porrúa, 1967. 462 pp.
2. Mayer, Brantz. *México. Lo que fue y lo que es*. Trad. Francisco A. Delpiane. Pról. y notas Juan A. Ortega y Medina. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1953. 518 pp.

tholomaeus Heller,³ originario de Moravia, que en aquella época pertenecía a Austria, visitó México con un misión determinada: el estudio y la recolección de ejemplares de plantas americanas vivas. Permaneció en el país de 1845 a 1848. Y por último Carl Christian Sartorius,⁴ alemán, quien vino como empleado de una compañía minera en 1824. Se estableció en México y compró una hacienda para el cultivo del azúcar en Huatusco, Veracruz, regresó a Alemania en 1849 y dio una serie de conferencias con el fin de animar a sus paisanos a formar una colonia en México. Con esas conferencias escribió su libro. Regresó a México, donde murió.

Hacia 1850 se calcula que la ciudad tenía aproximadamente 200 mil habitantes, población que se mantuvo más o menos estable en el período del que nos ocuparemos. Los relatos conocidos como relatos de viajeros, hacen referencia a las costumbres y ocupaciones que siguieron conservando mucho de la herencia de la Colonia; en ellas se destacan las diferentes clases socio-económicas a las que pertenecía la población, y que estaban condicionadas al grupo racial del que eran parte, ya que aun con la proclamación de la República, ésta no terminó por decreto con la división de las castas que se siguió manteniendo. Por eso Carl Christian Sartorius, alemán que llegó a México desde 1824 y fue testigo del proceso político del país comenta:

...la Constitución considera jurídicamente iguales a todos los ciudadanos del país cualquiera que sea su color y han sido anu-

3. Heller, Carl Bartholomaeus. *Viajes por México en los años 1845-1848*. Trad. y nota preliminar Elsa Cecilia Frost. México, Banco de México, 1987. 371 pp.

4. Sartorius, Carl Christian. *México hacia 1850*. Estudio preliminar, revisión y notas Brígida Von Mentz. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1990. 327 pp.

lados todos los privilegios de nacimiento... Empero, las costumbres profundamente arraigadas entre la gente y que son perpetuadas por el lenguaje, no pueden ser eliminadas fácilmente por ninguna ley: por consiguiente, aquí encontramos una aristocracia de color, del mismo modo que en las repúblicas o monarquías de Europa existe una aristocracia de nacimiento.⁵

Así como las clases sociales se mantuvieron estratificadas por mucho tiempo, el espacio que ocupaba la ciudad tampoco sufrió muchas modificaciones: el crecimiento urbano fue mínimo, y aumentó un poco en los suburbios. Sus límites eran aproximadamente la Alameda, la Ciudadela, San Cosme, la Viga. Chapultepec estaba fuera de la traza, y el punto de unión entre estos dos lugares era el acueducto. Tacubaya, San Ángel o San Agustín de la Cuevas (Tlalpan), eran pueblos independientes y para llegar a ellos el viajero tenía que cruzar la campiña que rodeaba a la ciudad y herloseaba el Valle de México. Para Brantz Mayer, la ciudad:

...vista desde la torre de catedral presenta un conjunto de cúpulas, campanarios y casas de techos planos, cubiertos a menudo de flores y verduras, a modo de jardines suspendidos. Fuera de las puertas de la ciudad, en la cual se hace difícil creer que quepan 200 000 mil habitantes, la vasta llanura se dilata por todas partes hasta las montañas, atravesada en algunos puntos por las largas líneas de los acueductos que van de los cerros a la ciudad, y en otros tachonadas de lagos, campos de cultivo y hermosas arboledas, hasta que la vista se pierde con los volcanes cuyas nieves se destacan sobre el azul del cielo.⁶

5. *Ibid.*, p. 118.

6. Brantz Mayer, *op. cit.*, p. 60.

Las casas de las familias acomodadas estaban construidas de piedra y ladrillo; lo común era que fueran de dos pisos, tenían un patio en medio. La planta baja la ocupaban la portería, las oficinas y la cochera. el entresuelo era para los sirvientes: el piso más alto sin excepción era el mejor, el más elegante, y el que ocupaba la familia.

Sartorius a su vez contrasta el esplendor y lujo de las clases altas por un lado y la “mugre y desnudez en el otro”, y explica:

...los suburbios son pobres y polvorientos habitados por las clases más humildes. Desperdicios e inmundicias, carroña de animales y escombros de construcciones se apilan a la entrada de las calles, al lado de paupérrimas chozas, moradas de astrosos vagabundos e indios semidesnudos.⁷

Entre los lugares, que ahora llamaríamos turísticos, y que eran visitados por los extranjeros estaban la Catedral, el convento de San Francisco, el de Santo Domingo y el de San Agustín, obras arquitectónicas religiosas de lo más representativo de la Colonia. Entre los edificios civiles destacaban por su importancia el palacio o Escuela de Minería, el Jardín Botánico, que estaba dentro del Palacio Nacional, la Academia de San Carlos y la Universidad, en donde se encontraba el Museo de Antigüedades. Todos los escritores se lamentan del deterioro en que se hallaban estas instituciones, pero no hay que olvidar la situación de incertidumbre política que vivía el país en esta época, y el esfuerzo de algunos particulares por mantenerlos con vida.

Contaba la ciudad con algunos lugares en los que se podía alojar el visitante por algunos días como el hotel Vergara, y el

7. Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 191.

de la Gran Sociedad; al inaugurarse el Teatro Nacional éste ofreció también servicio de hotel. Los viajeros extranjeros se quejaban continuamente de estos “hoteles”, ya que no contaban con los servicios que esperaban, por ello, si su estancia se prolongaba los tomaban como huéspedes alguna familia de la alta sociedad o alquilaban una casa. Los viajeros de provincia, de menos recursos, arrieros o comerciantes, se hospedaban en las fondas.

Brantz Mayer, escribió con ironía: “Cuando llegué a México me dijeron que, de no quedarme aquí por algún tiempo, perdería probablemente las tres grandes “diversiones mexicanas, a saber, una revolución, un terremoto y una corrida de toros”,⁸ experiencias que fueron comunes a los viajeros aquí mencionados. Pero, de hecho no fueron los únicos aspectos que llamaron su atención. Los habitantes de la ciudad trabajaban y se divertían en diversas formas entre semana y los días de fiesta.

La ciudad se despertaba con el tañer de las campanas, era una ciudad en la que abundaban las iglesias y conventos, también marcaban las horas del día y las ocupaciones de sus habitantes. Con su repiqueteo despertaban a la población para asistir a la misa del alba y empezaban a confundirse con los gritos de los vendedores y sus pregones.

Llena de voces, gritos y ruidos, la ciudad iniciaba sus actividades con el ir y venir de las personas en sus actividades, en las calles pasaban los vendedores con sus características voces que anunciaban sus productos con un tono que los caracterizaba y sorprendía a los extranjeros, según lo describe la marquesa Calderón de la Barca:

8. Brantz Mayer, *op. cit.*, p. 60.

¡Carbón señor! El cual, según la manera como lo pronuncia, suena como ¡Carbosiú!

Más tarde empieza su pregón el mantequillero: ¡Mantequía!
¡Mantequía de a real y di a medio real!

¡Cecina buena, cecina buena!; interrumpe el carnicero con voz ronca.

¿Hay sebo-o-o-o-o? Esta es la prolongada y melancólica nota de la mujer que compra las sobras de la cocina y que se para delante de la puerta.

Luego pasa el cambista, algo así como una india comerciante que cambia un efecto por otro, la cual canta:

“¡Tejocotes por venas de chile!”...

Un tipo que parece buhonero ambulante deja oír la voz aguda y penetrante del indio. A gritos requiere al público que le compre agujas, alfileres, dedales, botones de camisa, bolas de hilo de algodón, espejitos, etc. Entra a la casa, y en seguida le rodean las mujeres, jóvenes y viejas, ofreciéndole la décima parte de lo que pide, y que después de mucho regatear, acepta. Detrás de él esta el indio con las tentadoras canastas de fruta; va diciendo el nombre de cada una hasta que la cocinera o el ama de llaves ya no pueden resistir más tiempo, y asomándose por encima de la balastrada le llaman para que suba con sus plátanos, sus naranjas y granaditas, etc...

Se oye una tonadilla penetrante e interrogativa, que anuncia algo caliente, que debe ser comido sin demora, antes de que se enfríe: “¡Gorditas de horno caliente!”, dicho de un tono afeminado, agudo y penetrante.

Le sigue el vendedor de patates: “¿Quién quiere patates de la Puebla, patates de cinco varas?” Y éstos son los pregones de las primeras horas de la mañana.⁹

9. Marquesa Calderón de la Barca, *op. cit.*, p.47

Pero estas voces no se concretaban a recorrer las calles de la ciudad, en el mercado, mezclados y diferenciados, compradores y vendedores se reunían, los últimos anunciaban sus productos a gritos, como patos asados o guisados de carne, o invitando a los posibles clientes a beber pulque, limonada o agua de chía. Una Babel le parecen a Brantz Mayer los gritos confundidos en español y en los diferentes idiomas indígenas que escuchaba en el mercado. Ahí estaban todas las castas reunidas, españoles, criollos, mestizos e indios. Era uno de los mejores lugares para observar esa diversidad racial y social que componía a la población capitalina. Llegaban :

... el indio con una enorme jaula de pollos y pavos, o un huacal lleno de cacharros de alfarería o un canasto de naranjas que lleva a la espalda como el aguador su vasija. Más allá viene una mujer con chícharos, o patos o pescado del lago; en seguida otra con papas; más tarde otra que tira del cabestro a un pobre burro cargado de rábanos y cebolla; y todos los individuos de esta abigarrada muchedumbre anuncian a voz en cuello su mercancía. ¡Es una Babel!¹⁰

El Parián, funcionó como el mercado desde 1703 hasta 1847, año en el que fue demolido por orden de Santa Anna, y se construyó el mercado nuevo conocido como “El Volador”. Sin embargo, no cambió el ambiente que reinaba en el otro, ni a las personas que lo frecuentaban, ni la actividad que ahí se realizaba. De éste dice Heller:

Tiene un buen tamaño y a hora temprana es el punto más animado de toda la ciudad. Se encuentra allí una gran cantidad de

10. Brantz Mayer, *op. cit.*, p.66.

tiendas en las que se ofrece en venta todo lo habido y por haber, lo mismo que un sin número de indios e indias que llevan ahí enormes cantidades de los productos de su tierra, por lo común por el canal que va del lago de Chalco a México y los pregonan a grandes voces.¹¹

Los españoles se dedicaban a la venta de mercancía al menudeo, y los criollos aunque también se ocupaban en el comercio, eran además, funcionarios públicos, militares, abogados, terratenientes, monjes; se distinguían de los demás por su color y su indumentaria que era a la usanza europea. Las damas criollas usaban vestido negro y mantilla para ir a misa en las mañanas, después cambiaban de ropa y de color para realizar otras actividades durante el día; también sus maneras eran diferentes a las del resto de la población.¹² Los mestizos llegaban al mercado a desayunar, eran soldados, trabajadores, rancheros y campesinos, éstos usaban una indumentaria de cuero, látigo y sarape colgado del hombro, sus esposas llevaban por lo general faldas y blusas con el rebozo que acompañaba al vestido. Los indios se distinguían por sus calzoncillos cortos y anchos de algodón, sujetos a las caderas con un cinturón en una lana burda, sombrero de paja y huaraches, las indias llevaban su “enredo”, sostenido también por una banda y la parte superior cubierta con un huipil que bajaba hasta las rodillas y la cabeza peinada con trenzas, y adornadas con aretes y collares de colores. Tampoco faltaba algún mulato, aunque estos se veían poco en la ciudad.

El contraste, el colorido, la animación y el bullicio del mercado llamaban la atención de todos los visitantes, que comple-

11. Carl Bartholomaeus Heller, *op. cit.*, p.144.

12. Carl Christian Sartorius, *op. cit.* pp. 119-123.

mentaban con las descripciones de aquellos personajes “tipo”, como eran los “léperos”, producto social urbano, que pululaban en las calles de la ciudad, y a los que Sartorius describe como “Epicúreos en principio (que) eluden la molestia de trabajar, tanto como les sea posible y buscan diversiones y placeres donde quiera que puedan obtenerlas”.¹³ A su vez Meyer invita al lector a que con su imaginación recree como él ve a los “léperos” “...dejemos –dice– que el pelo se ponga largo y enmarañado, o que se llene de sabandijas; que se empuerque en todas las inmundicias de la calle durante años sin que jamás sepa de toallas o cepillos, ni lo toque el agua, salvo cuando hay tempestad...”, viven en los arrabales, en los suburbios más míseros de la ciudad y ahí, continúa “ se multiplican las míseras turbas de léperos..., son asiduos visitantes a las pulquerías en donde beben y se enfrascan en riñas que podían terminar en muerte, ya que siempre cargaban un cuchillo”.¹⁴

Otro de los tipos que no faltan en estas descripciones es las de los “aguadores”, que se ocupaban de recoger el agua de las fuentes y las ofrecían a los paseantes y en las casas de la ciudad llevando sus “...dos vasijas de barro, una en la espalda y suspendida de una correa que le pasa por la frente, la otra delante del pecho y suspendida de otra correa que le pasa atrás de la cabeza, de modo que conserve el equilibrio”.¹⁵ Tampoco se escapan a la observación de los extranjeros los “evangelistas”, vestidos habitualmente con pantalones y chaquetas negras que bajo los portales ofrecían sus servicios a aquellos que no saben escribir y con una tablilla sobre las rodillas, un tintero al lado y papel de diferentes colores, interpretaban los deseos del cliente y compo-

13. *Ibid.*, p. 245.

14. Brantz Mayer, *op. cit.*, p. 63.

15. *Ibid.*, pp. 64-66.

nían cartas de amor en prosa o en verso, felicitaciones, invitaciones etc.¹⁶

A mediodía, los limosneros comienzan a hacerse particularmente inoportunos, y sus lamentaciones y plegarias, y sus incalculables salmodias, se unen al acompañamiento general de los demás ruidos. Entonces, dominándolos se deja oír el grito de: “¡pasteles de miel!” – “¡Queso y miel!” – “¿Requesón y melado bueno?!”

En seguida llega el dulcero, el vendedor de fruta cubierta, el que vende merengues, que son muy buenos, y toda especie de caramelos.

“¡Caramelos de espelma, bocadillo se coco!”

Y Después, los vendedores de billetes de lotería, mensajeros de la fortuna, con sus gritos:

“¡El último billetito, el último que me queda, por medio real!”...¹⁷

Con un reposo de dos a cuatro, las calles de la ciudad parecían tomar un descanso, las tiendas y talleres cerraban sus puertas, y los trabajadores tomaban un descanso para ir a comer. Las campanadas de las iglesias al atardecer, reanimaban la ciudad, y las calles se llenaban de gente que salía a pasear. También se escuchaba el toque de las campanas menores que anunciaban el paso de algún sacerdote con la eucaristía, en esos momentos la gente que se encontraba alrededor guardaba silencio. La alta sociedad se lucía en sus carruajes, los jóvenes jinetes en sus caballos, se hacían las citas para la noche, hombres y mujeres se ponían de acuerdo para encontrarse en el teatro, en la tertulia o en el casino.¹⁸

16. Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 120.

17. Marquesa Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 48.

18. Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 211.

Al atardecer tocaban todas las campanas, como lo describe la marquesa, "... las de San Fernando que se repiten con la chochez de un viejo, las de las torres de la Catedral; las de las iglesias y conventos lejanos, y por sobre el rodar de los coches y el rumor de la ciudad, se escuchan las notas de un cántico, fuertes a veces, semiperdidas otras, mientras pasa una procesión religiosa, camino de un templo cercano".¹⁹ Con la campana vespertina, las familias se recogían en sus casas, los solteros acudían al café, los comerciantes hacían sus cortes de caja, los artesanos ordenaban sus talleres, los trabajadores se dirigían al mercado o a los portales, la "aristocracia republicana" visitaba a sus amistades, o iba al teatro o se reunía en casa de alguien en una tertulia donde charlaban, escuchaban música y bailaban.²⁰ En tanto los pregones continuaban:

A eso del atardecer se escucha el grito de: "¡Tortillas de cuajada!", o bien: "¡Quién quiere nueces!", a los cuales le sigue el nocturno pregón de: "¡Castaña asada, caliente!", y el canto cariñoso de los vendedores de patos: "¡Patos, mi alma, patos calientes!", "¡Tamales de maíz!", etc., etc. Y a medida que pasa la noche, se van apagando las voces, para volver a empezar de nuevo, a la mañana siguiente con igual entusiasmo.²¹

La costumbre de ir al teatro con tanta frecuencia, sobre todo entre las mujeres, llamaba la atención de los viajeros como a Mayer quien comenta:

19. Marquesa Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 68.

20. Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 213.

21. Marquesa Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 48.

El remate del día para una dama elegante de México es siempre el teatro. Comienza con la misa, a la cual va de mañana a pie con la mantilla puesta con gracia en la cabeza y cayendo en pliegues de espléndidos encajes sobre el pecho y los hombros. Pero la noche debe acabar con vestido de gala en la ópera o en el teatro. Todo esto es para ella tan normal y natural como las comidas.²²

Hacia 1850 funcionaban tres teatros: uno de comedia y variedades, el Coliseo Viejo y el nuevo Teatro Nacional.²³ En este último se presentaban alternadamente tanto ópera como ballet. Pero uno de los aspectos que sorprenden a los viajeros era que ni en el teatro los fumadores mexicanos se privaban de su cigarrito, pero lo que más les sorprendía era el hábito tan arraigado en las mujeres de fumar en los actos sociales, "...en cuanto cae la cortina —comenta Sartorius— aparecen en el ambiente, por todo el local, las nubecillas azules, muchas de las cuales escapan de los labios femeninos."²⁴ Cuando la Marquesa Calderón visitó el Teatro Principal o Coliseo Nuevo, dice: "Fumaba todo el patio, fumaban las galerías, fumaban los palcos y fumaba el apuntador de cuya concha salía una rizada espiral de humo que daba a sus profecías un viso de oráculo delfico."²⁵ Esta costumbre de fumar, en las mujeres sobre todo, perduró hasta poco después de mediados del siglo XIX, ya que en otros países el acto de fumar, sólo se dejaba para ciertas mujeres de "dudosa reputación". No hay viajero al que no llame la atención, y aunque la marquesa dice que empezaba a considerarse como una

22. Brantz Mayer, *op. cit.*, p. 77

23. El Teatro Nacional se construyó en 1843

24. Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, p. 247

25. Marquesa Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 51

costumbre vulgar entre las señoras de la aristocracia y rara vez lo hacían en público excepto las viejas o por lo menos casadas, aunque en la clase media “jóvenes y viejas tragan el humo de sus cigarrillos sin inmutarse”. Pero Heller diez años después reitera su sorpresa cuando asiste al teatro nuevo o Teatro Nacional, al que califica de uno de los más bellos del mundo, y dice: “Para el extranjero resulta muy extraño que se fume antes de la representación y durante ella, y las damas, que aparecen en todo su esplendor, no son la excepción de esa costumbre.”²⁶

Las estaciones del año estaban definidas en el Altiplano, por la época de sequía y la época de lluvias, y lo común en el verano, era que las calles se inundaban, problema al que parece estar condenada esta ciudad, pero en ese entonces aparecían otros personajes, los cargadores que ayudaban a cruzar a las calles, montando a las personas en sus espaldas, al terminar las funciones teatrales. Dice Sartorius, “es delicioso contemplar este espectáculo de estos ‘puentes caminantes’...hasta las damas tienen que montarse en estos hábiles tritones de dos piernas, a riesgo de mostrar sus hermosas pantorrillas”.²⁷

La costumbre de salir a la calle y lucirse por los paseos, sorprendía a los visitantes anglosajones, ya que en sus países el clima ni siquiera lo permitía, por lo concurrido y por ser lugares en los que al igual que en las iglesias, fiestas populares y mercado, todas las clases sociales se daban cita, algo que no sucedía en sus países, unos luciendo sus carruajes, caballos e indumentaria, los otros a pie con la ropa de todos los días y la única que tenían. Tres eran los paseos principales según la época del año y la moda impuesta por las clases altas: uno era el de la Vega que

26. Carl Bartholomaeus Heller, *op. cit.*, p. 14.

27. Carl Christian Sartorius, *op. cit.*, pp. 250-251.

partía de la plaza del Volador (a un lado de la Plaza Mayor) y seguía el camino que corría junto al canal para encontrarse con el Paseo, "...formado por una doble avenida de bellos árboles y que se extiende bastante lejos hasta el punto en el que un pequeño puente de piedra cruza el canal, de allí toma su nombre el paseo, ya que el cruce de canoas, que debe pagar allí el impuesto, puede ser impedido por una 'viga'".²⁸

Según la marquesa Calderón de la Barca, este paseo se empezaba a poner de moda en los años que ella residió en México, y dice preferirlo al de Bucareli, que era entonces el más frecuentado, ya que a aquel lo "bordea un canal, con árboles que dan sombra y que conduce a las *chinampas* y se ve siempre lleno de indios con sus embarcaciones, en las que traen fruta, flores y legumbres al mercado de México. Muy temprano en la mañana, es un agradable espectáculo verlos cómo se deslizan sus canoas, cubiertas con toldos de verdes ramas y flores".²⁹ Al Paseo Nuevo o de Bucareli,³⁰ lo califica como el Hyde Park mexicano, con su larga y ancha avenida de árboles, en donde en las tardes y de preferencia los domingos y días de fiesta, se veían dos largas filas de carruajes llenos de señoras y "multitud de caballeros montando a caballo entre el espacio que dejan los coches, soldados de trecho en trecho, que cuidan el orden y una muchedumbre de gente del pueblo y de *léperos*, mezclada con algunos caballeros que se paseaban a pie".³¹ El otro era el de la Alameda que era el gran jardín con caminos adoquinados y grandes árboles. La Marquesa Calderón se lamenta de que a

28. Carl Bartholomaeus Heller, *op. cit.*, p. 145

29. Marquesa Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 79

30. *Ibid.*, p.79. El Paseo de Bucareli terminaba en la Ciudadela, en donde en la época del gobierno español se encontraba una fábrica de tabacos y a mediados del siglo XIX servía de cuartel.

31. *Ibid.*, p. 78.

pesar de ser tan bello y agradable, pocas personas caminaban en ella, tal vez por la falta de costumbre de las señoras de pasear a pie.³²

Las fiestas religiosas marcaban el calendario anual con grandes festividades, alborozo y participación de todos los habitantes de la ciudad: Semana Santa, Corpus Christi, las posadas y la siempre festejada Virgen de Guadalupe. Además de la entrada de los ejércitos, onomástico del gobernante en turno o celebraciones del calendario civil como la conmemoración de la independencia, también se celebraban con la asistencia a misa de todos los miembros del gobierno y de la sociedad en compañía del pueblo que se unía en todas las ocasiones a los festejos.

Así, el transcurrir de la ciudad de México se sucedía entre asonadas militares, invasiones, sobresaltos, de los que se repenía rápidamente para continuar con su vida diaria, llena de movimiento, en la que las clases sociales marcadas y diferenciadas por color y vestimenta, contribuían con sus diversas ocupaciones, diversiones, injusticias y anhelos a dar vida a esa ciudad llena de colorido, voces y ruidos que la distinguían y la singularizaban, en aquella ciudad que fue durante mucho tiempo la “ciudad más transparente”.

32. *Ibid.*, p. 78.

LA CIUDAD DE MÉXICO COLONIAL

DESDE DOS MIRADAS DECIMONÓNICAS

Leticia Algaba*

I

México sentía la mano de hierro de los franceses. La ciudad tenía para el sol su careta de seda y su traje de gala... pero llovía en la noche con sus leales y con la sombra de sus mártires. Apenas oscurecía, las calles comenzaban a quedarse desiertas, y a las ocho de la noche, apenas en un silencio pavoroso se escuchaban las pisadas de uno que otro vecino que se retiraba temblando de encontrar un soldado francés que se paseaba por la calle con su fusil, deteniendo y examinando a todos, y mandando presos al vivac a cuantos en su doble posición de gendarme y conquistador, consideraba sospechosos.¹

Era ésta la Ciudad de México ocupada por las fuerzas del Segundo Imperio, según la voz de Vicente Riva Palacio, conmovida aún por la lucha de los chinacos, los soldados con quienes compartió muchas batallas hasta derrotar a los intervencionistas. A punto de su liberación, la capital era también asediada por una familia guanajuatense: don Luis González Montes, doña

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco.

1. Vicente Riva Palacio, *Calvario y Tabor*, México, Manuel C. Villegas, 1868. pp. 244-246.

Jesús Obregón y Luis, el hijo de dos años de edad, quienes se vieron obligados a aplazar su viaje en Toluca.

Durante el amanecer del 20 de junio de 1867, los repiques de la campana mayor de la Catedral y una bandera blanca señalaron la rendición de los monárquicos; el general Porfirio Díaz ordenó el cese al fuego. Al día siguiente *El Republicano* convocaba en su primera entrega a dejar "...en el altar de la patria los odios de partido y las pasiones políticas".² El 15 de julio del mismo año llegaba el presidente Benito Juárez a Palacio Nacional para iniciar la etapa que algunos denominan como la verdadera independencia de México.

Don Luis González Montes se adelantó por fin a la capital; más tarde doña Jesús y el pequeño Luis viajaron de Toluca a San Angel en los diminutos vagones del ferrocarril de vapor, cuya terminal se hallaba en la Calle de la Providencia (ahora Artículo 123). La recepción no podría haber sido mejor: don Luis se había hecho acompañar por el escritor Manuel Payno, su amigo, quien al ver que la señora Obregón tropezaba al bajar del tren extendió sus brazos y "recibió...al infante; y nadie ha podido precisar si el llanto que se escapó de los ojos de éste, debióse a que lo asustaron las pobladas barbas del célebre Ministro de Hacienda, o a que un impulso del subconsciente, que diríase hoy, le arrancó lágrimas al pensar que entraba en la ciudad que sería amor de sus amores como historiador, en brazos de aquel estimable político historiador..."³

2. Cit. en Salvador Novo, *La Ciudad de México del 9 de junio al 15 de julio de 1867*. México, Porrúa, 1967, p. 32.

3. Alberto M. Carreño, *El cronista González Obregón. (Viejos cuadros)*, México, Ediciones Botas, 1938, p. 18.

La restauración de la República permitirá a Luis González Obregón vivir en una ciudad —en un país— empeñada en el futuro, con proyectos orientados a dar cuerpo a un nuevo Estado mexicano. Ignacio Manuel Altamirano, quien sería su maestro, organizaba un proyecto cultural que se venía gestando desde la Academia de Letrán y en el que ocupaban sitio importante las discusiones sobre el ser y el quehacer de la literatura. El mismo año de 1867, con el seudónimo de Próspero, entregaba unas sabrosas crónicas sobre la vida citadina, en las que rara vez faltaba la palabra renovación. Al hacer el recuento de ese año histórico, el escritor celebraba una paz que había devuelto la alegría a las conmemoraciones de Septiembre, a los paseos de los días de Todos Santos y Muertos, a las fiestas decembrinas, acontecimientos que no podían ser más que augurios de un 1868 dedicado a completar proyectos. En la reanudación de las Veladas Literarias veía el regreso a los “días dorados” de la Academia de Letrán y del Ateneo y, con ello, el consecuente inicio del porvenir de las Letras mexicanas.⁴

También por el año de 1868, Vicente Riva Palacio iniciaba la escritura de novelas históricas con pluma largamente experimentada en el periodismo, el drama y la comedia. Comenzaba a historiar el período colonial en el universo novelesco, en el cual abrevará más tarde al escribir el capítulo sobre el Virreinato para *México a través de los siglos*, magna obra que dirigió y se publicó en 1886.⁵ Con esta edición surge el primer enlace entre

4. Cf. “Revista de la Quincena”, en Ignacio Manuel Altamirano, *Obras Completas VII. Crónicas*, t. 1, ed. y pról. de Carlos Monsiváis, México, Secretaría de Educación Pública, 1987, pp. 27-48.

5. José Ortiz Monasterio descubre en las novelas los primeros pasos del historiador; véase *Historia y ficción. Los dramas y las novelas de Vicente Riva Palacio*, México, Instituto Mora y Universidad Iberoamericana, 1994.

Riva Palacio y el joven González Obregón quien, por encargo de Francisco Sosa, escribe artículos para promover dicha obra. Pero es el interés por el pasado colonial el nexo definitivo; los dos escritores cultivan esas formas que otorgan dimensiones misteriosas a los hechos de la vida cotidiana y en los que el dato histórico se adereza con la ficción, para crear mixturas que a veces se denominan leyendas, otras, tradición, y con las cuales logran acuñar una Ciudad de México memorable.

2

Como es sabido, en las novelas históricas resulta fundamental la selección de sucesos y su marco espacial; para las suyas, Riva Palacio eligió momentos de tensión social del virreinato como las querellas entre la autoridad política y la eclesiástica, las rebeliones de las minorías raciales, algunos intentos de independencia; acontecimientos de años tempranos, las primeras décadas del siglo XVII, cuando se forjaba la fisonomía de la capital, terreno fértil para convertirla en escenario, donde a veces escuchamos la voz llana del cronista que ubica al lector en los puntos claves de la antigua traza. En 1616 había 37 000 habitantes y la ciudad:

... no era ni la sombra de lo que había sido en los tiempos de Moctezuma... Las calles estaban desiertas y muchas de ellas convertidas en canales; los edificios públicos eran pocos y pobres... Se vivía entonces muy diferente de como hoy se vive. A las ocho de la noche casi nadie andaba ya por las calles, y sólo de vez en cuando se percibía el farolillo de un alcalde que

iba de ronda, o la luz con que un escudero o un rodrigón alumbraban el camino de un oidor, de un intendente o de una dama que volvía de alguna visita... Los truhanes y los ladrones tenían carta franca para pasear por la ciudad; la policía de seguridad estaba sólo en las armas de los vecinos.⁶

La penumbra que comenzaba con el toque de queda ocultaba todo género de acciones en el mundo novelesco. Resaltan las citas amorosas, muchas y comprometedoras, como las que ayudaban a forjar el carácter de galán de Don Guillén de Lampart, empeñado, por otra parte, en un proyecto independentista.⁷ O bien, las acciones de los conspiradores como los hermanos Salazar quienes reunían a los simpatizantes de la independencia en la misteriosa Casa Colorada.⁸

Riva Palacio adopta algunos recursos del folletín y la novela por entregas, de ahí que el escenario citadino constituya un elemento clave para la factura del héroe pues éste transita continuamente entre el “bajo” y el “gran” mundo. Así la Ciudad de México y Martín Garatuza quedan ligados; el personaje se adueña de las calles, cómplices de las continuas evasiones de la justicia, pero también vías que descubren los entretelones del poder, en donde se despliegan luchas entre contendientes de distinta pertenencia racial o estrato económico.⁹

6. Vicente Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, pról. de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1982, t.I, pp. 3-4.
7. Cf. *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México*, pról. de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1982, (Colección de Escritores Mexicanos, 33 y 34).
8. Cf. *Martín Garatuza*, pról. de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1975, (Colección Escritores Mexicanos 20 y 21).
9. Cf. *Ibidem*.

Además de lo anterior, Riva Palacio intenta una cala más profunda sobre la Ciudad de México. A propósito de un intento fallido por independizar la Nueva España que en la ficción recibe magnas dimensiones, introduce una vecindad amistosa entre una familia de apellido Carbajal y Guatimoc. Vivía el Emperador en la calle de Tacuba, esquina con la del Factor, casi inválido y sumido en la melancolía. Conoce a Isabel, hija de Santiago Carbajal, y pronto se enamora de ella. Provechosamente, el narrador deposita los rasgos del héroe que sufre la derrota de su raza en la admiración de la española por él, de modo tal que el episodio se tiñe de elementos románticos. Antes de que el emperador azteca acompañe a Cortés a un viaje sin retorno, Isabel anuncia su futura maternidad. Conmovido, Guatimoc se lo agradece:

La sombra del águila cubrió a la paloma y nació una nueva esperanza para mi estirpe y para mi pueblo; hombre de nueva raza, quizá su descendencia romperá las cadenas de sus hermanos, y mi imperio volverá a ser Uno y solo, y Tenoxtitlan será libre.¹⁰

La Ciudad de México —ombligo del país— se convierte en espacio fundador que pone en marcha un nuevo tiempo, con el que acaso Riva Palacio intentaba diluir distancias, acercar la mixtura racial a su presente —y el de sus lectores— cuando él y su generación estaban empeñados en construir el porvenir tantas veces invocado por Altamirano y en el que se educó González Obregón.

10. *Ibid.*, p. 170.

Como todas las ciudades, la capital de la Nueva España poseía rituales que organizaban la vida cotidiana de sus habitantes. Las campanas, decía Angel de Campo, eran “maestros de ceremonias, vigías, monitores y gacetillas”.¹¹ Mediante diversas combinatorias de sonidos, dividían el curso de los días: el “toque del alba” –a las 5:00 horas de Abril a Septiembre y media hora más tarde, de Octubre a Marzo; el toque de mediodía, a las 12:00; a “discreción del campanero” el del anochecer y, por último, el “toque de queda”. Pero entre tales anuncios, se escuchaban muchos más para caracterizar afectivamente algunos acontecimientos: alegría, repiques “a vuelo”, por las buenas cosechas o la llegada de algún virrey; “dobles” para la tristeza, en el caso de desastres como sismos e inundaciones; “rogativas” para invocar caridad o solidaridad por alguna causa, como aquellas memorables campanadas de la Catedral para implorar por el fracaso de la insurrección de Hidalgo. No eran las campanas heraldos en desventaja; se sabe que la reglamentación sobre el número de aquéllas según el rango del templo se violaba, de ahí que en 1766 se establecieran disposiciones para normar su intensidad y su duración.¹² La inmensa sonoridad de la ciudad novohispana sólo conocía una tregua durante la Semana Mayor, silencio anual que finalizaba con el repique de Gloria de las campanas de la Catedral.

11. *La Semana Alegre. Tick-Tack*, Int. y recop. de Miguel Angel Castro, México, UNAM, 1991, p. 277.

12. Cf. José María Marroqui, *La Ciudad de México*, México, Litografía “La Europea”, 1900, Vol. 3, pp. 520-529.

Al igual que todos los cronistas de la ciudad virreinal, González Obregón refiere el oficio clave de las campanas, pero en un sabroso relato se ocupa de una campana silenciosa que acompañaba al reloj del Palacio Nacional. Transterrada, viajó desde la torre de la iglesia de un pueblecito español hasta la Ciudad de México. Un larguísimo repique estremeció un día a los habitantes de aquel pueblo; congregados en torno a la iglesia comprobaron que la campana no había sido accionada por mano humano alguna, señal, a su parecer, de efectos diabólicos.

El misterioso suceso se ventiló en la Corte de Madrid; el juicio produjo una resma de papel y una audiencia de cuatro días de intensos debates hasta formular la siguiente sentencia:

1° Que se diera por nulo y de ningún valor el repique de la campana. 2° Que a ésta se le arrancara la lengua o badajo para que en lo sucesivo no osase sonar de propio motu y sin el auxilio del campanero. 3° Que saliese desterrada la campana de aquellos dominios a las Indias.¹³

A su llegada a la Ciudad de México fue colocada junto al reloj del Palacio Nacional por órdenes del Virrey Conde de Revillagigedo; ahí permaneció 337 años pues fue retirada en Diciembre de 1867. Testigo de los siglos coloniales, la campana muda termina su condena en aquel año de reestreno de la República, temporalidad que potencia el hecho extraordinario, transgresor, con el que González Obregón describe el Palacio Nacional y narra la historia de las Calles del Reloj. No se conforma el escritor con crear un halo maravilloso sobre la fachada de la antigua

13. Luis González Obregón, *México viejo. Epoca colonial. Noticias históricas, leyendas y costumbres*, pról. de Flor de María Hurtado, Alianza Editorial, 1991, p. 398.

tor con crear un halo maravilloso sobre la fachada de la antigua sede del poder político; concluye su relato con una nueva rebelión: la campana no cedió ante la fundición a la que fue sometida.

4

En su propósito por entramar la ciudad indígena con la colonial, González Obregón revaloriza la leyenda de la calle del Puente de Alvarado. Un detenido relato sobre la llamada Noche Triste permite escuchar la voz del cronista que, apegado a la veracidad, enmienda el matiz legendario del nombre de la calle. Como prueba de lo “realmente sucedido” el autor concede crédito a Bernal Díaz del Castillo, testigo ocular de que en su huida, Pedro de Alvarado había tenido la fortuna de encontrar una viga que hizo las veces de puente. Por su parte, Riva Palacio y Juan de Dios Peza, en *Tradiciones y Leyendas mexicanas* dieron su versión. La batalla en aquella noche lluviosa resalta las virtudes igualmente dignas de indígenas y españoles. A la par de Guatemoc, el brazo que dirige, y Cuitláhuac, “el águila altanera”, sobresale el conquistador Pedro de Alvarado, “Hijo del sol por rubio y hermoso”, quien valerosamente cubre la retirada y

Llega por fin, perdida la esperanza,
Al borde de la negra cortadura;
La poderosa lanza,
Sin reparar profundidad ni anchura,
Clava en el fondo y luego, vigoroso,
Al asta fuerte asido,

El otro borde del revuelto foso
Veloz alcanza en salto prodigioso.¹⁴

En el propósito del cronista González Obregón se advierte un esperable desapego al aliento romántico del texto de Riva Palacio y Peza; pero si la fuente de González Obregón es Bernal Díaz del Castillo, cronista que fundamentalmente se dirige a un destinatario –el rey de España– y que narró la conquista con la mirada del recuerdo ¿no estaremos acaso ante un nuevo proceso de ficción?

Las tradiciones y leyendas de Riva Palacio y Peza constituyeron una fuente continua para González Obregón, algunas fueron retomadas íntegramente para otorgar dimensiones añejas a las calles de la Ciudad de México. Sobresalen “La mulata de Córdoba”, misteriosa mujer que dibujó un navío en el muro de su celda y lo abordó para escapar del castigo que la había llevado a la cárcel de la Inquisición ubicada en la calle de la Perpetua. También “La llorona”, leyenda de raíces prehispánicas sobre una mujer de vestido blanco y rostro embozado en un largo velo, que a media noche lanzaba gemidos interminables en un recorrido por calles distintas cada noche, aunque siempre hasta llegar a la Plaza Mayor, donde se arrodillaba para dar el último lamento. Finalmente, “La mujer herrada”, relato sobre el extraño castigo de que fue objeto la amante de un Cura en la Puerta Falsa de Santo Domingo (ahora calle del Perú).

En la composición de otra historia para la Ciudad de México, González Obregón, al igual que Riva Palacio, conocía las bondades de la tradición, género de hito interminable y dotado del raro don de la ubicuidad. Así lo advertía Ricardo Palma a su

14. Riva Palacio y Peza, *Tradiciones y leyendas mexicanas*, México, s/f, p. 185.

amigo Riva Palacio: “Lima y México se parecen como dos gotas de agua en punto a consejas populares. La mujer herrada es leyenda también de mi tierra, La cita en la Catedral... nos es familiar. El barquichuelo de la Mulata de Córdoba es el mismo en que se embarcó nuestra Inés Voladora para burlarse del Inquisidor”.¹⁵ Y el peruano, que logró inventar la Lima criolla, también le recuerda a González Obregón las similitudes: “La tradición de La mujer herrada no sólo es de México. Idéntica es la que se conserva en Perú. En mi tradición Los pasquines del bachiller Pajalarga que se desarrolla en Trujillo por los años de 1560 figura este pasquín: Mula de cura tiene herradura”.¹⁶

Es el estilo misceláneo del *México viejo* el que da las claves para entender la alternancia entre el cronista y el tradicionista; no obstante, las distintas perspectivas de González Obregón no hacen más que señalar el adelgazamiento de la línea fronteriza entre la veracidad y la ficción.

}

Luis González Obregón vivió una larga vida –75 años–, durante los cuales se restauró la República, sobrevino la dilatada paz porfiriana que derrumbara la Revolución de 1910, la cual

15. Carta de Palma a Riva Palacio, Lima, 14 de Mayo de 1886. Contiene una reseña sobre las *Tradiciones y Leyendas* que Riva Palacio le había enviado. En Archivo de Vicente Riva Palacio, en The Benson Latin American Collection, Universidad de Texas en Austin. Existe copia en el Archivo General de la Nación.
16. Carta de Palma a González Obregón, 4 de Noviembre de 1909. El tradicionista agradece el envío de *México anecdótico* de González Obregón. En Ricardo Palma, *Epistolario*, pról. de Rafael Heliodoro Valle, Lima, Editorial Cultura Antártica, 1949, t. II.

instauró otro proyecto de país. El escritor muere en 1938, año de la expropiación petrolera, con la que se desterró un interés extranjero mediante un decreto sintomático de nuevos caminos gubernamentales. Si la Ciudad de México lo recibió con la palabra renovación y el país se volcaba hacia el futuro —el porvenir invocado por Altamirano—, González Obregón, su discípulo, decidió fijar la mirada en el pasado colonial. En plenos vientos modernistas, en el giro de la estética, comenzó a escribir los artículos que más tarde formarían el volumen *México viejo*. ¿Se rebelaba contra las ideas positivistas del progreso? Mientras su amigo Angel de Campo (Micrós, Tick-Tack), con quien fundó el Liceo Mexicano en 1885, le tomaba el pulso a la ciudad, semejando el reloj de la Catedral, y se daba a la tarea de calcular el porcentaje —80— de vecinos que pasaba al menos una vez al día por el zócalo, y convertía al barrio en personaje en su novela *La Rumba*, González Obregón prefirió poner en retrospectiva a la capital reviviendo leyendas, tradiciones, dando voz a las consejas populares, quizás como escape de la realidad inmediata para reconstruir el pasado cuyos eslabones frecuentemente se engarzan con los hilos de la imaginación. Por ello su pasión por la colonia lo aleja un tanto de sus contemporáneos y se constituye en una vocación por cuidar y dar nuevos bríos al legado de la generación literaria que le antecedió. A esa pasión debemos el más completo memorial de la Ciudad de México.

En 1886, un año después de la fundación del Liceo Mexicano, Vicente Riva Palacio se dirige a Madrid para fungir como Ministro Plenipotenciario de México en los reinos de España y Portugal. Se marcha a sabiendas de que el proyecto nacionalista de su generación se iba extinguiendo; ya cuatro años antes había hecho un balance crítico en su libro *Los Ceros. Galería de Contemporáneos*. Diez años de estancia —exilio— en la anti-

gua metrópoli hispana, le permitieron una vida gozosa, en la que siguió desplegando su característico sentido del humor, escribiendo poco y realizando una intensa difusión de la cultura mexicana, digna de aquel nuevo acercamiento a España en las vísperas del IV centenario del descubrimiento de América. De la Ciudad de México tenía noticias por las cartas de sus amigos; muy pocas veces la visitó, precisamente cuando preparaba un viaje a México, la muerte lo asaltó en Madrid, en 1896, a los 64 años de edad, cuando sus *Cuentos del General* estaban a punto de publicarse. No alcanzó a ver el pavimento “abierto en canal de día y de noche” para realizar “misteriosas operaciones subterráneas, de esas que las capitales requieren para las necesidades de su vida refinada”, según lo registraba Luis G. Urbina en la Primavera de 1894.¹⁷

Quizá tampoco leyó en otra crónica del mismo escritor finisecular la percepción de una alegría artificial en la muchedumbre la noche del 15 de Septiembre de 1896, en contraste con tiempos pasados, de fervores patrióticos, que recordaba por las lecturas de Guillermo Prieto y que le señalaban una gran distancia con los personajes de su *Musa callejera*. Riva Palacio no pudo admirar, en fin, el nuevo alumbrado de las calles; acaso preferiría guardar en su memoria el claroscuro en que escenificó sus novelas y que aún ahora ilumina el imaginario de la Ciudad de México colonial.

17. *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, México, E. Gómez Puente Editor, 1915, p. 258.

UN TESTAMENTO DE LA CIUDAD ROMÁNTICA

(6 DE DICIEMBRE DE 1873)

Nicente Quirarte*

I. El principio de la gloria

Ese 10 de diciembre de 1873, la Ciudad de México despierta para cumplir sus afanes cotidianos. La plaza de Santo Domingo se reanima con los olores que llenan el aire cuando abren sus puestos los vendedores de heno, paja y pequeños portales de madera que albergarán a las figuras de barro que conmemoran la Navidad en la tierra. La mañana comienza con su reincidente aroma decembrino de mandarinas, tejocotes, cañas de azúcar. Los evangelistas bajo los arcos de la plaza también se disponen a la diaria jornada. De sus grandes cajones de madera sacan el cúmulo de hojas, la olorosa tinta de huizache, las plumas de ganso y la navaja que corta o adelgaza la punta hasta el espesor deseado. Como consigna *El Siglo XIX*, para cubrir las necesidades alimenticias de los 200

* Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.

mil habitantes de la metrópoli, cada día se da muerte a 237 reses, 375 cameros y 152 cerdos. En el mercado de cuadrúpedos vivos, las mulas andan a la baja, según lo manifiesta el anuncio que ha venido apareciendo a lo largo de toda la semana: "Se vende una mula retinta. Enteramente sana, de más de siete cuartas, de seis años de edad, muy mansa y propia para igualar un tranco. En la calle del Hospital Real número 3, el portero Victoriano Domínguez dará razón."

Todo parece anunciar un día de diciembre semejante a los otros. La diferencia es la multitud y los carruajes que desde temprana hora han comenzado a llenar la plaza alrededor de la Escuela de Medicina de Santo Domingo. Como en los antiguos autos de fe de la Santa Inquisición que dieron tan tétrica fama al edificio, una multitud vestida de negro espera la hora en que partirá el cortejo que llevará al Panteón de Campo Florido el cuerpo del poeta Manuel Acuña, muerto hace cuatro días en el interior de la escuela. *El Siglo XIX* del 11 de diciembre de 1873 insertará el orden del ceremonial:

FUNERALES

Véase a continuación el programa según el cual se ordenó lo relativo a los funerales del Sr. D. Manuel Acuña.

Derrotero

Cerca de Santo Domingo, hasta la esquina del Esclavo
Esclavo, hasta la esquina de La Profesa
Profesa, hasta la id. de San Juan de Letrán
San Juan de Letrán, hasta el Salto del Agua, donde la caja se colocó en el carro

Comitiva

- 1°. El cadáver
- 2°. Música
- 3°. Personas invitadas
- 4°. Círculo de obreros.- Artistas y actores
- 5°. Comisiones
- 6°. Redacciones
- 7°. Sociedad “Concordia”
- 8°. Sociedad “El Porvenir”
- 9°. Sociedad “Díaz Covarrubias”
- 10°. Dramática “Alianza”
- 11°. Conservatorio de Música y Declamación
- 12°. Liceo Hidalgo
- 13°. Sociedad Filoiátrica
- 14°. El carro fúnebre y el coche

El cortejo echa a andar. Los presentes que no participan en la caravana suspenden momentáneamente sus actividades. En puertas y ventanas de casas, puestos y figones, multitud de curiosos se asoma para interrogar o confirmar la identidad del difunto. Desde un balcón, un niño de siete años llamado Luis González Obregón mira pasar la caravana fúnebre. Años más tarde evocará la escena:

Con la curiosidad con que mira un niño un espectáculo de esta naturaleza, y con mi prematura admiración por Manuel Acuña, vi pasar desde el balcón de mi casa, aquel ataúd conducido en hombros de sus amigos; aquellos enlutados miembros de diversas sociedades científicas y literarias; aquella suntuosa carroza

y aquel desfile lento y pausado de más de cien carruajes. Cuando cerré el balcón nada quedaba. Toda la gente que salió a las puertas y a las ventanas, y la que se agrupó en los zaguanes y en las aceras, había desaparecido; y mi calle volvía a tomar su aspecto solitario, el de todos los días.¹

Casi al finalizar ese año, la Dirección de la Escuela de Medicina dirige el siguiente informe al Tesorero General de la Nación, el 29 de diciembre de 1873:

En contestación a la apreciable nota de V. recibida hoy, tengo el honor de acompañarle la lista de los alumnos que han salido a vacaciones y aún continúan disfrutándolas.

El C. Ambrosio Sánchez que por enfermedad del Sr. su padre, se separó de la Escuela el cuatro de octubre, que regresó el diecinueve del mismo mes.

El C. Francisco Gómez Presa, que salió el veinte y dos de octubre, que regresó el diez y nueve el mismo mes.

El C. Manuel Acuña, cesó de percibir su ración desde el día 6 del corriente, por haberse suicidado ese día.

2. El poeta en la capital

Manuel Acuña y Narro había llegado a la ciudad de México a fines de 1864, con el Imperio instalado en el país. El 20 de agosto de ese año, el general Castagny había ocupado Saltillo.

1. Luis González Obregón, "Manuel Acuña". *El Liceo Mexicano*, t. V, p. 143.

Mientras los abogados emprenden el éxodo hacia el Norte, llevando la legalidad en su carruaje, los estudiantes del interior de la República van a recuperar simbólicamente el territorio usurpado. En la diligencia de Agustín Farías, en compañía de Antonio García Carrillo y Blas Rodríguez, Acuña experimenta su iniciación visual y existencial cuando la patria se le ofrece desde los cerros plateados y áridos de su región natal hasta la verdura pródiga e insolente del altiplano. Según consta en su expediente del Archivo de la Facultad de Medicina, consultado por mi amable y acuciosa amiga Rosa María Ávila, el 2 de mayo de 1866 “Acuña se inscribió a 5o. año preparatorio, previa licencia de Supremo Gobierno.” El 31 de enero lo vemos inscrito en la Escuela de Medicina. Su situación económica era tan precaria como la de los numerosos estudiantes de provincia que estaban lejos de sus familias. En carta del 17 de diciembre de 1867, dirigida a su padre don Francisco Acuña, el poeta afirma que aún no ha obtenido la beca. En 1871 ya lo había logrado. He aquí la filiación existente en los archivos de la Escuela de Medicina.

1871. Noticia de los alumnos internos que existen en la Escuela de Medicina. Se especifica si son becarios, pensionados o de quien dependen.

Nota:

Interno: Manuel Acuña

Carácter de su ingreso: Beca

Cuarto que ocupa: 18

Año que cursa: Segundo

Su empleo: _____

De quién depende: _____

Calle en que vive:————

Notas: Salió 5 veces con licencia

México, septiembre 10. de 1871.²

Los alumnos becados, además de vivir en la Escuela, contaban con un amplio comedor, muy iluminado, y una capilla. En carta del 15 de junio de 1871, Acuña comunica a su madre: “Me dice usted en su carta que necesita saber lo que me darán con la beca; pues bien, la beca se reduce a la casa y la comida y nada más; pero ya ve usted que es lo principal, porque respecto a ropa, a ropa interior y exterior, creo que con cualquier cosa tendré lo suficiente”.³ En su libro de crónicas *Álbum fotográfico*, que reúne sus colaboraciones en *La Orquesta* de 1868, Hilarón Frías y Soto incluye una sobre “El estudiante”, donde bien pudo Acuña haberse visto reflejado:

Llega [el estudiante] a la capital... porque el estudiante llega; la mayoría de los colegios la forma la juventud de los Estados: la de México da un contingente muy pequeño.

Llega el estudiante con la cabeza preñada de ilusiones, con una cortísima mesada en el bolsillo, y con la maleta muy desprovista. Su traje más presentable está cortado a la moda del pueblo, y por un humilde sastre de provincia.

Las primeras horas que pasa el joven en la capital son tristísimas. No bastan las caricias de esa ciudad cortesana para disipar la sombra que la nostalgia del alma tiende sobre un corazón que dejó allá en su país natal una madre, un amor, un recuer-

2. Archivo Histórico de la Antigua Escuela Nacional de Medicina, Leg. 138/Exp. 10/f. 1-3.

3. En Manuel Acuña, *Obras*. Edición y prólogo de José Luis Martínez. México, Editorial Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos, 19, p. 364.

do... Porque el estudiante es y tiene que ser pobre. El hijo del rico que colocó en el libro un deber o un mandato que cumplir, pero que sabe que tiene de que vivir, es casi siempre un mal estudiante o cuelga pronto los hábitos: el oro es mala tierra para que germine el saber.⁴

La carrera de médico se cursaba en cinco años. Acuña había terminado el cuarto en el instante de su muerte. Los exámenes eran en noviembre, así que en el instante de su suicidio el poeta había presentado ya los correspondientes a patología general, terapéutica y clínica externa.

Si la muerte es enigma sin respuesta, el suicidio aumenta las conjeturas. El testimonio de Juan de Dios Peza es el único que tenemos a mano para reconstruir el último día en la vida de Manuel Acuña. Se despidieron, dice Peza, a las puertas de una casa en la calle Santa Isabel —donde vivía Rosario— y después, conjetura Peza, anduvo vagando hasta las altas horas en que llegó a la Escuela de Medicina, donde ocupaba la celda 18 —no la 13 como hubiera querido el pensamiento cabalístico— y donde continuó con el minucioso ritual de su muerte programada. Peza conjetura que Acuña anduvo vagando con sus fantasmas, acaso esperando ser víctima de un asalto, que hubiera sido menos prestigioso que la autodestrucción. Semejante ambigüedad rodea la muerte de Marcos Arróniz, el poeta de tendencia conservadora que fue encontrado muerto poco antes de la Navidad de 1859. Acuña dedica sus últimas horas a la calle, el escenario donde 9 años ha tratado de sobrevivir, pero muere en su cuarto de la Escuela, luego de haberse aseado cuidadosamente. Como

4. Hilarión Frías y Soto, *Álbum fotográfico*. Prólogo de Andrés Henestrosa. México, Plaza y Valdés-Ediciones del Estado de Querétaro, 1988, p. 56-57.

señala Luis Miguel Aguilar, “En ellos [los románticos] los espacios públicos se cierran mientras los ámbitos privados se engrandecen y, por ejemplo, el heroísmo pasa a ser el de Juan de Dios Peza que lucha por sacar a sus hijos adelante”.⁵

Aquella ciudad de México de 200 mil habitantes distaba de ser segura, sobre todo por las noches. El motín de 1871 en la Ciudadela, que había causado la muerte, entre otros, del gobernador del Distrito Federal, había propiciado la fuga de criminales de alta peligrosidad, a tal grado que el Resguardo nocturno había establecido un sistema de alarma que permitía a sus miembros mantenerse en permanente y cercana comunicación. El gobernador Tiburcio Montiel, en persona y a caballo, solía acompañar a estas guardias nocturnas. Durante la administración de Montiel se suicida un pintor de nombre Juan, lo cual da a Acuña tema para el poema “Dos víctimas”. Además de la importancia concedida a la primera autoridad de la capital, el poema prelude el suicidio del poeta y, aun en su tono satírico, es una anticipación de la nota que Acuña escribe antes de morir:

Para que a nadie acuse de mi muerte
don Tiburcio Montiel,
Sébase que me mato, porque quiero
Dejar de padecer.

Salvador Novo ha dedicado todo un capítulo –titulado– ¿cómo si no? –“Crimen y castigo”– de su libro *Un año hace cien. La ciudad de México en 1873* a hacer el análisis de una delincuencia cronométricamente organizada. En octubre de ese

5. Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana*. México, Editorial Cal y Arena, 1989, p. 112.

año se logra la captura de Jesús Arriaga, el celeberrimo Chucho el Roto, aunque por la ciudad no dejan de acechar criminales no tan nominalmente famosos pero tan eficientes en su tarea. Novo recuerda las hazañas de Ventura Escalante, que parecen salidas de una novela de Arsenio Lupin.

Tenía a sus órdenes... distintos jinetes buenos para el lazo, cerrajeros capaces de forjar la llave que abriese el candado del Correo que planeaban asaltar, herreros que le hicieran instrumentos de trabajo, y cocheros, como el Falcón que con él cayó preso y que aurigaba coches de Providencia en el Colegio de Niñas. Las fugas de presos, unas realizadas, otras hechas abortar por Montiel, eran planeadas, dirigidas, realizadas, por gente de su gavilla.⁶

Policías o ladrones pudieron haberse cruzado con el joven de levita de largos faldones, ojos desorbitados y andar rápido. En la obra de Acuña no existen referencias a la ciudad de México pero debido a que en él, más que en cualquier otro de nuestros románticos, la poética existencial es superior a la poesía, como texto por descifrar nos ha dejado la última experiencia con la ciudad, una vez que había decidido abandonarla para siempre. Cuatro días después de su suicidio, la capital, conmocionada, le ofrecía recorrer sus calles en el más elegante coche fúnebre de la ciudad y acompañado por todos los sectores sociales. Las últimas horas de Acuña, de las cuales sólo podemos establecer conjeturas, evocan la última caminata invernal de Gérard de Nerval, antes de colgarse de un arbotante en la Rue de la Vielle Lanterne. Huyendo del desamor y los otros fantas-

6. Salvador Novo. *Un año, hace ciento. La Ciudad de México en 1873*. México, Editorial Porrúa, 1967, p. 56.

mas que estimula, Acuña recorre una ciudad siniestra cuya oscuridad era semejante a la de su ánimo. Acaso se haya detenido a ver el cuadro que representaba a Francesca de Rímini en la Fonda de Cinco de Mayo donde era asiduo. Ahí debe haberse sentido siniestramentè satisfecho de estar a punto de serle fiel a la carne mórbida de la muchacha, abrasada en los brazos de Francesco y exclamando, triunfal y dolorosa: *Amor condusse noi ad una morte*. Caminó por San Juan de Letrán hasta el Salto del Agua, donde acaso dobló a la derecha y llegó hasta la verja del Cementerio del Campo Florido, donde pudo haber aspirado el perfume de los 700 eucaliptos recientemente plantados.

Quienes fueron testigos de los últimos días de Nerval afirman que solía caminar hasta quedar exhausto, con un doble propósito: olvidar las torturas del alma y reunir testimonios de la ciudad que amaba, emociones que cristalizarían en sus proyectadas *Nuits de Paris*. De acuerdo con diversos testimonios, Acuña llegó, muy entrada la noche, a la Escuela de Medicina de la Plaza de Santo Domingo. Ahí se detuvo para mirar por última vez a los escribientes públicos, los evangelistas refugiados bajo los arcos; miró el mutilado convento de Santo Domingo. El evangelista –escritor literal y literariamente en la calle– y el templo deben habersele presentado como metáforas de su propio derrumbe, mientras colocaba la mano en el portón del antiguo edificio de la Inquisición donde, al decir de Hilarión Frías y Soto, “antes se descuartizaba para matar el pensamiento [y] hoy se usa del bisturí y el cuchillo, en provecho de la ciencia y bien de la humanidad”.⁷ Otra ironía de nuestra historia urbana: la habitación que ocupaba Acuña en la Escuela de Medicina, era la

7. Hilarión Frías y Soto, “La plaza de Santo Domingo”, en *México y sus alrededores*, Edición facsimilar de la de 1855-56. Cuarta edición Centenaria. México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1976.

misma del poeta, novelista y médico Juan Díaz Covarrubias. De ese cuarto había salido un día de abril de 1859 para morir en la calle y convertirse en uno de los Mártires de Tacubaya.

El día en que Peza y Acuña hacen su último paseo por la Alameda, la Gran Exhibición Norteamericana, de Circo y Fieras cambia su enorme tienda de campaña del Paseo Nuevo de Bucareli a la Plaza de Santo Domingo. De tal modo, Acuña desembocó, al final de su caminata, a una plaza ocupada por la carpa y los rugidos de las bestias. Las funciones tenían lugar diariamente a las ocho de la noche. Reza la publicidad: “Para el efecto cuenta con cuatro imponentes leones africanos, cuyo domador demostrará la superioridad de la inteligencia sobre la fuerza bruta. Un elefante joven e inteligentísimo de la costa de Zanzíbar, presentado por su cornac Mr. Waterman. Una famosa compañía ecuestre y acrobática. El clown universal y polígloto Lorenzo Maya, quien amenizará los espectáculos con humor, sátira y filosofía”.⁸ Acaso antes de entrar en la Escuela donde vivía como alumno interno, Acuña se haya detenido a conversar –monologar– con las fieras, en involuntaria anticipación a la escena análoga de *El circo* de Charles Chaplin, después parafraseada por nuestro Cantinflas.

La ruta natural de Acuña, desde la calle Santa Isabel hasta la Escuela de Medicina, lo llevó por San Francisco y Plateros. Pasó por la casa del presidente Sebastián Lerdo de Tejada, frente al Palacio de Iturbide; dobló en Palma, en cuyo número 13 miró sin mirar el aparador de *Las cien mil camisas*; vio la publicidad del jarabe Labelonge, bueno para curar las enfermedades del corazón, mas no para aliviar las dolencias del otro corazón. El 6 de diciembre se mata un poeta. Las calles caminadas por

8. *El Siglo XIX*, 5 de diciembre de 1873, p. 1.

Acuña esa última noche, irónicamente las volverá a recorrer el 10 de diciembre en calidad de cadáver ilustre.

¿Por qué se mató Acuña? A sus 24 años tenía más –pero menos– de lo que un escritor podía pedir. Su toma de la ciudad tiene lugar a través de la fundación de la Sociedad Literaria Nezahualcóyotl. Los integrantes del Liceo Hidalgo tenían un gran respeto por su obra y su drama *El pasado* alcanzó cinco exitosas representaciones. En *El Siglo* del 10 de mayo de 1872 puede leerse: “Este drama es verdaderamente una joya; al fin de cada acto el autor fue llamado a escena y al presentarse al tercero se le hizo objeto de entusiasta ovación, y atronaron el teatro los aplausos, los bravos, los vivas al joven escritor, y las dianas pedidas por el público”.⁹

Los últimos testimonios escritos por Acuña no parecen anticipar un final trágico. La carta a su madre, del 10 de octubre de ese 1873, revela una nostalgia familiar más o menos convencional y explicable. Tras quejarse de su estrechez económica, concluye: “Yo deploro todas estas circunstancias porque me pesa ya esta vida de aislamiento y de fastidio en que me consumo sin ver en mi derredor ni una persona que me quiera; pero comprendo que no hay más que resignarse y esperar y espero y me resigno”.¹⁰ Todavía el 12 de noviembre de 1873 escribe una carta –a manera de prólogo– para la novela *Gerardo. Historia de un jugador* de Vicente Morales. Sin embargo, Peza recuerda a Acuña en sus últimos días despierto hasta las altas horas, leyendo febrilmente e ingiriendo una tras otra tazas de café. De-seáralo o no, Peza debe haber vivido con la culpa de no haber

9. Cit. por Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*. México, Editorial Porrúa, 1967, t. II, p. 345.

10. Manuel Acuña, *Obras*, p. 369.

impedido –o no haber tenido la lucidez para comprender– la melancolía de Acuña. Es implacable la letanía que López–Portillo y Rojas asesta al poeta para explicar su suicidio:

Temperamento melancólico e impresionable. muerte o ausencia de seres queridos, embriaguez de gloria, complicaciones amorosas, desengaños crueles, imposibilidad de elevar su vida a las regiones de dicha y pureza que soñaba, uso inmoderado del néctar perfumado de la Arabia y abismos de duda y negación en que había naufragado su espíritu, constituyeron los elementos deletéreos cuyo enlace y amalgama le llevaron al sepulcro.¹¹

Desde este punto de vista, el enamoramiento de Acuña por Rosario era uno más de los elementos que el poeta tenía para sentir interrumpida la correspondencia entre Eros y Tanatos, entre la biofilia vaticinada por la República restaurada y la necrofilia herencia del romanticismo mórbido. Todo poeta finca su equilibrio con el mundo mediante una poética vital a la que por instinto o vocación se aferra. Una diferenciación hecha por Urbina en *La vida literaria de México* puede servirnos para aproximarnos a la decisión final de Acuña. Afirma Urbina que el sistema poético de Ignacio Ramírez se encauza por la vía del clasicismo; la de Manuel M. Flores por la del erotismo y la de Manuel Acuña por la de la melancolía. En otras palabras, literariamente, Ramírez encuentra asidero en lo construido y prestigiado por el tiempo; Flores exalta el instante de la consagración de los sentidos. Acuña permanece varado en la auto contempla-

11. José López–Portillo y Rojas. *Rosario la de Acuña. Un capítulo de historia de la poesía mexicana*. México. Librería Española. 1920. p. 52.

ción de su parálisis. Como el ángel de Durero que representa la Melancolía, Acuña aparece rodeado por todos los instrumentos para la construcción de la ciudad, pero carece de la energía anímica necesaria para objetivar sus proyectos.

Gran parte de los contemporáneos de Acuña quisieron ver en su suicidio una confirmación del triunfo de las ideas positivistas, y de la duda que en el espíritu religioso causaba la irrupción de un mundo sin Dios. Acuña era, como el Roderick Usher del cuento de Edgar Allan Poe, un espíritu ultra sensible, pero su desintegración se va dando paulatinamente. La pérdida del padre, que en López Velarde se tradujo en vestir siempre de negro, en rehusarse al matrimonio y a la procreación, pero que lo convirtió automáticamente en el padre sustituto de la casa, no provoca en la naturaleza de Acuña una actitud análoga. Las comunidades familiar e intelectual a las que pertenece por sangre y elección, respectivamente, no alcanzan a mantenerlo en la brega constante. Vanidad, desesperación, desintegración, a las causas probables del suicidio no hay que restarle la consagración del instante, el acto mayor al cual puede aspirar el artista. En el suicida en potencia late un pacto roto, un plano perdido, un libro en blanco donde parecen borradas todas las direcciones y donde todos los caminos antes existentes y transitados confluyen en la sola, insoportable imagen del yo que no encuentra otro remedio que la autodestrucción.

Juan Díaz Covarrubias, el poeta y médico asesinado por Leonardo Márquez en Tacubaya, y uno de los escritores de la primera generación romántica que más vehementemente se opuso a la torre de marfil ante la gravedad de los acontecimientos de su tiempo, fue, como hemos visto antes, el anterior ocupante de la habitación de Acuña. La muerte de Díaz Covarrubias confirmaba el carácter de guerra sin cuartel entre las fuerzas liberales del

profesionista que sirve al conocimiento y las fuerzas retrógradas. Al igual que sus otros compañeros médicos muertos en el paredón, el autor de *La clase media* alcanza la categoría de mártir. El desarrollo intelectual y sentimental de Acuña —de los 17 a los 24 años— tiene lugar en la Ciudad de México entre 1866 y 1873, es decir, cuando toca a su fin el tiempo del heroísmo en el combate y da inicio la era de la construcción. El artículo de Acuña “Amar y dormir”, fechado en marzo de 1869, lo revela dotado de una gran lucidez y de un saludable cinismo ante los embates de la melancolía. Aún no cumple los 20 años de edad, pero el carácter aforístico y racional del texto lo convierten en una pieza *sui generis* de la literatura de su momento.

¡Vivamos!

Somos muy necios en preocuparnos con la muerte.

Primero es pensar en vivir, y después en morir.

El “ultratumba” debe dejarse para el “ultratumba”.

Los huesos con los huesos.

No hay que apresurarse.

Ya que el “Acreedor” nos lo concede, admitamos el plazo.

El “moriréis” es inevitable.

Entre la cuna y el sepulcro hay una distancia.

Sembrémosla de flores.

¡Por qué pensar en la noche desde la mañana y en el invierno desde la primavera!¹²

12. Manuel Acuña, *Obras*, p. 333.

3. Las razones del corazón

De la veintena de oradores que despide el cuerpo de Acuña y, con ello, despide simbólicamente el aura trágica del romanticismo, faltaba uno. El maestro. En la habitación que le sirve como estudio, Ignacio Manuel Altamirano prefiere para Manuel Acuña otro homenaje, acaso menos notorio y exterior, pero a su juicio más duradero y valioso: hablar con el poeta leyéndolo, preguntándose sobre el fin de esta aventura humana, sobre su fragilidad y sus veleidades. El 6 de diciembre de 1873 había recibido la noticia que poco a poco conmocionaba a la comunidad literaria de la ciudad de México. A la mitad de ese día, en la celda número 18 de la Escuela de Medicina, el poeta Manuel Acuña, de 24 años de edad, había ingerido una dosis de cianuro. Descubierta en el instante de la agonía por su amigo Juan de Dios Peza, colegas estudiantes trataron infructuosamente de salvarle la vida. Una tras otra van llegando, difusas o transformadas por la fantasía, nuevas noticias que al paso de las horas van adquiriendo proporciones legendarias. La más espectacular, la que alcanza la categoría romántica, es que Acuña se ha suicidado a causa de Rosario de la Peña y Llerena, a quien en días pasados el poeta había dedicado un poema titulado "*Nocturno*". José López-Portillo y Rojas, en su imprescindible estudio *Rosario la de Acuña*, recoge el testimonio de las palabras impetuosas, acaso imprudentes, de Altamirano al culpar a la musa por la muerte del vate. "Acuña se ha matado por ti". Debemos más adelante leer entre líneas esas dos acciones, que convierten al suicidio en una responsabilidad de dos elementos: el que decide y aquel por quien se decide que es la causa.

Nadie se mata por otro. Aún no llega Emile Durkheim para hacer un estudio pormenorizado del suicidio. Dos décadas más tarde, Durkheim demostrará, estadísticas en mano, que existe una mayor incidencia de suicidios en épocas de estabilidad política. Cuando un hombre de nuestro propio oficio decide terminar con su vida, no podemos dejar de vivirlo como una traición o como la confirmación de que todas nuestras certezas de que la vida debe concluir en ese acto supremo de atentar contra la propia existencia. ¿Cuándo, se pregunta Altamirano se inició este modo de ser llamado Romanticismo, estudiado por los más agudos críticos literarios, rechazado por los honorables académicos neoclásicos, satirizado por litógrafos y caricaturistas? “¿Quiénes fueron los primeros hombres que ya no pudieron mantener un sentimentalismo entusiasta suprimiendo sus percepciones del caos? ¿Quién fue el primero en pasar a través del pesimismo y vio que decir que éste es el peor de los mundos posibles no es más satisfactorio que afirmar que es el mejor? ¿Quién fue el primero en percibir que el escepticismo que colocaba al pesimismo y al sentimentalismo en irónica yuxtaposición dejaba al individuo sin dirección, sin papel en la sociedad ni bases para hacer elecciones morales, pero –y éste era el golpe más devastador para el sentido de identidad– sin ninguna razón para preocuparse en hacerlo?”¹³

Vivir y morir son las dos supremas manifestaciones del ser. El suicidio de Acuña, que el romanticismo recalcitrante hubiera aplaudido estruendosamente, ya no es concebible en la República restaurada, al menos como proyecto de poética vital. En su prólogo a las *Pasionarias* (1882) de Manuel M. Flores, Altami-

13. Morse Peckham, *Beyond the Tragic Vision. The Quest for Identity in the Nineteenth Century*. New York, George Braziller, 1962, p. 87.

rano lamenta la partida de la primera generación romántica. En su enumeración es posible apreciar cómo la muerte se debió fundamentalmente a causas políticas, a proyectos donde el individuo emprendía acciones cuyo objeto era el bien colectivo.

Marcos Arróniz, suicida o asesinado en 1857; Manuel Mateos y Juan Díaz Covarrubias, fusilados en Tacubaya en 1859; Florencio del Castillo, muerto del vómito en Ulúa, en donde lo habían encerrado los franceses en 1863; Miguel Cruz Aedo, asesinado en Durango en el año 1860; Juan Doria, el heroico batallador del Cimatario en 1867, muerto del corazón, en 1870, y Mirafuentes, muerto en el Gobierno del Estado de México, en 1880.¹⁴

Tampoco se le escapaba a Altamirano la ironía de que en las páginas de *El Renacimiento*, donde se habían publicado poemas de Acuña, el autor de *Clemencia* había publicado una larga disquisición sobre el suicidio, sobre todo después del impacto producido por la muerte voluntaria de don Ernesto Masson. Hasta cierto punto justificaba la acción del hombre de 72 años, pero su meditación sobre el suicidio de los jóvenes bien puede aplicarse a Acuña:

Cuando un acto de desesperación semejante es cometido por un joven, la consideración sobre las pasiones de la edad, sobre los arrebatos de insensatez que suelen acompañar a éstas, disminuye en parte la impresión causada por una muerte volunta-

14. Ignacio Manuel Altamirano, *La literatura nacional*. Edición de José Luis Martínez. México, Editorial Porrúa. Colección de Escritores Mexicanos, 1949, t. III, p. 80-81.

ría. Estaba loco, dicen las gentes hablando del suicida, y a este juicio se siguen regularmente la acusación, las disertaciones sobre el carácter violento, sobre el amor desesperado, etc. y después hay algo de una compasión despreciativa hacia el que puso fin a sus días tal vez por vanidad.¹⁵

Altamirano encontraba que en su *Crónica de la Semana* del 27 de febrero de 1869, había utilizado la mayor parte del espacio para desarrollar una extensa y bien fundamentada meditación sobre el suicidio. Luego de distinguir la actitud de los estoicos griegos, que en la muerte hallaban una solución natural a la vida y alertar sobre la frecuencia del suicidio femenino, Altamirano acude a la anécdota y al humor para expresar su desprecio por un hecho que, naturalmente, le preocupaba y era preocupante en la sociedad de su tiempo. El mismo tono ligero utilizará José Tomás de Cuéllar en un texto publicado en ese mismo número. Con frases cortas, a manera de aforismos, establece una especie de terapia contra los suicidios. Una de ellas bien podría rubricar el último día en la vida de Manuel Acuña: "El que se preguntara si se debía matar debía dar una prueba de que no quería morir. Por eso los suicidas se alzan, se bajan y se pierden solos. Es un soliloquio en que la razón se mete en un callejón sin salida, hasta encontrar la pistola".¹⁶

Desde la noticia aparecida en la primera plana de *El Siglo XIX* al día siguiente del suicidio hasta la biografía escrita por Benjamín Jarnés, *Acuña, poeta de su siglo*, todos los autores han acudido al texto de Juan de Dios Peza, compañero, testigo y

15. Ignacio Manuel Altamirano, "Crónica de la semana", en *El Renacimiento*, t. 1, 18 de febrero de 1869, p. 107.

16. José Tomás de Cuéllar, "El suicidio", en *El Renacimiento*, t. 1, 27 de febrero de 1869, p. 127.

receptor de la noticia de una muerte anunciada. En la Alameda, lugar donde el joven Guillermo Prieto había escrito de memoria sus primeros poemas, mientras caminaba vigorosamente, Acuña dicta a su amigo el que sería auténticamente su último poema, y no el “Nocturno” que la leyenda quisiera. ¿Qué sería del “Nocturno” sin el referente biográfico, sin la carga trágica que el poeta —o la leyenda— le han otorgado al fabricar el mito? Nadie puede culpar a Acuña de llevar la poética de su literatura a los terrenos de la acción, como lo hicieron el pistoletazo de Larra, la malaria de Byron, el naufragio de Shelley o la tristeza de Chatterton. No era el de Acuña el tiempo de la autonomía del texto, es decir, el tiempo de los lectores que enfrentan el poema sin atender a las cuitas de su elaboración o a la historia de fondo. Hay historias de amor más intensas y atormentadas que la de Acuña, pero no culminan en la autodestrucción. El amor de Enrique de Olavarría —futuro editor de la segunda época de *El Renacimiento*, dos décadas más tarde— por Lola, aparece en varias entregas de *El Renacimiento* altamiranista. Gracias a ello podemos darnos cuenta de cómo evoluciona la historia de amor, cuyo desarrollo, para desilusión de los románticos no es diferente al de una enfermedad hipocrática, como ha visto Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*.

4. Una lección de Anatomía

Son las nueve de la mañana del 6 de diciembre de 1867. Hace 19 horas que ha muerto Manuel Acuña, cuyo cuerpo se encuentra sobre la plancha de la Escuela de Medicina. En la sala entran los doctores L. Hidalgo Carpio y Juan María Rodrí-

guez, el médico de cárceles Francisco Becerril y el juez sexto de lo criminal.¹⁷ A punto de tocar el cadáver, el doctor Hidalgo se detiene.

—¿Sucede algo?— pregunta el juez de lo criminal.

—No, señor juez. Me estremeció pensar en el poema que este muchacho ha escrito y que nos lleva a representar una escena que él había anticipado.

—Por supuesto, doctor— agrega José María Rodríguez. Se refiere Usted al poema “Ante un cadáver” que ya anda circulando de nuevo en gacetas y cafés de la ciudad.

—Mi trabajo, señores doctores, como ustedes comprenderán, es la correcta impartición de la justicia, y esto que rumoran no deja de preocuparme. Mi labor es certificar que el señor Acuña se ha quitado la vida y que no se trata de un crimen. ¿Qué es ese poema del que hablan?

—Señor Juez, agrega Rodríguez. Por supuesto que se lo podemos explicar, pero procedamos a nuestro trabajo. Vean ustedes, la excesiva rigidez no sólo en las partes declives de la cabeza, tronco y miembros, sino también en las laterales y superiores; hágase notar, por otra parte, el olor francamente cianico del líquido que por medio de la bomba aspirante fue extraído del estómago del cadáver. Los síntomas, entonces, son de envenenamiento.

—Si me permite, doctor Rodríguez, agrega el doctor Becerril. Estamos en presencia de un muerto, ilustre además, y creo que podría evitar ese tono doctoral y desapegado que utiliza para referirse a él.

17. Los diálogos de la siguiente reconstrucción se basan en la “Crónica médica” incluida en el libro de Pedro Caffarel Peralta *El verdadero Manuel Acuña*, México, 1984.

—Pero, compañero Becerril, no hay ofensa. Al propio Acuña le hubiera gustado este tono menos solemne para hablar de su muerte. Además, no sólo era poeta sino también nuestro colega, un médico que conocía su cuerpo.

—En eso tiene razón el doctor Rodríguez— interviene Hidalgo. Por lo que hasta ahora sabemos, entre las cinco cartas que escribió antes de su muerte, hay una al director de la Escuela donde declara que ha ingerido cianuro de potasio y subraya una frase reveladora: “Haga usted que no despedacen mi cuerpo”. Pues bien, ya que el bisturí no va penetrar en el cuerpo de nuestro infortunado amigo, comencemos por introducir el líquido del estómago del muerto ilustre —me excuso, señor juez— a agregar al tubo de Liebig esta solución de azoato de plata; añadimos una corta cantidad de ácido tártrico y un poco de aceite de olivas, y dejamos reposar.

—Insisto, compañero. Usted hace parecer esta ceremonia una clase de cocina.

—Querido doctor, todo es alquimia, hasta la cocina misma. Lo único que intento es darles a ustedes un poco de buen humor, ese humor al cual era tan afecto Acuña y que ahora, con este último acto de su vida, va a ser borrado por los historiadores que explotarán la leyenda trágica del suicida. Pero un momento, que ya tenemos aquí nuestro precipitado blanco cuajado. Procedamos ahora a tratar esta solución por una mezcla de sulfato de proptóxido y sulfato de sesquióxido de fierro, previa saturación por medio de la potasa cáustica. Lo que de aquí obtengamos nos dará una substancia azul, cianuro ferroso—férico, o sea azul de Prusia. No me negará, querido doctor, que en esto también hay poesía.

—No le falta razón a Hidalgo, compañeros. Ya comienzan las conjeturas y la búsqueda de los culpables indirectos de esta

muerte. En *El Siglo XIX* de hoy viene el testimonio de Juan de Dios Peza, que estuvo con Acuña la mayor parte del día anterior a su muerte.

—Sí, lo leí. No dejó de llamarme la atención que el día exacto de su muerte, el 6 de diciembre, Acuña salió a la calle como si hubiera sido un día normal y se dirigió a la Imprenta de Valle Hermanos, cerca de la iglesia de La Perpetua. Ahí lo vio y lo saludó Gustavo Baz, quien había ido a corregir unas pruebas de imprenta del periódico *La Nación*. Imagínense el impacto que provocó en él enterarse de que ese vivo, pocas horas después ya no lo era, porque nada en él parecía advertir lo que iba a suceder.

—Razón de más, interviene el juez, para pensar en un posible crimen. ¿Cómo explican ustedes que, de acuerdo con sus compañeros, haya estado hablando tranquilamente con sus compañeros? ¿En qué cabeza cabe que alguien se quite la vida a la mitad del día y en medio de la gente?

—Querido Juez, con todo respeto, agrega Hidalgo. Otra vez con los arquetipos románticos. Seguramente usted sabe, como buen criminólogo, que, de acuerdo con las estadísticas, la mayor parte de los suicidios ocurre durante el día y en épocas no precisamente de grandes convulsiones como guerras o epidemias. Al contrario, en esas épocas profundamente dramáticas es cuando ocurre un mayor apego a la vida. Pero he aquí nuestro azul de Prusia. Tratémoslo ahora en esta solución de azotato de plata; con el ácido azótico hirviente obtendremos un precipitado de cianuro de plata.

—Pero matarse en medio de sus compañeros, ¿no le parece usted que es de mal gusto?—Al contrario, opina Becerril. Creo que la mayor cortesía de Acuña fue quitarse la vida en un lugar donde todos estaban familiarizados con la muerte y en una hora que no iba a atraer pensamientos más lúgubres que los de la propia muerte.

—¿Pero no le parece sospechoso, añade el juez, que, de acuerdo con las palabras de Juan de Dios Peza, Acuña le haya advertido que llegara antes de la una, porque de otro modo ya no lo vería, porque “estaba de viaje”?

—En eso, dice Rodríguez, no hay explicaciones. Por supuesto que Acuña quería matarse y con ello, provocar esa gran llamada de atención, ese largo grito de auxilio subyacente en todo suicidio. Sin embargo, los suicidas que fallan en su intento comienzan por confesar que en realidad deseaban salvarse. Pero aquí está ya el cianuro de plata. Pasémoslo ahora por el sulfhidrato de amoniaco. Verán ustedes, si lo que sospechamos es cierto, la coloración roja característica que los sulfocianuros alcalinos producen en contacto con las persales de hierro.

—La muerte de Acuña fue, efectivamente, una muerte anunciada, aunque siempre la muerte nos tome por sorpresa. Todos los periódicos hablan, y hablarán en los días subsecuentes, de una muerte trágica y prematura. Ojalá alguien tuviera la imaginación para hablar de una existencia prematura.¹⁸

—Ahora sí definitivamente no lo sigo, doctor Hidalgo, dice Becerril.

—Sí, compañeros. Todo romántico aspira —aunque no lo diga— a ser immortalizado como el adolescente Chatterton, tendido sobre su cama, con el rostro angélico y un rayo de sol acariciando su rostro. Pero la vida es la vida y el joven que es viejo en sus primeros años, con el paso de ellos se vuelve cada vez más niño y más sabio, menos preocupado por atraerse los dolores del mundo, ya de por sí abundantes.

—En eso tiene razón, doctor, dice Hidalgo. Vean si no a nuestro gran viejo Guillermo Prieto, “con mucho amor a la gloria y dos

18. La idea será desarrollada años más tarde por Benjamín Jarnés en su libro *Manuel Acuña, poeta de su siglo*. México, Ediciones Xóchitl, 1942.

camisas; popular como el frijol bayo y alegre como repique de Nochebuena”. Pasemos ahora a tratar sucesivamente y aparte tres porciones del referido líquido por el ácido tártrico, el ácido pícrico y el bicloruro de platino y obtendremos, respectivamente, tres precipitados: bitrato de potasa, picrato de potasa y cloruro doble de platino y potasio, con lo cual nuestro examen queda completo.

-Pero no nuestra conversación sobre Manuel Acuña, doctor Hidalgo. Qué les parece, amigos, si para continuar con la irreverencia que no hubiera disgustado a Acuña, vamos a reverenciar el retrato de Francesca de Rímimi que tanto le gustaba, en la fonda del Cinco de Mayo.

-Bueno, yo pago los catalanes antes de irme al juzgado, dice presuroso el juez. Pero antes, háganme favor de ayudarme a la redacción final del dictamen, que la experiencia no me ha dado muchas luces en esto.

-Más que de acuerdo, responde Hidalgo. Apunte usted entonces, señor Juez: “Sobreabundando las pruebas del suicidio, no creyó el Juzgado necesaria la autopsia del cadáver, y sólo quiso saber cuál era el veneno empleado; por otro lado, los estudiantes y compañeros del Sr. Acuña y sus numerosos amigos querían embalsamar el cadáver para conservarlo, lo cual habría sido imposible si se hubiera practicado la autopsia; así es que los peritos, por esas consideraciones, se limitaron a buscar la relación entre el contenido del frasquito que recibieron de Juzgado y el contenido del estómago del cadáver; buscando además los signos exteriores que de ordinario presentan los de personas muertas por los compuestos cianicos”.¹⁹

19. Pedro Caffarel Peralta, *El verdadero Manuel Acuña*, p. 145.

5. La Belle Dame sans Merci

Mientras los caballeros del yelmo y de la espada se destrozaban en los campos de batalla, los caballeros del laúd creaban en las cortes el sentido moderno del amor. Fue una de esas jornadas cuando André Chénier descubrió que para cantar al amor precisaba de una musa glacial, indiferente y distante. Entonces surgió el concepto de la *Belle Dame sans Merci*. El concepto se afina y adquiere sus variantes. A la mitad del siglo XIX, la dama sigue recibiendo en su casa, es joven, hermosa, culta, y responde al nombre de Rosario de la Peña y Llerena. El poeta Manuel Acuña le dedica un “Nocturno” que lo liga a la supérs-tite más allá de la muerte. Bella Dama sin Piedad, más amada conforme sus encantos se encuentren más lejanos. Acuña muere el mediodía del sábado 6 de diciembre. El domingo, *El siglo XIX* dedica la editorial de su primera plana a la muerte del poeta. El texto está firmado por el poeta Javier Santa María. Se describe de manera escueta la sucesión de hechos que posteriormente Peza reunirá en sus recuerdos, y el editorialista externa su juicio sobre la acción: “El poeta es un ave de paso sobre la tierra. Aquellos dolores, aquellas emociones que para la mayoría de la sociedad no son más que pequeñas contrariedades, hacen un infierno en la vida del ser que en su ilusión se forja un paraíso de esta existencia que no es más que un impuro estanque lleno hasta el borde de vulgaridad y dolor”. Dos años más tarde, Santa María fecha un poema dedicado a “Rosario de la Peña”, donde entre líneas hace referencia a la muerte del poeta:

Ya nada queda. El templo está vacío
Y los rayos del sol
Alumbran tristes el altar y el ara

En donde estaba Dios.
¿Por qué la mano helada de los tiempos
Esas ruinas dejó?
Pregúntalo Rosario a tu memoria
¿Qué hay en tu corazón?
Del espléndido cielo de tu vida
¿Que fue lo que quedó?
Lágrimas por estrellas, y una tumba
Donde se puso el sol.²⁰

¿Por qué se mató Manuel Acuña? Nunca sabremos la causa verdadera, y nos queda el terreno de la conjetura. La casa en la calle Santa Isabel, donde Peza lo dejó la última tarde, era supuestamente la de Rosario de la Peña. Siendo el obligado centro de reunión de los principales escritores de la época, que acudían a la adoración de la Venus blanca, y a escribir poemas en su álbum, resulta extraño que Peza no mencione en sus memorias tales circunstancias.²¹ Su discreción puede tener dos causas fundamentales: primera, el afán de proteger a Rosario, pues casi en el instante mismo del suicidio comenzó a circular el rumor de que el poeta se había suicidado a causa de su desprecio; segunda, que a Peza le pesaba el remordimiento –irracional pero ine-

20. *El Siglo XIX*, 7 de diciembre de 1873.

21. El doctor Enrique Cárdenas de la Peña, sobrino-nieto de Rosario y gran estudioso de la Historia de México, dijo alguna vez a mi padre: "Esa mesa donde se está apoyando para escribir es donde Manuel Acuña escribió el Nocturno". El mueble en cuestión fue donado por el doctor Cárdenas de la Peña a la academia Mexicana de la Lengua, donde actualmente se halla. Alguna vez, el adolescente Enrique tuvo entre sus manos el álbum de las tapas de concha perteneciente a Rosario, donde se encuentran, como es sabido, los testimonios de admiración salidos de la pluma de la primera división de la poesía mexicana y algunos agregados extranjeros, como fue el caso de José Martí, quien conoció a Rosario en alguna de las sesiones realizadas en se casa del número 10 de la calle Santa Isabel, donde actualmente se encuentra el Palacio de Bellas Artes.

visible— del sobreviviente, del amigo incapaz de resolver el drama del que no encuentra otra salida que el despeñadero. En otra parte de sus memorias, sin mencionar el nombre de la musa, Peza toma indirectamente su defensa, pues al hablar de Acuña dice: “Su trágica muerte fue el resultado de un extravío cerebral; nadie aparece como causa de ella, y son causejas triviales las que corren en boca del vulgo”.²² El 10 de diciembre, día de los funerales del poeta, Miguel A. O’Gorman publica en *El Siglo XIX* el poema “Ante el cadáver del poeta”. Paráfrasis desafortunada del más estructurado poema de Acuña, en una de sus estrofas revela que la acusación contra *la belle dame sans merci* ya comenzaba a ser dominio público:

¿Cómo siendo tan joven
Que el quinto lustro no cumplido habías
Fuiste a marcar el hasta aquí a tus días?
¡Ingrata la mujer que te ha arrastrado
A apurar la ancha copa de veneno!
Que por lágrimas cuente sus instantes,
Y el pesar de su alma apoderado
Hingue en ella sus dientes incesante!²³

Más que sospecha, condena absoluta, anatema. Las buenas conciencias decimonónicas hubieran querido que Rosario guardara luto y se ocultara de exhibirse públicamente, como lo había hecho antes con la muerte del coronel Juan Espinosa y Gorostiza. No había llegado el tiempo de la mujer vampírica exaltada por los modernistas, aunque ya en una novela por entregas en *El Renacimiento*, Enrique A. Esteva había introducido

22. Cit. por José López Portillo y Rojas en *Rosario la de Acuña*, p. 50.

23. *El Siglo XIX*, 10 de diciembre de 1873.

el personaje de Ana de Alarcón, llamada por sus víctimas *Mademoiselle Malheur*. En el instante de la muerte de Acuña, Rosario tenía 26 años de edad. Le llevaba, entonces, dos a su febril enamorado, pero un siglo de experiencia. Cuando en 1865 el joven saltillense acaba de llegar a México para inscribirse en la escuela preparatoria, Rosario de la Peña y Llerena brilla con la luz invencible de sus dieciocho años en los bailes imperiales, pues además de sus múltiples virtudes cuenta la de ser prima hermana de Josefa de la Peña y Azcárate, novia y futura esposa del mariscal Aquiles Bazaine.

A paso acelerado, Acuña habrá de labrar no una fortuna, pero sí una posición envidiable entre sus contemporáneos. Su muerte es el testamento de la ciudad romántica. Morir por propia mano y en diciembre, fue motivo suficiente para que la ciudad se enlutara y para que la república literaria se afanara en publicar la obra, asistir a la familia supérstite del poeta y a recolectar fondos para una estatua. A las encendidas discusiones en torno a su suicidio se suceden las cien colaboraciones —entre poemas, artículos y semblanzas— publicadas tan solo el mes de diciembre de 1873, según ha recopilado pacientemente Pedro Caffarel Peralta.

Como más tarde escribirá López Velarde, “nuestras vidas son péndulos”. Paralelos en el tiempo, Manuel Acuña y Rosario de la Peña eran divergentes en el espacio. Rosario nunca se casó y continuó en su papel de musa del colectivo poético mexicano y algunos invitados extranjeros. Se mudó de la casa de Santa Isabel a una casa en Tacubaya, donde hoy el viaducto y la especulación inmobiliaria han arrasado con todo. Ahí murió en 1924. Acuña interrumpió por su propia mano una trayectoria que parecía destinada al éxito, hasta donde puede tenerlos un escritor en esta carpa malagradecida.

Como si una maldición se cerniera sobre las dos primas de la Peña, mientras en la Ciudad de México Rosario comenzaba a ser víctima de las murmuraciones, al otro lado del Atlántico el mariscal Bazaine estaba a punto de ser condenado a la pena capital por un tribunal militar que lo había juzgado por el delito de alta traición, a causa de haber capitulado ante el ejército prusiano en la batalla de Metz. El suicidio de Acuña tiene como vestigio urbano la Escuela de Medicina en el antiguo Palacio de la Inquisición, en uno de cuyos muros la fábrica de puros “El Buen Tono” colocó una placa conmemorativa, ya en este siglo. El sueño efímero del Imperio, compartido por Josefa de la Peña, tiene su equivalente en el Palacio de Buenavista, obra de Manuel Tolsá, irresponsablemente regalado por Maximiliano a Bazaine, y reclamado a Porfirio Díaz por su viuda.

En su libro *Rosario la de Acuña*, José López Portillo y Rojas incluye la entrevista realizada por Carlos Amézaga a Rosario de la Peña y Llerena. A manera de un fiscal que ante un jurado interroga a la acusada, Amézaga inquiriere sobre la que ya había pasado de ser la musa protectora de las artes a convertirse en la musa maldita del romanticismo. La incluimos porque es más que elocuente:

—¿Cómo hizo Ud. conocimiento de Acuña?

—Me fue presentado en casa con motivo de sus primeros triunfos poéticos. Mi casa, no lo atribuya usted a pretensión mía, era un centro de reunión preferido por los más distinguidos literatos de entonces. Yo recibí a Acuña lo mismo que mis padres y mis hermanos, como a un buen amigo, sin que él hubiese en el resto de su vida manifestádose de otro modo.

—La fama cuenta, y Ud. no debe ignorarlo, que Acuña se dio la muerte por los desdenes de la Rosario aquella a quien dedicó su “Nocturno”...

—Sí, señor, así aparece a primera vista; pero nada es más falso que aquello de que Acuña se haya suicidado por mí.

—¿Ud. no lo desdénaba?

—Muy lejos de eso, lo quería como se puede querer a los hombres de la Naturaleza de Acuña: con admiración y cierto respeto. Ahora, si mi corazón perteneció a otro...

—Luego es cierto que él vivía celoso y que la desesperación le arrastró al suicidio.

—¿Cómo podía yo darme cuenta de ese cariño en un hombre que me trataba como a su hermana, que siempre estaba alegre en presencia mía, que jamás me habló de terribles pasiones ni de violencias? Para que mejor comprenda Ud. el carácter de Acuña, bástele saber que sus amigos todos le creían escéptico en el amor hasta el punto de conceptuar imposible que se apasionase exclusivamente de una mujer. Cuando vino a casa, si de broma aludía alguna vez a estas relaciones, Acuña se manifestaba un buen muchacho contento de su felicidad y nada exigente.

—Muy extraño es lo que Ud. dice, y más extraño aún, que un poeta sincero y de la talla de Acuña haya querido engañar al mundo en su último trance...

—¿Ud. no comprende que yo no tengo tampoco por qué mentir? Si fuese una de tantas vanidosas mujeres, me empeñaría, por el contrario, con fingidas muestras de pena, en dar pábulo a esa novela de la que resulto heroína. Yo sé que para los corazones románticos no existe mayor atractivo que una pasión de trágicos efectos cual la que atribuyen muchos a Acuña; yo sé que renuncio, incondicionalmente, con mi franqueza, a la admiración de los tontos, pero no puedo ser cómplice de un engaño que lleva trazas de perpetuarse en México y otros puntos. Es verdad que Acuña me dedicó su "Nocturno" al matarse, es verdad que conservo el original de esa composición como un tesoro inapreciable, pero es verdad también, que ese "Nocturno" ha sido un pretexto nada más, y nada más que un pretexto de

Acuña, para justificar su muerte; uno de tantos caprichos que tienen al final de su vida algunos artistas... ¿Sería yo en su última noche una fantasía de poeta, una de estas idealidades que en algo participan de lo cierto, pero que más tienen del sueño arrebatado y de los vagos humores de aquel delirio? ¡Tal vez esa Rosario de Acuña, no tenga nada mío fuera del nombre!

—Perdone Ud. que no dispense entero crédito a sus palabras. ¿Qué significan entonces las expresiones amargas y tan concretas de ese “Nocturno”? ¿Cómo fingir tan admirablemente bien lo que es verdadero en el corazón de un hombre que va a matarse?

—Todo eso es fantasía pura. Yo amaba, es cierto, a otro hombre, al único a quien me he sentido obligada por el cariño toda la vida; a Flores, a quien usted seguramente ha conocido de fama...pero, ese poeta no menos desgraciado que Acuña, y que ha muerto posteriormente en mis brazos, ese hombre que no sospechaba tener un rival en su amigo Acuña, se encontraba en aquellas circunstancias fuera de México. Le repito a Ud. que Acuña no pudo estar quejoso de mí porque siempre fui amable con él y no usé de ese rigor a que alude en sus versos, porque ni lugar siquiera me dio para tal rigor...Es bien difícil, amigo mío, la causa que yo defiendo, pero tengo todavía en mi apoyo una prueba que es concluyente...

—Veamos aquella prueba.

—Acuña nació tan inclinado al suicidio, que debía matarse más temprano o más tarde, conociendo o no conociendo a esa Rosario a quien condenan las apariencias. Pertenece el poeta a una familia desequilibrada, no cabe ya duda alguna.

—Cuidado con esa afirmación que es muy grave y puede parecer calumniosa por lo difícil que es dar las pruebas...

—¡Las pruebas! Todos hoy en México las conocen: dos hermanos de Acuña se han suicidado con posterioridad a él. Ya Ud. ve que eso no puede ser una casualidad sino una degeneración morbosa de que existen por desgracia muchos ejemplos... Fami-

lias hay de suicidas, como las hay de tísicos y cardiacos. Acuña, con poseer una inteligencia de primer orden, con ser tan gran poeta, llevaba escondida en lo más íntimo de su ser aquella desesperación muda, aquel profundo disgusto de la vida que precipita ordinariamente al suicidio, cuando se ponen determinados sentimientos en conjunto. No le acusemos de loco, porque aquello también es una injusticia. Sentir con mayor viveza que otros el dolor, no resistir a la pena que algunos sobrellevan con estoicismo, será una debilidad puramente animal, pero no un total eclipse de la razón. Hiperstesia no quiere decir locura. Ella, por el contrario, es a las veces, generadora de muchas obras sublimes de arte que significan para su autor angustia horrible, llantos e insomnio, tensión nerviosa que enferma, incubadora fiebre que mata.²⁴

6. Un arcángel vestido con harapos

El 1873 de la muerte de Manuel Acuña, el niño Jesús Fructuoso Contreras, de siete años de edad, cruza de la mano de su madre la plaza de armas de la ciudad de Aguascalientes, rumbo a la escuela del profesor Plácido Jiménez, donde el niño Contreras desarrolla sus tempranas y extraordinarias habilidades plásticas. Los años lo convertirán en el escultor oficial del Porfiriato, en el artista que ejecuta plásticamente el carácter estático y triunfalista de una patria “epopéyica en el pasado y respetable en el presente”, pero también en arquetipo del artista finisecular.

24. Reproducido en José López-Portillo y Rojas. *Rosario la de Acuña*, p. 45-47.

empresario, personalidad pública y artista de vanguardia. La relación de Contreras con los principales escritores de la época se explica por la poderosa influencia –personal y artística– que éste ejercía sobre ellos. No es extraño, entonces, que Contreras se interesara en la figura de Manuel Acuña. Antes, Contreras había presentado el proyecto para un monumento a Guillermo Prieto, que había muerto en 1896. Para la representación de *Fidel*, el escultor proyectó una figura sedente, con el gorro frigio de la libertad en la cabeza; abraza a un niño indígena, tocado con sombrero de palma, que lee una hoja de papel ante el maestro. A sus pies, una mujer del pueblo –la musa callejera– ofrece al poeta una rama de laurel. En cambio, el monumento a Acuña renuncia al retrato realista y apuesta por la alegoría. Contreras evade el culto a la persona y elige realizar en mármol un grupo escultórico que interprete el destino trágico y glorioso del artista. El 1900, con motivo de la Exposición Universal de París, el Pabellón Mexicano alcanza con las esculturas de Contreras uno de sus mayores triunfos. En la plenitud de su capacidad intelectual –no obstante que el cáncer ha hecho necesaria la amputación de un brazo a Contreras–, el escultor exhibe el célebre desnudo femenino titulado *Malgré tout* (“A pesar de todo”, así llamado porque, de acuerdo con la leyenda, el escultor realizó la pieza cuando ya había sufrido la amputación del brazo), el busto de doña Carmen Romero Rubio de Díaz y el conjunto alegórico en homenaje a Manuel Acuña. La exaltación de la hermosura física femenina, el culto al hada protectora del hogar como una gran Patria y la celebración del artista como héroe estaban representadas en la muestra que Contreras exhibía ante los ojos del mundo. Pero es sobre todo la tercera figura la que nos interesa. El grupo escultórico está formado por tres figuras: un ángel con la mano derecha en alto está a punto de emprender

el vuelo, mientras con la izquierda protege a una figura andrógina y la consuela de su dolor. A los pies de ambas figuras, una mujer joven y de formas rotundas se halla en proceso de agonía. Carlos Díaz Dufoo interpretó la escultura como una “lucha entre el placer, que lo atrae hacia la tierra, y la Gloria, que lo remonta a espacios más altos, y que marca con sus alas desplegadas el camino a la inmortalidad”.²⁵

Actualmente, la escultura de Contreras se halla en la Alameda Zaragoza de la ciudad de Saltillo. A su alrededor pululan los patos de la laguna artificial y los niños que a la salida de la escuela secundaria reiteran con su algarabía el presente inacabable de la vida. La Alameda Zaragoza de Saltillo tiene —me dice uno de los jardineros— las mismas dimensiones de la de la Ciudad de México. Semejante ironía no hubiera disgustado a Manuel Acuña. Su última conversación con Juan de Dios Peza y el último de los poemas dictados a éste por Acuña tuvieron como escenario la Alameda capitalina, ese obligado lugar de paso para los mexicanos decimonónicos. En el grupo escultórico dedicado por Contreras a la memoria de Acuña, la poética finisecular interpreta los sentimientos radicales de sus antecesores románticos. Contreras esculpe el monumento a Acuña en un instante cuando el poeta de moda es Amado Nervo, diplomático, cosmopolita, editado en varias naciones, y quien habrá de tener unos funerales aún más fastuosos y memorables que los de Acuña. Los artistas son apoyados por un régimen que prefiere ponerlos de su lado. En su Diario, Federico Gamboa hablará del apoyo brindado por Sierra a los intelectuales de su tiempo. Sin embargo, la lucha del artista contra el mundo y contra sus propios demonios es un fenómeno que no se modifica a pesar de mecenazgos y favores.

25. *El Imparcial*, 19 de junio de 1900.

Para la historia de la literatura, acaso Manuel Acuña llegue a ser un poeta cuestionado, pero nunca ignorado. Para la historia de la mentalidad romántica, para el conocimiento de una poética vital donde cada acción es importante para explicar nuestra aventura humana, la decisión final de Acuña muestra una congruencia pocas veces vista en la literatura. Con el misterio de su muerte, con su abdicación a la vida, logró permanecer más allá de su obra escrita para inquietarnos a establecer un diálogo incesante. El ángel que preside el grupo escultórico de Contreras, en la Alameda de su tierra natal, es la victoria de la poesía a pesar del propio poeta, el vuelo de la gloria sobre los menesteres que nos absorben la verdadera vida. Si algunos versos de Acuña pudieran servir para ser inscritos en su monumento, no habría mejores que los contenidos en su poema "El hombre":

Decídselo a la nada,
Que ella, tal vez, sabrá cuál fue la cuna
De ese arcángel vestido con harapos
A que llamamos hombre.

LA PROVINCIA EN LA POESÍA DEL SIGLO XIX MEXICANO

CLAVES PARA LA "ALQUIMIA" DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE

Pablo Mora*

Introducción

Lctavio Paz en su ensayo sobre Ramón López Velarde dedica algunas páginas a hacer observaciones sobre el tema de la provincia en la obra del poeta jerezano:

La provincia es uno de sus temas. O mejor dicho: es un campo magnético, al que vuelve una y otra vez, sin jamás regresar del todo. Pero no sólo lo mueven sus sentimientos; la provincia es una dimensión de su estética. La vida de la ciudades y de los villorios del interior –“cielo cruel y tierra colorada”– le ofrece un mundo de situaciones, seres y cosas no tocado por los poetas del modernismo. Ciertamente, la Revolución mexicana, que despobló lugares, repobló otros, dispersó y reunió a las gentes y reveló a todos una patria desconocida, contribuyó a su descubrimiento. En sus manos esa materia en bruto sufre la misma

* Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.

transformación que el lenguaje cotidiano y los objetos de uso diario. Sometida a la doble presión de la alquimia verbal y de la ironía, *la sencillez aldeana se convierte en un condimento raro, una extrañeza más que incrusta en el discurso de la poesía tradicional*. El ejemplo más notable de esta metamorfosis es “El retorno maléfico”.¹

Habría que agregar que este “descubrimiento” de la patria se debe también al apego que tiene de la misma provincia dado no sólo a través de su experiencia, sino de la propia poesía del siglo XIX que no acaba de olvidar. López Velarde, al descubrirnos un país del interior, nos revela una vertiente de la poesía que se había quedado rezagada por los intereses de los modernistas. Es decir, en López Velarde se podría entender esta “sencillez aldeana” –sometida a esa “alquimia” que señala Paz– no sólo como condimento dentro de la poesía tradicional, sino también como la revelación y el arraigo casi imperturbable de una vertiente de esa tradición poética del siglo XIX. En ese sentido, la labor de López Velarde también significa un redescubrimiento de una vertiente de poesía tradicional; entendida la poesía tradicional como aquella que se desprende de dos momentos: el romanticismo y la independencia de los países latinoamericanos. La poesía realizada a partir de estos momentos iría desde José María Heredia, los románticos y neoclásicos, pasando por algunos poetas más de corte tradicional (Othón), hasta el propio López Velarde. En términos generales podemos decir que tres elementos definen dicha poesía: la naturaleza –el paisaje es uno de los puntos claves–, el lugar de origen (provincia, ciudad) y con ésta, la melancolía o la nostalgia. Precisamente la “sencillez

1. En “El camino de la pasión”, (Paz, 84).

aldeana” de la que habla Paz tiene mayor importancia de la que parece porque recoge dicha veta de la poesía. No se trata sólo de un “condimento” más que “incrusta” en la poesía tradicional; más bien es este condimento un punto que retoma y cierra con él una vertiente de esa tradición poética —a la que el modernismo llevó por otros caminos— y a la que López Velarde supo darle, retroalimentado por los propios modernistas, otra dimensión sin perder la “intimidad” característica que presuponía el tema de la provincia. En otras palabras, el poeta jerezano retomó de la provincia dicha tradición.² Gabriel Zaid lo señala muy claramente:

López Velarde se educó en esa tradición católica, conservadora, de mucha disciplina y oficio paisajista. La abandona sobre todo en esto último, inspirado en Othón, que la cultivó, pero de la cual admira al “parnasiano que gusta del verbo bravo y rotundo y al artista que padece los males del día”. Como si leyera en Othón lo que seguía, después de la exploración de los bosques, las estepas y el desierto: la exploración del paisaje íntimo.³

Por otra parte, me parece importante destacar de la cita de Paz lo referente al tema de la provincia en la poesía de López Velarde y el modernismo: “...le ofrece un mundo de situaciones, seres y cosas no tocado por los poetas del modernismo.” Tal hecho lo acerca más a una poesía que no ha sido rescatada y que se despliega sobre todo en las revistas literarias del siglo XIX.

2. De alguna manera esta misma poesía de tema de provincia —que supone ese arraigo por parte del poeta— vuelve a aparecer en dos autores que, aunque opuestos, llevan la provincia “íntima” en su obra. Se trata de algunos poemas de Alí Chumacero y de Jaime Sabines, por ejemplo.
3. “Un amor imposible de López Velarde”. (Zaid:14)

Sin dejar de tener presente las otras deudas con el modernismo y los poetas franceses, lo que me interesa subrayar es que la poesía de López Velarde pertenece –y recoge– un discurso poético que por sus temas se mantuvo más al margen de las aspiraciones modernistas.⁴ En este sentido, podemos decir que en todo caso se conservó más en la provincia; precisamente porque su mundo es el de la naturaleza de provincia, el de sus costumbres, y también el de la tierra que se desprende de un paisaje y con él un discurso poético que en cierta forma –nos lo revela el propio López Velarde– tiene ya su tradición. Una tradición que consistiría en la manera de tratar y resolver el tema de esa provincia –su ámbito– y en algunos rasgos poéticos que la caracterizan. Este discurso lo representan sobre todo los poetas anteriores al modernismo.⁵ No se trata, por otra parte, de toda la poesía del siglo XIX, sino de algunos poemas que traducen mucho de este paisaje y una manera de enfrentar el progreso, los cambios sociales y la modernidad.

Por su parte Paz, en su ensayo, señala claramente que una de las virtudes de la poesía de López Velarde es su modernidad con respecto a la poesía precedente. En este sentido, me interesa destacar el hecho de que López Velarde está respondiendo además a una tradición poética del interior, “íntima”, que se le re-

4. El mismo López Velarde confiesa su apego a esa tradición al decirnos en sus primeros poemas de *La sangre devota* (48):

(En abono de mi sinceridad
séame permitido un alegato:
entonces era yo seminarista
sin Baudelaire, sin rima y sin olfato.)

5. Es clara, sin embargo, la contribución de poetas que trataron el tema de la provincia en este periodo del modernismo. Tanto Othón, como Francisco González de León y Díaz Mirón dejan huella en esta tradición. Por otra parte, cuando hablo de poetas previos me refiero a José Joaquín Pesado, a Manuel Carpio, a Ignacio Rodríguez Galván, a Casimiro del Collado, etcétera.

vela más explícitamente en toda la primera parte de su escritura y que como veremos se encuentra, en parte, en las revistas del siglo XIX.

Ahora bien, es cierto que la Revolución mexicana provocó el descubrimiento de la provincia; pero mostró una provincia abandonada, en este caso, aislada por la guerra, “al edén subvertido que se calla/ en la mutilación de la metralla”. Esta situación en todo caso se da por segunda vez, pues la primera es aquella de los años posteriores a las guerras de Reforma, a las intervenciones extranjeras y guerras internas en donde se da un interés por conocer al país y en donde se debatirá de manera clara, años después, la pertinencia de una nacionalización de la literatura. En este sentido, para reconocer este proceso es necesario rastrear el tipo de alusiones a la provincia, al paisaje y a la visión que, en general, ofrecen ciertos poemas y textos precedentes al poeta jerezano.

Cabe aclarar que en esta parte del trabajo no me concentraré en explicar dicho fenómeno en la obra de López Velarde, sino que mostraré en qué consiste tal poesía y cuáles son algunos de los cambios que registra en el tratamiento poético. Con este propósito utilicé varias revistas mexicanas de literatura y, particularmente, me concentré en aquéllas que datan de mediados del siglo XIX. En orden cronológico serían: *El Mosaico Mexicano*⁶ (1836-1837 y-1840-1842), *El Museo Mexicano* (1843-1945), *El Liceo Mexicano* (1844), *El Album Mexicano* (1849), *La Ilustración Mexicana* (1851-1855), *La Camelia* (1853), *El Renacimiento* (1869), *La Ilustración Potosina* (1869), *El Domingo* (1871-1873), *El Artista* (1874-1875), *El Nacional* (1880-1884,

6. La referencia bibliográfica completa tanto de cada una de las revistas como de las antologías se puede ver al final de este trabajo.

en una antología), *La Revista Nacional de Ciencias y Letras* (1889-1890). Utilicé también varias antologías: *Las cien mejores poesías mexicanas* de Antonio Catro Leal, *Parnaso mexicano* de Alberto A. Esteva y José Pablo Rivas, *Parnaso mexicano* (Antología general de poetas mexicanos) de Enrique Fernández Granados y *Poesía mexicana del siglo XIX* de José Emilio Pacheco.

1. La provincia y el hogar doméstico

En cuanto al tipo de poesía que alude a la provincia y en general al interior —el paisaje— de la república podemos decir que, fundamentalmente, se dan dos vertientes en la poesía previa al modernismo. Primero, aquella que se refiere a la provincia como una forma de recuperación o de imposibilidad de recuperación de un lugar o un paisaje. Esta característica puede estar dada a través del recuerdo de la infancia o del amor por una mujer. El lugar representa, por lo general, el Edén y significa para los poetas la presencia de la nostalgia o de un estado irrecuperable de “inocencia”. Dicho estado tiene como su centro el núcleo familiar o la mujer: el “hogar doméstico”. La segunda es aquella que, a través de sitios específicos, intenta realzar ya sea lo particular del lugar o las implicaciones espirituales o sentimentales de su paisaje, pero también puede hacer alusión a la historia, a la guerra, a los héroes nacionales, a las instituciones. En todo caso en las dos se busca recuperar una identidad o se intenta identificarla con la presencia de la nostalgia y el paisaje. Esta búsqueda se da, en muchos poemas, por el regreso o la par-

tida a la tierra de origen o por el aislamiento al que se repliega el poeta frente a la vida de la ciudad. Particularmente hay una serie de poemas que representan concretamente al segundo grupo porque reproducen temas específicos asociados con el tema de la naturaleza: los volcanes, los ríos y algunas ciudades o lugares de interés. Quizá podríamos hablar de un cuarto tema, a saber, el de las grutas. Este último es por sí solo un tema, debido a la cantidad de poemas que se hicieron al respecto. Sin duda, el interés por los descubrimientos de la grutas se debió en gran medida al romanticismo, pues fue éste un motivo derivado de la concepción de la naturaleza de la época. El hecho de que las propias grutas fueran un lugar misterioso y encerrado por tanto tiempo daba pie a los poetas para crear y especular sobre esos misterios e imaginar arquitecturas góticas, o bien daban pie para escribir una tradición. Ahora bien, sobre todo, la primera de estas dos tendencias de la poesía y, muy concretamente, algunas de las poesías que aparecieron en las revistas literarias de la época, las podríamos asociar, como el reflejo de un tipo de “literatura” que en aquel entonces denominaron algunos como “del hogar” o que reproducía temas de lo que se llamó: “el hogar doméstico”. Con este término se englobaba una serie de nociones y características que reflejaban en parte el espíritu de la época. Si bien es cierto que quienes hablaban de la idea del “hogar doméstico” no hacían necesariamente una mención explícita a la provincia, sí podemos asumir que el tipo de hogar al que se hacía mención era aquel que se anteponía como una forma de contrarrestar la pérdida de ciertas costumbres, de ciertos valores y formas de comportamiento que se extraviaban en las ciudades, pero que se conservaban más en la provincia y, en todo caso, eran más visibles. Por otra parte, hay que aclarar que este “hogar doméstico” era un término que se desprendía de las

obras y no al revés, es decir, las obras no estaban escritas a priori, según este término. En realidad el “hogar doméstico” servía para englobar y reunir una serie de concepciones, costumbres y aspiraciones en un espacio que permitía explicar la existencia de ciertas manifestaciones literarias. Era como una explicación literaria de un “espíritu” que se cobijaba más en la provincia y, en este sentido, volvía a una búsqueda de la existencia que veía perdida en la ciudad, mejor aún, era el espacio literario y lírico de una época que se defendía de las guerras e intervenciones de aquel entonces o bien, posteriormente, de los cambios que traía el desarrollo y el crecimiento de las ciudades.⁷

Veamos lo que se consideraba como el “hogar doméstico”:

El hogar doméstico es la cuna del hombre; es el teatro de los verdaderos placeres; es lo que le inspira las primeras ideas de la patria, y es lo que engendra el orgullo nacional, porque la patria no es una idea abstracta, es el amor, la adhesión imborrable a nuestros padres y a nuestros hermanos; es el encanto de los paisajes que vimos en nuestros primeros años; es ese tesoro poético en que se mezclan la historia con sus hechos grandiosos, la tradición con sus romancescas leyendas, el idioma con toda su armonía, las ilusiones todas de la juventud, las esperanzas de la edad madura y los consuelos de la vejez.⁸

Es precisamente en este espacio en donde se dará una parte de la poesía de la época. Si bien es cierto que muchos de los autores del XIX tocaron estos temas a través de diferentes escue-

7. Es necesario aclarar que para hacer un estudio más completo habría que estudiar el fenómeno de la provincia y la ciudad a partir de todos los cambios sociales que se dieron durante este período que abarca de 1843 a 1880.

8. “El Hogar doméstico” de Fortún, en *La Ilustración Mexicana* (t.3, 1853, 643-647).

las, no bajo los lineamientos a los que lo restringía uno de sus autores de la “literatura del hogar”, también es cierto que, en casi todas las revistas del siglo XIX que datan de 1844 a 1874, con la excepción de revistas tales como *El Artista* y *La Revista de Ciencias y Letras*, entre otras, aparecen poemas que giran en torno a esta búsqueda y a estos temas. El autor del artículo citado, “Fortun”, es decir, Francisco Zarco, subraya la imposibilidad y el desplazamiento que ha sufrido este “hogar doméstico” en los siguientes términos: “Esa paz del hogar doméstico que suele conmover al hombre solo, al que vive eternamente aislado, parece, sin embargo, haber huido de las grandes ciudades.” Desde 1853 se comienza a ver el crecimiento de las ciudades como una forma que va a ir desplazando la vida de provincia y con ésta algunos verán la extinción de los valores de una época.

En *La Ilustración Mexicana* (2:402) aparece un artículo titulado “La inocencia” en donde se considera que en la provincia se da ese espacio de la *inocencia*. Y ésta era definida, en esa misma nota, como “la benéfica y excelente disposición del alma que hace imposible que el hombre pueda dañar a sus semejantes.” Y más adelante decía: “es un estado de angélica pureza; es el alma sin pasiones que la extravíen, sin locos deseos que la consuman, sin ardores criminales.” Sin duda este estado se lograba sólo en ese “hogar”. Por otra parte, la inocencia perduraba en la mujer casada que era la representación de la divinidad:

9. Me refiero concretamente a Manuel de Olaguibel en sus artículos sobre la “Literatura del hogar” (*El Domingo*, 4, pp.4-7).

Ahí él mismo confiesa la dificultad de definir “este dulce género”. Pone entre uno de sus requisitos: “Expresar una máxima eminentemente moral en una composición dulce y sencilla y sin embargo no exenta de adornos”. Subraya el sitio de importancia que tienen novelistas como Dickens, Erckmann y cancela la posibilidad de que autores como Ramírez, Prieto, Flores, Rosas, Sierra y Roa Bárcena puedan pertenecer a dicho género.

“La inocencia acompaña el pecho de la mujer aún después de haber ella ocupado el lecho nupcial, y entonces ella es en el hogar doméstico la paz y el consuelo del esposo, la representación de la divinidad para con sus hijos.”

Dicho estado es otro de los valores que se busca y que refleja a esta literatura que habla de la provincia y que comparte muchas de las nociones del “hogar doméstico”. Asimismo el frecuente pronunciamiento del hogar como centro para la formación de hombres buenos se desprende de un plan pedagógico que sustituía tanto las deficiencias de la educación como la fatalidad de una nación envuelta desde su independencia en guerras intestinas.

Si bien estas líneas, como en general la concepción del “hogar doméstico”, nos parecen ahora cuestiones de extremada cursilería, no deja de mostrar interés este fenómeno para entender una poesía que aunque menor, si la ponemos junto a la de los modernistas e incluso junto a la de nuestros mejores poemas románticos, es significativa para entender al público lector y a nuestra poesía, pero también sirve para entender más el mundo y el fenómeno de López Velarde.

Fortún, el autor del artículo sobre el “hogar doméstico”, señala otras cualidades: “en el hogar doméstico cae el antifaz dramático, y el hombre aparece tal cual es, sin encubrir sus defectos, sin reprimir sus buenas cualidades, temiendo caer en ridículo, porque el buen sentido del mundo hace ya que ciertas virtudes teman la burla y el baldón.”

Pero este “hogar” tiene su centro en la mujer. Es ella la influencia decisiva, “es la más poderosa en el hogar doméstico.” Ella representa sobre todo a la madre y a la esposa, más que a la mujer de sociedad. Ella en suma es el “ángel” del hogar doméstico.

Es por ello que el autor termina su artículo diciendo: “El hogar doméstico puede, pues, ser un paraíso o un infierno. Parece incuestionable que uno u otro consisten en la mujer. Ellas o son ángeles o son demonios. No hay regla segura para distinguir a las unas de las otras. Es preciso fiarse a la casualidad.”¹⁰

Manuel de Olaguíbel considera, en sus artículos dedicados a la literatura del hogar, a autores como Manuel Altamirano y Gustavo A. Baz los representantes de dicho “género” en nuestro país. En realidad, no se puede considerar a estos poetas como los únicos exponentes de dicho género, ya que un término que cubre tan amplio espectro de temas hace casi imposible la delimitación y clasificación de quiénes pertenecen o no a dicho género. Para el caso, creo más importante lo que nos enseña dicha concepción para entender la literatura que se daba en la época. Ahora bien: esta idea del “hogar doméstico” me interesa utilizarla con una dimensión menos restringida de la que le dieron los autores que escribieron sobre ella. Quiero decir con esto que si, en efecto, no todos los poemas hablan exclusivamente del hogar en estos términos, sí comparten, en una u otra forma, algunas de sus características.

La concepción de este “hogar doméstico” sirve para explicar la creación de un espacio poético al que el poeta recurre una y otra vez. Este espacio reúne una serie de concepciones de la época que van desde el concepto de la naturaleza hasta el sentido de la patria, pero al mismo tiempo este espacio concentra características poéticas que permiten seguir un desarrollo que

10. En este mismo género entrarían también algunas de las composiciones que llevan por título a “A...” Este género de poesías denominadas de album, dedicadas a una niña, a una señorita que encarnaba por lo general a un ángel o a una flor tienen más de una conexión con este poesía del “hogar”. Dicha poesía se entregaba a halagar a la mujer.

alcanza con López Velarde la posibilidad de concebir ese espacio como una metáfora y una conciencia. Todo lo anterior no quiere decir que la poesía de López Velarde pertenece a este “dulce género”, sino que el mundo al que alude en sus poemas, y en ese sentido, su espacio poético, comprende y toca características de dicha poesía. En forma más elaborada y aludiendo a todo este espacio —que también es amoroso— dice López Velarde de su amor imposible en “Nuestra casa”: “Nuestra casa hubiera sido un edén, amiga que te consumes entre las palomas familiares, las macetas rústicas y el son de las esquilas que te llaman a misa y a los rosarios vespertinos.” El poeta en clara síntesis de la dicha familiar con el edén y la provincia retoma notas íntimas de su atmósfera y hace de su paisaje provinciano un lugar más específico.

Pero veamos primero cómo algunos poetas mexicanos vuelven a la infancia, al terruño de la provincia en general o a este “hogar doméstico” como una forma de entender su identidad, como a una “patria”.

2. El paisaje interior

Este recuerdo a mi pesar me viene...

José María Heredia

En *El Museo Mexicano* (4:523-524) aparece una traducción de José Joaquín Pesado de un poema titulado “El aislamiento” de un autor clave por su enorme popularidad e influencia en Méxi-

co: Alfonso Lamartine. En el poema se encuentran algunos de los patrones utilizados por poetas mexicanos y, muy particularmente, por Roa Bárcena al describir el paisaje. En este caso el poeta francés contempla desde una montaña, debajo de un encino el valle, la campaña:

Bajo la antigua encina, en la montaña,
Al trasponer el sol, triste me siento,
Viendo de allí perplejo y macilento
El cuadro que presenta la campaña.
Ahí la onda risueña y presurosa
Nace sonando en la arboleda amena:
Allá en el lago espéjase serena
La estrella de la tarde luminosa.

El paisaje inmóvil, estático, es cuadro “ameno” que el poeta utiliza para hacer su recuento.

Por su parte, en *El Album Mexicano* (1:259-260) Roa Bárcena escribe un poema titulado “Un recuerdo y un suspiro” en donde el paisaje, con variantes, reproduce una situación análoga. Hay elementos en común: la presencia de la “estrella de la tarde” en los dos poemas, el paisaje que o se refleja o se repite haciendo que el cuadro –la imagen– se prolongue, se propague para así sugerir que se crea una especie de monotonía y soledad, de *aislamiento*.

Declina la tarde; las sombras espesas
Se aprestan al llano del monte a bajar
Y al lejos, y en medio de oscuras malezas,
La luz de la chozas comienza a brillar.

Los vientos se aduermen, del can el ladrido
Que sigue con paso ligero al pastor,
Do el eco distante quizá repetido,
Se pierde en el valle con blando rumor.
Cercana al poniente de Venus la estrella

La presencia de “la estrella Venus” es un elemento que los poetas toman también de José María Heredia. Éste tiene un poema dedicado precisamente “A la estrella de Venus” en donde la estrella es símbolo de la soledad y testigo de la desventura del poeta pero también de la infancia y “hogar doméstico” del poeta.¹¹

Para el poeta francés el dolor que siente por la incapacidad de penetrar esa misma realidad, recuperar la certidumbre de los años idos, le provoca la imposibilidad de encontrar un sentido al paisaje –el “sol no alumbra mis sentidos muertos”–, lo dejan extraviado y sin dirección posible. El paisaje le provoca una pérdida –la conciencia– que se suma al estado de melancolía.

¡Qué me importa este valle, qué esta fuente,
Si el contento y quietud de ellos son idos!
¡Sin su gloria os dejó, bosques queridos,
En honda soledad mi bien ausente!

11. Hay que señalar que en el poema anterior también es digno de notarse la presencia de la poesía española, muy concretamente a Góngora, y la lectura de los poetas latinos. Aunque para entonces un poeta como Góngora era acusado como uno de los responsables de la decadencia del idioma, algunos poetas rescatan sesgadamente sus romances y sonetos. Este rescate es notable en las revistas literarias. Aquí, muy concretamente el verso que dice: “Do el eco distante quizá repetido,” podría ser una alusión a la “Soledad primera” de Luis de Góngora que dice: “donde el cuerno, del eco repetido”.

Lamartine siente en su aislamiento la ausencia, la imposibilidad de mirar "el bien ideal" y ante los límites que ve en este mundo aspira:

Si pudiera seguir con raudo vuelo
La carrera del sol por el vacío,
Nada, nada anhelara el pecho mío
De cuanto el astro alumbra en este suelo.

En cambio, el poeta mexicano encuentra en este paisaje las imágenes y momentos de algo más concreto y explícito: la infancia. Es ahí donde, no sólo Roa Bárcena, sino muchos otros autores mexicanos, encuentra el lugar en el que la vida ideal tiene sentido; es ahí donde alguna vez su vida y el paisaje encarnaron ese estado de "inocencia". A diferencia del poeta francés, aquí el mexicano intenta identificar el lugar:

Pero ¿por qué de mi serena infancia
Las memorias dulcísimas brotaron,
Salvando de los años la distancia
Que entre niñez y juventud mediaron?

Os reconozco, selvas silenciosas,
De azahar y rosa y liquidámbar llenas,
donde sentí las horas más dichosas
De la inocencia resbalar serenas.

El poeta, además de reconocer en la melancolía ese estado de "inocencia", recuerda la entrega de amor, su pacto con el astro de la mañana y reconoce la pérdida de su luz:

Mas fue me esa luz vana.
¡No aspiro ya el aliento
Con que dichoso fui!

Roa Bárcena quiere, ante el infortunio y la imposibilidad de rescatar el amor “más tierno”:

Busco en vano la armonía misteriosa,
La paz del corazón, la paz querida:
¿Los vientos de la noche desatados
Presagian las borrascas de mi vida?

Y ante esta imposibilidad –“la paz querida” que nos recuerda el “hogar”– pretende un viaje celestial similar al que aspira el poeta francés:

Sí, robaré a la ciencia sus arcanos
Y en el silencio de la noche oscura
Mientras danzan o duermen los humanos
Caminaré por la celeste altura.

El poeta mexicano también se dirige al sol y siente el *aislamiento* –título del poema de Lamartine–, pero, a diferencia del poeta francés, lo identifica con el edén, con la infancia en donde estuvieron presentes sus creencias y esperanzas en el mundo.

Pero envidioso el hado
Me arroja despiadado
Lejos de ti, bien mío,
Y en mi aislamiento impío
Me encuentro condenado
A respirar sin ti.

En su aislamiento el poeta francés pretende llegar al centro y origen de las cosas y en su aspiración sólo encuentra una pregunta: “¿Por qué mi alma en la tierra se demora?” De esta manera concluye pretendiendo dejarse llevar por los vientos, como una forma de entrega.

Ahora bien, lo importante aquí es ver cómo el poeta mexicano traduce su soledad y nostalgia en una búsqueda e imposibilidad por recuperar el paisaje o los momentos de la infancia, generalmente de provincia. El poeta francés, en cambio, es más bien un hombre del mundo, en donde el paisaje no implica necesariamente el recuerdo o añoranza del terruño. En realidad, muchos de los poetas mexicanos en su intento por reconocer su pasado lo identifican con el paisaje, con el de la provincia y en todo caso buscan recuperar ese *edén*, que para algunos está asociado, concretamente, a ese “hogar doméstico”.¹² Esta característica, la de la irrupción y nostalgia del lugar de origen, es

12. En el caso de otros poetas como Manuel Acuña este sentimiento del origen estará dado a través de la presencia de la madre. Luis Miguel Aguilar en su libro *La democracia de los muertos* dice al referirse a los proyectos de la poesía amorosa: “... se encuentra el proyecto más famoso y tal vez más disparatado de Manuel Acuña al suponer:

¡Qué hermoso hubiera sido vivir bajo aquel techo.
los dos unidos siempre y amándonos los dos;
tú siempre enamorada, yo siempre satisfecho,
los dos una sola alma, los dos un solo pecho,
y en medio de nosotros, mi madre como un dios! (108)

Con esto quiero solamente recalcar cómo en general la poesía de esta época apunta hacia aquellos ideales marcados por el “hogar doméstico”. Ahora bien, en el caso de Acuña tenemos también al poeta que le da la vuelta a toda la poesía de orden bucólico y en general de temas clásicos. Su poema dedicado “A la vida del campo” recoge la visión satírica de los infortunios de la vida del campo en un hombre de ciudad. El poema es uno de los primeros registros en donde el campo no significa la vida idílica tan buscada por los poetas.

quizá más visible en un poeta que dejó no poca huella en la poesía mexicana: José María Heredia. Su poema "Al Niágara" refleja más claramente cómo su aislamiento y su nostalgia se traducen en la imposibilidad de ver la naturaleza de su patria como una manera que tiene de buscar su identidad, muy concretamente cuando evoca las palmas.

Mas, ¿qué en ti busca mi anhelante vista
con inquieto afanar? ¿Por qué no miro
alrededor de mi caverna inmensa
las palmas ¡ay! las palmas deliciosas,
que en las llanuras de mi ardiente patria
nacen del sol a la sonrisa, y crecen,
y al soplo de las brisas del océano
bajo un cielo purísimo se mecen.¹³

Heredia en su imposibilidad física de ver las palmeras logra reproducirlas en su poema y nos las muestra desde su interior. Aunque el poema tiene mucho más elementos y complejidad sólo quiero rescatar este ángulo para explicar la actitud de algunos poemas mexicanos posteriores a los de Heredia.

Dentro de este género de poemas casi siempre la vuelta a la infancia es consecuencia del reconocimiento de la soledad y la pérdida del bien ideal en un mundo contaminado. En el caso de Heredia intervienen otros elementos. Particularmente los poetas mexicanos traducen el destierro de Heredia como el abandono de los años de la infancia, del terruño de origen o la nostalgia por reconocer un país sin guerras, intervenciones. Así, la infancia se convierte para los poetas mexicanos en un Edén irrecupe-

13. En *Poesía de la Independencia* (Carilla, 80)

orable, pero por lo general de signos positivos. Parten, muchos de ellos, de lo que ya José María Heredia en su poema “Place-res de la melancolía”

decían que su tono
Asienta la feliz Melancolía.
Desde mi infancia venturosa mía
Era mi amor.¹⁴

o bien cuando en “A la estrella de Venus” ve los tiempos
idos y exclama:

¡Oh goces fugitivos
de placer inefable! ;Quién pudiera
del tiempo detener la rueda fiera
sobre tales instantes...!¹⁵

Sin embargo, Heredia le da otra dimensión a su paisaje, es decir, su visión traduce una preocupación política implícita y en todo caso su paisaje tiene una dimensión más continental. En el caso mexicano la soledad supone una “intimidad” que se restringe a los territorios si no de la patria toda, sí de una localidad específica. Asimismo esta intimidad se asocia a la mujer e irá cobrando, con el tiempo, otras dimensiones, es decir, como sucede con López Velarde, se construye como una conciencia en donde asuntos como el noviazgo acarrear connotaciones morales –de arrepentimiento– frente a los atractivos que ofrece el progreso, la modernidad.¹⁶

14. *En Poesías discurso y cartas (Heredia, 47).*

15. *En Poesía de la Independencia (Carrilla, 92).*

16. Cf. Zaid, 28-31.

Uno de los antecedentes de esta intimidad la podemos ver en la forma como los poetas trabajan el paisaje procurando caracterizarlo a través de elementos tales como la adjetivación y la metáfora al mismo tiempo que lo reconocen como una manifestación musical de la oración religiosa y de los estados del alma.¹⁷

Ramón I. Alcaraz en *El Album Mexicano* (1:19) reproduce un patron típico de esta poesía paisajista:

La oración de la aldea
Subió al cielo en la voz de la campana;
Ya la choza que humea
En la loma lejana
Desaparace entre la nieve vana.
En bandadas las aves
A recogerse acuden a su nido,
Con cánticos süaves
Halagando el sentido
De los que vuelven al *hogar querido*.

Y más adelante le quiere dar carácter más propio a ese paisaje de provincia:

Los blancos caseríos
De los pueblos y las aldeas; los añejos
árboles de los ríos, a sus tristes reflejos,
Cual fantasmas se miran a lo lejos.

17. María del Carmen Millán, 162. Millán, en su estudio, señala a Othón como el que rompe con "la tradicional idea de la poética y tranquila noche de luna en el campo". (168)

Precisamente muchos de estos poetas irán poco a poco adjetivando más ese paisaje, o bien lo irán recargando con metáforas; lo irán interiorizando más dentro de esa intimidad que presupone, hasta llegar a hacerlo una conciencia para revelar-nos, en el caso de López Velarde, una provincia que no conocíamos. Esta especificidad representa una forma de apropiarse de un lugar y de ofrecer una intimidad anhelada que con el modernismo cobra dimensiones distintas al interiorizar este paisaje como material verbal, fundamentalmente musical.

Una de las claves para ver esta interiorización no sólo del paisaje sino de la provincia es su proceso amoroso, como lo estudia muy bien Zaid, y en poemas como “Pobrecilla sonámbula” de *La sangre devota* (1916). Ahí López Velarde la imagina como una sonámbula –la provincia, la mujer– que se pasea como una conciencia en el poeta. Concluye el poema con la reproducción de esa sonámbula: “soy la virginidad del panorama/ y la clara embriaguez de tu conciencia”.(55-56) El antecedente más claro de este procedimiento es el de Othón y el de Díaz Mirón. El primero por ser quien descubre en el desierto una conciencia de sí mismo que ya en otros poemas se torna maléfica y misteriosa. El segundo, como veremos, por ser quien declaradamente exorciza el paisaje.

3. la provincia como conciencia adjetiva

La forma como los poetas irán apropiándose de la provincia y el paisaje para adoptarlo paulatinamente como centro del hogar de origen añorado o como “edén” es un proceso complejo

que tiene una de sus explicaciones más claras con la práctica de los modernistas. Es decir, los modernistas son los que se apropian de este espacio y lo llevan por otros derroteros; logran interiorizar éste con imágenes más ricas y con la utilización de las palabras como manifestación de un paisaje musical y visual más personal. En cambio, en los poetas mexicanos precedentes y en cierta poesía que se mantuvo más al margen de los logros modernistas, el tema recurrente de la provincia sirve para proyectar la imagen positiva de una naturaleza –paisaje– mexicana fértil y benéfica en un México del interior capaz de cobijar y resguardar valores desplazados por el crecimiento maléfico de las ciudades.

Ahora bien, López Velarde se acerca a este mundo de provincia con las herramientas heredadas por los modernistas pero, en sus incursiones y retornos, lo hace también recogiendo una tradición de poesía que había sido relegada por la fuerza de una escena cosmopolita traída por los modernistas. López Velarde, en todo caso, no descarta las dos y por ello su eficacia es doble: porque nos revela un México inédito, señalado por Paz, y porque nos descubre, a su vez, un mundo poético que tiene su origen en poetas de mediados del siglo XIX. López Velarde sabe trabajar con dicha tradición poética agazapada, como la propia provincia a lo largo del siglo, en las revistas literarias.

En cuanto a los temas, ambiente, lenguaje e imágenes, el mismo López Velarde sin proponérselo hace una descripción muy exacta de lo que está presente en la poesía de provincia del siglo XIX. Así, cuando se refiere a la provincia después de uno de sus retornos de su pueblo natal:

Nada más puedo pedirte, oh tierra dadivosa, porque todo me lo
has concedido. Me diste el perfume de égloga de tus campos,

la jovialidad de tus habitantes; el ensueño de la luz de la luna sobre tu caserío, que se duerme entre el sonsonete del grillo y el ladrar de los mastines; la gracia volandera de los pájaros que rayan el cielo, con algarabía de locura feliz; la lección fértil de la escuela de tu vendimia, y también me otorgaste, como corona para mi ventura, el sonreír claro de la más hermosa de tus hijas.

Quizá vuelva a ti en los días de mi senectud, a mirar desde mi desencanto cómo crecen los niños y las ilusiones de la gente nueva; y entre tus muros patriarcales me extinguiré, oh tierra caritativa, con la nieve del último invierno.¹⁸

López Velarde no está lejos de lo que aspiraban los poetas que hablan de la provincia a mediados del siglo XIX. Sin la maestría de su lenguaje y sin su evidente escepticismo, la poesía del XIX se muestra como un claro antecedente de algunos de los elementos característicos que reproduce la poesía de López Velarde. Ahora bien, lo interesante de López Velarde es la manera como procesa esta visión de los poetas precedentes a los modernistas y la retroalimenta con las aportaciones de algunos de ellos como Othón o Díaz Mirón. Este enlace se puede rastrear claramente en las revistas literarias y nos muestra un proceso eslabonado en donde elementos como el paisaje, el “hogar doméstico” se retoman mediante un proceso de adjetivación y metafórico singular.

En *El Album Mexicano* (2:132) aparece un poema a “Huejutla” de Emilio Rey. Describe la ciudad de la Huasteca:

18. En *Un corazón adicto: la vida de Ramón López Velarde* (Sheridan, 124).

Al pie de los atrevidos cerros
Y de gigantes colinas
Cuyas elevadas cumbres
El sol fulgente ilumina,
Se ostenta con abandono
Cual *oriental odalisca*
Que entre flores y perfumes
Lánguidamente dormita,
La perla de la Huasteca
Huejutla la peregrina

El poeta no duda al describirla como la encarnación del propio edén y al hacerlo la ve como *oriental odalisca*; versos que nos remiten inmediatamente a los del propio López Velarde: “Cuando la última odalisca,/ ya descastado mi vergel/ se fugue en pos de nueva miel...”¹⁹ Sin duda en el poema del jerezano los elementos recobran otra dimensión, todo el paisaje es interior, es decir, el cuerpo del poeta es la encarnación de un harem –y de un hospital– así como del vergel “descastado”. La “última odalisca” es la mujer de la ciudad o la misma provincia que desde la ciudad se le escapa.

En “El barrio colorado” (*El Liceo Mexicano*, 1844, 1:45) Ramón A. Castañeda describe algunas de las escenas de su pueblo y confiesa la sencillez como una forma de la intimidad, del hombre en el “hogar”.

Por entre ese feliz pueblo
Donde las gracias se muestran
Sin artificio indiscreto

Por su parte, el poeta guanajuatense Juan Valle titula, en *El*

19. En *Poesías completas y el minuterio* (López Velarde, 199-201).

Renacimiento (2:197-198), un poema: “A Uruapan”, en donde me parece está uno de los posibles antecedentes de la visión de la provincia, no solamente como un Edén, sino como lugar en donde Dios es más visible. Más concretamente es un antecedente de la manera como López Velarde concibe la provincia, la que vemos en su poema “Humildemente” de *Zozobra* (1919). Valle comienza su poema:

¡Tú eres, Uruapan! con tenaz empeño
Cual Colón en su mundo, en ti he pensado;
Tú eres Uruapan, sí; mi jardín-sueño
Mi campestre ciudad, mi Edén hallado.

Para terminar su poema con una cuarteta que prefigura esa visión de la provincia en donde “Dios es menos invisible”. Curiosamente no dice “es más visible”, como si el paso que da el poeta fuera todavía previo a la visión de López Velarde.

Este lugar balsámico y florido
En que la pena con la duda calla
Está muy cerca del Edén perdido.
¡Dios menos invisible aquí se halla!²⁰

Pero el poema de Juan Valle tiene otros elementos que per-

20. En otro sentido, también nos hace recordar aquel primer terceto que abre “El retorno maléfico”:

Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla.

Las coincidencias en la rima y la visión del Edén, en el primero “perdido” y en el segundo es “subvertido”.

miten acercarlo todavía más a la poesía de López Velarde. En 1842 Rodríguez Galván hace un poema sobre “Jalapa”²¹ en donde termina describiendo esta ciudad en una metáfora diríamos tradicional:

Adiós, Jalapa la bella;
Adiós, *risueña mansión!*

Veintidos años después Juan Valle en su poema dice sobre Uruapan:

Tú eres, Uruapan, *la mansión riente*,
La poblada y magnífica floresta,
Donde parece que perpetuamente
Vestida la natura está de fiesta.

Valle está utilizando un participio de presente poco frecuente, es decir, está haciendo de un verbo –“reír”– un adjetivo y al ponerlo frente a un sustantivo como “mansión” hace que la metáfora sugiera en su mismo adjetivo la idea de una acción, como si la tal Uruapan estuviera eternamente riéndose. Es claro aquí reconocer cómo tanto la visión del paisaje como la de la provincia se corresponden para condensar la idea de “edén” a través de una forma de expresión distinta de la mera descripción hecha años antes por Rodríguez Galván.

Como se ve este proceso de la provincia como el “edén” asociado al “hogar doméstico”, al lugar de origen es un escenario que, en el siglo XIX, se retroalimenta y se interioriza paulatinamente mediante una elaboración más compleja del poema.

21. En *Poesías* (Rodríguez Galván, 106).

López Velarde es el poeta que irá decantando ese espacio de la provincia a través de la especificidad y la precisión que le ofrece, entre otros elementos, el valor detonante del adjetivo. Dicho recurso, en poetas anteriores, sirve de un ingrediente apenas característico que se diluye en poesía llena de convenciones o imitaciones. Lo que realiza el jerezano es la condensación de una poesía que alude al paisaje y la provincia y la ofrece con la incorporación de un léxico y un prosaísmo que nos revela un mundo relegado frente al crecimiento de las ciudades. El poeta jerezano logra, en parte, con los adjetivos y con la conciencia moderna, la realización de esa magia –es parte de la “alquimia” y del condimento que llama Octavio Paz– de su poesía. Aunque, como bien señala Paz, Velarde no es un poeta puramente provinciano dado su visión moderna y su lectura de Baudelaire, sí es posible rastrear y reconstruir aspectos interesantes de su magia a través de un proceso que se origina en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX que trata o alude a la provincia.

Dicho proceso es localizable si lo vemos a través de la paulatina adjetivación, de la necesidad por ofrecer especificidad en la poesía dentro de las revistas literarias del siglo XIX.²² En el

22. Tres ejemplos son los siguientes: en *El Domingo* (3:101) apareció el poema de Manuel M. Flores titulado: “Bajo las palmas”:

Sus miradas son luz, noche sus ojos;
La pasión en su rostro centellea,
Y tiembla el beso en su labios rojos
Cuando desmaya su pupila *hebrea*.

En este poema desconcierta esa “pupila *hebrea*” porque si bien no hace una alusión explícita a la Virgen María, sí hace de manera “irreverente” alusión a la María hebrea –la religiosidad que encuentra en la amada– en un poema erótico. Lo que me interesa señalar, en todo caso, es cómo mediante ese adjetivo logra sacar de su registro tradicional del discurso poético a esa mujer y cómo al

caso de López Velarde no hay que ir muy lejos ni escarbar muy profundo para encontrar a cada paso la conjuración de esa maestría:

Esparcirán sus olores
las pudibundas violetas

o entre los variados ejemplos de la “Suave patria”:

Navegaré por las olas civiles

o en “Todo”:

Sonámbula y picante,
mi voz es la gemela
de la canela.

mismo tiempo la está doblemente idolatrando: como mujer ideal (María) pero también como mujer posible (carnal). En *El Renacimiento* (2:175) Juan Valle al describir el origen de su ceguera, con una mirada preverbal, reproduce un análogo mecanismo:

Con ansiedad y con pupila *avara*
Incansable en mi afán todo veía,
Porque una voz secreta me decía
Que todo a contemplar me apresurara.

O en *El Album Mexicano* (1:179) Guillermo Prieto –Fidel– escribe metáforas como:

Y de la gente de seso
Tentación que urge tenaz,
Y que es una ramo de flores
del *arado conyugal*;

en donde con la adjetivación logra crear una metáfora que une dos territorios “santos” de la época: el campo con el hogar. La muchedumbre es una simbiosis en la provincia.

Sobran ejemplos en donde López Velarde hace uso de este adjetivo para revelarnos una provincia que desconcierta, porque, o bien atribuye cualidades de seres animados a seres inanimados, o bien, adjetiva una conciencia con una palabra que denota una cualidad moral²³. Pero no sólo se conforma con esto, sino que sus adjetivos, por lo general y con el tiempo, revisten un ropaje anacrónico, es decir, sus adjetivos muchas veces parecen objetos de antigüedades –característica de la época y hasta de corte neoclásico– que en el contexto del poema funcionan como las mismas escenas, atuendos (telas), objetos, atavíos de la provincia que describe pero hechos ya de una cualidad moral: “pudibundas violetas”, “olas civiles”, “sonámbula y picante la voz” etc. En este sentido, es importante subrayar el carácter moral que está detrás de toda la idea del hogar doméstico. Entonces, a mediados de siglo, los editores de las revistas y redactores veían la necesidad del cultivo de este espacio como una de las fuentes para la mejora social en las costumbres. Lo que hace muy peculiarmente el jerezano es decantar esa carga moral, materializarla verbalmente a través de la selección de un vocablo para trascenderlo y así otorgarle un nivel substancial en el poema, es decir, intenta hacer ese mundo más visible –audible– en un contexto más moderno a través del adjetivo preciso con su carga moral.

Octavio Paz dice en su ensayo de *Cuadrivio*: “López Velarde no concibe al lenguaje como vestidura. O más bien, es una vestidura que, al ocultar, descubre. La función de la metáfora es desnudar.” Como hemos visto en los ejemplos anteriores hay en

23. La conciencia moral de la obra de Velarde es uno de sus rasgos modernos, como bien señala Paz: “Conciencia de su fatalidad y conciencia de esa conciencia: de ahí brotan la ironía y el prosaísmo, la violencia de la sangre y el artificio pérfido del adjetivo.” (79)

los poetas precedentes un intento por vestir a la provincia con su naturaleza, es decir, no sólo intentan describir su naturaleza sino que la ven, por lo general, como una mujer que intentan vestir, adornar. Muchos poetas usan la palabra “atavío”. Precisamente Juan Valle en su poema “A Uruapan” dirá de ese edén:

Tu espléndido atavío
Que a una reina sus perlas y diamantes.

Juan Valle compara dicha ciudad en la noche con una virgen que sueña y encuentra una voz con un “idioma misterioso” que le repite unas palabras. Es esta misteriosa voz que también le hablará a López Velarde. Dice Valle:

Hay en tu sublime panorama

Hay algo que en idioma misterioso

Al corazón repite: “siente y ama”.

Otro de los poetas clave que participó en este proceso de recargamiento verbal mediante la adjetivación de la provincia y la metaforización del paisaje fue el veracruzano Salvador Díaz Mirón. Es él quien precisamente le da la vuelta al paisaje; lo exorciza: lo presenta en imágenes más complejas y hay una deliberada búsqueda de la palabra como reflejo visual y musical del mundo. Dicha característica no es nueva, sin embargo, ya que es más un mecanismo modernista y parnasiano que aspira a una musicalización y visualización del mundo en el poema. En este sentido, el paisaje adquiere más movilidad y se contagia

más de otros elementos del poema. Uno de éstos es el de la metáfora que sirve para “descubrir la verdadera realidad” y que Díaz Mirón no deja de reconocer como una de las mejores formas de esa revelación. Dice Díaz Mirón:

Las palmas gimen con solemne acento,
formando un vago y religioso coro,
y son *plumeros* que oscilando al viento
barren el éter empolvado de oro.²⁴

La metáfora que se refiere a las palmas como plumeros crea en realidad una “domesticidad” de ese paisaje, es decir, se interioriza el paisaje al mismo tiempo que se descubre, se revela. Ahora bien, precisamente la actividad que se realiza con los plumeros remite a la casa doméstica, y en ese sentido, se da una “domesticidad” que permite una prosificación y con ello la entrada de una conciencia maléfica. Ahora bien, esas “palmas” están barriendo el “éter empolvado de oro”, es decir, están barriendo un paisaje que parece de corte pamasiano. Por eso Díaz Mirón es quien da la pauta para exorcizar al paisaje. Ya no será ni pastor, ni romántico melancólico que busca en el paisaje redención de su tragedia, el “hogar doméstico” de su pasión, sino será Satanás el que barra con todos los sueños de la infancia para entrar a una nueva dimensión. En el soneto “IV” comienza una cuarteta que dice:

Todo es quietud: el constelado piélagos,
el campo triste y la callada estancia...
¡Satanás, con sus alas de murciélago,
se cierne sobre el sueño de la infancia!

24. En *Indices de “El Nacional”* (Díaz Alejo.171-173).

Precisamente ese *edén*, esa nostalgia, ese estado de inocencia, esa vuelta, que se ha convertido en una forma de patria, será tomada, ultrajada por el mal: la ciudad moderna y su poesía.

Se explica, así, en Díaz Mirón, cómo este paisaje será soñado por un mendigo:

Y hambriento y fatigado y aterido
el mendigo dormita sobre el atrio
¡Y se imagina que se encuentra, henchido
de un inefable sentimiento patrio!

En “El retorno maléfico” López Velarde termina su poema diciendo que a su regreso al pueblo encontrará, o más precisamente, se reencontrará con ese aliento que circula en la provincia:

alguna señorita
que canta en algún piano
alguna vieja aria;
el gendarme que pita...

... Y una íntima tristeza reaccionaria

Si leemos la “íntima tristeza reaccionaria” a la luz de la poesía del XIX que trata sobre la provincia y el paisaje, vemos que se explica por sí misma. López Velarde está aludiendo a la sensibilidad, valores y nociones como las que representaba el “hogar doméstico” –la “aria”, con la cual la hace rimar–, y lo que encarna la poesía del XIX de tema provinciano: una “dimensión temporal”, un antes que, como señala Paz, en López Velarde es también un después. Se trata de un *edén* que si revi-

samos con cuidado tiene sus fechas y sus poetas bien definidos. En López Velarde se ha vuelto distancia y conciencia que “sólo la muerte puede abolir”.²⁵

Estos regresos de López Velarde y las implicaciones en su poesía son también visibles en muchos de los poetas del siglo XIX. Con frecuencia los poetas centran su poesía en esos retornos o, en los adioses. A diferencia de López Velarde, en los poetas precedentes la provincia es un espacio de la infancia idolatrada, de la mujer primera y el casto amor. A muchos de estos poetas el regreso les provoca una nostalgia que desencadena por lo general tristeza, desengaño por el presente. Otras veces este regreso o este recuerdo provocan satisfacción.

López Velarde hace de la quietud y lentitud de la provincia un espacio y una conciencia. La quietud de la provincia y del paisaje mexicano —en la poesía del siglo XIX— le permiten escribir y en ese sentido “echar a andar” la relojería de una tradición en movimiento. Por eso sentimos —como dice Octavio Paz— que López Velarde desnuda enmascarando, descubre. López Velarde se asoma a la provincia como a una tienda de antigüedades en donde todo permanece inmóvil porque pocos abren la puerta. López Velarde echa a andar toda esa maquinaria porque conoce los mecanismos de su relojería.

25. (Paz:87)

¶ Hemerografía (en orden cronológico)

- El Mosaico Mexicano* (o colección de amenidades curiosas e instructivas). (t.1-7). Imp. I.Cumplido.(1836-1837 y 1840-1842).
- El Museo Mexicano* (Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas). (t.1-5). Imp. I. Cumplido. (1843-1845).
- El Liceo Mexicano* (Periódico científico y literario). (t.1). México: Oficina tip. de la Secretaría de Fomento, (1844).
- El Album Mexicano*, (t.1-2). Imp. I. Cumplido, (1849).
- La Ilustración Mexicana*, (t.1-5). Publicada por I.Cumplido, (1851-1855).
- La Camelia*, (Semanario de literatura, variedades, modas,etc., dedicado a las señoritas mejicanas). Imprenta de Juan R. Navarro. (1853).
- El Renacimiento*, (Periódico literario), (t.2) de Ignacio Manuel Altamirano. Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, (1869).
- La Ilustración Porosina*, (Semanario de literatura, poesías, novelas, noticias, descubrimientos, variedades, modas y avisos) de José T. de Cuéllar y José María Verdad. San Luis Potosí: Tipo de Silverio María Velez, (1869).
- El Domingo*, (Semanario de familias) de G. Gostkowski y Eduardo Garay, (t.1-4). Impreso por F. Díaz de León y S. White,-(1871-1873).
- El Artista*, (Bellas artes, literatura, ciencias) de Jorge Hammeken y Mexía y Juan M. Vilella. Imp. por Días de León y S. White, (1874-1875).
- Índices de "*El Nacional*", (Periódico literario mexicano. 1880-1884) de Ana Elena Díaz y Ajejo y Ernesto Prado. México: UNAM, 1961.
- La Revista Nacional de Ciencias y Letras* (t.1-3) de Justo Sierra. (1880-1884).

Bibliografía

- Aguilar, Luis Miguel. *La democracia de los muertos* (Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921). México: Cal y Arena, 1988.
- Carilla, Emilio. *Poesía de la Independencia*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Castro Leal, Antonio. *Las cien mejores poesías mexicanas*. México: Librería Porrúa Hnos, 1935.
- Esteva, Alberto, A. y Rivas, José Pablo. *Parnaso mexicano* (Antología completa de sus mejores poetas con numerosas notas biográficas). Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1910.
- Fernández Granados, Enrique. *Parnaso mexicano* (t.1) Antología general de poetas mexicanos. México: Porrúa Hnos, 1919.
- Heredia, José María. *Poesías, discursos y cartas*, (t.1). Ed. y prólogo de María Lacoste de Arufe. La Habana: 1939.
- López Velarde, Ramón. *Poesías completas y el minuterero*. México: Editorial Porrúa, 1977.
- Millán, María del Carmen. *El paisaje en la poesía mexicana*. México: Imprenta Universitaria, 1952.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortíz, 1965.
- Pacheco, José Emilio. *La poesía mexicana del siglo XIX*. México: Empresas editoriales, 1965.
- Phillips, Allen, W. *Ramón López Velarde. el poeta y el prosista*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962.
- Pimentel, Francisco. *Historia crítica de la poesía en México*. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1892.
- Rodríguez Galván, Ignacio. *Poesías* (t.1). México: Impresas por Manuel N. de la Vega, 1851.
- Sheridan, Guillermo. *Un corazón adicto: la vida de Ramón López Velarde*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Zaid, Gabriel. *Un amor imposible de López Velarde*. Deslinde. México: UNAM, 1986.

RAFAEL DELGADO,

UN PERFIL EN LA NIEBLA

Margarita Illaseñor*

De la vida de Rafael Delgado se sabe muy poco. Apenas lo suficiente para pergeñar una ficha o una nota biográfica. Perteneció este escritor jarrocho al tipo de hombres cuya vida transcurre en la sombra. Como si no hubiera tenido vida pública; como si su vida privada, íntima, hubiera sucedido sin misterio, sin pena ni gloria, como en el limbo. Delgado es un escritor sin historia o, por mejor decir, con una historia tan limpia, tan sencilla, tan poco dada el exhibicionismo o al escándalo, que parece opaca, gris, insignificante. Una historia común, vulgar como las que llenan las páginas de sus libros. Nada en él llamaba la atención. Autor de provincia, intelectual de pueblo, maestro devotísimo, era conocido y reconocido en Orizaba, en los círculos literarios de la región, se le saludaba con respeto, se hablaba de él con deferencia. Sus contemporáneos nos dicen que era un hombre culto, de muy amena charla. Gustaba Delgado de la compañía y del ingenio de la conversación en el bar o en el café del portal. Gustaba de la tertulia literaria. Amaba profundamente la tranquila vida provinciana, el lento transcurrir del tiempo, la minucia cotidiana. Poseía una gran capacidad de percepción. Observaba, entre

* Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco.

sagaz y socarrón, cómo se tejía y destejía la intriga de la vida en la realidad que lo rodeaba. Ver, oír, hablar. Con una atención tan singular, con un amor tan profundo que lo llevaba a la médula misma de las situaciones, a sacar a luz lo secreto, a descubrir lo complejo en lo sencillo, las virtudes calladas, el talón de Aquiles, los puntos dolorosos. No se escandaliza, no enjuicia, no condena. Simplemente así son las cosas y así las transcribe a sus novelas, porque de la observación y de la lectura aprendió Delgado el oficio de novelista.

Don Rafael nació bajo el signo de Leo y según las opiniones y recuerdos de quienes lo conocieron, coincide en mucho con sus rasgos zodiacales: fue generoso, puntual, comprensivo, amable, confiado, seguro de sí mismo y amante del campo. Fue también emprendedor, activo, con un considerable tendencia a gobernar o a ser líder. Era sensitivo y sensible. Apasionado y celoso en sus afectos. Raimundo Mancisor lo describe como un hombre de apariencia común: de mediana estatura, ojos negros, cabellos rizados y labios gruesos. Leonardo Pasquel señala una cierta dificultad de dicción que por momentos oscurecía la claridad de sus conceptos, sobre todo cuando se trataba de un discurso o de la lectura de algún texto largo. Amado Nervo —el poeta de la *Amada Inmóvil*— lo recuerda por su afabilidad y agudeza y el propio Delgado corona su retrato con una rara virtud: la alegría. “La tristeza —nos dice— es fuente de males y engendradora de vicios. Ciertamente, la virtud es alegre.”

Los datos biográficos de Rafael Delgado provienen en su mayoría de una sola fuente: la pluma de Francisco Sosa, quien al prologar la primera edición de *Cuentos y Notas* publicada por Agüeros en 1902, expone no si circunloquios y rodeos, las buenas razones que lo asisten para proporcionar “una noticia biográfica del aplaudido novelista Don Rafael Delgado”, mientras

confiesa de paso que el género biográfico había sido desde su mocedad predilección.

Pues a no ser por esta un inclinación de Sosa, muy poco se sabría de la vida del novelista ya que nada, o casi nada, han añadido los años a esos apuntes. Delgado fue hijo único y murió soltero así que —aunque se rumora que dejó dos o tres hijos naturales— no hubo parientes cercanos que recogieran piadosamente los documentos, cartas, retratos, libros dedicados o herencias que vinieran más tarde, a facilitar la tarea de los investigadores. Ciertamente Delgado tuvo incontables discípulos y muy numerosos amigos que en su momento escribieron sobre los méritos de las obras y sobre las virtudes del autor. Conoció prácticamente a todos los escritores mexicanos relevantes de su tiempo y es presumible que mantuviera correspondencia con algunos de ellos como lo hizo con los escritores españoles D. José M. Pereda y con Benito Pérez Galdós. Sin embargo, esta correspondencia no ha sido investigada ni recogida. De hecho, y sin ninguna justicia, parece que la figura de Rafael Delgado, ha caído en el desinterés o en el olvido y así, hay que buscar en las propias novelas del veracruzano —en sus constantes y en sus recurrencias— lo que se podría llamar indicios autobiográficos.

El entorno social

Se sabe —siempre al través de don Francisco Sosa— que Rafael Delgado nació en la ciudad de Córdoba el 20 de agosto de 1853. Sus padres fueron don Pedro Pablo Delgado y doña María de Jesús Sainz Herosa, ambos de familias muy conocidas de

Córdoba. Su abuelo paterno fue poblano (de San Andrés Chalchicomula) y el materno originario de Ramales, en las montañas de Santander. El primero ocupó varios puestos políticos y era Alcalde de la Villa de Córdoba al consumarse la Independencia Nacional. El segundo fue un acaudalado comerciante con un buen número de hijos entre los que se contaba el Canónigo Don José María Sainz, prominente clérigo y hombre cultísimo, de quien heredó Rafael una magnífica biblioteca de más de tres mil volúmenes. De la estantería de su tío, el novelista obtuvo “tardes de muy deleitosa lectura” y despertó en él la afición a los libros y al aprendizaje que lo había de acompañar toda la vida. De esos viejos libros, escogidos esmeradamente por el Canónigo, el chico aprendió los intrincados caminos de las letras y los vericuetos de la novela. En ellos, nos dice, encontró los primeros atisbos de la poesía, su inicio a la retórica, el primer asomarse al idioma y las figuras de la lengua, al ritmo y a la rima. Tal vez, también, de la docta figura del tío sacerdote haya nacido ese personaje múltiple –clérigo bondadoso, recto, figura de autoridad, pastor y líder de opinión– que aparece en todas sus novelas con diferentes nombres y vistiendo casi siempre la sotana jesuita.

La niñez de Rafael Delgado transcurrió tranquila en el seno de una familia católica, clase media, con todas las características de una familia decente a la hechura del siglo XIX. La moral –al fin conjunto de normas y costumbres– varía conforme a las circunstancias históricas de un país. Se modifica la escala de valores y lo que ayer era bueno, hoy parece ridículo; lo que antes era malo actualmente se mira con ojos más benevolentes. La vida de Delgado ocupa la segunda mitad del siglo pasado y los albores de éste. Nació cuando apenas habían corrido cuarenta años de la consumación de la independencia. Le tocó vivir la

época de Santa Anna, el desmembramiento del territorio, la Invasión Norteamericana, la Invasión Francesa, y las luchas entre el Imperio de Maximiliano y la República Juarista. En aquel México decimonónico, tan caótico y azaroso en su desarrollo como nación, dividido ya en los dos partidos políticos que —con diversos nombres— han presidido su historia: el conservador y el liberal, reinaban todavía las normas de conducta y las costumbres católicas. Es cierto que ya Delgado despótica en sus novelas en contra de *jacobinos* y *masones*, gente por demás “descreída y de vida relajada”, pero también es cierto —en su universo literario— que la gente bien, y aquí ya entra un concepto de casta, es siempre católica. Ya sean devotos o regegos, practicantes o no, fanáticos o vergonzantes. La fe es un privilegio, la devoción en cambio es una virtud que, por delicada y exquisita suele ser más frecuente en la mujer que en el hombre.

Las costumbres y los conceptos morales que se hacen patentes en las narraciones de Delgado, tal vez resulten para un lector de nuestros días un tanto anticuados. La manera en la que las protagonistas acuden al consejo del sacerdote y lo aceptan como verdad irrefutable; esas figuras femeninas un tanto apasdeladas, la idea de que la mujer tiene toda su fuerza en la abnegación y en el pudor, estarían fuera de tono con el feminismo actual y la imagen de la mujer liberada. El sacerdote ha sido sustituido en nuestra sociedad por el psiquiatra y las cuestiones de amores o amoríos desafortunados entre niñas incautas y señoritos libertinos, tienen en nuestra época soluciones menos drásticas que el convento o el sacrificio sin remedio de las ilusiones de una joven. Actualmente una madre soltera puede ir por ahí con la frente alta, tiene derecho a rehacer su vida y no se ve obligada a ocultar su maternidad o a achacar el niño a la buena y fiel sirvienta de la casa. El final de *Los parientes ricos*

o el castigo de la *Calandria* se nos antojan un tanto excesivos, y el inútil sacrificio de *Angelina* en aras de un ideal, hoy día un tanto incomprensible, están marcando un sensible cambio en la escala de los valores morales que regía a la sociedad mexicana antes de la Revolución. En los últimos cincuenta años estos cambios se han multiplicado a un ritmo acelerado en todo el mundo. Sin embargo, las novelas de Delgado siguen proporcionando al lector actual numerosas figuras de identificación y de experiencia vicaria. Lo que varía es el ropaje, la esencia permanece inmutable. De ahí su validez.

Los padres de Rafael Delgado era creyentes y practicantes. Un hogar de costumbres moderadas, regido por el cariño, la comprensión, la tolerancia y la armonía. Ni rupturas, ni dramatismo, ni violencias, ni altisonancia. Delgado tuvo una niñez embellecida por el pan horneado, las compotas de frutas, el caldo en brasero. Una niñez renovada con las velas a la Divina Providencia, las jaculatorias y el Mes de María; una infancia que medía las horas y los días por el sol y la llovizna, la Navidad y la Cuaresma, la llamada a Misa y el toque del Angelus. Su madre, que fue maestra, le enseñó las letras, los números y el catecismo. Por las noches leía en voz alta textos seleccionados por su padre quien por cierto era muy aficionado a los autores costumbristas mexicanos.

El entorno geográfico

Rafael Delgado niño, vivió en Orizaba, pues a los dos meses de nacido sus padres se trasladaron a esa ciudad. Fue hijo único.

Su padre, cuya figura aparece desdoblada y multifacética, en casi todos los libros de Delgado, fue Jefe Político en Córdoba y Secretario de la Jefatura Política en Orizaba; murió siendo pensionado del Gobierno de Veracruz. Fue un hombre honrado, recto, enérgico e intransigente en materia de justicia y disciplina. Algunos enemigos tuvo. Se retiró de la política cuando ocurrió la derrota de Santa Anna en 1855. Siguió al Emperador al destierro y regresó, poco tiempo después, abatido, desilusionado y pobre. Compró una finca en Orizaba y se dedicó al cultivo del campo. Entonces comenzaron los sinsabores económicos de la familia, las deudas, las privaciones, la entereza, la penuria llevada con decoro.

Esta situación se retrata insistentemente en las obras de Rafael Delgado. La quiebra, las familias venidas a menos, los muebles y objetos, vestigios de mejores épocas, la pobreza digna, el trabajo decoroso y no siempre fructífero para salir adelante, son un leitmotiv en sus novelas. En 1862, según cuenta don Francisco Sosa, el padre de Delgado hizo cesión de bienes y se empleó en administrar intereses ajenos. Con esta medida canceló sus deudas y comenzó por segunda vez a formar un patrimonio familiar.

Conoció Rafael Delgado niño, la rutina de provincia: el saludo en la calle, el comentario, la mirada que espía tras el visillo, los mentideros en las boticas, las muchachas que tocan el piano y se llenan de sueños con novelas que leen entre suspiros. La provincia con su lengua mordaz en donde el prestigio y la honra son frágiles, la provincia con su mirada cruel a la que nada se esconde: ni anhelos, ni frustraciones, ni glorias ni adversidades. Por la niñez de Delgado desfilaron sin duda las tías bonachonas y achacosas, las solteras marchitas, las quinceañeras bulliciosas, los criados fieles, el tinterillo tramposo, el tendero gruñón, el

tendero gruñón, el rico sin escrúpulos, el sacerdote apóstol, el periodista de pueblo, los poetas, los cultillos y los payos. Todos los tipos que desfilan en sus libros y que pueblan su mundo de ficción y que siguen poblando nuestras ciudades del interior. Sus poemas, novelas y cuentos “que nunca tuvo por cosa muy aquilatada de mérito” aunque tampoco “merecedores de olvido” son, al decir del autor “meros apuntes de cosas vistas y sucesos bien sabidos, consignados en cuartillas.” Son, añade, “impresiones más, algunas muy íntimas y personales, –las que yo me sé– y lo restante trata de cosas más vistas que inventadas.” En Orizaba (Pluviosilla), con su eterna llovizna, con sus calles imposibles –ya desde el siglo pasado–, con su vegetación exuberante, su paisaje verde y brumoso y su volcán, Rafael Delgado adolescente, desde la vieja casona de altos muros, de oscuros corredores, jaulas de pájaros, comenzó a guardar en la mirada y en la memoria, entre los tiestos de begonias, hoja elegante, caleteas y gardenias, esas “cosas vistas”, esas historias vulgares. Su narración fluye lenta y acuciosa, atenta al detalle y fluye de una manera natural con esa especie de sopor y de calma de la vida provinciana.

Rafael hizo sus estudios primarios en el Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe dirigido por D. José María Ariza y Huerta, maestro entrañable que revive después de *Angélica* y en el que el propio Delgado se desdobra. Al cumplir los doce años en 1865 fue enviado a la Ciudad de México al prestigiado Colegio de Infantes de la Colegiata de Guadalupe. Pasó ahí un año de sufrimiento echando de menos a sus padres y añorando el terruño. De ese año de infortunio en el internado nos habla en algunos de sus cuentos: “La misa de madrugada” y en su novela *Angelina*. Su estancia en el colegio de la capital está marcada también por la tutela de su tío el Canónigo y por la lectura y el

tudio de la religión. La ciudad de México no lo sedujo nunca, ni siquiera el esplendor de los desfiles o de las solemnidades religiosas en la Basílica presididas por Maximiliano y Carlota. No lo sedujo tampoco el mundo, ni “sus pompas y sus obras” como reza el libro de Ripalda. No quiso vivir fuera de Veracruz. Escribió mucho sobre el Estado, sobre los escritores coterreños suyos. Sus poemas evocan siempre el paisaje y los lugares de la región y sus novelas, a excepción de *Los parientes ricos* de la cual parte de la acción sucede en México, todas tienen por escenario las ciudades veracruzanas. Lo mismo sucede con sus cuentos. Su amor, sus preferencias se inclinan a Orizaba mejor que a su ciudad natal. *Angelina* situada en Villaverde, dedica casi todo un capítulo a hacer una crítica despiadada de los villaverdinos; en Villatriste, en donde se desarrolla la anécdota de *Historia vulgar*, todo viene a confirmar la desolación del nombre con el que bautizó a la ciudad. Gusta Delgado, a manera de contrapunto o paralelo, de trasladar la acción a la capital metropolitana y pinta con sorna la fatuidad de sus pretensiones y la falta de autenticidad de las costumbres.

Se ha repetido hasta la saciedad que Pluviosilla, es sin lugar a dudas la ciudad de Orizaba a la cual sienta de maravilla el apodillo. Sin embargo, los críticos difieren en la identificación de Villaverde (Córdoba) y Villatriste (Xalapa). Don Francisco Monterde, Don Antonio Castro Leal, Mancisidor y otros, se inclinan por la versión apuntada.

Otros autores, entre ellos Leonardo Pasquel, juzgan que esta nomenclatura triple hace referencia a la misma ciudad de Orizaba y que, los eruditos se han dejado fácilmente engañar por tal artificio de Delgado. Un examen serio de los lugares que se describen en las novelas, deja ver según Pasquel, que se trata del mismo río, iglesia, cañada, etc., que aparecen en la ficción como

sitios diferentes de diferentes ciudades, que no son sino máscaras y disfraces de Orizaba bajo los cuales el ojo perspicaz del conocedor no se llamará a engaño. El argumento más fuerte de Pasquel, se basa en que Don Rafael Delgado en algunas de sus cartas dirigidas a la señorita Guadalupe Mendizábal, bien probada orizabeña, la saluda o la llama “villaverdina endiablada”.

No deja de sorprender, al lector profano, al capitalino que no conoce Orizaba como la palma de su mano, que en cada una de las narraciones de Delgado, se hace alusión a las otras ciudades: Villaverde, Villatriste o Pluviosilla según el caso, y aún se las compara y describe con rasgos peculiares diferentes. En la balanza final, la que sale mejor librada es Pluviosilla, mientras que el autor se muestra inclemente con los habitantes de Villaverde. En fin, poca importancia tiene el punto, puesto que el retrato de las poblaciones provincianas, llámense como se llamen, está hecho con exactitud y maestría y porque a final de cuentas cualquier ciudad –Morelia, Uruapan o Guanajuato– pudieron ser el teatro en donde tuvieron lugar los hechos. Cualquiera, a no ser por la precisión con la que el novelista describe el clima y la vegetación o el paisaje veracruzano.

Las recurrencias temáticas como indicios biográficos

Regresó el estudiante al añorado marco familiar en febrero de 1866. Juárez había establecido su gobierno en el norte del país. Napoleón retiraba su ayuda al Emperador Maximiliano. Ocurrieron después la victoria de Porfirio Díaz en Puebla, la elección de don Benito como presidente de México y la triple

fusilata del Cerro de las Campanas. Era un momento aciago. Las constantes guerras civiles sembraron el luto y la pobreza. La familia Delgado estaba en bancarota. La situación política no ofrecía ninguna seguridad en la Ciudad de México. Los padres de Rafael, angustiados, temiendo por el niño, lo hicieron volver.

De ese retorno hay alusiones muy claras en *Angelina* que es, al fin y al cabo, la obra que contiene mayor número de datos autobiográficos: “Allá te va esta novela, lector amigo; allá te van estas páginas desaliñadas, incoloras, escritas de prisa, sin que primores de lenguaje ni gramaticales escrúpulos hayan detenido la pluma del autor. Son la historia de un muchacho pobre, pobre muchacho tímido y crédulo como todos los que allá por el 67 se atusaban el naciente bigote, creyéndose unos hombres hechos y derechos. Historia vulgar, más vivida que imaginada, que acaso resulte interesante y simpática, para quienes están a punto de cumplir los cuarenta. Como el Rodolfo de mi novela, gran lector de libros románticos, eran todos mis compañeros de mocedad –te lo aseguro a fe de caballero– y ni más ni menos como Villaverde algunas ciudades de cuyo nombre no quiero ni acordarme...”

Una historia vivida que acaso narra sus amores con la señorita Laura Orozco allá por el año de 1868 cuando ingresó al Colegio Nacional de Orizaba, reorganizado por el Licenciado Silvestre Moreno Cora, figura local muy eminente y de notable influencia en la vida literaria de Rafael Delgado. El señor Moreno Cora abrió a Delgado las puertas de su biblioteca –bien dotada en autores clásicos– y ahí conoció a los dramaturgos alemanes y a Shakespeare. Rafael Delgado fue más tarde un traductor excelente de obras en francés, inglés e italiano. Leía y aprendía incansablemente. En esta misma época conoció a los clásicos españoles –Cervantes, Quevedo– que habían de influir de mane-

ra decisiva en el manejo de la lengua del novelista. El propio párrafo citado anteriormente es una muestra de ese seguimiento.

Si Rodolfo, es como todos los muchachos de su época, el profesor, la figura solitaria y triste del viejo maestro, es también Delgado. En *Angelina*, el autor se retrata en el pasado y en el futuro como en un espejo alucinante. Se mira a lo lejos enamorado y optimista en la figura del protagonista, se adivina también en el abandono y el olvido, entre la burla y la misericordia, en ese arrastrar los pies del profesor de pueblo, encorvado y canoso que ha dejado todos los sueños en los libros y toda su galanura en la cátedra.

Pocas alusiones hace en cambio este novelista a sus años infantiles. Sus personajes niños son escasos. Parece que la vida o lo que en ella hay de conflictivo comienza con la adolescencia. ¿Para qué hablar de la niñez plácida y feliz? ¿Para qué sacar a colación esos días soleados vividos a la sombra de los padres? La desdicha y la preocupación se asoman al rostro con el bozo que precede al bigote y con la sospecha del primer amor. En *La Calandria*, hay un chiquillo recadero, simpático y parlanchín, indiscreto siempre, monaguillo travieso que hace rabiar y sonreír al cura. Por ahí en sus cuentos se asoma también la figura de un niño enamorado de la belleza de una *Cordelia* que decoraba el gabinete de su padre, ese amor dejó en su corazón “tan hondas huellas, que hasta hoy no lo puedo echar en olvido”. Seguramente, hay en ese relato algo de confesión. El autor dice, en un breve prólogo a la edición, que esos cuentos fueron escritos al mediar su vida “en horas de amargura y días nublados” en los que sólo escribir podía alejar de su memoria “el recuerdo de seres amados, idos para siempre, y en los que, dolorido el corazón, nos entregamos de grado a las añoranzas de la muerte”. No sabemos con exactitud cuándo ocurrió la muerte de los pa-

dres de este novelista. Sabemos en cambio, que cuando apareció la edición de la que estamos hablando, en 1902, ya no vivía ninguno de ellos. El tema de la orfandad, es uno de los recurrentes en la narrativa de este autor. Orfandad y viudez, aparecen en *La Calandria*, en *Angelina*, en *Los parientes ricos* y en *Historia Vulgar*. Por esta insistencia el lector puede darse cuenta del cariño entrañable que el escritor sentía por sus padres, de la gran unión fuerte y profunda que tuvo con ellos. Y si se guarda para sí celosamente los días felices de su niñez, se expulsa en cambio en estos recuerdos dolorosos de muerte y de ausencia irremediable.

La adolescencia es para Delgado una etapa dura y solitaria. Época de desconcierto y de descubrimientos. Una nueva cosmogonía se despierta y el muchacho se ve forzado a enfrentarse a sí mismo y a su contorno. Ni siquiera los seres más cercanos y queridos pueden ayudarlo en esa iniciación. Delgado en sus novelas añade a estas dificultades naturales un nuevo desafío: el de la estrechez económica. El joven que tiene que abandonar los estudios para convertirse en empleado y ayudar así a las tías que lo criaron o a la madre viuda; las hijas que trabajan sin descanso para ayudar al padre viejo y enfermo y derrotado (como sucede con las muchachas Quintanilla en *Historia Vulgar*) o la joven que tiene que lavar y planchar ajeno para no convertirse en una carga para la familia que la acoge como sucede en *La Calandria* y en *Angelina*. Una vez más la recurrencia nos hace sospechar un antecedente autobiográfico. Lo cierto es que Rafael Delgado abandonó los estudios al terminar la preparatoria y que, en 1875, cuando tenía veintidós años, fue nombrado catedrático de Geografía, de Historia de México y de Historia Universal e introdujo en el programa de estudios la Geografía Histórica. Fue maestro durante dieciocho años. Su vocación para la enseñanza

se hace patente en la admiración y cariño de sus numerosos discípulos quienes gustaban de su compañía más allá de las horas de clase. Pedro Caffarel Peralta, dice que cuando tuvo que abandonar el magisterio a causa de su salud quebrantada, seguía enseñando en los cafés y en las cantinas y que los muchachos lo seguían con verdadera devoción. Quizás, para Delgado el magisterio fue en cierto modo un sustituto de la paternidad y del hogar. Nada se sabe de su vida amorosa. Se ha dicho que dos o tres veces estuvo a punto de casarse y, si nos basamos en sus escritos, debe ser verdad. Sin embargo, Delgado dejó escapar el amor, si es que éste tocó a sus puertas. Murió soltero, solo, entristecido por la enfermedad, amargado; lleno de añoranza por ese hogar perfecto, por esos hijos que no tuvo, por esa mujer ideal que describe en sus novelas y por ese amor puro y sencillo que ilumina el alma de sus personajes. *Angelina* una vez más nos da la pauta en este sentido. Rodolfo, el joven que regresa al pueblo y que se enamora un tanto de Angelina y otro tanto de la rubia muchacha rica que tocaba el piano por las tardes para disipar el hastío, se queda, al final sin la una y sin la otra. ¿Es el amor verdadero algo tan inalcanzable, tan frágil que sólo cristaliza en la contemplación? No hay que olvidar que Delgado es un escritor realista, cuyos relatos son “meros apuntes de cosas vistas y de sucesos bien sabidos” o bien “impresiones mías, algunas muy íntimas y personales”, por eso el examen de sus cuatro novelas y de sus cuentos puede ser iluminativo. *La Calandria*, su primera novela, publicada en 1890, nos presenta a un joven ebanista, Gabriel, enamorado de Carmen. El amor se frustra por los desvíos de la muchacha y por algunos malos entendidos. Ya se dijo que en *Angelina* aparecida en 1893, también el amor se disipa en la nada. En *Los parientes ricos*, en 1901, todos y cada uno de los romances de las cinco parejas centrales

se terminan antes de la boda. Sólo en *Historia Vulgar*, 1904, la novela postrera, Leonor y Luis llegan al altar. Es curioso notar que el ideal femenino del novelista, si bien se unifica en cualidades: mujeres hacendosas, sensatas, muy católicas, que guisan y cosen como los ángeles, que tocan el piano y leen poesía y novelas muy en boga, se bifurca en cambio en cuanto a lo físico: la rubia y la morena. El principal atractivo de ambas son los ojos y el cabello. Todas son amables y parlanchinas, de buen corazón, de inquebrantables principios, muy dadas al espíritu de sacrificio. Lánguidas o alegres son siempre un remanso de paz y de comprensión. En contrapunto aparece la pizpireta, la aloca-dilla, la irreflexiva, la indiscreta y atrevida. Todas ellas tienen afiliada la lengua, pero con inocencia y gracejo. ¿Fueron así las novias de Delgado? ¿Se retrata indistintamente en los amores desdichados de Gabriel, de Rodolfo y de Pablo? ¿Se retrata también en el Alberto irresponsable de *La calandria* cuyo capricho fue la perdición de Carmen, en el Juanito que deshace la vida de su prima en *Los Parientes Ricos* y en aquel Luis Gamboa de *Historia Vulgar*, padre de los hijos de la mulata Candelaria? ¿Hubo pues, en la vida de Delgado, además de los noviazgos románticos y puros, algún pecado de amor?

Delgado el literato

La vida de Delgado transcurrió entre libros: se dividió entre la docencia y la literatura. Sólo que la literatura para un escritor realista a la manera de Delgado no es sino la reproducción exacta y detallada de la realidad. Es el ir pintando los sucesos, las acciones, los lugares, las personas y las plantas, una manera de

vivir, una manera de hablar. Y resulta que la realidad no es siempre tan jacarandosa ni tan agradable como uno quisiera. La algarabía y la alegría tradicional del veracruzano, el clima y la sensualidad del trópico, se ven bastante disminuidos por el trajinar diario, por el chisme, los miedos, las envidias y la mezquindad de la vida diaria. No, Delgado no puede hacer de la vida pura miel. No da el pincelazo final el estilo americano del “happy end”, porque en la vida los finales felices no son frecuentes, porque sus propios sueños se hicieron mil pedazos, porque la alegría interior y la alegría fisiológica del hombre no dependen de la historia sino de la manera de vivir la historia. Delgado poco habla de política. Delgado se mantiene apartado de la vida pública y de los cargos oficiales. No han nacido todavía el marxismo ni las tendencias socialistas. Escribe para la burguesía católica mexicana. La pasa bajo su lupa y va señalando aquí y allá defectos, carencias y debilidades. Delgado hace la crónica de la provincia. Dice que escribe para entretener, pero hay también un sentido crítico que actualmente se llamaría de denuncia, hay una intención moralizante que al fin y al cabo ha acompañado a la literatura desde sus inicios: “enseñar divirtiendo y divertir enseñando” a la manera de Aristóteles.

Sin embargo la literatura de Delgado difiere de la de otros novelista de la época en eso de las reflexiones morales. Delgado va siguiendo la acción y la mayor parte de sus comentarios se sitúan en boca de los personajes y no son, de ninguna manera largas disquisiciones que aburren al lector. Delgado entiende bien el género narrativo, sabe lo que es la novela en el moderno sentido de la palabra. No se pide nada en interés y agilidad a su congénere español Benito Pérez Galdós, pese a que los críticos insisten más en su semejanza con Pereda. Y es que Delgado se inicia en el camino de escritor como poeta. Comenzó a escribir

poemas desde niño. Poesía que naturalmente responde a la concepción y modalidades del momento. Es buen versificador, maneja pulcramente la rima y el ritmo. Pero le falta inspiración. Delgado se esfuerza en cantar a los lugares de su región que tanto amaba. Es una poesía descriptiva a la manera de Pesado. Es la alabanza a los volcanes, cañadas y ríos veracruzanos. El poeta Delgado es un paisajista, lo revelan sus sonetos a (“Río Blanco”, “Ojo Zarco”, “Escamela”, “Ojo de agua”, “A Xalapa.”) Escribe también, en la adolescencia, algunos poemas con clara influencia romántica como “A unas flores”, “La última golondrina”, “No me niegues tu amor”, “A Carolina” y otros muchos. Hay que añadir que tuvo mejor vena épica que lírica. Así lo prueban el límpido estilo de la oda que dedicó al Obispo Labastida. “Te Deum Laudamus”, “Palmas” y su obra poética más lograda “Oda a la Raza Latina”, que fue también lo último que escribió, en 1910. Con esta composición ganó los Juegos Florales de Orizaba. Esta pieza, así como su obra poética en general, fueron muy ensalzadas por los críticos de su tiempo. En nuestro momento, puede resultar una poesía un tanto almibarada y con una vestimenta demasiado solemne y almidonada. Se dijo ya que Delgado tuvo mejor fortuna con la poesía de tono épico, con la que cantó las glorias regionales y de nuestra raza de lo cual se infiere su gusto o su vocación por el género narrativo al que sin embargo, llegó después de algunas tentateos. Da la impresión de que Delgado no encuentra el tema lírico, personal de la poesía, se resiste a él con inexplicable pudor de expresar directamente sus vivencias, emociones y sentimientos. En tanto que en la novela —con una gran dosis de autobiografía—, esas mismas vivencias se transfieren a otros. Comenzó a publicar sus poemas allá por el año de 1881, cuando Moreno Cora promovió la fundación de la Sociedad Sánchez Oropeza (inicia-

dor del Colegio Nacional de Orizaba). Rafael Delgado se hizo cargo de los asuntos literarios de dicha sociedad. Cada mes, se hacía una velada en la que leían los autores locales sus cuentos, poemas, ensayos, etc. Muchas veces participó como lector don Rafael exponiendo temas de crítica literaria que pueden servir de indicios sobre sus preferencias e inclinaciones: El Quijote, Hamlet, Bécquer, Nuñez de Arce, Leopardi. Otros ensayos son interesantes porque nos delinear una clara imagen de este autor. En sus “Conversaciones Literarias”, por ejemplo, nos habla largamente de las flores y en “El amor al libro” nos dice que sin los libros la vida sería para todos “ingrata y enojosa”, por que la lectura “es fuente de inefables placeres y de consuelos”. Este breve ensayo termina con la recomendación que el autor hace al público de formar una pequeña biblioteca “rica en ciencia y en artísticos primores”. Una biblioteca al alcance de todos los bolsillos y que consta sólo de cuatro libros: “La Santa Biblia, que es el libro de Dios; *La imitación de Cristo*, que nos consuela y nos ayuda a ser buenos, que es el libro de la virtud; *La Historia* de nuestra patria, que nos enseñará a respetar a nuestros mayores y a amar la tierra bendecida en que nacimos, que es la obra de la Sociedad. El otro libro para regocijo y grato esparcimiento del ánimo, tesoro de las gracias y donaire de nuestra hermosa lengua castellana, que es el libro del Genio: *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra”.

Los textos leídos en esas veladas literarias se publicaban después en el Boletín que salió puntualmente durante siete años. Ahí aparecieron, dijimos, las primeras publicaciones de Delgado, aunque ya había sacado a la luz algunos textos en los periódicos locales. En esa época, se despertó el interés de los intelectuales veracruzanos por recoger su tradición, su historia y sus valores culturales; por otra parte participaron en la Reforma Educativa

que se emprendió al consolidarse la dictadura, e incrementaron notablemente el estudio de las ciencias y de las letras en el estado de Veracruz. A este movimiento de revaloración de la provincia se unió con pasión Rafael Delgado. Su interés por las actividades culturales de Orizaba, así como su innata curiosidad por toda manifestación literaria, lo indujeron a explorar los laberintos del teatro. Delgado, se preocupaba por promover la afición de sus conciudadanos a las artes escénicas, él mismo había estudiado la literatura dramática griega y latina. Había leído en la biblioteca de Moreno Cora, a los autores del teatro francés e italiano, conocía a los dramaturgos alemanes y a Shakespeare. En 1878 escribió dos obras de teatro: *La caja de dulces* en prosa y en tres actos y *Una taza de té* en verso y en un acto. Ambas fueron representadas en el Teatro Llave de Orizaba por el español Enrique Guasp de Peris, muerto a principios de este siglo, y por Concepción Padilla.

El estreno de *La Caja de dulces* fue un acontecimiento para los orizabenses. Los amigos y los discípulos de Delgado le ofrecieron un suntuoso banquete y le regalaron –en memoria del tal fecha– una corona de plata y una pluma de oro.

En 1879, tradujo una obrita de Octavio Feuillet: *El caso de conciencia* y escribió el monólogo *Antes de la boda* que en 1885 estrenó Josefina Duclós de Figueroa, también en Orizaba. Estas tres aventuras de creación dramática se quedaron en el umbral, en la experimentación. Son piezas sencillas, de propósito moralizante, de acción lineal, correctísimamente escritas, especialmente las que van en prosa; nada más. La temática anuncia por momentos, los asuntos de sus novelas; anticipan, como en el monólogo *Antes de la Boda*, su concepto de la mujer.

La narrativa

Rafael Delgado, muy cerca ya de los cuarenta años, no había encontrado su camino. Era un maestro muy apreciado, una figura relevante de la localidad. Había escrito mucho y su fama como crítico de literatura, como conocedor, como erudito y traductor se había extendido por el país. Sus padres habían muerto y don Rafael —un tanto calvo, los ojos apagados, arrugas incipientes— se había quedado solo. Ya se perfilaba en él la figura clásica del solterón. Impartía entonces la clase de Gramática y Literatura. Estudió las nuevas corrientes del Realismo especialmente en Pereda y en Galdós. Esta tendencia se adaptaba perfectamente a su sensibilidad. La adoptó como suya y comenzó a ejercitarse en el oficio de narrador. Sus cuentos nacen como apuntes para narraciones más extensas. En un principio Delgado pensaba escribir novela campesina y regionalista, creía que sus cuentos, sus notas, sus cuadros, servirían como punto de partida para sus novelas. Algunos personajes sí cumplieron con ese propósito. Son esbozos de los que aparecerán más tarde. Algunos de sus cuentos, —aquéllos que son meros cuadros de costumbres— vienen a anticipar, en cierta forma el ambiente y el tono de *La Calandria*. En otros, como “Amor de niño”, se perfila el protagonista de *Angelina*.

Hay que tener en cuenta que “el cuento” como género narrativo apenas se estaba definiendo a fines del siglo pasado. En México se había conocido a través de los autores franceses y, eran una novedad contemplada con un dejo de condescendencia y de desconfianza. Oigamos a Don Francisco Sosa: “...en esos cuentos se ve cómo nació y cómo fue desenvolviéndose la facultad creadora de uno de nuestros primeros novelistas. El gé-

nero no es en verdad nuevo, pues existen numerosas producciones de la misma índole de muy distintas épocas, llamándoseles leyendas, novelas cortas, relatos de sucedidos, etc., etc. y también cuentos, como ahora se estila; abarcando en esta denominación desde las más fantásticas lucubraciones hasta las más sencillas narraciones con que se ha cautivado siempre la atención de los niños”

Delgado escribió sus cuentos y los guardó. Publicó algunos aquí y allá en diarios de Veracruz o de la capital. En 1902 los reunió en un tomo que publicó Agüeros.

En el cuento, como en la novela, Delgado se desenvuelve sin afectación.

Mexicanos son los cuentos de Delgado en el vocabulario y lo son también por el ambiente en el que se desarrolla la acción. El calor del trópico, la niebla, el chipichipi, la exuberancia de la vegetación y la descripción de sus coterráneos. Parte de cuadros de costumbres, de tipos, de anécdotas insignificantes y llega, por medio de identificaciones a lo que es humano y universal. Delgado alterna lo triste con lo alegre, el melodrama con la comedia, mezcla la anécdota que él vio y oyó, con la que se ha venido transmitiendo de boca en boca de una a otra generación, pero sin abandonar nunca el mundo suyo, familiar.

De la descripción pasó al cuento y de ahí a la novela. Su primera novela, *La Calandria*, fue escrita en 1889 y publicada por entregas de enero a agosto de 1890 en la *Revista Nacional de Letras y Ciencias*. La segunda edición, con un prólogo de Francisco Sosa es de 1891 y se debe a Tip. Católica de Pablo Franch en Orizaba.

Angelina, acaso su obra más autobiográfica y con la que se inicia en la literatura burguesa cuya ambientación y personajes pertenecen a la clase media provinciana, apareció primero en

1893 en la misma editorial (Tip. Católica de Pablo Franch) orizabeña y, un año más tarde en las páginas de *El país* con tan notable éxito de público que en 1895 hace una nueva edición la imprenta capitalina de Eduardo Murgía.

En 1894, Delgado aceptó venir a residir a la Ciudad de México como empleado de una compañía minera: Taviches. Sin duda, había algo de ilusión por ponerse en contacto con la crema y nata de la intelectualidad capitalina, sin embargo, y pese a la muy buena acogida que tuvo tanto en el medio como en los diarios y editoriales de esta capital, Delgado añoró cada día la vida de provincia, el clima de Orizaba, las lloviznas, el sopor de la siesta, la plática en el portal y el colorido violento de las flores. En México, ciudad pretenciosa y fatua, asistió a las reuniones de la Academia Mexicana de la Lengua de la cual era miembro correspondiente desde 1875 según afirmación de Leonardo Pasquel y desde 1892 según el decir de don Francisco Monterde; pasó a ser individuo de número desde 1892 (fecha dada por Pasquel) o desde 1896 (dato de Francisco Monterde). De cualquier modo, ocupó el sillón número 12 sucediendo al doctor Manuel Peredo y su discurso de ingreso versó sobre la novela. Asistió también el cordobés a varias sesiones y veladas del Liceo Altamirano en donde leyó algunos de sus estudios. Durante los cuatro años de su estancia en la gran urbe escribió para *El tiempo*, *El País*, y *La Revista Moderna*, sin olvidar ni abandonar su colaboración en periódicos de Orizaba, a donde regresó en 1898 y publicó nuevamente artículos y poemas. Fue invitado, en 1901, a impartir el curso de Lengua y Literatura en el Colegio Preparatorio de Jalapa, invitación que aceptó gustoso. Ya para entonces había comenzado a escribir su tercera novela: *Los parientes ricos* que salió por entregas en el *Semanario Ilustrado* ese mismo año de 1901. En 1902, en la Biblioteca de

Autores Mexicanos de Victoriano Agüeros, recogió y publicó sus cuentos. En 1903 y en la misma colección apareció la segunda edición de *Los parientes ricos*, novela cuya acción transcurre en parte en el Distrito Federal.

La decena de años que Delgado pasó en Jalapa, fue altamente productiva en cuanto a su obra literaria se refiere. A partir de los cuarenta años, Delgado se inició en la novela y desde entonces hasta el momento de su muerte, ocurrida a los 61 años, fue cuando verdaderamente se realizó como escritor. Los cuarenta pueden parecer una edad tardía para el comienzo de una obra. Delgado, el maestro, el crítico, el poeta adolescente, el que explora el cuento como género de moda, el que se da a conocer como autor teatral, llega en plena madurez a la novela y llega con gran aliento, con maestría de pluma y profundo conocimiento del México de su tiempo, de la tranquila vida provinciana, de las debilidades del hombre. Como Proust, va en su narración en busca del tiempo perdido reconstruyendo minuciosamente no los grandes hechos de la política o de la historia sino los pequeños acontecimientos de la vida cotidiana, recuperando para él y para todos esa historia única, incesantemente repetida en el mundo y el tiempo, del amor perdido, del engaño, de la orfandad, de la inocencia, de la envidia, de los sueños pequeños y banales, de las legítimas y cotidianas aspiraciones del hombre, el fruto prohibido, la ignorancia, la serpiente y la Ciencia del Bien y del Mal con la que suelen acabar todos los Paraísos.

En 1904, y durante su estancia en Jalapa que se prolongó hasta 1909, se publicó en el periódico capitalino *El País* su cuarta y última novela: *Historia Vulgar*, cuya segunda edición es de ese mismo año (Tip. de la Cfa. Editora Católica, México.) También de 1904 son las *Lecciones de Literatura, I Estilo y Composición* impresas en Jalapa por el Gobierno del Estado de

Veracruz. Un año más tarde se imprimió en Orizaba su célebre *Discurso en el III Centenario del Quijote* que le valiera fama y reconocimiento en el viejo continente. Por aquellas fechas era gobernador de Veracruz don Teodoro A. Dehesa quien fue entusiasta impulsor de la cultura y de los talentos regionales, y quien publicó los libros de texto de Delgado.

Mucho se ha hablado de la influencias literarias de don Rafael. A Cervantes y a Quevedo se atribuye su limpidez de idioma; A Daudet, los Goncourt, Zolá, Pereda y Galdós, se le emparenta en la narración. Las cuatro novelas del veracruzano son en verdad mexicanas en su anécdota, caracteres, ubicación y entorno social. Claro está que Delgado es, como se ha dicho ya, un autor realista, que aprende el realismo de los autores hispanos. Pero difiere de Pereda en la inclinación que éste siente por la descripción enojosa y detallada del paisaje y por el muy marcado tinte regionalista. A una perspectiva más lejana en el tiempo, se encuentra mayor relación con Galdós, con Valera y con Clarín que con el montañés, pese a que el propio Delgado hace explícita su inmensa admiración y amistad con el autor de *El sabor de la tierra*. Delgado evoca y convoca la realidad que él conoce. No la historia pública y oficial, no las fechas, los nombres y los datos concretos —no habla de política, ni de economía, ni del acontecer histórico—. Nos cuenta la historia privada, las vivencias íntimas y secretas, las tentaciones, amores, intrigas, vergüenzas y alegrías de la vida, el dolor y el temor de la muerte.

Sus últimos años en Jalapa nos lo muestran cansado. Padecía hacía tiempo de una artritis que se acentuaba en los largos días de lluvia, de Nortes o de invierno en la brumosa ciudad de Jalapa. Su carácter —de suyo bondadoso y amable— se había agriado. Estaba en la cúspide de su carrera como escritor. Su fama y prestigio se habían consolidado. La Soledad, esa soledad que

temió siempre, se le había vuelto intolerable. Cuarenta años en la cátedra, con jóvenes que lo admiraron y respetaron, no bastaban para llenar la insatisfacción de su vida personal como no bastó tampoco el éxito y el reconocimiento que encontró en vida para sus obras. Los cincuenta años lo encontraron solo y enfermo y frustrado en sus más íntimos sueños. Gamboa, el autor de *Santa* lo visitó en Jalapa en 1906 y lo sintió abatido y acabado. Como si la soledad hubiera ido agotando también esa otra fuente de su ingenio y de su gusto por la convivencia social. Gozaba en esa ciudad de todo tipo de consideraciones y deferencias. Era un personaje singular. El gobernador Dehesa le otorgaba una especial estimación. Vivían entonces en Jalapa algunas otras personalidades relevantes que trabajaban y daban clases como Enrique Rebsamen, Carlos A. Carrillo, José Ma. Esteva. Jalapa era entonces, como lo es ahora, un lugar propicio para intelectuales y escritores.

Delgado tuvo un estrecha relación con el Obispo Pagaza y con el poeta Salvador Díaz Mirón. La amistad con este último más bien puede resultar sorpresiva si se tiene en cuenta que el autor de *Lascas* venía a ser la otra cara de la moneda, el polo apuesto a la personalidad de Delgado. De genio brillante, de carácter violento, de vida agitada y azarosa. Amores tórridos, pasiones desenfundadas. Padeció cárcel y persecución y fue una figura conocida por el populacho. Cuenta Leonardo Pasquel que por las tardes se reunían Delgado y Díaz Mirón en el Parque Juárez y que juntos caminaban –según costumbre de las ciudades de provincia todavía vigente– en torno al kiosco en el que la banda del Estado ejecutaba con vehemencia los valsés y canciones de amor típicos de una serenata. Ahí paseaban también los jóvenes y las muchachas casaderas intercambiando miradas y ramos de gardenias, saludos discretos y billetes de amor furti-

vos. Díaz Mirón sonoro y rotundo, Delgado apacible, se absorbían, a pesar de la música, en notables discusiones literarias. La dialéctica erudita y convincente del novelista solía chocar con los argumentos arrebatados del poeta mientras recorrían, sin advertir el paso de las horas, las callejas oscuras que se iban quedando solitarias.

Delgado retornó a Orizaba en vísperas del estallido de la Revolución de Madero. En 1910 se publicó en esa ciudad su libro de *Lecciones de Geografía Histórica* y ganó los Juegos Florales con su *Oda a la Raza latina*. A finales de 1912 el Lic. José López Portillo y Rojas, amigo del novelista cordobés y Gobernador de Jalisco, invitó a Delgado a colaborar con él como Director de Instrucción Pública del Estado. Don Rafael aceptó el cargo y partió a Guadalajara, pero uno cuantos meses después, nostálgico del ambiente y del clima de Pluviosilla, regresó a Orizaba como Rector del Colegio Preparatorio y se reintegró a sus cátedras de literatura e historia en mayo de 1913. Una vez más fue acogido con beneplácito y con afecto por sus amigos, sus discípulos y coterráneos, pero su enfermedad y su tristeza seguían minando el ánimo y la vida del novelista. Para Delgado fue difícil adaptarse a los cambios, a los desmanes revolucionarios de aquellos años. Todo parecía revuelto. Los valores, las tradiciones, las costumbres se habían trastornado. Se sentía extraño y ajeno a los conflictos nacionales y a la inminencia de la Primera Guerra Mundial. ¿Qué era lo que estaba pasando en el mundo? Su sensibilidad de artista y de creador se vio afectado. Perdió el sueño. Según el decir de Pedro Caffarel Peralta pasaba las noches en vela sentado ante una mesa de la cantina *Numancia*. Ya entonces había abandonado su casa en la que solía recibir frecuentemente a sus amigos y vivía en dos cuartos que le habían adaptado en el propio Colegio; las

incomodidades eran muchas, sólo le quedaba el consuelo de la visita de sus alumnos. Buscó entonces un refugio en el ajenjo, la única puerta falsa por la que quiso evadirse de su rigidez, de su inflexibilidad extremas.

En 1914 y para arreglar algunos asuntos concerniente a la rectoría, hizo un último viaje a Jalapa —que coincidió con la ocupación de la ciudad de Veracruz por las fuerzas norteamericanas. Al regreso, para unos a caballo y para otros en tren, tras una helada y tormentosa noche de camino, llegó a Pluviosilla herido de muerte por una bronconeumonía. Expiró, el 20 de mayo a la una de la tarde. Sus únicas posesiones materiales fueron los derechos de autor sobre sus obras y su bien dotada biblioteca. Fue velado en un salón del Colegio Preparatorio y enterrado en el cementerio municipal Juan de la Luz Enríquez en Orizaba. Su recuerdo permaneció vivo entre quienes lo conocieron. Muchos de sus discípulos y de sus contemporáneos escribieron sus elogios en ocasión de su muerte. Algunos de esos textos han permitido reconstruir en parte este estudio biográfico. Hace ya muchos años (1942) se habló de erigir un monumento entre Orizaba y Córdoba como homenaje al escritor, pero parece ser que el proyecto murió antes de realizarse. Sin embargo, a más de un siglo de su nacimiento, la obra de Delgado nos parece imperecedera, válida en nuestro tiempo porque fue, como lo dijo Mariano Azuela, uno de los mejores novelistas mexicanos.

De *La Calandria* a la *Historia Vulgar*

De *La Calandria* –la primera novela de Rafael Delgado– a *Historia Vulgar* –última obra narrativa que escribió– hay todo un proceso evolutivo. Proceso que va desde las tendencias a un costumbrismo con resabios románticos, hasta una concepción netamente realista de la novela. Mientras *La Calandria* se tiñe de un cierto colorismo local, *Historia Vulgar* pertenece de lleno a lo que fue la tradicional línea narrativa de Delgado: la cotidiana realidad de provincia. *La Calandria* se construye con algunos sucesos que se pueden considerar extraordinarios y se basa en situaciones regidas por el malentendido, sobre los sentimientos e intenciones de los protagonistas. Se puede hablar pues de la fatalidad del destino tan del gusto de los autores románticos y el desenlace es irreversible porque a tanto equívoco sólo cabe la solución de la muerte. *La Calandria* inicia la serie de variaciones sobre un mismo tema que encontramos en las cuatro novelas de Delgado: el amor fallido. Lo que la diferencia de las otras tres es en realidad que los personajes se mueven en un ambiente social de clase media baja. Existe como en todo melodrama, la dicotomía de buenos y malos. Representados los primeros por los humildes, los pobres –gente honrada, de trabajo y de gran integridad moral– mientras que el papel de villanos les toca aquí a los ricos –los catrines irresponsables que por una apuesta o por un capricho y con un marcado sentido de casta, piensan que la honra de las muchachas pobres no tienen ningún valor y por lo mismo la juegan a la suerte. Las cosas se enredan y se complican, porque aparece ya en esta primera obra el tinterillo sin conciencia, de baja calidad moral, jacobino y masón por añadidura, cuya ambición y lambisconería lo inducen a ayudar

las muy aviesas intenciones de elegante petimetre –sombbrero a la moda, clavel en el ojal y labia zalamera. Mal vista por los vecinos, es la concubina del letradillo, mujer sin escrúpulos que a toda costa quiere que Carmen –ojos negros y cabellos de seda– corra su misma suerte de mujer fácil y le pone por delante las ventajas –que sin embargo logran deslumbrar a la Calandria– de ser la amante de un hombre adinerado. A pesar de todo, Carmen, la Calandria (porque canta como una avecilla) al fin al cabo hecha de buena pasta, sueña con las dulzuras del matrimonio y con la vida sencilla de un hogar. Claro está que la tentación se insinúa con fuerza, que hay por ahí una fiesta con copas y con halagos, pero lo que viene a decidir el desenlace es la conducta del enamorado Gabriel, que sólo ve lo que sus sospechas y su desconfianza le permiten y que por fin dan al traste con lo que hubiera podido ser la felicidad de la pareja. De nada sirven los buenos oficios y mejores intenciones del sacerdote –personaje constante en las novelas de Delgado–, de nada sirven tampoco el arrepentimiento del esquivo padre de la muchacha ni la renuncia a sus prejuicios sociales. Los hados del destino han escrito el trágico final como ejemplo para todos. Y si en la tragedia griega la ignorancia y el desconocimiento son culpas graves, en *La Calandria* también el malentendido se maneja como pecado sin perdón.

Otra característica diferencial de esta novela de Delgado está en sus visos costumbristas, así como de ciertas reflexiones que se intercalan con el hilo de la acción y vienen a detener al lector en el suspenso que provocan los acaeceres. Detenciones, válidas por su belleza y por el excelente manejo de la prosa. Aquí por primera vez Pluviosilla aparece enmascarando el nombre de Orizaba y dejándonos atisbar ese sentido del humor que más tarde se acentuará en los textos de don Rafael. *La Calandria* es

sin duda, una obra de crítica social que va más a fondo de lo que podría llamarse costumbrismo local. La infiltración del “jacobismo” y de la masonería, la frivolidad de la clase burguesa, el menosprecio de lo mexicano y la sustitución de nuestras tradiciones por un cierto snobismo europeo, preocupan al novelista. La esencia de lo mexicano, de lo mestizo, se ve seriamente amenazado por doctrinas, costumbres, maneras exóticas, que van a trastocar nuestras raíces y a acabar con la decencia.

Se ha discutido si el costumbrismo es o no compatible con la novela. Menéndez Pelayo, considera que el cuadro de costumbres es aquel en el que la acción es poca o nula y en él, el interés se cifra en la “acabada y realista pintura de los héroes”, mientras que en la novela el interés se basa en el suspenso o dosificación de la acción, en la constante pregunta que el lector se hace: ¿Y luego? Sin embargo ni el cuento ni la novela ni el cuadro de costumbres son algo determinado. Hay novelistas excelentes –Joyce, Proust, Virginia Woolf– que han escrito novelas de muy poca acción y algunos con superabundancia de detalles realistas. También hay cuadros de costumbres en los que ocurren muchísimas cosas. Lo importante es si el costumbrismo tiene que ver con la novela. Se aplica a la observación de una realidad que va a ser después, en México y España, la gran novela del siglo XIX. La importancia del costumbrismo como educador de la sensibilidad y el gusto de novelistas y público es considerable. Ahora bien, las costumbres cambian y desaparecen y nuestros costumbristas se quejan amargamente de ello. Desde Balzac, de las clases medias salen los protagonistas de la moderna novela, si bien la aristocracia, nueva o vieja, le ha prestado numerosos caracteres. En España y en México se piensa que esas clases medias no tienen costumbres, son pintorescas; es Galdós quien demuestra que sí tienen carácter; es Delgado

quien se lo concede en México. Durante mucho tiempo, se le consideró un autor costumbrista por *La Calandria*, por pintar una clase media baja más auténtica o genuina que la burguesía. Durante mucho tiempo se habló de la literatura de Delgado como de la de un descriptor. Y es que en México, lo *mexicano* había comenzado a desmoronarse, no se daba ya como una plena esencia sino como algo residual que podía retrotraerse a un pasado. Lo genuino sólo estaba en el bajo pueblo o en fenómenos aislados y anómalos, “pintorescos”. Había una inmensa nostalgia del pasado. Rafael Delgado participó de esta nostalgia, pero no se quedó en ella. Le interesaba el detalle, pintoresco o no, pero le interesaba más la intimidad humana como a sus maestro Pereda y Galdós. A Delgado la atrae más el ser humano que el fenómeno social, cuenta más para él los modos de ser que los modos de vivir. *La Calandria* es su primera novela y en ella hay todavía indecisiones, rasgos indeterminados. Se explica —con discreción— en clasificaciones botánicas, como por otro lado también lo hizo Balzac y en algunas de sus páginas Larra. El romanticismo favorecía esta técnica digresiva que le sobrevivió y que no desapareció sino hasta que el realismo postuló la objetividad como condición necesaria de la pulcritud artística del relato. El gusto por la digresión romántica duró más de lo razonable y ni siquiera logró desterrarlo del todo el naturalismo. Este es el momento de inicio de Delgado en la ficción narrativa. Algunos de sus cuentos, conservan características románticas y costumbristas. *La Calandria* señala una transición, un cambio rotundo hacia *Angelina*, *Los parientes ricos* e *Historia Vulgar*. El imperativo de objetividad conducía a una severa economía en el relato, a una técnica de coordinación y armonía más estricta que no lograron del todo ni Alarcón, ni Valera, ni Pereda, ni Galdós, ni siquiera Clarín o la Pardo Bazán, como no lo logra-

ron tampoco nuestros novelistas mexicanos López Portillo y Rojas, o Rabasa o Altamirano quienes siempre cedieron al prurito invencible de abandonar por momentos el mundo de la realidad que iban creando o recreando para decir en nombre propio cuanto les pasaba por el magín viniera o no a cuento. En este sentido, y sobre todo en *Historia Vulgar*, hay que reconocer que Delgado se muestra continente.

Se puede afirmar que el costumbrismo ejerció sobre nuestra novela –de tardío advenimiento– un influencia deletérea. La cuestión moral, la manía del sermón o del filosofar se arrastraba ya desde el siglo XVII español y no auguraba grandes logros a la novela para ir al encuentro de la vida con los ojos abiertos y sin miedo. Esto impuso límites a la narrativa nuestra como a la hispana y la mantuvo más de la cuenta en un tonillo rosaroso y tonto que se acabó en la madre patria con Valera y con Galdós y en México con Delgado.

Ir al encuentro de la vida con los ojos abiertos y sin tapujos no significa que el autor esconda su propia ideología y falsee su cosmognórisis que participa de los comunes denominadores de su momento histórico y de su entorno social y geográfico. Nos referimos aquí a abordar la realidad sin tener que justificarla con graves disertaciones morales, descriptivas o explicativas. *La Calandria*, al fin y al cabo ópera prima de Delgado, peca en momentos de tales excesos. Sin embargo, el autor no entrega su lucha personal, su debatirse entre mil pasiones contrarias y se identifica doblemente con la integridad del protagonista y la irresponsable figura del petimetre. No evade en sus pininos como novelista, la temática que le obsesiona: la orfandad, la pobreza, el amor inalcanzable como factores determinantes en la decisión del destino. Mantiene una rigidez moral acorde a su tiempo. Pero al mismo tiempo esa misma rigidez, como por

ejemplo el pecado de ser hija natural —culpa heredada en todo caso de la madre—, juega un papel rotundo en la vida de Carmen para quien la hermana (media hermana), hija legítima y mimada aparece como un espejismo tentador, como un derecho que le ha sido negado y ante cuya exclusión se rebela. Se imagina Carmen vistiendo como su hermana a quien solo ha visto de lejos, se imagina a sí misma participando en un círculo social que le ha sido vedado y al que sólo puede llegar por caminos torcidos. Por eso, pese al amor y a la galanura de Gabriel no se conforma con un romance y con una vida que le han tocado en suerte, con una felicidad al alcance de la mano y sueña con un Paraíso para ella prohibido y que no corresponde a su clase. La rebelión fue el pecado de Luzbel y Carmen se pierde como el ángel caído.

Pero si la inconformidad fue la falta de la Calandria, es un cambio el acierto de Leonor Quintanilla la protagonista de *Historia Vulgar*, quien por ello recibe el premio del matrimonio y se salva de la soledad. Entre la primera y última novela de Delgado hay un gran trecho. Ya cincuentón, don Rafael piensa que todos los pecadillos tienen redención y que más vale conceder que quedarse para vestir santos. El buen humor, la sátira no exenta de un regustillo amargo, una especie de resentimiento porque en la realidad no todo es coser y cantar y por aquello de que el que quiere azul celeste, que le cueste, nos presenta con bastante crueldad la mezquindad de la cotidianeidad de una pequeña ciudad de provincia en dónde pocas cosas hay que hacer para diluir el hastío. A los hombres les queda el juego, la bebida y el trabajo y a las mujeres sus sueños y chismorreos. Pocos matrimonios hay en Villa Triste. Las bodas son ahí acontecimiento. Los galanes huyen en busca de mejores partidos a las ciudades vecinas y las novias que difícilmente se convierten en esposas, se limitan a ir envejeciendo y marchitándose, dejando

escapar la frustración por medio de la maledicencia y la envidia. Muy cerca está Delgado en esta novelita al tono de *El sombrero de tres picos* de Alarcón o al de *Pepita Jiménez* de Valera. Mucho más cercano a la farsilla que al melodrama. Las tres hermanas Quintanilla, hermosas como rosas y unas verdaderas perlas, son aparte de hacendosas (cocineras excelentes, sal y pimienta de las fiestas locales, costureras para salir de apuros y disfrazar la pobreza, negociantes de pequeñas chucherías que traen de la capital, etc.). Y tanto jamonas, es decir, que no tienen los quince abriles de la Calandria, ni de Angelina, ni de las protagonistas de *Los parientes ricos*. Más bien se encaminan a la soltería. Por ahí, la mayor ha tenido su desengaño amoroso quedándose, como reza el refrán “vestida y alborotada”. De nada les ha servido, para aquello de pescar marido ni su elegancia, ni sus virtudes. Son huérfanas de madre, su padre es un modesto empleado y han tenido que ingeniarse para no pasar miserias. Se entretije la historia con la de otras hermanas: Las Miramontes, maestras de la escuela parroquial, también huérfanas, guapas y solteras, que por añadidura tienen un hermano tarambana. Las Miramontes—único atisbo de liberación femenina en la obra de Delgado—viven de su profesión y, pese a las despiadadas críticas del pueblo, se incorporan a los nuevos métodos de enseñanza que el novelista considera con un tonillo bastante zumbón, hacen cursos y tienen que soportar los cortejos de inspectores y registros anticlericales y poco escrupulosos. Esta trama sirve a Delgado para mostrar su disgusto ante los cambios ideológicos que trae consigo el juarismo. La temática central es, o sigue siendo el amor. Pero no hay que dejarse engañar por el “happy-end” de la novela. Ciertamente Leonor se hace de la vista gorda ante las debilidades de su galán: Luis Gamboa, un tipo un tanto payo, al que no le sienta la ropa de catrín y que no tiene ningún roce so-

cial. Guapo sin ser deslumbrante, un tanto pasado de años, solitario y jugador; buen jinete y de una desahogada posición económica (que alguna ventaja habría de poseer). Gamboa añora el matrimonio, pero no por consideraciones románticas sino por razones más bien prácticas, quiere sentar cabeza y establecer un hogar: Casa respetable, ropa limpia y compañía en la vejez. Leonor Quintanilla es un candidato inmejorable. Tal vez demasiado aguda y lengua floja, pero bella, sensata y llena de femeninas virtudes. El romance se inicia casi por casualidad en un baile de Nochebuena y está a punto de venirse bajo por los buenos oficios de correveidile de las amistades. El pasado turbulento de Luis –amasiato con una mulata y varios hijos naturales– sale a relucir. Leonor pasa una noche de insomnio. Sus sueños de amor se han derrumbado, pero reacciona bien. Sensatamente decide perdonar. Habla con Luis sin andarse por las ramas y promete hacerse cargo de sus hijos; hay boda y todos son muy felices. Pero tras el colorín colorado, Delgado nos deja ver que ha aprendido la lección. ¿Hubiera querido él, encontrar el amor y la comprensión de una Leonor Quintanilla? Ese cariño sólido y conveniente ¿es al fin de cuentas tan válido como el deslumbrante, apasionado y único amor con el que todos hemos soñado? A los cincuenta años, solo, enfermo, mientras abandonaba el aula del Colegio Preparatorio de Jalapa. Mientras ocurren los cambios políticos e ideológicos de las postrimerías del porfiriatto, mientras paseaba largas horas por el parque Juárez las noches de serenata en compañía de Díaz Mirón, ¿no pensaría Delgado en la seguridad y la tibieza de un cariño que acabara con su soledad? ¿no iría así surgiendo de su fantasía y de su deseo esta *Historia Vulgar*, más vivida que imaginada, urdida con sus impresiones “íntimas y personales”?

Se ha dicho que Delgado dejó inconclusas dos novelas, pero algunos de sus contemporáneos afirman que no pasaron de ser meros proyectos y debe ser verdad, porque nunca se encontró ningún apunte o vestigio de ellas. Su obra se reduce a una amplia serie de artículos –no todos recogidos–, a sus modestos libros de texto que –naturalmente– han caído en desuso, a su volumen de *Cuentos y Notas* que ha sido reeditado varias veces y a sus cuatro novelas, ya citadas, retrato todavía vigente de la vida provinciana con leves viajes a una Ciudad de México muy distinta de la que ahora padecemos y las historias de todos los días y de todos los tiempos que son la vida formidable a la que alude el poeta Ramón López Velarde:

Aunque toca al poeta roerse los codos
vive la perdurable vida de todas y de todos.

LOS ESCRITORES ESPAÑOLES DEL REALISMO Y EL NATURALISMO

ANTE LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DE FIN DE SIGLO

Jesús M. Barraón
y Matías Barchino*

A José Amezcuea, *in memoriam*.

Este trabajo trata de encontrar las relaciones que entre dos ramas ya diferenciadas de la novela en castellano, la española y la hispanoamericana, se establecieron a finales del siglo XIX. Específicamente, hemos intentado hacer un balance de la información, opiniones, intercambios y críticas que los escritores españoles del realismo y el naturalismo pudieron mantener con sus compañeros hispanoamericanos. Si hemos de adelantar un resumen rápido, diríamos que los resultados de este acercamiento son bastante deprimentes. Por debajo de fáciles alusiones materno-patrióticas o de exaltaciones nacionalistas no menos tópicas, en este momento, los escritores de ambos continentes parecen compartir poco más que la lengua común. De la parte española parece haber un despego significativo, si no un rechazo, de una novelística practicada en el mismo idioma, ya por aquel entonces desligada de la literatura española, y adelantada en muchos aspectos a la re-

* Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, España.

novación técnica y temática planteada por los escritores realistas y naturalistas españoles. Las novelas hispanoamericanas portadoras de esta nueva estética apenas si son conocidas en España en la última década del siglo XIX, como lo demuestra su ausencia de las numerosas publicaciones periódicas dedicadas a la literatura, o de la crítica de los más influyentes escritores españoles del momento. Citemos entre los ausentes al chileno Alberto Blest Gana, a Eugenio Cambaceres y el grupo argentino, a Federico Gamboa y los otros realistas y naturalistas mexicanos, a Eduardo Acevedo, a Manuel Zeno Gandía, por nombrar sólo algunos autores de cierto peso específico entre un catálogo casi infinito de nombres en todos los países de América.

Es cierto que en la última parte del siglo XIX existían no pocas publicaciones subtituladas con el adjetivo unificador de *iberoamericano* o *hispanoamericano*, y que hay casos de verdadero interés por la comunicación mutua desde uno y otro lado, pero eso no impide que el ambiente general refleje una situación de aislamiento complaciente y hasta buscado. Tal vez el factor unificador, aparte del idioma, sea cierta obsesión por las lejanas luces de París, cuyas novedades literarias y artísticas llegan nítidas y son inmediatamente asumidas a los dos lados del Atlántico.

Los momentos finales del siglo, cuando ya la totalidad de las repúblicas americanas habían logrado su independencia, parecía un momento oportuno para revisar las relaciones y restañar antiguas heridas, aunque los conflictos de Cuba y Puerto Rico pesaran como una losa animando los sentimientos nacionalistas en España. Especialmente, la celebración del IV Centenario del Descubrimiento en 1892, podría haber sido una fecha propicia para inaugurar una nueva época de intercambios, y en cierto modo lo fue para la renovación de la poesía en castellano, gra-

cias a la primera irrupción de Rubén Darío en España. Sin embargo, nuestros novelistas, seguidores en muchos casos de la misma estética realista y admiradores de Zola, no supieron ni quisieron encontrarse siquiera en esta fecha en que el movimiento naturalista estaba ya asentado en los dos continentes y nuevas tendencias literarias surgían con fuerza. En los numerosos artículos, publicaciones y trabajos que ese Centenario proporcionó, se observa un dominio de la soflama patriótica y convencional —debe de ser el estilo del evento—, así como una falta de verdadera curiosidad y conocimiento. Con asombro, vemos cómo en los suplementos culturales de periódicos y revistas de esa fecha que hemos consultado, apenas si hay alusiones o informaciones sobre escritores y novelistas hispanoamericanos. En contraste con la actual y ya larga profusión de noticias, entrevistas y, fundamentalmente, de influencias literarias de los novelistas americanos en España, hace un siglo las fronteras prácticamente estaban cerradas.

Repasando los cuadernillos semanales de *Los lunes del Imparcial*, conocido suplemento del periódico dirigido por José Ortega Munilla y, en cierto modo, precedente del actual suplemento cultural del diario *El País* de Madrid, observamos una significativa perspectiva del desierto comentado. En el año 1892, en *Los lunes...* escribieron asiduamente artículos de crítica literaria los nombres más representativos de la novela española del momento: *Clarín*, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós y Juan Valera, entre otros prestigiosos críticos del momento. No encontramos en estas páginas durante ese año simbólico ninguna referencia a las novelas hispanoamericanas realistas o naturalistas que ya se estaban escribiendo y publicando y apenas hay algarufía de unos pocos poetas de América, frente a la atención prestada a las últimas novelas de Emilio Zola y los hermanos

Goncourt. Apenas una elogiosa crítica de Ortega Munilla de la traducción del *Infierno* de Dante, de Bartolomé Mitre, a quien llama “maestro de las letras argentinas” y a quien ensalza diciendo que “figura a la cabeza de los cultivadores del habla de Cervantes”. Al margen de las numerosas alusiones, muchas de ellas críticas, a los preparativos del IV Centenario, y los numerosos artículos sobre lo que entonces se conocía en España con el elusivo nombre de “la cuestión de Ultramar”, o sea, las guerras independentistas de Cuba y Filipinas, lo único que encontramos es alguna reseña de libros de poetas hoy desconocidos.

Así pues, un lector ilustrado español de finales del siglo pasado, que tenía a su mano revistas como el *Album Ibero-Americano*, *La Ilustración española y americana* y, especialmente, la prestigiosa *La España moderna*, justamente subtitulada “Revista Iberoamericana”, apenas podía tener noticias de ninguno de los autores del realismo y naturalismo americano, frente a las precisas noticias que aparecían sobre el realismo francés, italiano, inglés o ruso, cuyas traducciones también abundaban. El problema se amplía por la inexistencia real de importaciones y de tráfico librero. Era más fácil leer una novela recientemente publicada en Londres, París o San Petesburgo, que una publicada en México o Buenos Aires, a no ser que el autor se preocupara de enviarla a alguno de los críticos de prestigio. Permítasenos la broma de señalar que *La Ilustración* ... comenta en una ocasión la obra de un naturalista argetino¹, pero ese naturalista es un biólogo. Por otra parte, el único escritor tratado con cierta profundidad es Zorilla y San Martín, aunque ya se empiecen a publicar algunos poemas de Rubén Darío. La poesía es también el género favorito del *Album Ibero-americano*. En esta revista

1. *La ilustración española y americana*, 8/7/1892.

se celebra el Centenario reproduciendo composiciones de Zorrilla y San Martín, Almafuerte, Rubén, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera y Justo Sierra. La muy interesante *La España Moderna*, en la que escriben novelistas españoles de la generación del 68 del prestigio de Pardo Bazán, Galdós, Menéndez Pelayo, Palacio Valdés y Valera, o intelectuales de prestigio como Cánovas y Castelar, tampoco presta atención a la novela, aunque sí se encuentren algunos estudios históricos sobre literatura virreinal².

Poco más se puede añadir sobre el conocimiento en España de la novela hispanoamericana de fin de siglo tras el análisis de la obra de cada uno de los realistas españoles, que en su mayoría también desarrollaron una labor crítica de alto nivel, según ha podido precisar un estudio de Anna Wayne Ashhurst³. Ni a Galdós, ni a Palacio Valdés, ni a Pereda, ni a la condesa de Pardo Bazán le interesaba, al parecer, lo más mínimo la novela hispanoamericana; sólo el polémico *Clarín*, en actitud francamente crítica, y Juan Valera, mucho más comedido y positivo, se interesaron por algunas obras, que criticaron y reseñaron. Es particularmente destacable la actitud indiferente de doña Emilia Pardo Bazán, la más pura practicante del naturalismo en España, que contrasta con su ingente labor de crítica y estudiosa de la novela de su época. En sus numerosos trabajos y libros, demuestra un conocimiento minucioso y perspicaz sobre las novelas de Zola, Dickens o Tolstoi, y un sorprendente grado de información sobre el realismo y el naturalismo en muchos otros países, pero no dedica una sola línea de *La cuestión palpitante* o de su colección *Nuevo teatro crítico* al naturalismo hispanoa-

2. V. D. Gómez Villafranca, *Índice de materias y autores de "La España Moderna" (1889-1910)*, Madrid, 1974.

3. *La literatura hispanoamericana en la crítica española*, Madrid, Gredos, 1980.

americano⁴. Poco más o menos ocurre con don Benito Pérez Galdós, el más prolífico de los novelistas realistas españoles, cuya obra narrativa influirá, sin embargo, muy directamente sobre algunos narradores hispanoamericanos. La misma indiferencia puede ser constatada en Armando Palacio Valdés o en José María de Pereda.

Antes de analizar las excepciones que, en diferente sentido, significan Leopoldo Alas *Clarín* y Juan Valera, hemos de preguntarnos las causas de esta actitud apática que muchos escritores españoles tuvieron hacia la producción novelística americana. Aunque pueda haber casos específicos de celos literarios, vicio tan extendido en la república de las letras de todo el mundo, quedarnos en una llamativa explicación de este tipo oculta las causas más profundas que afectan a las relaciones entre España y sus excolonias tras la independencia de éstas. Es conocida la postura no indiferente sino claramente hostil, hacia la antigua metrópoli española y su cultura de buena parte de los intelectuales y escritores americanos del siglo XIX, tras el sangriento proceso de Independencia. Esta animadversión determina actitudes que llegan a ser grotescas e intentan negar la historia virreinal o la lengua común; ésta sería una postura comprensible y hasta justificable en países que están buscando señas de identidad culturales y una independencia intelectual que culmine el proceso de emancipación política. Sin embargo, la necesidad de un punto de referencia intelectual, necesidad que el colonialismo ha convertido en hábito, es difícil de borrar de modo repentino. París se convierte en el nuevo centro al que dirigir la mirada: la cultura, la sociedad, el arte, la literatura y hasta el trazado urba-

4. Los únicos escritos sobre Hispanoamérica que encuentra Anna Wayne Ashhurst son un artículo sobre Rufino José Cuervo y una no muy entusiasta crítica a Rubén Darío en carta de 1901 (ib., p. 108).

nístico decimonónico de algunas de las capitales de América, no se explica sin esa obsesión parisina. Todo escritor romántico americano que se preciara a sí mismo había de viajar a París, saber expresarse en francés y debía estar al tanto de las modas recibiendo periódicamente las revistas ilustradas y novedades literarias.

La atracción por París contrasta con la tradicional actitud antigalicista de parte de la cultura española peninsular, muy acentuada en el siglo XIX, pese a que no se puede decir que la literatura española de la época hubiera conseguido librarse totalmente de una saludable influencia francesa. Del mismo modo, la dependencia de París de los hispanoamericanos tampoco fue una rendición incondicional, ya que no impidió, y más bien estimuló, la formación de diversas corrientes artísticas peculiares en el siglo XIX. Se tiene a veces la sensación de que los españoles, en general, no supieron hacer frente mentalmente a las nuevas realidades, frente a una actitud mucho más abierta de los intelectuales americanos. En España no se supo encajar la pérdida definitiva de su imperio ultramarino, como tampoco se entendió este asesinato freudiano colectivo del padre —o de la “madre patria”, en este caso— de las repúblicas americanas y, por el contrario, se siguió imaginando de forma unilateral que existía cierta propiedad intelectual de los españoles peninsulares sobre el uso de la lengua, que ya en la colonia había dejado de ser real. El triste resultado es el resumen del que partíamos: aparte de fuertes influencias muy específicas, como la de Bécquer en algunos poetas, el vínculo más fuerte entre las letras españolas e hispanoamericanas del siglo XIX estriba probablemente en el común interés de los escritores españoles y americanos por la cultura y la literatura francesa.

Es frecuente la opinión de los intelectuales y políticos españoles de la segunda mitad del siglo XIX como Castelar considerar a los hispanoamericanos orgullosos de su independencia política como una especie de hijos descarriados o españoles equivocados⁵. Esta idea esconde seguramente una clara vocación colonialista que hicieron suya escritores del naturalismo españoles, como la condesa de Pardo Bazán, en sus pocos escritos dedicados a la literatura americana en lengua española⁶, o Pérez Galdós quien, al elogiar al guatemalteco Enrique Gómez Carrillo le llama “el español que con más arte ha sabido hacer libros admirables en las fugaces hojas de un periódico”⁷. Ambas posturas, entre el nacionalismo y la incomprensión, determinan una actitud de hostilidad que muy difícilmente se superará incluso en este siglo XX, como nos recuerdan las famosas polémicas sobre la lengua que periódicamente han venido estallando.

Hay, sin embargo, dos autores que, no libres de los prejuicios anteriores, conocieron, leyeron y hasta aplicaron su mirada crítica a algunos novelistas americanos de fin de siglo: Leopoldo Alas, *Clarín*, y Juan Valera, especialmente éste último. *Clarín*, nunca despertó demasiadas simpatías en ultramar, sin duda debido a su actitud poco conciliadora, aunque muy típica de su agónica personalidad, hacia los libros o escritores que llegaban de América⁸. Ésta se puso de manifiesto muy especialmente en

5. *Ib.*, pp. 97 y 103.

6. *Ib.*, p. 108.

7. *Ib.*, p. 109.

8. “Uno de los escritores españoles más leídos en Hispanoamérica desde hace cosa de veinte años fue Leopoldo Alas. [...] No quiero decir, aunque parece fácil sustentarlo, que su crítica menuda les haya sido perjudicial a las letras americanas; de lo que sí hay constancia inequívocamente es de que sus crónicas no hicieron nada en beneficio de la amistad que debe unir a españoles y americanos” (Senín Cano, “Papel de la literatura en la fraternidad hispano-americana”, en *Nuestro Tiempo*, 2 (1902), pp. 212-221. Cit. por A. Wayne Ashhurst, *op. cit.*, p. 138).

una polémica llena de malentendidos con el no menos irascible “Fray Candil”, el cubano Emilio Bobadilla, que acabó al parecer con la celebración de un duelo con pistola en el más puro decimonónico⁹. Su postura crítica y personal dominada por el desprecio hacia lo americano es bien conocida. *Clarín* parece que sintió como seña de orgullo insultar cualquier producto cultural procedente de América, tal vez con la única salvedad de la admiración sincera que sintió por José Enrique Rodó y sus últimas opiniones sobre Rubén Darío. De esta forma se convirtió en el primer escritor de su generación que supera, aunque sea por la vía del agravio, la apatía dominante que tal vez hubiera valido la pena disimular con un silencio más respetuoso. Sus críticas al citado Gómez Carrillo o a José Santos Chocano rallan en la maldad: “yo recibo, sin exagerar, por término medio, cuatro o cinco libros de versos americanos... (casi todos *azules*) por semana, y otras tantas revistas... *lilas*. Y generalmente no digo palabra de tales envoltorios. Conque... algo tendrá usted cuando le sacudo sobre las *azulerías* el hisopo crítico”, concede a Santos Chocano¹⁰. *Clarín*, gran lector de novela, no aprecia ni menciona una sola obra narrativa hispanoamericana en toda su producción crítica. Ni una sola cita a alguno de los numerosos narradores que en todos los países de América a fines de siglo ya habían practicado la novela moderna.

La actitud de Juan Valera como crítico es muy diversa a la de Leopoldo Alas. El diplomático Valera no compartió estos prejuicios, aunque sí defendió posiciones en cierto sentido colonialistas y de superioridad de lo español sobre lo americano, sobre todo para denunciar el excesivo peso de la influencia francesa sobre los escritores de América. Su actitud, al igual que la

9. *Ib.*, p. 147.

10. *Ib.*, p. 150.

de Menéndez Pelayo, trata de reconciliar ambos continentes. Contrastando, pues, con el desinterés crítico de los grandes escritores españoles de fin de siglo hacia la literatura hispanoamericana del período, la atención de Juan Valera por ella se plasma en un número considerable de reseñas y artículos periodísticos, hasta formar en la edición de sus *Obras completas* un total de cuatro volúmenes, a los que dio el nombre de *Crónicas americanas*. Sin embargo, la mayoría de las consideraciones de Valera en esas páginas giran en torno a la poesía, el ambiente cultural español y americano, las relaciones entre esas dos culturas y la información de novedades españolas con destino a la *Revista ilustrada de Nueva York*. La crítica de novelas y cuentos es relativamente escasa, y los nombres de los autores y obras reseñadas no son, en la mayoría de los casos, aquéllos que la historiografía literaria ha consolidado como más valiosos. No obstante, resulta interesante comprobar cuáles son los juicios de Valera sobre el momento narrativo hispanoamericano y conocer algunos de los criterios generales con los que desarrolla su tarea crítica.

Debemos comenzar señalando que en ningún momento pretende Valera que su trabajo crítico se convierta en espejo representativo del quehacer literario hispanoamericano. Lo indica claramente en una de sus cartas a la *Revista ilustrada de Nueva York*.

Es tanto lo que se escribe y se da al público en el día, que, aun limitándome como me limito a los libros escritos en español, no me lisonjeo de hablar sino de muy pocos. Y debo afirmar aquí, para descargo de mi conciencia, que no siempre implica el que yo hable de un libro que éste sea mejor o me parezca mejor que aquellos de que no hablo. Lo único que prueba el

que yo hable de un libro es que el libro ha llegado a mis manos, que he tenido tiempo para leerle, y que, después de leído, no le he considerado por bajo de toda crítica, sino digno de que se le juzgue, de que no se le castigue con desdeñoso silencio y de que no se le condene al olvido.¹¹

En cartas a la citada revista, o en las dirigidas a diversas personas y editadas en otras publicaciones, nos hace saber que la vía habitual que posee para tener acceso a las obras que comenta es el envío directo por parte del autor o de algunas personalidades de la cultura hispanoamericana con las que Valera mantiene correspondencia. De lo primero, tenemos muestra en la carta que le dirige a Juan León Mera, en la que, entre otros libros, comenta *Cumandá*, recién enviada a Valera por el escritor ecuatoriano¹². De lo segundo, en el inicio de una misiva dirigida a doña Concepción Jimeno de Flaquer, verdadera embajadora cultural de México en España a través de algunas de sus publicaciones:

No sé cómo agradecer a usted el que se acuerde de mí y me envíe con frecuencia y en abundancia libros publicados en Méjico, por aquí casi desconocidos. Mi deseo es hablar de todos y darlos a conocer al público español pero el tiempo y el humor me faltan.¹³

11. Carta del 22-III-1897. *Obras completas (Cartas americanas, 1898-1900)*, vol. XLIV, Madrid, Carmen Valero, 1915, p. 30.
12. "La poesía y la novela en el Ecuador", en *Obras completas (Cartas americanas 1889-1890)*, XLII, ed. cit. p. 168.
13. "Novela parisiense mejicana", en Juan Valera, *Obras completas*, LXII, op. cit., p. 157.

Este aspecto nos lleva a un tercero, más importante que los anteriores: el desconocimiento de la literatura hispanoamericana por parte de los críticos y literatos españoles. Es verdad que Valera habla de México, pero el lamento por esa falta de comunicación aparece repetidamente, y referido a diversos países. Sirvan de ejemplo las palabras con las que se lo hace saber al colombiano José Rivas Groot: “es lástima que no lleguen por aquí ni leamos nosotros sino poquísimos de los libros en prosa que ustedes escriben”¹⁴. Es importante resaltar que Valera reconoce el hecho de que la literatura hispanoamericana, sobre todo la escrita en prosa, es mal conocida en España, y que lamenta sinceramente esa situación: “Muchísimas novelas se han escrito y se siguen escribiendo en toda la América española. No pocas de ellas merecerían ser más conocidas y leídas en España y por todo el mundo”¹⁵.

Estas consideraciones no impiden, sin embargo, que Valera, al mismo tiempo, critique la actitud de numerosos intelectuales hispanoamericanos en su afán por desligarse de la cultura española. De este modo, lamenta actitudes peregrinas como la de Juan Antonio Argerich en su obra *Literatura argentina*, de quien critica “la manía de querer descastarse y de olvidar el habla de sus abuelos y de adquirir una *estructura cerebral* distinta de la que tuvieron Cervantes, Cisneros, el Gran Capitán y Quintana, por ejemplo”¹⁶. Valera defiende el españolismo de América sobre todo en función del idioma común, cuya unidad conviene

14. “El parnaso colombiano” [13-VIII-1888], en Juan Valera, *Obras completas (Cartas americanas 1888)*, XLI, *op. cit.*, p. 168.

15. “La poesía y la novela en el Ecuador”, en *Obras completas*, XLII, *op. cit.*, pp. 215-216.

16. Carta a la *Revista ilustrada de Nueva York* [18-XII-1891], en *Obras completas (Cartas americanas 1891-1897)*, XLII, *op. cit.*, p. 109.

preservar frente al empuje de otras lenguas y culturas¹⁷. A Valera le agradaría que los escritores hispano-parlantes de América “reconociesen que en literatura no cabe la completa independencia: que su literatura sigue siendo española”¹⁸. Es condecorador, sin embargo, de la dificultad de ese objetivo, y por eso levanta su voz patriótica y antigalicista con el objeto de criticar y ridiculizar el influjo francés, que atenta a su juicio contra ese ideal de unidad, y que cada día detecta con mayor claridad en la cultura española e hispanoamericana:

Todo individuo hispano-parlante de ese y de este lado del Atlántico, si tiene la dicha de hallarse con algún dinero, suele ir en peregrinación a París, con fervor tan devoto como van a la Meca los mahometanos, y allí se gasta alegremente su dinero, creyendo que, al gastársele, se pule, se ilustra, se da tono y se vuelve muy fino y muy culto a su tierra.¹⁹

En medio de este tipo de reflexiones se desenvuelve la atención de Valera por la narrativa hispanoamericana, con mucho la más extensa y comprensiva de entre los escritores del realismo y naturalismo español. La literatura mexicana está representada en su crítica con los nombres de José María Roa Bárcena, José Manuel Hidalgo y Ciro B. Ceballos. De Roa Bárcena²⁰ elogia los relatos incluidos en *Varios cuentos* de los que destaca *Noche al raso* y *Lanchitas*, y cita, aunque sin entrar en otras considera-

17. Véanse, por ejemplo, las páginas iniciales de la reseña “*Geometría moral por don Juan Montalvo*” [25-VIII-1902], en Juan Valera. *Obras completas (Crítica literaria 1902-1905)*, XXXI, *op. cit.*, pp. 114-142.

18. Carta a la *Revista ilustrada de Nueva York* [22-III-1897], *art. cit.*, p. 33.

19. Carta a la *Revista ilustrada de Nueva York* [6-X-1891], en Juan Valera. *Obras completas*, XLIII, *op. cit.*, p. 57.

20. “*Novela parisiense mejicana*”, *art. cit.*, pp. 157-158.

ciones, *Altamirano y Peón y Contreras*. Se detiene más en *Al cielo por el sufrimiento*, de José Manuel Hidalgo²¹, que elogia sin apenas reparos, a pesar del fondo francés de la obra, aunque no deja de comentar que una de las razones para tratar del libro es “la buena amistad que a su autor profesamos, desde hace casi medio siglo, toda la sociedad de Madrid, y muy en particular mis parientes y amigos”²². Más interesantes son las razones que expone en relación a *Claro-Obscuro*, colección de diez cuentos de Ciro B. Ceballos, en quien, aunque admira sus “notabilísimas prendas de escritor”²³, critica el excesivo naturalismo de sus escritos:

se diría que se esmera en pintarnos con atinada energía, digna de mejor empleo, lo horrible, lo asqueroso y lo más abominable moral y físicamente: una mujer, por ejemplo, virtuosa hasta cierto día y que luego se entrega a su seductor en el mismo lecho en que yace muerta su madre; que más tarde pare en una iglesia, y que, por último aprieta el pescuezo al recién nacido y le ahoga; y otra señora, guapa y elegantísima, que lleva en una cestita otro niño, y discurre tirarlo y le tira, al pasar por un túnel el tren en que va viajando en ferrocarril.²⁴

Aun sin mencionarlo en este caso, Valera está reprobando el naturalismo francés de la novela con los mismos argumentos que emplea cuando el autor de la obra es español²⁵. En uno y en

21. *Ib.*, pp. 158-165.

22. *Ib.*, p. 162.

23. Carta a la *Revista ilustrada de Nueva York*, [22-III-1897], *art. cit.*, p. 31.

24. *Ib.*, pp. 32-33. XLIV, *op. cit.*, pp. 295-298.

25. Véase Aputes sobre el nuevo arte de escribir novelas, en *Obras completas* (Crítica literaria 1886-1887), XXVI, Carmen Valero, Madrid, 1934. En las páginas de ese trabajo, que ocupa la totalidad del volumen, no aparece consideración alguna sobre el naturalismo hispanoamericano.

otro caso, lo que critica es el servilismo hispano ante lo francés, pero no por ser francés, sino por lo sucio e inmoral del modelo concreto²⁶, aspectos que también le desagradan de una novela ya no mexicana, sino chilena, la titulada *Ultima esperanza*, de Emilio Rodríguez Mendoza²⁷.

Criterios similares maneja al reseñar *El extraño*, del uruguayo Carlos Reyles²⁸, novela en la que se detiene más por extenso al analizar las incongruencias y excesos del argumento. Como en el caso anterior, la crítica no parte tanto de un antigalicismo radical como de unos criterios morales que no pueden sino condenar la práctica naturalista:

para ella la moral, si la tiene, no se funda en ninguna religión, ni en ninguna metafísica, y el vicio y la virtud vienen a ser productos tan naturales y tan inevitables como el vitriolo y el azúcar.²⁹

Sobre este asunto vuelve al tratar *Cumandá*, del ecuatoriano Juan León Mera, entre cuyas virtudes resalta la del retrato realista de la naturaleza. La admiración de Valera por una novela como *Cumandá*, clara heredera del romanticismo francés (*René*, de Chateaubriand, especialmente) nos ilustra de modo evidente sobre las preferencias literarias de nuestro crítico. No obstante, y en honor a la verdad, debe decirse que Valera no omite señalar la inconveniencia de la excesiva idealización de este tipo de novelas:

26. Véase carta a la *Revista ilustrada de Nueva York* [22-III-1897], art. cit., p. 34.

27. Carta a la *Revista ilustrada de Nueva York* [10-X-1900], en *Obras completas*, XLIV, op. cit., pp. 295-298.

28. Carta a la *Revista ilustrada de Nueva York* [4-VIII-1897], en *Obras completas*, (Cartas americanas, 1897-1900), LXIV, op. cit., pp. 99-106.

29. *Ib.*, p. 102.

Diffícil de creer es, por lo tanto, que Cumandá, viviendo entre salvajes, feroces, viciosos, groserísimos, moral y materialmente sucios, y expuestos a las inclemencias de las estaciones, conserve su pureza virginal y sea un primor de bonita, sin tocador, sin higiene y sin artes cosméticas e indumentarias.³⁰

Valera, en la tesitura de tener que elegir entre una novela naturalista y otra aún anclada en la idealización romántica, opta por la segunda, sin que ello podamos hacerlo equivalente de una admiración por elementos que, en su consideración del realismo, considera superados. Eso no le impide señalar que *Cumandá* es, de entre las novelas americanas, la novela que “me ha hecho más impresión hasta ahora, y me ha parecido más española y más americana a la vez, mejor trazada y escrita”.³¹ Aunque sin juicios tan excelentes, *Entre dos tías y un tío*, de Juan León Mera, merece también la crítica favorable de Valera.³²

El resto de los novelistas y cuentistas tratados por Valera en sus *Cartas americanas* reciben críticas menos apasionadas. La novela *Promisión*, del argentino Carlos María Ocantos no despierta su admiración, y a lo que más llega es a decir que estamos ante un “muy ameno libro de entretenimiento”³³. De los *Cuentos* del venezolano José María Manrique lamenta su falta de originalidad americana, pero saluda favorablemente que no se haya dejado llevar por el naturalismo en moda³⁴. De *Rastaquouère*, del chileno Alberto del Solar, elogia la aguda sátira con la que dibuja las tribulaciones de los hispanoamericanos

30. “La poesía y la novela en el Ecuador”, *art. cit.*, p. 218.

31. *Ib.*, p. 216.

32. *V. ib.*, pp. 212-215.

33. *Carta a la Revista ilustrada de Nueva York* [20-VI-1987], en *Obras completas*, IV, *op. cit.*, p. 89.

34. *Carta a la Revista ilustrada de Nueva York* [4-VIII-1897], *art. cit.*, pp. 106-108.

que viajan a París buscando refinamiento³⁵. Favorable, pero asimismo poco entusiasta, es el juicio sobre *Tránsito*, del colombiano Luis segundo silvestre, en el que estima su vívida pintura de la naturaleza americana³⁶.

Valera siente una especial atracción por la literatura hispanoamericana que desenvuelve sus ambientes en la rica exuberancia de la naturaleza de ese continente. Su valoración de *Cumandá*, por ejemplo, nace en no pequeña medida de esa circunstancia. Lo sugerente de ese paisaje mágico queda así expresado:

El teatro en que se desenvuelve la acción es admirable y grandioso y está perfectamente descrito. El autor nos lleva a él, trepando por la cordillera de los Andes, pasando el río Chambo, de rápida e impetuosa corriente, oyendo el ruido de la catarata de Agoyan, y mostrándonos, desde la cumbre del Abitahua, por una parte la ingente cordillera [...] El autor nos hace penetrar en aquellos misteriosos y fértiles desiertos, por donde vagan tribus de indios salvajes [...] Tal es el sublime teatro de la acción de *Cumandá*. Las sombras de la espesa arboleda, las sendas incultas, la fragancia desconocida de las flores [...].³⁷

La misma atracción se percibe en la crítica a *Tránsito*, del colombiano Luis Segundo Silvestre, y en la de un libro de impresiones, *En viaje*, del escritor uruguayo Miguel Cané, del que comenta: “Todo lo que el Sr. Cané cuenta de este paraíso, lo creo yo a pie juntillas”³⁸. Incluso en alguna ocasión lo que re-

35. *Carta a la Revista ilustrada de Nueva York* [6-X-1891]. *Obras completas*, XLIII, *op. cit.*, p. 58.

36. “El parnaso colombiano” [13-VIII-1888], *art. cit.*, p. 168.

37. “La poesía y la novela en el Ecuador”, *art. cit.*, p. 216-217.

38. “El parnaso colombiano”, *art. cit.*, p. 169.

procha a ciertas novelas naturalistas hispanoamericanas es la ausencia de color local. Podemos verlo en los defectos que señala en *Ultima esperanza* del chileno Emilio Rodríguez Mendoza, en la que lamenta la falta de los tintes de la naturaleza del país y se pregunta por qué no “observa y pinta la realidad de cuanto le circunda”³⁹, en lugar de recrear los ambientes cosmopolitas de Santiago de Chile.

Salvo las figuras de Juan León Mera, Carlos María Ocantos y Carlos Reyles, la mayor parte de los nombres tratados por Valera no han sobrepasado con el tiempo el papel de autores secundarios. Sorprende que un hombre bien informado y atento a las novedades literarias no dé cabida en sus páginas a los autores más sobresalientes del período que Valera abarca en sus páginas en los diferentes países de América como Ricardo Palma, Jorge Isaacs, Manuel Altamirano, Alberto Blest Gana, Emilio Rabasa, Tomás Carrasquilla, Federico Gamboa o Baldomero Lillo, por señalar a los más reconocidos por la historia literaria. Las razones de esta omisión quedaron expuestas al comienzo de estas consideraciones sobre la crítica americana de Juan Valera: el crítico tiene, como otros españoles de la época, una actitud pasiva respecto a la literatura hispanoamericana que llega a sus manos azarosamente y a cuentagotas, frente al interés que sobre otras literaturas en lengua no española mostraron los autores realistas y naturalistas españoles tuvieron. No obstante, en medio de este desierto, su actitud resulta bien meritoria.

En conclusión, el elemento dominante en la recepción de la literatura americana en los últimos años del siglo XIX domina la indiferencia y a veces el claro desprecio por parte de los más grandes escritores de la generación realista española que tam-

39. Carta a la *Revista ilustrada de Nueva York* [4-VIII-1897], *art. cit.*, pp. 297-298.

bién se dedicaron a la crítica literaria. Ninguno de ellos, ni siquiera el bondadoso Juan Valera quien practicó una crítica equilibrada y atenta de los autores americanos, supo entender que las relaciones entre ambos ámbitos de la literatura en lengua española, aun dentro de la misma estética, se debían establecer partiendo de la asunción de la nueva realidad política y cultural que había resultado de la Independencia y un respeto mutuo que no siempre se dio. Tal vez la crisis del 98 en España desencadenó entre las nuevas generaciones nuevas actitudes que lograron acercar, no sin problemas, ambas literaturas.

EL NACIMIENTO DEL PERSONAJE BYRONIANO

EN LA NOVELA GÓTICA

Severino Salazar*

Para hacer una comparación entre la novela norteamericana *El gran Gatsby* y la mexicana, *Pedro Páramo*, se tiene que comenzar contrastando sus protagonistas. La hipótesis de este artículo consiste en afirmar que ambos caracteres comparten entre sí la denominación de “Héroe Byroniano” o “Carácter Byroniano”. Esto quiere decir que Jay Gatsby y Pedro Páramo poseen una serie de características que derivan directamente de ciertos personajes que aparecieron por primera vez en la literatura en algunos de los poemas narrativos del poeta romántico inglés George Gordon, Lord Byron (1788-1824).

Sin embargo, los historiadores y los críticos de la literatura inglesa coinciden en afirmar que en realidad la aportación que Lord Byron hace a la Literatura Universal con su personaje denominado “Byroniano”, tiene a su vez su origen en los personajes que comenzaron a poblar la novelística gótica inglesa desde mediados del siglo dieciocho.

* Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Para comprender cómo este personaje arquetípico llega hasta la narrativa contemporánea, en un estado de pureza original, sin sufrir casi los más mínimos cambios, debemos hacer un repaso sobre lo que se ha dado en llamar la Escuela Gótica, o el género gótico, o la novela gótica a secas.

A mediados del siglo dieciocho se produce en la Literatura Inglesa un fenómeno narrativo que rompe con la tradición literaria del momento –realista, de sátira y amarga crítica social– representada por las novelas de Fielding, Richardson, Stern, Swift, Defoe y Smollet.

En este contexto nace y se populariza un género que se volverá una constante, una corriente que transcurrirá paralela a la realista, en las letras inglesas. Un género que mantuvo y mantiene una serie de convenciones muy rigurosas en cuanto a temas y motivos, personajes, escenarios o lugares donde se lleva a cabo la acción, y la historia o narración en sí misma.

Se considera la nochebuena de 1764, el día en que apareció la primera edición, en quinientos ejemplares, de *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, como la fecha que marca el inicio del desarrollo del espíritu gótico en la novelística inglesa.

Uno de los estudiosos de este género narrativo, E.F. Bleiler, dice:

Esta novela ha sido considerada como una de las pocas obras del género de verdadera importancia histórica en Inglaterra. Fundadora de una escuela de ficción, la así denominada novela gótica, sirvió como el modelo directo para una enorme cantidad de novelas escritas en el transcurso de la primera parte del siglo dieciocho; a cierta distancia ha inspirado imitaciones e influido en otras formas hasta el presente. Probablemente, fue la fuente más inspiradora de entusiasmos por la Edad Media que de súbito barrió Europa a fines del siglo dieciocho, y hasta

ella conducen las huellas de muchos de los ropajes del movimiento romántico de principios del siglo diecinueve.¹

Además de la publicación de esta primera novela gótica, otra obra, aunque no literaria, sino arquitectónica, del mismo autor, también contribuyó al resurgimiento de lo medieval: Strawberry Hill, una mansión neogótica.

El entusiasmo y fascinación de Horace Walpole por la Edad Media lo llevó –además de escribir su novela– a lo largo de muchos años de su vida, a construir y a amueblar su mansión o castillo gótico en Strawberry Hill, originalmente una granja de reposo familiar no lejos de Londres. Esta excentricidad fue muy comentada y criticada por sus amigos y contemporáneos, ya que el resultado final había sido un esperpento de construcción, un monumento al gusto decadente, pero un esperpento, sin embargo, con encanto, el cual hacía patentes los intereses y gustos de un hombre culto y refinado, que así abría una puerta a una nueva sensibilidad estética, a una nueva experiencia en el arte de la narrativa.

E. F. Blailer en su ya mencionado estudio sobre la personalidad de Horace Walpole, afirma que extravagancias como la de este autor abrieron nuevos caminos a la literatura, caminos que hasta nuestros días se siguen desarrollando y enriqueciendo en la novela gótica actual:

La significación de Strawberry Hill y su moblaje radica en que por primera vez alguien derrochaba entusiasmos en la vida y en los artefactos de la Edad Media. Antes de Walpole (con la

1. E. F. Bleiler, "Introducción". Horace Walpole y *El Castillo de Otranto*. Barcelona, Tusquets Editor. 1972, pp. 16-17.

excepción de las menos importantes *Letters of Chivalry* del Obispo Hurd), la palabra gótico había sido casi un sinónimo de rudeza, barbarie, crudeza, tosquedad y falta de gusto. Después de Walpole la palabra asumió dos nuevos significados de importancia: primero, vigor, audacia, heroicidad y antigüedad; y segundo, afectación, encanto, romanticismo, tal vez un poco de decadencia debido a su conexión con el romanismo papal, pero de cualquier manera sentimental e interesante.²

Para entender mejor el significado de Strawberry Hill y su influencia en la literatura, debemos hacer un breve repaso de lo gótico.

Lo gótico

El concepto gótico, en su origen, es arquitectónico. Los elementos arquitectónicos, por extraño que nos parezca, pasaron directamente a la narrativa. Pero vamos a ver primero cómo su origen lo tienen en las catedrales y en los castillos medievales.

La arquitectura gótica fue así llamada por los artistas italianos del Renacimiento, quienes la consideraban tan bárbara que bien pudo haber sido creada por los godos, los saqueadores de Roma del siglo V. Pero el padre de este estilo fue en realidad Abbot Suger, cuyo coro innovador (1140-44) para la Abadía de San Denis refleja el surgimiento de Francia como una fuerza política y cultural e inauguraba, al mismo tiempo, el glorioso

2. E. F. Bleiler, *op. cit.* p. 11.

surgimiento de la construcción catedralicia que duró (en Europa y por supuesto en Inglaterra) hasta cerca de 1300.³

Horace Walpole deriva su novela y su literatura en general, de su gusto por los misterios que englobaba la arquitectura gótica medieval, por los ambientes que ésta creaba, por la vida que se llevó a cabo dentro de esos recintos medievales: abadías, castillos, monasterios, conventos, capillas y catedrales. En el momento en el que se inicia lo que más tarde, en pleno siglo diecinueve, también se dio en llamar el “Gothic Revival”, consiste en que estos recintos, estos lejanos y extraños ámbitos medievales, muchos de los cuales estaban en ruinas, la mente popular ya los había poblado con leyendas, baladas, tradiciones; y estos ambientes enrarecidos, encantados, la mente popular los había poblado también de fantasmas, aparecidos, ánimas en pena, calaveras con hábitos de monje, etc. O sea que este “Gothic Revival”, como todo arte auténtico y perdurable, tiene su origen y sus raíces plantadas en lo popular, en la mera base de una cultura y de una tradición. Lo que se quiere sugerir en este trabajo es que este microcosmos medieval da su origen al palacio de Gatsby a la orilla del mar y a la hacienda de Pedro Páramo en la Media Luna.

Sir Walter Scott, en su introducción a *El castillo de Otranto*, dice sobre el estilo arquitectónico que nos ocupa:

... lo que se puede llamar el estilo gótico, un término que Walpole contribuyó para rescatar de la mala fama en la que había caído, puesto que antes de este autor, había servido para expre-

3. Patrick Nuttgens, *The Pocket Guide to Architecture*, New York, Simon and Schuster, 1980, p. 97.

sar todo aquello que fuese diametralmente opuesto a las reglas del buen gusto.⁴

También se tienen que tomar en cuenta otros conceptos y nociones más intelectuales implícitos en la arquitectura gótica, como la espiritualidad y lo sublime por un lado, y lo grotesco, lo deforme, lo misterioso, etc., por otro; ya que todos están contenidos en el espíritu gótico, y muy especialmente en la catedral gótica. Dejando de lado un poco la espiritualidad que implican los recintos sagrados *per se*, que eran los monasterios, las abadías o los conventos, la catedral gótica se vuelve un elemento más complejo como conjunto de símbolos y significados que pasan a la literatura en personajes de carne y hueso. La espiritualidad de la catedral gótica está representada en la aparente fragilidad, en sus labrados, en sus altísimas torres y agujas erizadas, en comunicación con lo alto, con Dios: la piedra bruta está domada, tallada, transformada en formas sublimes, hermosas. Las finas nervaduras también de piedra sobre la superficie de las bóvedas, o dibujando filigranas en las alargadas ventanas para que sobre ellas se extiendan vastas membranas de vitrales multicolores. “La catedral como una imagen de la verdad comunicando una visión del cielo”⁵

Y junto a lo sublime y lo maravilloso, junto a la espiritualidad, lo terrible: la gárgola, el monstruo deforme, grotesco; los diablos cautivos, esclavos de la catedral, los cuales ahora sirven como canales para expulsar el agua de los techos y pasillos aéreos. Pero también es grotesca la excesiva verticalidad espiritual, representada en las estatuas de las vírgenes, santos, após-

4. Sir Walter Scott, “Introducción a *El castillo de Otranto* de Horace Walpole”, Barcelona, Tusquets Editor, 1972, p. 27.

5. Patrick Nuttgens, *op. cit.*

toles, ángeles, todos alargados, estirados al máximo, más allá de la realidad del cuerpo. Lo anterior correspondería a lo sublime representado grotescamente. Y por otro lado tendríamos lo terrible grotesco, representado en las gárgolas, en los demonios, en los condenados, etc.

La narrativa gótica

Si hacemos un traslape de la arquitectura gótica a la novela gótica, esto quiere decir, ver cómo los elementos de un arte pasan a formar parte de otro arte, la narrativa gótica sería como una catedral, es decir un sistema dinámico de estructuras donde habitan e interactúan estatuas o personajes —es decir, objetos de arte— sublimes y grotescos. Y es aquí donde tiene su origen el personaje byroneano, el cual, cuando es tomado por George Gordon, Lord Byron para ser desarrollado (casi cincuenta años después de haber hecho su aparición en la primera novela gótica), mezcla sus rasgos sublimes y grotescos y los dota de otro elemento característico: la ambigüedad.

Las novelas góticas fundadoras del género, las que inspiraron el personaje de Lord Byron, son las siguientes: la ya mencionada *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Wolpole; *El barón inglés* (1777), de Clara Reeve; *The Recess* (1785), de Sophia Lee; *Vathek* (1787), de William Beckford; *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791) y *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; y *The Monk* (1796), de M. G. Lewis. Y según las palabras del propio Lord Byron, las tres más importantes fueron *El castillo de Otranto*, *Vathek* y *The Monk*.

George Gordon, Lord Byron, publica su célebre poema *Childe Harold's Pilgrimage* entre 1812 y 1818, el cual es considerado una de sus obras maestras, y donde desarrolla el carácter que después llevará su nombre. Para entender cómo el personaje llegó a cuajar en los poemas de Byron, vamos a hacer un repaso de las tres novelas que, según él, son las más importantes.

Sir Walter Scott aporta otro dato en cuanto al origen de *El castillo de Otranto*. Afirma que este relato fundador, en su introducción a las obras de Walpole, y toda la escuela gótica que inaugura, tiene su origen en los romances y leyendas de caballería que –en Inglaterra al menos– ya habían comenzado a ser olvidados desde los tiempos del reinado de la reina Isabel I.

Mario Praz, en su ensayo introductorio a *Tres novelas góticas* hace un repaso de lo que ha sido la historia de la literatura de horror en Europa. Se hace una pregunta y se contesta:

Una teoría estética de lo horrible y lo terrible ya se había ido desarrollando gradualmente en el curso del siglo dieciocho. Pero por qué en el más refinado y afeminado de los siglos, en el siglo de *bergeries* y *fêtes galantes* y piezas de conversación idílica, el siglo de Watteau, Boucher y Zoffany, la gente había empezado a sentir la horrible fascinación por los bosques oscuros, las cavernas lúgubres, los cementerios y las tormentas nocturnas. La respuesta es: justo por su carácter femenino. En ningún otro siglo la mujer había sido una figura tan dominante, la misma esencia...⁶

Más adelante, el mismo Praz nos dice que el descubrimiento del horror como una fuente de delectación reaccionó en la con-

6. Mario Praz, *Introductory Essay a Three Gothic Novels*, England, Penguin English Library, 1974, p. 9.

cepción que el hombre de ese siglo tenía en la Belleza en sí misma: lo horrible, siendo una categoría de lo bello, llegó a ser uno de sus elementos, y lo hermosamente horrible pasó a ser lo horriblemente hermoso.

También Praz afirma que el “escenario” fue lo primero que se desarrolló en el relato gótico. Y que la razón por la cual esto sucedió así se debe a que en el siglo dieciocho comienza a desarrollarse un gusto muy especial por las ruinas. Y debemos tener presente que toda la novela gótica sucede en las ruinas. “Espíritus sutiles descubrieron una nueva sensación en el espectáculo de las ruinas, la impresión causada por la belleza amenazada o dilapidada; una mezcla compleja de encanto, repulsión y atracción”.⁷ Las ruinas fueron esculcadas, investigadas e investidas, de esta forma, con nuevos significados, como aspiraciones hacia el infinito y hacia el pasado, donde se ve cómo la belleza está siendo amenazada por la muerte.

Las ruinas como detonador del relato, es pues, una herencia de la novela gótica. Recordemos, de paso, que *Pedro Páramo* sucede sobre las ruinas de Comala y que *El gran Gatsby* es recordado por su primo a la vista de su gran mansión ya casi en ruinas.

Según E. F. Bleiler, la aportación más importante de Walpole al desarrollo de la novela gótica está en la dinámica interior de la narración. Por ejemplo, la principal motivación que desencadena la acción en esta novela, y en las que le siguieron, es porque en un momento del pasado se llevó a cabo un crimen y que éste se quedó sin castigo. Y una constante es que quien comete el crimen es un asesino, un malvado, un usurpador: la encarnación del mal. Cuando arranca el tiempo de la narración

7. Mario Praz, *op. cit.*, p. 16.

el desposeído se encuentra oculto bajo una falsa identidad, inocente de lo que le depara el destino. Mientras tanto el villano lo persigue. Y es a través de muchas peripecias y reconocimientos que finalmente se reconoce y se establece nuevamente el orden; el villano es castigado y el desposeído restituido de sus bienes. Puede afirmarse, sin mucho margen de equivocación, que la novela gótica es la primera historia detectivesca, primitiva, en la cual Dios o el destino son los investigadores y procuradores de justicia.

En *El castillo de Otranto*, la lucha por el poder, es el tema. La acción se lleva a cabo en la Italia medieval del sur. Un soberano persigue a la esposa de su hijo. Un campesino, cuyo padre es un sacerdote católico, se convierte en príncipe. En el espacio del castillo se llevan a cabo las intrigas y los crímenes. Se descubren las calaveras con hábitos de frailes, hay estatuas que lloran sangre, espadas que se desenvainan solas, gigantes cuyas armaduras descomunales aparecen en las terrazas de piedra del castillo; subterráneos oscuros y cámaras de tortura; bosques espesos y misteriosos alrededor del castillo.

Otra característica que apunta E. F. Bleiler, es la velocidad de la narración; cómo el lector es llevado de un incidente a otro, cómo se van amontonando los fantasmas, las muertes, los crímenes, las intrigas. Sangre y muerte corren por las páginas de estos relatos en una auténtica inundación. Y ésta era una nueva forma de narrar que el lector del siglo dieciocho no conocía. Las novelas realistas de esta época son lentas y voluminosas, en contraste con la brevedad y la rapidez del nuevo relato gótico.

Después de la publicación de *El castillo de Otranto* se desató una verdadera epidemia de novelas en Inglaterra que seguían muy de cerca los hallazgos de Horace Walpole. Y que

hasta incluían la palabra castillo en su título. Este periodo, el final del siglo dieciocho, fue tan prolífico e importante para el desarrollo de este tipo de narrativa, que por otro lado era netamente popular, que mereció que en la historia de la literatura inglesa se le llame *The Gothic Quest*. Walpole había integrado el microcosmos que representa el castillo medieval a la narrativa. Le había agregado un elemento novedoso y lleno de otras posibilidades. Esto quiere decir, el lugar cerrado, compacto, limitado, autosuficiente; el espacio ideal para la creación de atmósferas asfixiantes, enrarecidas; un lugar misterioso; donde las acciones se vuelven enigmáticas, simbólicas. Un espacio lúdico. El recipiente del caldo de cultivo. Había inaugurado, con su novela, el espacio donde se podía llevar a cabo una nueva experiencia estética.

Otro elemento de gran importancia que Walpole aporta es en lo concerniente a la locación, o sea la ubicación geográfica de la acción. Y, en su mayoría, estas locaciones van a estar en los países latinos –Italia, Francia, España, Portugal– echando mano de un lugar común, de un estereotipo: la sangre latina apasionada, dada a los excesos, en contraste con la mesura y la auteridad anglosajona. Sin embargo, las acciones, aunque en menor medida, también pueden estar en los países germánicos y, en menor medida, en la propia Inglaterra. Lo exótico fue explotado en gran parte debido a que los lectores de este tipo de narrativa, en su mayoría la gran población sin recursos económicos, pocas posibilidades tenían de viajar, y la lectura era la única forma de conocer nuevos lugares. Así, *The Monk* sucede en España, en un monasterio español; *The Mysteries of Udolpho*, en Italia, *Vathek* en Arabia y, después, en el siglo diecinueve, Lord Byron sitúa gran parte de su producción en Portugal, Grecia y España.

Peter Haining, un estudioso de la novelística de terror dice que:

Durante un periodo de setenta y cinco años (1765-1840) la novela gótica fue tal vez la forma literaria más ampliamente leída y difundida en la Gran Bretaña y en Europa. Las novelas más importantes de este género se vendieron en cantidades masivas y se tradujeron instantáneamente a otros idiomas. También se hicieron plagios a niveles de escándalo. El interés por este tipo de libros tenía un amplio abanico de consumidores, los cuales iban desde las clases sociales más desposeídas material y culturalmente, hasta las clases más educadas, inteligentes y ricas. ⁸

La necesidad del ser humano por consumir este tipo de relato tal vez se deba rastrear en las más profundas capas de la psique. Sin embargo Peter Haining aventura una teoría, y nos dice que ésta puede tener validez tanto ahora como en la segunda mitad del siglo dieciocho, cuando nació y se desarrolló lo gótico: “Es válido, el cuento de horror, actualmente, por el puro placer de contarlo, pero como una continuación de la gran tradición aún satisface el muy humano deseo por sentir nuevas sensaciones sin correr ningún riesgo ni peligro verdadero.” ⁹

En sus orígenes, el relato gótico, es un divertimento, un *capricceto*, y es considerado como parte de un movimiento decadentista, en cuanto que esta literatura le da la espalda a la realidad más inmediata. Bástenos saber que en esos años ya estaban en circulación las grandes novelas realistas del siglo

8. Peter Haining, *Great British Tales of Terror*, Middlesex, England, Penguin Books, 1974 p. 11.

9. *Ibid.*, p. 12.

dieciocho, las cuales sentaban las piedras fundamentales para el futuro desarrollo de la novelística del diecinueve. Y éstas eran: *Clarissa*, *Tom Jones*, *Moll Flanders*, *Gulliver's Travels*, *Robinson Crusoe*, etc.

Haining afirma que la novela gótica se desarrolló como un impulso genuino que nacía del corazón de la gente de la segunda parte del siglo dieciocho, como una necesidad apremiante de libertad. Que fue un fenómeno que tuvo su detonante en la situación social y económica de la Inglaterra de esa época. Donde los que tenían, tenían en exceso, y los que no, que era la gran mayoría, llevaban vidas miserables y pletóricas de privaciones, sin esperanzas. Había desencanto y el futuro se vislumbraba negro. La prosa y la poesía mostraban esta situación. Se necesitaba un cambio, donde el relato gótico sirvió como una válvula de escape. Este espíritu gótico es parte integral del Romanticismo. El deseo de volver a la naturaleza, a la tradición y al folklore, está implícito en los escritores del relato gótico. Y hay más: ellos aportaron muchos de los temas y motivos que después usarían en gran medida Wordsworth, Coleridge y obviamente Byron.

Por lo tanto, esta nueva narrativa que inventaba una nueva realidad, en cuyas páginas habitan seres cargados de pasiones extrañas, en lugares desconocidos, que aunque habían nacido para servir de escape, su desarrollo tenía en embrión grandes hallazgos, grandes aportaciones para la tradición literaria no solamente inglesa, sino del Occidente. Por lo menos tres importantes elementos de la novelística actual se le deben al relato gótico: a saber, la creación de atmósferas, lo lúdico *per se*, y el personaje byroniano, el cual llega hasta nuestros días casi sin deformaciones: en Heathcliff de *Cumbres Borrascosas*, de Emily Brontë, en Jay Gatsby de *El gran Gatsby* de Scott

Fitzgerald, Thomas Sutpen de *Absalon, Absalon!*, de William Faulkner, y en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

No se puede menos que estar de acuerdo con Peter Haining cuando comienza a darnos una definición de lo que sería el género gótico:

La narración gótica es aún lo que siempre ha sido: un maravilloso escape de la realidad, un viaje emocionante a través de tierras distantes y experiencias extrañas, un contacto con lo desconocido, un paso en la oscuridad, un pulso acelerado...¹⁰

Y más adelante en su ensayo discierne los cuatro pasos que ha dado la narrativa gótica. El primero sería el más primitivo y básico, el cual consistiría en un cuento romántico con su castillo encantado, un tirano, una dama oprimida, un caballero heroico y un espectro; o sea un fantasma que desde el más allá pide venganza. En la segunda etapa, se le agregó el elemento de terror en la forma de criaturas demoniacas y entes sobrenaturales, enigmáticos, misteriosos, quienes actuaban usualmente con malevolencia, astucia y sagacidad, debido a diversos propósitos. Después viene la narración gótica histórica, la cual echó mano de leyendas, supersticiones y viejas baladas de la antigüedad, y finalmente, el cuento oriental que tenía como modelo *Las mil y una noches*.

Ya para finalizar el siglo dieciocho, dice Haining, el entusiasmo por el género que había nacido en las novelas pioneras, provocó una gran producción de novelas y cuentos góticos que correspondían además a la gran demanda por este género de relato. Pero el género hubiera desaparecido o perdido su intensi-

10. *Loc. cit.*

dad y su desarrollo progresivos, se hubiera detenido ahí, si no hubiera sido por una autora que le agregó nuevos elementos, ya que las novelas y cuentos que se producían en esos momentos eran bastante malos o, si no, copias y plagios de los relatos que ya había hecho “clásicos” el género.

Esta autora es Ann Radcliffe, la cual, con sus novelas y cuentos, opacó en fama a todos sus contemporáneos. Se dice que su gran producción novelística fue motivada por la lectura de una novela gótica titulada *The recess* de 1785, de Sophia Lee. Las que se consideran las tres novelas más importantes de Mrs. Radcliffe son: *A Sicilian Romance*, *The Romance of the Forest* y su gran logro *The Myteries of Udolpho*. De estas novelas dice Haining:

Estos libros le merecieron la inmediata admiración de muchos devotos seguidores además que influyeron a escritores tales como Byron, Shelley, Charlotè Brontë y, en particular, dos futuros escritores de novela gótica: M. G. Lewis y Charles Maturin... Y su otro gran admirador, Sir Walter Scott.¹¹

Pues la obra de Ann Radcliffe mereció el honor de que Sir Walter Scott la reuniera en una sola edición y escribiera un ácuicioso y entusiasta estudio introductorio, en 1824, a solamente un año de la muerte de la admirada autora.

Otro crítico, en 1973, hablando de la máxima obra de esta autora, dice:

Los misterios, en verdad, están calculados perfectamente para conmover al lector y despertar su curiosidad. Algunos de los

11. Haining, *Op. cit.*,

incidentes parecen ser totalmente increíbles y fuera de los límites de la posibilidad natural. Sin embargo, cuando se nos dan las explicaciones lógicas, de inmediato el lector puede aceptarlas satisfactoriamente. Y puede afirmarse a crédito de la autora que, a diferencia de sus contemporáneos, resistió la tentación de caer en los recursos gastados de lo sobrenatural. Aún los eventos más vivamente descritos como improbables son vistos después en completo acuerdo con el orden de la naturaleza.¹²

A pesar de su mesura realista gótica, con Ann Radcliffe el personaje va cobrando importancia. Los buenos son dejados de lado y el protagonista de la novela se vuelve el malo, el anti-héroe, el marginal, el personaje más retorcido y grotesco por sus pasiones. En 1786, cuando aparece *The Monk*, de M. G. Lewis, se da un paso adelante en el desarrollo del personaje gótico: se le agregan nuevos elementos.

El monje es una de las novelas más representativas del género. Cuando esta novela aparece en la escena literaria, el relato gótico ya tenía casi treinta años de profuso desarrollo. Para 1796 ya habían salido las novelas de Mrs. Radcliffe. Y si hacemos caso a Montague Summers en su inventario titulado *The Gothic Quest*, las novelas góticas abarrotaban las librerías y ya contaban con ejércitos de lectores fieles en todos los estratos de la sociedad inglesa dieciochesca.

Esta novela, *El monje*, llegó con un cúmulo de nuevas aportaciones al género. Los nuevos elementos que incorpora, según Haining, son: “El realismo romántico de terror; que con-

12. R. Austin Friman, “Introduction to *The Mysteries of Udolpho*. London, Everyman’s Library, 1973.

siste en una serie de temas calculados en sí mismos, que cuando se presentan en toda su terrible desnudez, evocan una sensación de terror.”¹³ Y en esta novela, estos “temas calculados” quieren decir: el sacrilegio sacerdotal, el incesto, el adulterio, la sodomía, el asesinato, la corrupción humana, la degradación paulatina de los personajes y sus tradiciones. Cuando esta novela aparece ya se habían sobreexplotado el castillo encantado, los tiranos, las pálidas doncellas indefensas, sus héroes salvadores, etc. M. G. Lewis sitúa la acción de su novela en un microcosmos nuevo: un convento español del siglo dieciseis, un joven monje virtuoso, agraciado físicamente, que se vuelve diabólico, lúbrico, criminal, en franca degeneración. Y este monje que representa el misterio que engendran las fuerzas ocultas del mal, el muerto en vida, el condenado de la tierra, es la piedra fundamental para el personaje que Lord Byron desarrollará más tarde, dándole todo el crédito a M. G. Lewis en algunos de sus propios poemas.

El monje fue un libro provocador: después de su aparición causó uno de los escándalos más sonados de la historia de las letras inglesas. Mientras que unos críticos lo calificaban como una obra maestra, otros afirmaban que era blasfemo y obsceno, que corrompía la mente y el cuerpo de sus lectores. La Sociedad para la Supresión del Vicio llevó al autor y a su editor ante las autoridades. Para esto ya se habían vendido tres ediciones. En el juicio se le obligó al escritor, para las subsiguientes ediciones, a quitar todas las referencias bíblicas, algunos pasajes eróticos y a que algunos personajes de sexo masculino fueran cambiados por personajes de sexo femenino, ya que los primeros eran enamorados y seducidos por el inquieto monje. Este

13. Peter Haining, *op. cit.* p. 82

escándalo es importante porque echa luz sobre la recepción que había tenido un personaje de tal complejidad y por la combinación de tremendismo en sus acciones, porque echaba luz sobre una serie de elementos que ahora contenía el relato gótico, los cuales eran altamente innovadores, ya que penetraban zonas –inexploradas, desconocidas hasta ahora– del ser humano puesto en determinadas circunstancias.

Como se ha visto hasta aquí, a medida que aumenta la producción de novelas góticas los personajes y las historias que narran aumentan en su complejidad. Y curiosamente el personaje principal, el héroe, pasa paulatinamente a segundo plano. El que cobra importancia y simpatía es el villano. Se vuelve multifacético. La mezcla del bien y del mal, al volverlo más siniestro, también lo vuelve más interesante y atractivo por todos los misterios que plantea su elaborada personalidad. Sus motivaciones solamente son explicadas a través de una red de complejidades.

Nestor Luján, en un estudio introductorio a *El monje*, dice que es “una de las novelas más arquetípicas en cuanto a una ardiente mezcla de sangre, demonismo, sensualidad y truculencia”.¹⁴ Otros elementos que Lewis incorpora al género, y que van a acompañar a éste hasta nuestros días, son los artificios sobrenaturales que incluyen magia, brujería, fantasmas que participan en forma activa en las acciones de los vivos y las transforman. El demonio se pasea por esta novela en carne propia. Luján afirma que Lewis importó este elemento diabólico de Alemania. “Y en los círculos universitarios de las viejas ciu-

14. Nestor Luján, Prólogo a *El fraile*, de M. G. Lewis, Barcelona, Ed. Taber/EPOS, S.A., 1970.

dades renanas estaba muy de moda el demonio, sus ritos y sus sectas. De Alemania trajo posiblemente su no escasa erudición de demonología.”¹⁵

Ahora, otra novela que contribuyó también a la delineación del personaje byroniano: *Vathek*, de 1787. Esta es una novela que sucede en el Oriente. Según Peter Haining, ésta es un ejemplo claro de la influencia que los cuentos de *Las mil y una noches*, cuya primera versión al inglés había aparecido en 1704, tuvo sobre la Literatura Inglesa. Esta novela le da una nueva dimensión al relato gótico, y en especial moldea más el carácter gótico. Es la historia de un califa enloquecido por arrancarle sus secretos al Universo.

El carácter despótico y sanguinario del califa, su terrible mirada, sus arrebatos de cólera y melancolía, su irredimible audacia que no se detiene ante el cielo ni el infierno, tiene gran semejanza con el Manfred de Walpole y el Ambrosio de M. G. Lewis; y las aventuras y objetos maravillosos y mágicos, la cohorte de seres deformes y malévolos, los genios, los espíritus y potencias del otro mundo, son elementos convencionales de la novela de terror. Pero en *Vathek* no hay inocentes frente a malvados: No hay herofna ultrajada. La maldad reside en los seres del otro mundo. En los de éste el ansia de saber, el orgullo y la audacia, o bien la estupidez. Unos y otros reciben un severo castigo que no tiene relación ni con las virtudes de unos ni con los vicios de los otros. Porque lo que en las novelas de Mrs. Radcliffe o de Miss Reeve es un vicio o un pecado, en *Vathek* es un acto de supremo y espectacular orgullo; lo que ahí es una virtud, aquí es simplemente carencia de inteligencia, de educación o de medios. Los malvados héroes de Beckford

15. *Ibidem*.

Llevan con seductor encanto su maldad, y lo convierten en un espectáculo moralizante. Moralizante según los postulados de una moral que no es la tradicional religiosa de Miss Reeve, ni la antirreligiosa de M. G. Lewis, sino aquella en que no cabe la arquitectura lógica del bien y del mal, y sí la más humana de las servidumbres y grandeza de las pasiones.¹⁶

El personaje byroniano proviene, pues, de las cuatro novelas góticas más importantes. La gran admiración que Lord Byron sentía por *Vathek*, por ejemplo, la deja ver en sus propias palabras en una cita de Stéphane Mallarmé en un prólogo que éste escribe para la edición francesa de la novela:

Por la exactitud y corrección del decorado, la belleza de la descripción y la imaginación poderosa, este cuento oriental y sublime ante todo, deja en segundo plano a todas las imitaciones europeas, y tiene tanta traza de ser genuino que quienes hayan visitado el Oriente tendrán dificultad en creer que son otra cosa que una simple traducción.¹⁷

Mallarmé nos dice en el prólogo que Byron admiraba tanto la novela y el personaje del califa, que fueron el detonador para su personaje del poema *Childe Harold's Pilgrimage*. En el Canto I (XXII) dice:

There thou too, Vathek, England's wealthiest son
Once form'd thy paradise...

16. Guillermo Camero, Introducción a *Vathek*. Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1969, pp. 27-28.

17. Stéphane Mallarmé, Prólogo a la edición francesa de 1876, en *Vathek*, Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1969, p. 56.

Pero en los otros poemas donde también aparece su personaje son: *Cain*, *Manfred*, *Marino Faliero*, *Sardanapalus* y *Don Juan*. *The Norton Anthology of English Literature* da una definición de lo que sería el héroe byroniano:

Aparece en varios disfraces en los romances y dramas de Byron, pero su atributo central es el de saturnino, apasionado, melancólico, lleno de remordimientos pero al mismo tiempo un pecador irredento, quien en su orgulloso aislamiento social confía solamente en su ser absoluto contra las restricciones institucionales y morales. Esta figura del archirrebelde en una forma no política, con una fuerte carga erótica, encarna justamente el anhelo implícito en la época de Byron. Fue imitado tanto en la vida como en el arte y ayudó a dar forma a la historia cultural e intelectual de la segunda parte del siglo XIX.¹⁸

Sin embargo, el personaje byroniano, salió de los poemas de su creador y comenzó a vivir en la narrativa exclusivamente. Es en la obra narrativa de las hermanas Brontë, Charlotte y Emily, donde este personaje se independiza y comienza a tomar nuevas dimensiones. Winifred Gérin, quien ha estudiado minuciosamente la obra y la vida de las Brontë, dice:

... no es sino hasta que Emily Brontë crea a Heathcliff (en *Cumbres Borrascosas*) que se puede juzgar el impacto que en ella tuvo la obra de Byron. Heathcliff es el héroe byroneano *per excellence*. El engloba el pecado de orgullo hasta un grado satánico. Es su propio sentimiento de grandeza, y la incapaci-

18. Abramms, et al, *The Norton Anthology of English Literature*, New York, Norton Comp., 1974, p. 366.

dad de Catherine para reconocerla, lo que lo vuelve implacable. Frustrado por un amor no realizado, se convierte en un demonio. Sin embargo, nunca pierde la conciencia de su esencia seráfica, y es su provocación la que lo eleva al nivel de Lucifer... El poder supremo, pensaba Lucifer, es hacer de la mente su propio centro para darle forma al destino propio. Y así lo entendió Emily Brontë cuando dejó que Heathcliff dirigiera su propio fin, sin permitir ninguna intervención del hombre o de la naturaleza para su muerte. Heathcliff es el dueño absoluto de su destino, él sólo prepara la salida para su atormentada vida.¹⁹

Este arquetipo de personaje tendrá sus herederos en la narrativa norteamericana del siglo diecinueve en escritores como Nathaniel Hawthorne y su novela *La letra escarlata* y en Herman Melville y su *Moby Dick*. Es interesante notar que estos autores no llamaron novelas a sus creaciones narrativas, sino “romances”, término que se usó para designar en un principio a las novelas góticas. Y ya en el siglo veinte, Scott Fitzgerald primero, y William Faulkner después, tomarían los rasgos del personaje byroniano para la confección de sus propias obras. Pero hay que insistir en que este personaje fue “rescatado” de la poesía para la narrativa. Winifred Gérin nos dice:

En Byron, Emily encontró al prototipo del hombre insociable. Sus amores desafortunados la atrajeron de igual forma por su desprecio por la sociedad convencional y en la insolencia para desafiar su destino adverso. El misterio de sus orígenes fue otra fuente de inspiración romántica para ella. Por ejemplo, Lara (de Byron), cuyos orígenes, como Heathcliff después de él,

19. Winifred Gérin. Emily Brontë, Great Britain, Oxford University Press, 1971, p. 45.

nadie conocía... Está también el desafío de Caín; el amor fatal de Manfred; todos estos atributos fueron conferidos a los emergentes héroes de Gondal (primeras narraciones de E. Brontë) y finalmente pasaron al protagonista de *Cumbres Borrascosas*.²⁰

Tal parece que el genio de Emily Brontë y el de Lord Byron fueron los creadores de este personaje. Y estos a su vez se apoyaron en las enseñanzas de sus antecesores inmediatos, los inventores del relato gótico. Géryn sigue diciendo:

... sin la novela gótica la figura de un amante demoniaco como Heathcliff nunca hubiera sido concebida; también se puede afirmar que solamente alguien con el genio de Emily Brontë pudo transformar el remoto personaje Byroniano en un norteño inglés rudo. En el análisis final de los logros de Emily Brontë en *Cumbres borrascosas* es tal vez la calidad de cercanía que trajo al mundo de la novela gótica lo que sería su mayor contribución al género. Mary Shelley situó sus personajes demoniacos en Italia (como antes así lo había hecho Mrs Radcliffe) ya que ésa era la esencia del personaje gótico: ser exótico. Sin embargo Emily Brontë los trajo a su casa. *Cumbres Borrascosas* no es solamente una narración de Yorkshire, es netamente inglesa además. Es el clima, los edificios isabelinos, la indomable naturaleza de sus personajes...²¹

El personaje byroniano, a partir de Emily Brontë deja de ser un ente exótico para pertenecer al lugar donde se lleva a cabo la acción. Aunque su esencia sigue siendo la misma. Y es lo que hicieron los escritores de “romances” del siglo diecinueve

20. *Ibidem*, p. 46.

21. *Ibidem*, p. 224.

después de ella, como Hawthorne, sus personajes son de Nueva Inglaterra. O Scott Fitzgerald, su personaje Jay Gatsby es del Medio Oeste radicado en Nueva York. O William Faulkner, su personaje Thomas Sutpen es un sureño del Delta del Mississippi. O Juan Rulfo, su Pedro Páramo es de los Altos de Jalisco. Y todos ellos tienen rasgos que comparten a pesar de tener tan diferentes nacionalidades. Todos ellos tienen configuraciones en sus almas que los hermanan. Las acciones que llevan a cabo tienen su detonante en motivaciones que fueron inventadas para ellos por Lord Byron y Emily Brontë.

Mario Praz nos da una definición del personaje byroniano:

El tipo de héroe satánico de la tradición Vathek–Byroneana: una figura majestuosa y un aspecto hermoso pero a la vez triste, ensombrecida por la expresión de orgullo que la animaba.²²

22. Mario Praz, *op. cit.* p. 31.

LORD BYRON:

LA POESÍA SE VOLVIÓ PERSONA

Uda Valero*
y Alejandra Herrera**

A Jorge López Medel, *in memoriam*

Nunca el impulso vital y el artístico se conjugaron mejor en ningún autor como en Lord Byron (1788-1824), por eso en la mayoría de sus obras es difícil deslindar lo que corresponde a la ficción o a la autobiografía. A principios del siglo XX, para muchos críticos su personalidad generaba más interés que sus poemas, y consideraban que a excepción de su *Don Juan* toda su obra era menor. Para algunos estudiosos la contribución “real” de Byron a la cultura literaria fue la creación de un arquetipo, el héroe byroniano, basado en su conducta y en su persona más que en su obra. La escandalosa vida privada, su magnetismo, su posición política llevada hasta las últimas consecuencias y su temprana muerte hicieron de Lord Byron un personaje legendario.

* Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco.

** Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco.

En la década de los años 50, la crítica, sin soslayar su polémica personalidad, reconoce la calidad literaria de su poesía y lo coloca como uno de los más grandes románticos y, tal vez, el más moderno de ese grupo. Además, sus cartas y diario personal ofrecen una manifestación de ingenio espontáneo y agudeza mental, que revelan su maestría en el manejo de la prosa informal.

Si partimos de que la poesía es la realización sublime de estados de ánimo, ideas, momentos significativos, y no una forma cerrada que atiende a la rigidez de ciertos cánones, la poesía de Byron debe ser valorada por la crítica más exigente. A pesar de que T. S. Eliot correspondía a los que consideraban al *Don Juan* como su única obra valiosa, quedó seducido por la profunda sinceridad, fuerza y la gran virtud de entretener de Byron, cualidades que también impresionaron, en su momento, a Goethe y a Mathew Arnold.

La compleja historia personal de George Gordon, Lord Byron, inició con una malformación congénita del pie derecho, la muerte de su padre y los abusos físicos y sexuales de una institutriz alcohólica. También enfrentó prematuramente el dolor debido a las curaciones de un inepto quiropráctico. Finalmente un médico corrigió el problema de su pie con una bota especial y la institutriz fue despedida. Estos acontecimientos poblaron su infancia y posteriormente marcarían su vida y obra. Pero no todo fue tristeza y sordidez. Su niñez transcurrió en una mansión rodeada de lagos, árboles y una abadía gótica en el legendario bosque de Sherwood, herencia de un tío abuelo, que además lo convirtió, a los diez años, en el sexto barón Byron de Rochdale.

El fuerte espíritu de Byron no se arredró ante sus limitaciones físicas, practicó disciplinadamente varios deportes y sobresalió especialmente en natación. Esto lo convirtió en el héroe de sus compañeros más jóvenes en la escuela de Harrow, varios

de los cuales fueron iniciados por él en relaciones apasionadas. Para la mayoría de sus biógrafos, la bisexualidad de Byron fue un hecho; no obstante sus satisfacciones emocionales siempre vendrían más de parte de las mujeres que de los hombres.

Al principio de su adolescencia, empezó su pasión por la literatura, escribió versos, epigramas y sátiras. A los 15 años, al debilitarse la relación con su madre, comenzó una estrecha amistad con su media hermana mayor, Augusta Byron, de quien había crecido separado. Dos años más tarde, ingresó a la Universidad de Cambridge y es ahí donde por primera vez publicó en forma privada, un pequeño volumen titulado *Fugitive pieces* (1806); estos poemas juveniles eran románticos, melancólicos, realistas, satíricos y eróticos. Desde entonces ya se revelaba su peculiar sentido del humor, por ejemplo, en el larguísimo título de uno de ellos: "To a Lady Who Presented to the Author a Lock of Hair Braided with His Own, and Appointed a Night in December to Meet Him in the Garden".

La primera publicación formal de Byron, cuando tenía 19 años, *Hours of Idleness* (1808) fue duramente criticada en la *Edinburgh Review*; dicho volumen muestra una clara influencia de fuentes neoclásicas del siglo XVIII y se perfila en él la gran veneración que Byron sentía por el periodo augusto y por Alexander Pope.

Cuando terminó su educación en Cambridge, a los 21 años, Byron fue a residir en Londres cumpliendo con el papel de poeta, dandy, noble y hedonista; no obstante, la situación política de su país también ocupaba un lugar importante en sus intereses. El esperaba seguir una carrera parlamentaria desde el partido liberal de los Whigs. Pero Inglaterra, en esa época, estaba dominada por los conservadores del partido Tory, así que Byron expresó en sus obras una amarga desilusión por la hipo-

cresía social, y decidió hacer un largo viaje. Se embarcó a Lisboa, cruzó España en plena guerra peninsular, siguió hacia Ginebra y después a Albania y Grecia, donde surgió su inconmensurable amor por lo helénico; también ahí empezó el canto I de *Childe Harold's Pilgrimage* (1812).

En esta obra, el primer poema largo de Byron y al cual debió su fama inmediata, el poeta muestra la desesperación al reconocer que todo intento por concertar lo real y lo ideal fracasa. Este poema es un diario de viaje poético en el que los lectores de aquella poca identificaron rápidamente en el protagonista, melancólico y cínico, a su autor. Sin embargo, *Childe Harold*, escrita en estrofa spenceriana¹, es mucho más que el recuento de las fortunas y desventuras del héroe. Byron a lo largo de su vida fue un voraz lector de historia, y en este poema relata los acontecimientos sociales y políticos que estaban sucediendo en Europa, y de los cuales, incluso, había sido testigo: el intento de Napoleón por ocupar Portugal, la invasión a España, la guerra peninsular y la derrota de Napoleón en Waterloo. Pero la restauración de las monarquías europeas atentaba más contra su ideal de libertad que el sueño imperialista napoleónico de una Europa unificada. En este contexto, Byron expresa su desencanto, por ejemplo, al final del poema, en el canto IV:

CLXXXV

My task is done –my song hath ceased– my theme
Has died into an echo; it is fit

1. Estrofa de nueve versos con esquema rítmico ab ab bc bc c, cuyas primeras ocho líneas tienen pentámetro yámbico y la novena tiene exámetro yámbico.

The spell should break of this protracted dream
The torch shall be extinguished which hath lit
My midnight lamp -and what is writ, is writ,-
Would it were worthier! but I am not now
That which I have been -and my visions flit
Less palpably before me- and the glow
Which in my Spirit dwelt is fluttering, faint, and low.

Este poema fue ampliamente distribuido y su autor se convirtió en la personalidad más solicitada por la sociedad encumbrada de Inglaterra.

A su regreso a Londres, a los 24 años, Byron pronunció su discurso de ingreso a la Cámara de los Lores: una petición apasionada, que se oponía a una ley propuesta por los Tories en la que se demandaba la pena de muerte para los tejedores desempleados de Nottingham, que habían destruido sus telares.

La poesía de Lord Byron revelaba verdades demasiado amenazantes para las “certezas” de la sociedad de su época. Esto no hubiera sido posible sin una máscara cómica y burlona. Es decir, Byron era más serio mientras más jugaba irónicamente con los acontecimientos de su tiempo, así le daba salida a su honestidad emocional e intelectual. En muchas de sus obras, ironía y paradoja van de la mano.

Como buen romántico, Byron creía en algunos de los postulados de William Wordsworth (1770-1850) y Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), quienes fueron iniciadores del romanticismo inglés. En su prefacio a *Lyrical Ballads* (1798) sostenían que la poesía es “la corriente espontánea de los sentimientos”, así que muchos de los poemas de Byron fueron escritos a vuelo de pluma y por eso mismo para algunos no se sostienen estilísticamente, pero esto al poeta no le preocupaba: “Nunca puedo reha-

cer nada, soy como el tigre: si fallo el primer zarpazo me regreso gruñendo a mi jungla, pero si lo logro es a muerte.” (*The Works of Lord Byron. Letters and Journals*. Junio 1º de 1818, *apud* Leslie A. Marchand. *Byron’s Poetry*. p. 432.)

Lo que sí puede ser considerado uno de los méritos de Byron es su genialidad para elevar un lugar común por medio de un lenguaje sonoro, rítmico y significativo. Esto se puede apreciar en la cuarteta III de uno de sus más famosos poemas líricos: “So We’ll Go No More A-Roving”, basado en el estribillo de una canción escocesa:

Though the night was made for loving,
And the day returns too soon,
Yet we’ll go no more a-roving
By the light of the moon

Herederó de la belleza de su padre aunada a un talento y particular encanto, Byron resultaba una enorme tentación para cualquier tipo de mujer. Sus aventuras amorosas fueron incontables: la juvenil Mary Chaworth, de quien se enamoró a los 15 años, el asedio de la casada Lady Caroline Lamb, la incestuosa relación con Augusta, que lo atraía y repugnaba a la vez; y un precipitado y breve matrimonio con Anabella Milbanke, de quien tuvo una hija, Augusta Ada. El divorcio generó un gran escándalo y la sociedad que había encumbrado a Byron lo rechazó. Aunque nunca lo reconoció, también tuvo otra hija con su hermana Augusta, Elizabeth Medora. Esta situación y sus deudas hicieron que el poeta tomara la decisión de autoexiliarse: por segunda vez inició otro largo viaje del cual no habría de retornar vivo. Visitó Suiza, Italia y por último Grecia. En Ginebra creció su profunda amistad con el matrimonio Shelley, y ahí se

le reunió su amiga Claire Clairmont, ya embarazada, con quien había tenido una relación casual en Inglaterra. Paralelamente escribe *The Prisoner of Chillon* (1816) y el canto III de *Childe Harold* en los que expresa sus sentimientos: el ostracismo debido a la falsedad de la sociedad inglesa y su odio al despotismo. A pesar de que eran una fuerte crítica, la publicación de estas dos obras hizo que Byron recuperara la confianza y el gusto del público inglés. A principios de 1817 nace Clara Allegra Byron.

Volviendo a la poética del romanticismo puede afirmarse que, en dicha corriente, existen varias maneras de concebir la relación entre lo real y lo ideal. Wordsworth y Coleridge se adhirieron a la filosofía platónica que concilia esta oposición afirmando que lo ideal es la única realidad. Sin embargo, la realidad les mostraba que había una distancia insalvable entre ambos, lo cual les generó una frustración temporal que fue superada cuando abandonaron sus ideales democráticos, y su pensamiento político, profundamente marcado por la Revolución francesa, se fue haciendo más conservador.

En *Don Juan*, Byron despectivamente se refiere a Platón de esta manera:

CXVI

Oh Plato! Plató! you have paved the way,
With your confounded fantasies, to more
Immoral conduct by the fancied sway
Your system feigns o'er the controlless core
Of human hearts, than all the long array
Of poets and romancers: –You're a bore,
A charlatan, a coxcomb– and have been,
at best, no better than a go-between.

Para Byron existía una dicotomía entre lo ideal y lo real. A pesar de que lo más importante para él era lo ideal, éste se desvanecía ante la realidad y su respuesta fue, entonces, la melancolía y sus reflexiones amargas y burlonas. Byron añoraba la paz augusta del siglo XVIII encarnada en su ídolo Pope, quien consideraba que lo ideal y lo real eran exactamente lo mismo, es decir, “el mundo es correcto y está bien” porque incluso las imperfecciones aparentes de lo real forman parte de lo ideal. De este modo lo muestra en *An Essay on Man* (1730), un poema largo en el cual reafirma el orden esencial y la bondad del universo, así como la idea de que el lugar correcto de la humanidad está en dicho universo. Probablemente este poema de Pope es el mejor escrito en el estilo épico burlesco de la lengua inglesa. No obstante su admiración por el poeta augusto, Byron no podía concebir que las imperfecciones, incluso las de su propia vida, fueran parte del ideal.

En sus obras *The Vision of Judgement* y *Don Juan*, entre otras, Byron revela la amargura propiciada por la disparidad entre lo ideal y lo real, y con deleite se quita la máscara del sentimentalismo hipócrita para mostrar con crudeza la cara verdadera y oscura de la realidad, a través de la sátira, recurso utilizado agudamente por Pope. El antecedente de estas obras satíricas bien puede ubicarse en *English Bards and Scottish Reviewers* (1809), respuesta de Byron a las severas críticas que le habían hecho a la ya mencionada *Hours of Idleness. English Bards...* es un poema de más de mil versos pareados (*heroic couplet*)², al

2. Versos pareados con esquema rítmico ab, en pentámetro yámbico, que muy a menudo contienen en sí mismos una exposición completa y, como tal, cerrada por punto y coma, punto, signo de exclamación o de interrogación. Dentro de estos dos versos (ab) es posible obtener efectos retóricos o ingeniosos por medio del paralelismo del balance o de la antítesis, ya sea dentro del dístico o bien en cada línea individual.

mejor estilo de Pope, que comprende su primera gran obra, la cual mostraba una gran vitalidad e ingenio, y por eso fue alabada por poetas y editada en cuatro ocasiones. Sin embargo, posteriormente, Byron la vería como una sátira de juventud que llegó demasiado lejos, porque atacaba a personas que él después respetaría; por esta razón no permitió una 5ª edición de la diatriba.

Muchos lectores se han sorprendido por la aparente contradicción entre el romanticismo de Byron y su sátira exuberante y a menudo obscena.

Manfred (1817), escrita para teatro, es para algunos su obra más romántica, en ella retoma uno de los grandes mitos románticos: la leyenda de Fausto. En *Manfred* se abordan temas como el incesto, la culpa y el remordimiento, sin embargo a diferencia del Fausto de Goethe, el protagonista de Byron no vende su alma al diablo, sino que lo desafía y reta al inframundo. El drama termina con la muerte digna y estoica del héroe. En ésta como en otras de sus obras pueden verse algunas de las características del héroe byroniano:

The stars are forth, the moon above the tops
Of the snow—shining mountains. —Beautiful!
I linger yet with Nature, for the Night
Hath been to me a more familiar face
Than that of man; and in her starry shade
Of dim and solitary loveliness,
I learned the language of another world.
I do remember me, that in my youth
When I was wandering, -upon such a night
I stood within the Coliseum's wall
'Midst the chief relics of almighty Rome.

En estas líneas además de mostrar la soledad, nostalgia y melancolía de Manfred, es importante señalar el ingrediente gótico del escenario: la oscuridad y el atractivo misterio de las ruinas de un país latino, excéntrico para el espíritu inglés, que propicia el encuentro con lo sobrenatural.

En *Don Juan* (Cantos I y II 1819, III-V 1821, VI-XIV 1823, XV y XVI 1824), escritos los primeros cantos en Italia, Byron retoma el antiguo mito español. El poeta anglicizó el término “Juan” para que rimara con “true one” (el verdadero), e irónicamente llama la atención que el protagonista de esta leyenda es un hermoso “truhán”, fácil presa del género femenino. En esta obra Byron expone el conflicto romántico entre la naturaleza y la civilización, llevado a sus extremos por la Revolución industrial; la futilidad e inhumanidad de la guerra y la vanagloria militar; el materialismo de la sociedad inglesa; la hipocresía del matrimonio convencional y lo efímero del impulso amoroso. El Byron satírico se encontró a sí mismo al descubrir que la épica burlesca era su vehículo poético adecuado, pues mediante él se trataba un acontecimiento vanal con un estilo elegante cuyo resultado siempre era humorístico. Uno de sus grandes logros fue encontrar en la “ottava rima” italiana³ las posibilidades de brillantez retórica y facilidad coloquial, de cambios naturales, pero caleidoscópicos, que iban de lo serio a lo cómico. En este poema, igual que en la mayoría de sus obras importantes, utiliza este recurso. Pero Byron no sólo empleó las formas italianas, sino que también llevó a su vida las costumbres de ese país, ya que se convirtió en el “cavalier servente” de una hermosa noble, Teresa Guiccioli:

3. En español octava real: estrofa de ocho versos con esquema rítmico de ab ab ab cc, en pentámetro yámbico. Utilizada en 1818 en su *Beppo*.

CXCIX

Alas! the love of women! it is known
To be a lovely and a fearful thing;
For all of theirs upon that die is thrown,
And if 'tis lost, Life hath no more to bring
To them but mockeries of the past alone,
And their revenge is as the tiger's spring,
Deadly, and quick, and crushing; yet, as real
Torture is theirs -what they inflict they feel.

Por otra parte, Byron adoptó la poesía romántica subjetiva que nacía del impulso de hacerle caso al corazón y vertir esos sentimientos en el poema. En este género encontró una salida para sus energías y emociones: “Todas las convulsiones terminan en mí con rima” (*Letters and Journals*, vol. II, Carta del 30 de noviembre de 1813), la poesía es entonces como “la lava de la imaginación cuya erupción impide un temblor.” (*Op. cit.* Carta de noviembre 10 de 1813) Sin embargo, Byron siempre consideró a este género como menor. En la carta dirigida a Murray del 15 de septiembre de 1817, el poeta escribe: “Con respecto a la poesía en general estoy cada vez más convencido que *todos nosotros* –Scott, Southey, Wordsworth, Moore, Campbell, yo– estamos equivocados; que pertenecemos a un sistema o sistemas poéticos revolucionarios que no valen la pena... y que tanto las generaciones actuales como las próximas opinarán lo mismo. Esto lo confirmo cada vez más, ya que últimamente he regresado a algunos de nuestros clásicos, particularmente Pope; tomé poemas de Moore, míos y de algunos otros y los comparé con los de Pope y realmente me asombré (no tendría que haberlo hecho) y me sentí mortificado por la distancia ine-

fable que existe en cuanto a sentido, armonía, efecto e incluso *Imaginación*, pasión e *Invención* entre el pequeño hombre de la reina Ana y nosotros el bajo imperio.” (*Op.cit*, vol. IV)

En 1822 dos trágicos accidentes enfrentarían nuevamente a Byron con el dolor: la muerte de su hija Allegra y la de su amigo Shelley, quien murió ahogado cuando su barco “Don Juan” naufragó en una tormenta. Ese mismo año escribió *The Vision of Judgement* que puede ser considerada su sátira más pura y maliciosa; como afirma P. R. Andrew en *Critical Study on Byron*, esta obra “tiene toda la fuerza de Don Juan y ninguna de sus debilidades.” *The Vision...* es un poema que Byron escribió no con la intención directa de ridiculizar a Jorge III, sino a las loas escritas por el poeta laureado de la corte, Robert Southey, en *A Vision of Judgement*, donde relataba el juicio y la entrada gloriosa del monarca al cielo después de su muerte. Los resentimientos que Byron pudiera guardar contra Southey se debieron a varias razones: su cambio de ideales políticos, el sacar a la luz la vida íntima del Lord y sobre todo el ataque aparecido en el prefacio de *A Vision...* contra Byron:

Men of diseased hearts and depraved imaginations, who forming a system of opinions to suit their own unhappy course of conduct, have rebelled against the holiest ordinances of human society...

Y contra su *Don Juan*:

Those monstrous combinations of horrors and mockery, lewdness and impiety, with which English poetry, has, in our days, first been polluted!

En estas citas puede verse claramente por qué Byron contestó tan brutal y burlescamente al estilo solemne del poeta de la corte, en su *The Vision of Judgement*, cuando lo llama “multo scribbling”, parafraseando la descripción que Southey hace de Satanás como un monstruo de muchas caras: “multifaced”.

Veamos cómo la “ottava rima” permite a Byron expresar sus ideas por medio de frases coloquiales:

XVII

But ere he could return to his repose,
A Cherub flapped his right wing o'er his eyes-
At which Saint Peter yawned, and rubbed his nose:
“Saint porter,” said the angel, “prithee rise!”
Waving a goodly wing, which glowed, as flows
An earthly peacock's tail, with heavenly dyes:
To which the saint replied, “Well, what's the matter?
“Is Lucifer come back with all this clatter?”

XVIII

“No,” “quoth the Cherub: “George the Third is dead.”
And who is George the Third? replied the apostle:
“*What George? what Third?* “The king of England,” said
The angel. “Well! he won't find kings to jostle
Him on his way; but does he wear his head?
Because the last we saw here had a tustle,
And ne'er would have got into heaven's good graces,
Had he not flung his head in all our faces.

De este modo, la concepción poética de Byron debe mucho a su admiración por la poesía con propósito serio y moral como la de Pope; poesía que en su época, siglo XVIII, debía castigar los errores de la sociedad con ingenio y señalar las desviaciones del sentido común y del buen gusto mediante sus versos pareados bien balanceados y brillantes, por ejemplo, en la *Epistle II to a Lady*:

See how the world its veterans rewards:
A youth of frolics, and old age of cards;
Fair to no purpose, artful to no end,
Young without lovers, old without a friend;
A fop their passion, but their prize a sot;
Alive ridiculous, and dead, forgot.

Aquí, además de observarse las cualidades ya señaladas, Pope ejercita una economía de palabras como en el último verso donde omite “they were” y “they are”, en contraste con la estrofa XVIII, ya citada, de *The Vision...* en donde Byron llega incluso a inventar una palabra como “tustle” para que rime con “apostle” y “jostle”.

No es difícil darse cuenta por qué Byron ha sido considerado como una paradoja romántica: los extremos en su vida, en sus opiniones y en su poética son evidentes. Fue un deísta y libre pensador, perseguido por el sentido calvinista del pecado original. Se comprometió con la causa de los oprimidos tanto de su país como de otras partes del mundo y, sin embargo, siempre estuvo consciente de sus antecedentes nobles y algunas veces mostraba un infantil orgullo aristocrático. Le gustaba verse como un dandy de la Regencia y, no obstante, sentía una gran admiración hacia la simpleza y modales naturales de su amigo

el poeta Shelley. En raras ocasiones y siempre frente a extraños tenía actitudes afectadas, aunque internamente poseía una gran integridad y honestidad que desarmaban a cualquiera. El problema central para Byron, como para la mayoría de los románticos, era encontrar una unidad satisfactoria entre las demandas de lo real y lo ideal, sólo que en Byron su sentido común lo hacía afianzarse al siglo XVIII y por lo tanto su actitud frente a dicho problema fue diferente a la de los otros románticos.

Este ir y venir de Byron entre uno y otro puntos de vista hizo que nunca tuviera una filosofía fija –como sí la tuvieron sus contemporáneos–, ya que estaba consciente de que ningún sistema podía responder a las preguntas que perpetuamente se hace el hombre en torno a la vida y a su destino.

Aunque Byron muchas veces lo negó, su posición política, sus ideales y su vida se reflejaron en la mayoría de sus obras. Es así como podemos entender por qué a él se debe la creación del héroe byroniano, cuyas características son: melancólico, aristócrata, cortés, diplomático, sensible, caprichoso, rebelde, temerario, aventurero, poseedor de una fuerte veta erótica y sexual; propietario de una orgullosa soledad; fuera del bien y el mal y, por tanto, fuera de toda ley.

Desde su *Childe Harold*, *Manfred*, *Massepa*, *Beppo*, el héroe byroniano empieza a cobrar materia, hasta culminar con su *Don Juan*, pasando por el Satanás de *The Vision*...

Durante su estancia en Italia, en 1821, Byron que vivía cómodamente con Teresa Guiccioli –quien ya había logrado que el Papa la separara de su marido– y enfrascado en su escritura, estalló la guerra de independencia en Grecia, lo cual generó un grave conflicto en el poeta, pues renació su amor hacia lo helénico y dudó entre permanecer en Italia o ir a luchar por la causa griega contra los turcos.

En 1822 optó por lo segundo y en agosto del siguiente año se embarcó hacia Cephalonia, donde arribó con un gran cargamento de medicinas que él mismo había comprado. Ya en Grecia, el faccionalismo y la falta de disciplina de los griegos exasperaron a Byron, pero conservó la paciencia y se mostró como un brillante estratega militar. El poeta le prestó, además, al gobierno griego 4000 libras para que intentara romper el bloqueo turco de Missolonghi, lo cual consiguió Byron al llegar a las playas pantanosas de dicho lugar, y fue recibido como héroe con 21 cañonazos. Ahí escribió uno de sus últimos poemas en el que revelaba sus fatales presentimientos: "On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year". Los griegos insistían en que el Lord estuviera al frente de su ejército contra los turcos, pero debido a diversas razones el ataque se retrasó. El 15 de febrero de 1824, Byron sufrió un ataque probablemente de apoplejía y su salud empeoró a causa de una sangría mal practicada. Mientras el poeta se debatía entre la vida y la muerte, en Inglaterra los nuevos cantos de *Don Juan* fueron muy bien recibidos igual que los informes de sus temerarias aventuras. Byron murió el 19 de abril de 1824; existen varias versiones de la causa de su muerte: envenenamiento urémico, fiebre reumática o sangrías mal practicadas. Ni en Europa ni en Inglaterra creyeron las noticias de su muerte, y cuando éstas fueron confirmadas, su autosacrificio y su amor por la libertad lo convirtieron en el epítome del Romanticismo. En Grecia se le consideró como héroe nacional y su martirologio llevó a este país a su libertad.

Las líneas anteriores demuestran la coherencia que existió entre la vida, los ideales y los hechos de Byron: su afán de realizar sus ansias de libertad lo llevó a participar activamente en diferentes movimientos sociales. Como la rigidez de Inglaterra no le permitió materializar sus anhelos, Byron en Italia luchó al

lado del movimiento Carbonari en contra de Austria, que finalmente fracasó. Sin embargo, y aunque Byron no vio la culminación de sus esfuerzos, Grecia sí obtuvo la independencia, entre otras cosas, gracias al apoyo del poeta.

En cuanto a su obra la estancia fuera de Inglaterra permitió que Byron se sintiera libre de los patrones poéticos ingleses. Lo que para muchos de sus contemporáneos era una debilidad, en realidad fue su valor más importante: responder sensiblemente a las impresiones efímeras sin atenerse a ningún principio filosófico consistente; nunca se afilió a los cánones de los “respetados” que habían cambiado de ideales para llegar a una calma –para él ficticia– y se conformaban con las respuestas simples.

Como ya se ha señalado, Byron disminuía su obra y la de los otros románticos al compararla con la pureza de los versos pareados de Alexander Pope. Pese a la belleza sintética de la poesía de este último, la épica burlesca de Byron lograda a través del estilo italiano de la “ottava rima” –menos pura y compacta– lo llevó a penetrar más hondamente en los laberintos de la condición humana: en su poesía no sólo se palpa, sino también se siente el desaliento y la decepción de no poder llegar al ideal. Por estas razones, Byron es un poeta que puede seguir dialogando con los lectores del siglo XX.

Bibliografía

- Entwistle, W. *Historia de la literatura inglesa*. México, FCE, 1995.
- Gillet, E. *Literatura inglesa*. México, FCE, 1952.
- Granberry, Albert. *The Romantic Period*. New York, Scribner, 1929.
- Grierson, H. J. *Lord Byron: Arnold and Swinburne*. London, Murray, 1925.
- Hall, S. C. *The Book of Gems*, vol. II. London, Fischer, 1844.
- Hopkins, Kenneth. *English Poetry. A Short History*. Illinois, University Press, 1962.
- McConnell, Frank. *Byron's Poetry*. London, Norton, 1978.
- Robson, W. W. *Byron as Poet*. London, British Academy, 1957.
- Rylands, George. *The Argo Book of Recorded Verse*. Oxford, University Press, 1965.
- The Norton Antology of English Literature*. New York, Norton, 1968. 2 vols.

EL RETRATO DE DORIAN GRAY:

UN MUSEO DE ACIERTOS *

Dominique Fernandez

¿Acaso pensó Oscar Wilde en subir la escalinata y visitar la galería de cuadros que el Palacio Corsini encierra en Roma, no lejos del Tíber a la entrada del Trastévere, frente a la Farnesina? Fue a admirar el gran Velásquez del papa Pamphili en el Palacio Doria, cerca del Colegio Romano: “El más bello retrato del mundo: allí está el hombre entero.” Es muy raro esta clase de anotaciones en su pluma. Impresiona corroborar que este gran adorador de lo bello, por decirlo de alguna manera, nunca habló de la pintura clásica en sus escritos: ¿se interesó alguna vez en pintores fuera de los de su época, Monticelli, Burne-Jones, Whistler, Aubrey Beardsley, algunos de los cuales fueron sus amigos personales? Al parecer, la gran pintura italiana le fue extraña, aunque a menudo haya viajado a la península. Este es uno de los numerosos enigmas del caso Oscar Wilde. O más bien este es uno de los criterios que nos permiten afirmar que Oscar Wilde más que un amante de la belleza fue un esteta. ¿Por qué un esteta? Porque no le gustaban más que los cuadros de su época que se caracterizan justamente por el gusto por Bizancio, por la rareza preciosista, por la descomposición sofisticada (los prerrafaelistas, Gustave Moreau). Para él un pintor tenía mucho más valor por-

* Traducción de Antonio Marquet.

que pertenecían ambos al mismo mundo, frecuentaban los mismos salones, estaban inscritos en el mismo círculo, compartían la misma vida brillante. En Italia ¿qué provecho personal y mundano se podía sacar de frecuentar a artistas muertos hacía trescientos o cuatrocientos años, con los cuales uno no podía intercambiar un puro o comentar los últimos rumores de la Alta Sociedad? El silencio de Oscar Wilde sobre las obras maestras que pudo ver en el curso de sus viajes por Francia, en Italia o en Grecia es muy elocuente de su incapacidad para apreciar un cuadro, una arquitectura, un paisaje por sí mismo.

De tal manera, no subió los escalones del Palacio Corsini en donde le hubiera intrigado un cuadro de Caravaggio, el célebre *Narciso*. Contrariamente a la tradición iconográfica, Caravaggio no pintó a un efebo desnudo, sino a un sólido joven totalmente vestido, con telas de Damasco, suntuosas, que hubieran agrada- do al dandy del Café Royal. No existen cuerpos desnudos en las novelas de Oscar Wilde. Uno imagina a Dorian Gray, Basil Hallward, lord Henry encorbatados, encorsetados. Incluso cuando Dorian se entrega a los más osados excesos, parece guardar su cuello cerrado y sus guantes sin arruga. Tal es el precio que se debía pagar al puritanismo de la época victoriana. Ese himno al placer y a la libertad individual que pretendió ser *El Retrato de Dorian Gray* ignora completamente la primera liberación, que es la del cuerpo. El Narciso del Palacio Corsini tampoco es un relámpago de emancipación. Ambos nada tienen en común con ese joven argelino que dejó caer sobre la arena su albornoz y apareció ante los ojos asombrados de André Gide en el esplendor de su grácil cuerpo. Pero el detalle que le hubiera asombrado más a Oscar Wilde, es la forma del rostro reflejada en el agua: un reflejo que parece idéntico a la forma reflejada, salvo que en lugar de la vida se diría que es una imagen de la muerte.

¿El inclinarse sobre el agua para mirarse, acaso no es detener la vida, suspender el movimiento, congelar los rasgos, en una palabra, iniciarse a la muerte? Es sabido que Oscar Wilde tenía otra idea del reflejo, del espejo: “no hay que mirar ni a las cosas ni a las personas. Sólo hay que ver los espejos. Pues los espejos tan sólo nos muestran máscaras.” Allí donde Wilde veía una máscara, Caravaggio contemplaba la muerte. ¿Son tan diferentes ambas visiones? ¿Acaso no es *Dorian Gray* una variación sobre la incompatibilidad del arte y la vida, y el instrumento de esa revelación no es un retrato, es decir un doble, un reflejo, un espejo?

*

Dorian vivirá a fondo todos los placeres, todos los “vicios” (como se decía todavía en su época), conservando su rostro de veinte años; será el autorretrato que se mandó a hacer el que envejecerá en lugar suyo. Este es el hallazgo que le aseguró a la novela de Wilde una fama que nunca ha sido desmentida. Pero si la idea es en efecto original (aunque el Balzac de la *Piel de zapa*, el Edgar Poe del *Retrato oval*, o el Stevenson de *El extraño caso del Dr. Jekyll* pudieron servir como inspiradores) la novela aparece sin embargo como el delta en el que desembocaron los cincuenta últimos años de la historia de la literatura y del arte en Europa. La novela aparece en 1891: para reaccionar al desarrollo industrial, a la fealdad creciente de las ciudades, a la proliferación de los suburbios; desde mediados de siglo, los escritores y los artistas paulatinamente se aislaron del mundo exterior y se parapetaron en un universo muy suyo, adonde no pudieran alcanzarlos el horror de la vida moderna y la vulgari-

dad de las masas. A la fórmula de Stendhal: “La novela es un espejo que se pasea por los caminos”, eco de una época feliz en el que escritor se encontraba en armonía con la sociedad, le sucede la torre de marfil de Flaubert. El refugio de Croisset, la lucha heroica contra las palabras, es el ejemplo que se seguirá ahora: la obsesión formalista, el culto del arte por el arte, el desprecio por las masas alimentarán a la literatura moderna. El arte ya no es un reflejo del mundo, sino un refugio contra el mundo. A fines de siglo, sólo algunos novelistas dotados de una fuerza excepcional, como Zola, siguen siendo los cronistas de su tiempo. Pero justamente Zola se encuentra entre los escritores que execra Oscar Wilde, de la misma manera que detesta a Dickens. Wilde se inscribe en la línea genealógica de Flaubert llevando hasta el paroxismo el rechazo a la vida. Desde su más famoso aforismo, “la naturaleza imita al arte”, hasta su más célebre ocurrencia, “¿el acontecimiento más doloroso de mi vida? la muerte de Lucien de Rubempré”, toda su filosofía exalta una orgullosa aversión por todo lo que no está depurado por la alquimia de un estilo. La crueldad que cuesta la vida a Sibyl Vane, la actriz amada por Dorian mientras permanece confinada en su papel de actriz, y a la que rechaza con horror desde el momento en que, en lugar de simular la pasión, ella la vive sin más, es típico de ese esteticismo exacerbado. Si Wilde hubiera podido, su torre no hubiera sido de marfil sino de lapizlázuli, de esmeralda, de jade. Algo muy raro y muy precioso, para mantener alejado el estrépito, los malos olores y las trivialidades de Londres. Gracias a su retrato, Dorian vivirá, pero escapándose de los embates de la vida: su juventud eterna es el símbolo de la nueva quimera del artista. Sin embargo, cualquier lector de la novela objetará que Dorian, lejos de permanecer alejado del ruido y de las miasmas de la metrópoli, se sumerge con delicia en los sitios

con menor reputación. “Alguien pretendía haberlo visto peleando con marinos extranjeros en un sitio perdido de Whitechapel; se decía que frecuentaba a los ladrones y a los carteristas, y que se había iniciado en los misterios de su profesión.” El libro causó escándalo en 1891; pero en la actualidad es preciso decir que esas alusiones parecen de una timidez casi cobarde. El equívoco elegante del marino, cantado posteriormente por Cocteau en *Le Livre blanc*, exaltado por Genet (pero para permanecer en las fronteras del siglo XIX, ¿el admirable *Billy Budd* de Melville acaso no apareció el mismo año que *Dorian Gray*?), tan sólo aparece discretamente una vez. Sabido es que el mismo autor, a medida que envejecía, se complacía en envilecerse cada vez más: vendedores de periódicos a los que interpellaba en la calle, telegrafistas a los que invitaba a su casa, chicos del puerto a los que seguía en las calles de Nápoles. Según un mecanismo psicológico ampliamente conocido, aquellos homosexuales que se sienten culpables, buscan sus placeres en un medio social inferior con el fin de castigarse por su “perversión”, frecuentando a gente a la que juzgan indignos de ellos. Para amar a un igual, es preciso ser verdaderamente libre. La Inglaterra victoriana obligó a más de un escritor a disociar entre una vida oficial brillante y llena de fiestas y una vida erótica clandestina. *El Retrato de Dorian Gray* hubiera podido ser una variación sobre este tema, si Wilde no hubiera ocultado el lado oscuro de la existencia de su héroe, para privilegiar a la vitrina en la que se pasea rodeado de pieles y joyas.

Otro tema de sorpresa, es que esta novela, consagrada por entero a la Belleza y que por consiguiente, como *El banquete de Platón* o *Les Filles du feu* de Nerval, debería estar fuera del tiempo, en una esfera incorruptible, se encuentra terriblemente anclada a su fecha de composición. En primer lugar hay una at-

mósfera muy inglesa, esas mansiones elegantes en las que los criados llevan al visitante el té en tazas de la más fina porcelana, esos parques en los que el fuerte aroma de las lilas se disputa con el más delicado aroma de los abetos encendidos, esos salones con los pesados cortinajes de tusor, y sobre todo esas conversaciones interminables y esas brillantes paradojas que no han perdido del todo su insolente vivacidad. Por otro lado está el hecho de que Oscar Wilde cometió muchos pillajes con la literatura de su tiempo. Las experiencias hedonistas de Dorian, su devoción refinada por las pieles, los perfumes, las piedras preciosas, las músicas exóticas, todo ese ritual cultural viene directamente de *A rebours* de Huysmans, ese “libro envenenado con la cubierta amarilla” que lord Henry recomienda a su amigo. Philippe Jullian, en su biografía de Oscar Wilde, señaló otras influencias francesas: las escenografías deben mucho al *Crepúsculo de los dioses* de Elémir Bourges, el gusto por los bibelots a Jean Lorrain. Gyp y Rachilde también prestaron sus estrategias a Wilde: la primera, la fórmula de la novela dialogada; la segunda la fórmula del discurso perverso. *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, también es una fuente de la novela (y Wilde no se conformó con inspirarse; a menudo plagia: lo cual ha llevado a decir al gran crítico italiano Mario Praz, en su obra clásica sobre el movimiento decadente en Europa a fines del siglo XIX (*La carne, la muerte y el diablo*), que “la obra, aunque fue escrita en inglés, en realidad se inserta en la tradición francesa, en la que hay que considerarla como un curioso reflejo exótico”).

Lejos de ser un templo a la gloria de la Belleza, *El Retrato de Dorian Gray* nos parece como una especie de museo de fin de siglo, en el que se resume el mal gusto de una época que fue llevada hacia el kitsch por su aversión hacia la fealdad del nue-

vo mundo industrial. Pero ante todo, evidentemente, este libro refleja el mundo interior de Oscar Wilde, su propio museo, en el que uno encuentra las más exquisitas vasijas, más joyeros ciselados, los más graciosos perendengues, más que cuadros importantes. El retrato de Graham Robertson de Sargent, que sería el modelo del “retrato” de Dorian del pintor Basil Hallward y que puede verse en la Tate Gallery, representa a un joven bello, pero justamente quizá demasiado bello, demasiado relamido: un objeto ornamental, más que un ser humano. A todo lo largo del libro, se tiene la impresión de que Wilde se pasea en medio de objetos ornamentales más que de seres humanos. Lo cual inspiró a Mario Praz ese juicio severo: “en medio de una escena que pretende ser horrorosa, Wilde es capaz de deslizar un cigarro de opio, un par de guantes amarillo limón, una caja de cerillos laqueada, una bandeja de plata Luis XV, o una lámpara sarracena incrustada con turquesas, y todo el edificio se viene abajo, revelando que el verdadero interés del autor reside en lo decorativo”.

*

Juicio demasiado severo pues ¿una novela puramente “mundana” hubiera preservado tan intacto su poder de seducción? Lo que primero es irritante y luego fascinante en este libro, es que Wilde coloca en primer plano sus defectos, con la misma voluntad provocativa como lo hizo en su propia vida. De la misma manera que él hubiera podido abandonar Inglaterra entre el primero y el segundo proceso, y que se expuso por sí mismo a la condena y al martirio, así hubiera podido disimular sus fuentes, desvanecer el oropel de las descripciones, borrar el tono chic que echa a perder muchas páginas con una afectación que ahora

está fuera de moda. Y sobre todo, hubiera podido poner mejor en valor lo que constituye la fuerza durable de la obra, colocarse diez años antes que Gide como el mensajero de la nueva moral. La prédica de Lord Henry a Dorian pertenece ya al Inmoralista. “Desarrollarse a sí mismo: tal es el objetivo de la vida. Estamos aquí abajo para lograr nuestra plenitud. Actualmente uno tiene miedo de sí mismo. No existe nadie que no haya olvidado el deber primordial, el deber que obliga con uno sí mismo.” Y más adelante: “creo que si un solo hombre se atreviera a vivir su vida con plenitud, si se atreviera a manifestar todos sus sentimientos, a expresar todos sus pensamientos, a realizar todos sus sueños, el mundo recibiría con ello tal renovación de alegría que nos olvidaríamos de todas las locuras de la Edad Media para retornar al ideal heleno. Pero el más osado de nosotros tiene miedo de su yo. La salvaje costumbre de la mutilación tiene su prolongación trágica en esta renuncia personal que le quita el encanto a nuestra vida.” Líneas magníficas que no han perdido para nada su actualidad (dejando de lado el malentendido sobre la Edad Media y Grecia). Si Lord Henry regresara a la tierra, podría darse cuenta de que su anhelo casi no ha sido escuchado.

El mismo personaje dice también: “Hay algo particularmente mórbido en la simpatía de nuestra época hacia el dolor. Uno debería abrazar el brillo, la belleza, la ebriedad de la vida.” Si se piensa que no sólo en la época de Wilde sino desde el origen del mundo, el dolor es el tema dominante de la literatura y del arte, y que, mucho antes de Wagner (casualmente desollado de paso) y las armonías venenosas de *Tristán*, los grandes poetas y los grandes artistas han exaltado siempre el amor imposible, el fracaso, la muerte, no se encontrarán superfluas estas palabras que anuncian la gran reivindicación del siglo XX. Sin duda alguna,

Oscar Wilde, bajo sus maneras fútiles y ampulosas, era un escritor que tenía “algo que decir”. Por coquetería, por masoquismo, limitó su papel a divertir mientras que hubiera podido llenar la función de profeta. “Detrás de todo lo que es exquisito, se encuentra algo trágico.” ¡Advertencia al lector! Sin embargo, por un excesivo temor de faltar a la desenvoltura, a la impertinencia que son de rigor en el gran mundo, Oscar Wilde hizo de *Dorian Gray*, un libro netamente más exquisito que trágico.

*

Como se sabe es preciso buscar lo trágico en su vida. Y siempre se planteará la misma interrogante acerca de Wilde: ¿Sin en el drama del proceso, sin el trauma de la prisión que rompió su vida, su obra conservaría el mismo brillo? ¿Acaso su genio no consistió en transformar un simple escándalo en catástrofe ejemplar? He lo aquí transfigurado en héroe por toda la eternidad, he lo aquí, alrededor de ciento veinte años del asesinato de Winckelmann en Trieste, inmolado al amor que no se atrevía a decir su nombre. Después de él, será preciso esperar ochenta años para que lo escolte un digno sucesor, en la galería que a menudo es oscura de las víctimas y de los mártires de la homosexualidad. Curiosamente, es el asesinato de Pasolini en 1975 y el eco formidable que causó, lo que volvió a promover el interés por Wilde, gracias a las similitudes entre las dos tragedias. Se percibió que las sociedades en crisis, en busca de un chivo expiatorio, de buena gana lo encuentran en la misma categoría de marginales. Se vio también que la víctima elegida, sintiéndose perseguida por la prensa y la opinión pública, adopta un comportamiento autodestructor y corre por sí mismo hacia el

suplicio. Paralelo que es mucho más estremecedor en la medida en que la Inglaterra victoriana, llena de puritanismo de 1895, y la Italia permisiva y que aparentemente se portaba bien en 1975, no hay nada en común.

El peor error que se puede cometer en la biografía de Wilde sería recurrir a los esquemas del psicoanálisis y pretender explicar el destino del escritor a través de sus complejos infantiles. Ciertamente, lady Wilde, la madre, tan llena de patriotismo como tocada por la literatura, mezcla de pasionaria irlandesa y de Madame de Récamier provinciana no le transmitió una imagen muy atractiva de la mujer. Ciertamente William, el padre, inclinado hacia el desenfreno y manchado por la infamante acusación de haber violado a una menor, involuntariamente alertó al niño sobre los peligros del otro sexo. Pero todo eso —ni siquiera la famosa indumentaria ridícula de niña que se le infligió apenas nació— no hubiera sido suficiente para determinar sus inclinaciones, si el gusto innato en primer lugar, y posteriormente la elección estética no hubieran sido predominantes. Nació insumiso, no menos por la preferencia que le concedió al cuerpo masculino como por un instinto de fronda, incluso si la presión de su medio lo obligó a dar un bandazo hacia el matrimonio; y cuando adoptó más activamente la herejía sexual, se ligó a él no solamente en busca de su placer físico, sino porque esa adhesión, poderosamente simbólica era la mejor manera de oponerse, en todos los terrenos, a la sociedad de su tiempo.

El secreto de la fascinación que él ejerce procede, en mi opinión, de la violencia del contraste entre el esplendor de los salones de sus principios y la lúgubre caída de su final. La gira de conferencias que hizo a los Estados Unidos, a los veintiocho años, sigue siendo una obra maestra de descaro. Pantalones cortos a la francesa, escarpines de charol, fístel de diamante en la

corbata blanca, girasol en la solapa, se exhibía con los más ex-céntricos ropajes con el riesgo de causar un shock en su ingenuo público. En la costa oeste, los zafios mineros del oro a los que describía los sortilegios de la pintura impresionista, por ejemplo un cielo verde o sombras rojas, saltaron de sus asientos jurando que tales colores no existían. ¡Los más jóvenes sacaron sus pistolas! En Londres, después, y en París, Wilde adquirió rápidamente la fama de dandy y de esteta que aún conserva. Pero aquellos que quisieran desembarazarse de él acusándolo de “decadencia” sólo tienen que leer la novela de su discípulo John Gray, *Park* (traducción francesa en las ediciones Lieu commun, 1987). Obra esotérica, alambicada y confusa, que muestra, por contraste, hasta qué punto el autor de *El Retrato de Dorian Gray* (se supone que John prestó su patronímico a Dorian) sabía dibujar con un trazo claro sus personajes y llevar su historia con la limpidez de un clásico.

El ocaso, la degradación llegaron, pero mucho más tarde, después de su estancia en prisión. No se puede seguir sin angustia el relato de sus últimos años, de esa errancia cercana a la mendicidad, que lo llevó a Italia y a Francia, arruinado en su salud y en su patrimonio, rechazado por sus compatriotas, mantenido a distancia por sus antiguos admiradores. En Capri, una noche, en compañía de Alfred Douglas, ni siquiera pudo cenar. En todos los restaurantes en donde se presentaron ambos amigos, los clientes ingleses exigieron al Maitre D’hotel que sacara a la pareja que ahora resultaba escandalosa más que nunca. Posteriormente en París, el mismo Gide se sintió “un poco incómodo”, lo confesó, al toparse en los boulevares con el proscrito, “en un sitio en el que podía pasar tanta gente”, el affaire Dreyfus en ese momento causaba el mayor escándalo, y Wilde pudo darse cuenta que de ambos lados de la Mancha era necesaria

una víctima expiatoria. El se aplicó a desempeñar este papel con una diligencia suicida. Una vez más, uno no puede evitar la comparación con el poeta y cineasta italiano. Paseando en los boulevares parisinos su pesada silueta decrepita, empleando sus últimas fuerzas y sus últimos centavos en la peligrosa caza de *ragazzi* nocturnos, Oscar Wilde, a los cuarenta y seis años, no murió de muerte violenta, sino que se dejó destruir por la enfermedad, la miseria y la desesperación.

*

Por fuerte que sea la tentación de justificar los aspectos que nos parecen un poco débiles de *Dorian Gray*, debemos evitar leer este libro, que a pesar de todo es ligero, a la luz sangrienta del desastre final. ¿Entonces qué queda de la novela en sí? Una comedia brillante, en el estilo de las piezas de Wilde, un cuento fantástico, una variación psicológica sobre el tema del Narciso destinado a la muerte, un himno a la juventud que sigue siendo conmovedor.

Más conmovedor que la película realizada por Albert Lewin en 1945, con George Sanders y Donan Reed (1945); La época aún no estaba madura para una adaptación más audaz. La película no es otra cosa que una reconstitución arqueológica de la novela, más timorata aún, si ello es posible, que la novela misma. A un espectador poco advertido, le sería imposible sospechar la clase de desenfreno al que se libra el héroe. Ni siquiera la sombra de un marino pasa en la pantalla. Después de cincuenta años, Inglaterra casi no había cambiado. El cineasta tuvo que desvanecer todo aquello que el paso de la palabra a la imagen hubiera sacado de los limbos de la alusión y puesto en evi-

dencia bajo el brillo de los proyectores. Los súbditos de Jorge VI no estaban mejor preparados para tolerar la apología de la disidencia sexual que los de su tatarabuela Victoria. Tal es el interés principal de esta película, que nos muestra de qué manera no fueron suficientes dos guerras mundiales para liberarse de la sujeción de las costumbres. Ello nos recuerda que el cine, mantenido con una reserva suplementaria por el creciente poder del espectáculo, no podía proponer más que un equivalente debilitado de un libro que seguía siendo inquietante.

A pesar de sus defectos, o quizá a causa de sus defectos, el libro sigue incomodando. Índice que hace a las obras del espíritu inmortales. Nos irrita a menudo, y sin embargo nos quita el aliento. Incluso el estilo no nos parece que siempre sea afortunado, ni suficientemente aligerado de las afectaciones inútiles. ¡Hubiera sido tan fácil para Wilde arrullarnos con los sortilegios de su prosa! Pero no, eligió desconcertarnos, renunció a las facilidades del *bel canto* entretejidas en notas uniformemente aereadas, su pluma se recarga y rechina, y tanto mejor, puesto que nosotros nos sobresaltamos y, en lugar de leer la novela como se bebe un filtro, tomamos el tiempo de detenernos en cada página, de reflexionar sobre las paradojas y las sorpresas que abundan en él.

“Para destruir a un ser, sólo hay que reformarlo.” Si Wilde quiso en su novela, llevarnos al museo de lo kitsch, semejante frase (y de esta clase hay toda una legión) bastaría para obligarnos a invertir la fórmula y concluir que *El retrato de Dorian Gray* es efectivamente un museo, por su atmósfera cerrada y su arte almidonado, pero un museo de aciertos.

PARA CONTEMPLAR EL FIN DE SIGLO:

DEL XIX AL XX CON WILDE Y GREENAWAY

Antonio Marquet*

A Carlos Gómez Beltrán

Entre Oscar Wilde y Peter Greenaway hay más coincidencias que el haber nacido en Gran Bretaña. Ante experiencias finiseculares, ambos colocaron en el centro de dos de sus obras el problema de la mirada: éste fundiendo al cine con el dibujo, aquél por medio del cine y la danza, artes que se despliegan para ser contempladas en primera instancia. El contrato del dibujante y Salomé capturan y suspenden la mirada y le imponen nuevas coordenadas a un gesto que pretende practicarse “naturalmente”.

“No quiero que las cosas me miren”¹

Con una “espectacular” estrategia de mise en abîme, accedemos al palacio de Herodes para convertirnos en el espectador

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco.

1. Palabras del Tetrarca.

mirando al que mira, que es el meollo de *Salomé*² de donde emerge el vértigo de la mirada. Sobre el acto de mirar pesa la prohibición, el deseo de acallar la angustia... Por la prohibición, la mirada se erotiza y captura a quienes dirigen la mirada hacia el objeto de su deseo. La mirada lleva al suicidio, a la ejecución, a la mórbida satisfacción del deseo, al horror y a la certidumbre de que va a pasar algo horrible. Mirada y deseo, por un momento se vuelven sinónimos: el capitán sirio no puede retirar la vista de Salomé, y por tanto mirarla, por descubrirla en el gesto de dirigir sus ojos dorados hacia Iokanaan, se suicida: no resiste semejante espectáculo. Y Herodes, el Tetrarca, por no poder dejar de ver a Salomé recibe la confirmación de sus presentimientos siniestros. Su mirada pasa de la fascinación al horror, pasa de la pasiva contemplación a ordenar que ejecuten a Salomé.

El capitán sirio se suicida ante la emergencia del deseo de Salomé que lo excluye, cuando Salomé pasa de ser vista a mirar y luego a al delectación enfermiza de mirar los ojos cerrados de Iokanaan que ya no ven. Si mirada y deseo confluyen, lo hacen porque al mismo tiempo excluyen a un tercero convertido en pasivo espectador: al mirar a Salomé, el Tetrarca excluye a Herodías; al volver su mirada al Dios invisible, Iokanaan excluye a Salomé, y ésta excluye al joven sirio al mirar a Iokanaan.

Dos objetos imantan las miradas: la luna y Salomé. La luna cambia de aspecto ante el relato de quien verbaliza su contemplación del astro nocturno. Para el Tetrarca es una mujer histé-

2. El domingo doce de marzo de 1995 fue la última representación de *Salomé*, pieza galardonada por la crítica en 1994 por la mejor actriz, mejor puesta en escena, en el teatro Casa de la Paz. Estas reflexiones giran en torno de los siete velos de esa *Salomé* representada por Lorena Glinz Perez, quien acompañada de Claudio Obregón, Patricia Reyes Spíndola, Juan Carlos Remolina fueron dirigidos por Marta Verduzco.

rica; para el capitán asirio, una princesa, una mujer de color de marfil; los soldados tan sólo señalan la extrañeza del aspecto de la luna; para Salomé es una virgen. El astro es lo que quieren los observadores. Objeto vacío que debe ser llenado con un tejido verbal, la luna se convierte en espejo, en catalizador de la acción. Todo sucede ante una presencia que se ofrece en espectáculo. Nadie puede evitar su contemplación. Y al mismo tiempo el contemplar lleva, tarde o temprano a la muerte.

Iokanaan debe estar oculto, enterrado en el fondo de una cisterna utilizada como cárcel. Desde allí lanza sus profecías que inquietan a Herodes Antipas; irritan a Herodías y encienden la curiosidad de Salomé. Sus profecías son también objeto vacío que devuelve a quien las escucha su propia imagen. Iokanaan debe estar oculto puesto que ha visto al Dios invisible y al mismo tiempo omnipresente. A nadie dirige su palabra. La suya es palabra de otro y por ello debe permanecer en cautiverio. O mejor dicho la fosa en la que permanece, la cisterna, es la manifestación concreta de esa relación simbólica que lo religa a otra dimensión. Su cisterna—prisión es el reservorio en donde se articula su palabra, incomprensible por no tener interlocutor. Es palabra que no busca respuesta. Es una palabra “libre”, contrariamente a la palabra empeñada del Tetrarca, palabra que lo llevará a la muerte de la misma manera que, por oposición, la de Iokanaan será palabra de una vida auténtica.

La mirada de Salomé a Iokanaan es inestable. Pasa de la contemplación fetichista de sus ojos, a su cuerpo, al cabello, a su boca, a sus ojos cegados. Es una mirada que fragmenta, desarticula un todo inasimilable como totalidad. Es una mirada que al dividir se protege contra el rechazo ya que podrá tomar otro sitio del cuerpo como posta. Mirar a Iokanaan decuplica la fuerza de su deseo. El gesto condensa tanto la posibilidad de transgredir la

prohibición del Tetrarca, confrontarse con él, burlarlo, ponerlo en evidencia. Salomé entrapa a su padrastro, lo desarticula, alimenta sus presentimientos catastróficos hasta llevar a su certidumbre. Y al mirar a Iokanaan, puede permanecer virgen, ya que en Iokanaan le atrae sobre todo su castidad, la certidumbre de que está fuera del deseo sexual “Estoy segura de que es casto, tan casto como la luna.”³ La imagen arquetípica de la castradora debía ser por supuesto inexpugnable, impenetrable.

La satisfacción del deseo adquiere un cuerpo: la cabeza decapitada de Iokanaan pone en evidencia la morbidez del deseo, su lado oscuro. De la misma manera que la luna muestra siempre una faz, tan sólo una, en *Salomé* se muestra la cara oculta del horror que constituye la satisfacción del deseo que emerge de la oscuridad de la cisterna–prisión, sitio de la muerte del profeta y del padre de *Salomé*. Adopta la forma de una cabeza en una “bandeja”... ¿es para ser devorada? El festín que *Salomé* abandona para tomar el aire y escapar así a las miradas de su tío–padrastro, estructura familiar que la hermana con Hamlet, se substituye por un festín macabro que se presenta como festín para la mirada exclusivamente. La bandeja de plata y la plata de la luna, tan reiteradamente evocada, quedan de tal manera fundidas. Al igual que *Don Giovanni*, la obra terminará con un festín inquietante, imposible, celebración y muerte del protagonista.

Por otra parte, la visión culpabilizante del amor que llevará a Wilde a afirmar en la famosa carta de Reading, “siempre matamos a quien amamos”, ya está presente en *Salomé*. En la pieza el deseo aparece en el escenario del caleidoscopio, en un sitio que obliga a un voyeurismo que se despliega con una opulencia crepuscular para cerrar el siglo.

3. Oscar Wilde, *Salomé. Drama en un acto*, traducción de Tomás Segovia, México, 1994, pp. 25.

“Una alegoría complicada”⁴

Reflexión sobre el arte mismo, sobre la mirada y su estatus, *El contrato del dibujante* (Peter Greenaway, 1982), desemboca, al mismo tiempo, en el género policiaco⁵. Este suculento retablo, por diversas razones barroco, fue el primer largometraje del director inglés, autor también de la *Panza del arquitecto*, (1987); *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante* (1989), *El libro de Próspero* (1991) y *El santo Bebé de Maçon* (1993).

Situada en un crepuscular siglo XVII –en 1694–, y en un despliegue de una barroca simetría que no le teme a la altura de las pelucas ni a los encajes de las prendas masculinas, el dibujante, el Sr. Neville, es contratado por la Sra. Herbert para hacer doce dibujos de su residencia, durante la anunciada ausencia de catorce días del Sr. Herbert.

El contrato establecido por la Sra. Herbert y el dibujante pretende eliminar los pasajes oscuros dejados a la contingencia de la interpretación, y es redactado con una meticulosidad que define tanto los ángulos precisos de observación, como el salario de ocho libras por día, y no evita determinar el acceso irrestricto a la intimidad de la Sra. Herbert. En medio de unos diálogos elaborados con preciosismo y agudeza, la película desconcierta en el primer momento de exposición: ¿para que se despliega trama tan elaborada? Los conflictos comienzan a plantearse cuando el pintor exige que se mantenga un paisaje igual al día

4. Palabras pronunciadas por uno de los comensales al observar los dibujos terminados.
5. Con Anthony Higgings (Mr. Neville); Janet Suzman (Mrs. Herbert) y Anne Louise Lambert (Mrs. Talmman). Dirigida por Peter Greenaway, producida por David Payne; guión de Peter Greenaway. Gran Bretaña, 1982.

anterior (puesto que su objetivo declarado, según él, es que “No trato de distorsionar o de modificar nada.”), y que se respeten las cláusulas de un contrato que divide al día en seis secciones de dos horas. Es allí donde empieza a salir a flote tanto el malestar que produce la mirada del dibujante como las problemáticas consecuencias de un registro “natural” del paisaje, del proyecto “ingenuo” de pasar al papel, y en blanco y negro, lo que se ve, de limitarse a “una actitud totalmente material frente al paisaje”.

En primer lugar; el deseo de reproducir con una mirada fiel y completa, la soberbia propiedad delata, de hecho, la estrategia del obsesivo que no se empeña en que nada escape a los planes, a los horarios, al reticulado que se imprime a la naturaleza. Entre la mirada del dibujante y el paisaje por describir, se encuentra el marco de perspectiva que se impone como intermedio simbólico, incide en la composición y sería garante de las proporciones de los objetos en el paisaje.

Las preguntas del Sr. Neville adoptan un aire de ingenuidad ¿para qué le serviría al Sr. Herbert los dibujos de su propiedad cuando se encuentra tan integrado a ella, cuando hay una buena relación entre ambos? ¿Para qué substituir la satisfacción derivada de poseer por un dibujo producto de la mirada de un extraño sobre lo que es propio? ¿Para qué substituir una ilusión propia por otra ajena? ¿Para qué multiplicar las ilusiones? La misma interrogante puede servir al arte en su conjunto: ¿de qué sirve la representación artística a quien se encuentra en íntima relación con su “objeto”? Pero la pregunta sólo se plantea para mostrar inmediatamente su carácter impertinente y empezar a describir la distancia entre la representación y el objeto, entre la ilusión —y su correlato de satisfacción alucinatoria del deseo— y el poseer —con sus ramificaciones en la dimensión anal.

La jornada, meticulosamente dividida en seis partes, y en dos giros para completar la cifra de los doce dibujos contratados, no conduce al resultado deseado. En primer lugar, la naturaleza protesta frente a las imposiciones “estáticas” que pretenden imponerse sobre un marco que ya de por sí parece perfectamente armonioso y simétrico, digno producto del umbral del Siglo de las Luces. La aparición de la niebla –horror de las Luces– desestabiliza la perspectiva y echa por tierra el plan.

En segundo lugar, lo que un día se planteó como “la disposición natural”: “eso” está allí, “eso” veo y “eso” represento, pronto se transforma: la triada se divorcia, cada uno de los elementos evoluciona por senderos independientes, y aparecen variaciones intolerables para el pintor. La ropa no se dispuso de la misma manera; los animales –corderos, perros– no dejan de moverse y, por su parte, los personajes no visten los mismos atuendos durante las doce jornadas. El boceto debe reconocer la incompletud necesaria de sus afanes, y queda como único elemento estático, permanentemente desfasado de lo que está allí y de lo que se ve.

Por otra parte, sucede que en las mismas narices del pintor se cometió el asesinato del Sr. Herbert: los rastros están a la vista (una escalera, una ventana abierta, una casaca desgarrada, las botas de montar...), el mismo pintor los registró en los dibujos, y, sin embargo, aun armado con el deseo totalizador subrayado desde el inicio de la película (que no carece de estrategias para lograr sus propósitos), no se dio cuenta de lo que ocurrió ante sus ojos. Los objetos que podrían fungir como prueba de cargo, fueron integrados en los bosquejos sólo como elementos de composición. No es posible negar la calidad de los dibujos, pero en lo que toca a la reproducción de lo real, simplemente éstos soslayaron “lo importante”. Este estrepitoso evidenciar de

los límites del arte se desarrolla con un rigor formal y una perfección técnica notable. Al elaborar el marco, y establecer las reglas el juego de la mirada, Greenaway instauro los recursos para su destrucción, estrategia paradójica, (¿suicidaria?), típica del director y guionista inglés.

“Todo” fue descrito en el contrato, en el marco de una sociedad civilizada que se ufana de sus capacidades de programar y de dar un nombre a lo que quiere. Pero en medio del caos que llega a esa ordenada civilización inglesa, las ínfulas de sus leyes se derrumban: ¿sirven de algo los contratos cuando lo importante, lo que va a cambiar todas las relaciones pasó por otro sitio que evitó cualquier cláusula? Desde la perspectiva del desenlace, una de las intenciones del contrato, sin embargo fue el ocultamiento (tras esa “claridad”), y de allí se deduce una práctica de la ley como simulación y pantalla necesaria del deseo. El contrato aparece entonces como un laberinto de cláusulas que oculta el deseo y sólo atestigua la negociación pasajera de un deseo-carnada.

El artista queda reducido a un accesorio contingente de la “trama” que se desarrolla ante sus ojos: “El dibujar requiere de cierta ceguera.” afirma el pintor, pero resulta que los puntos ciegos, aunque los representa, no son para nada intrascendentes. De esta forma se escinde el espacio de la mirada y el del saber sobre “eso” que se mira. Lo mirado no es registrado y desde esta brecha Peter Greenaway abre a la desestabilización. La mirada del pintor interroga un cuadro poblado por personajes que sólo aluden a la infracción, en su intento por interpretar el deseo de la hija de la Sra. Herbert lo cual remite a la escena primaria que se estructura de acuerdo con los intereses diversos de cada uno de los participantes en la intriga.

Por las noches los invitados se reúnen a cenar y afirman que un dibujante carece de fama en Inglaterra; que no hay pintores ingleses, que es una contradicción ser pintor e inglés. Se abre así otra brecha entre la posesión y su representación, entre el carácter de ilusión necesario para el arte y el supuesto pragmatismo inglés que lo desprecia y lo margina. Por ello, los propietarios, los impotentes propietarios, los engañados y cornificados propietarios se reúnen para someter al dibujante a un nuevo contrato: le queman los ojos antes de acabarlo a bastonazos y de arrojarlo al lago cubierto de lirios, frente a la estatua de Hermes que a lo largo de la película no dejó de pasearse por todo el jardín, como si estuviera al asecho del dibujante que se coloca en el sitio de Argos panoptes al que Hermes ha venido a sacrificar, como lo señalan los manuales de mitología griega.

El artista fue contratado simplemente como pretexto. Para demostrar que las intenciones de la vida escapan a su representación directa en el arte, a pesar de que éste registre sus huellas.

Parelaelo al proceso de elaboración de la obra de arte se comete un asesinato: ¿fue parricidio? ¿uxoricidio? Aunque no se puede determinar con exactitud, y existe la posibilidad de que sea ambas cosas, el crimen con toda seguridad partió de las mujeres que por un lado deseaban sacudirse el yugo masculino y procrear a un heredero fuera de los cauces reconocidos como legales. Necesitaban un heredero al margen del linaje y se ocupan por ridiculizar a la intervención masculina. Las mujeres se rebelan contra la imposibilidad de “poseer” cualquier propiedad, derecho exclusivo del hombre, como lo dictaba la legislación inglesa del fines de la Edad Barroca.

Los dibujos pretenden ser arte sin imaginación: describen lo que se ve. Y por eso mismo se constituyen también como prueba de infidelidad. Prueba de cargo, objeto que debe ser arrojado

a la postre a las llamas para evitar la desestabilización. En el centro de la película está pues los dibujos y su realización. Pero al dibujante no le interesa su arte, tanto como gozar de los favores de madre e hija, lo cual obtiene tan sólo para descubrirse burlado a la postre. Mientras que a éstas (que redactan el contrato y retienen al dibujante en su propiedad, aunque ceden a los placeres de la carne con el Sr. Neville) lo que les interesa es apoderarse de la mansión, tener un heredero, que en sí mismo tampoco les interesa sino como un intermediario para acceder a la "posesión". Y quienes asesinarán al dibujante y destruirán los dibujos, lo harán para eliminar a quien les despertaba celos. El arte que todo moviliza en la película es a fin de cuentas descentrado por los diferentes intereses particulares.

La película es también una prueba de fuerza entre el comendatario de la obra de arte y el ejecutor, la tensión entre ambos, y sobre la circulación de la obra de arte en la sociedad. Hacia el final, la Sra. Herbert relata una anécdota mitológica: Perséfone se le engañó con una granada y se le obligó a permanecer en el mundo inferior: Neville, que ha traído la granada a la Sra. Herbert, es portador de un significado que desconoce. El arte está preso por sus paradojas. El dibujante observa, pero es ciego ante todo lo que sucede en lo que eligió como escenario por representar. Pero está cegado ante las señales que se le dan como anuncio del desenlace de su propio destino.

El artista no logra satisfacer el deseo del comendatario. No puede hacerlo, incluso pagando el precio de su propia vida. El artista contratado es al mismo tiempo prostituido, utilizado como semental y una vez que ya no sirve para ningún propósito inmediato es desechado: se le queman los ojos y luego es ahogado. Un contrato basado en el placer cuesta la vida, significa

la muerte para quien lo firma temerariamente exigiendo tener un acceso irrestricto al placer femenino que a fin de cuentas deseaba la castración. Y, ya utilizado, despojado de sus atributos fálicos, de nueva cuenta aparece la premisa “Un hombre sin propiedades merece morir.”

Jorge Ruedas de la Serna es Doctor en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad de Sao Paulo, Brasil. Autor de numerosos trabajos sobre Literatura Mexicana y Latinoamericana, entre los cuales están: *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana* (UNAM, 1987); *Sátira política de José Juan Tablada* (En Colaboración), en Tomo II de las *Obras Completas* de Tablada (UNAM); *Presente de Navidad. Cuentos Mexicanos del Siglo XIX*. Prólogo, Selección y Notas, (CONACULTA, 1994). En prensa: *Arcadia: Tradição y Mudança* (Universidad de Sao Paulo), y *Flores de la Arcadia Portuguesa*. Selección, Traducción, Prólogo y Notas (CONACULTA). Fue Consejero Cultural en las Embajadas de Brasil y Costa Rica. Actualmente es Coordinador del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

Rosaura Hernández Monroy es profesora titular del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco y miembro del Área de Estudios Interdisciplinarios de la Cultura en México. Es Licenciada en Letras Clásicas por la UNAM, donde cursó la Maestría en Letras y actualmente el Doctorado. Ha publicado artículos en revistas especializadas y *El arte de amar de Ovidio. Manual no exclusivo y protesta social contra Augusto y Odas, éposos y canto secular de Horacio* (UAM). Actualmente se dedica a investigar la Literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XIX.

Oscar Mata es profesor titular del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco y miembro del Área de Literatura. Maestro en Literatura mexicana por la UNAM, donde actualmente hace el Doctorado. Autor de numerosos artículos sobre Literatura mexicana. Entre sus libros destaca: *Un océano de narraciones* (Puebla-Tlaxcala, 1991) que mereció el Premio de Ensayo Literario José Revueltas en 1991. Actualmente investiga la novela corta mexicana del siglo XIX y es Coordinador de la Especialización en Literatura mexicana del siglo XX en la UAM-Azcapotzalco.

Jorge Enrique Rojas Otálora es profesor de tiempo completo en el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia y Profesor de tiempo parcial en el Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad Distrital "Francisco José Caldas", de Santafé de Bogotá. Licenciado en Filología por la Universidad Nacional de Colombia; terminó estudios de Maestría en Letras Iberoamericanas en la UNAM, en donde actualmente realiza estudios de doctorado. Entre sus publicaciones están: *Literatura Antigua. Historia y Temas*, Bogotá, Ediciones USTA, 1985; "Alvaro Cepeda Samudio y la Casa Grande", en *Palestra*, Universidad Surcolombiana, 1981; "Hacia una interpretación sociológica de *La Casa Grande*", en Suplemento de *Diario del Caribe*, 1982; "Don Quijote, entre la tradición novelesca y la novela moderna", en *UD tiene la palabra*, 1991.

Ezequiel Maldonado López es profesor asociado del Departamento de Humanidades y miembro del Área de Literatura, UAM-Azcapotzalco. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la UNAM, en donde actualmente cursa la Maestría en Estudios Latinoamericanos. Entre sus publicaciones están: *Cultura, historia, luchas del pueblo mexicano*, Edit. Nuestro Tiempo, 1985; "La reseña" en *Enfoque discursivo*, UNAM, 1993; "¡Qué tiempos aquellos!", en *Memorial del 68*, Ediciones La Jornada, 1994.

Actualmente realiza investigaciones sobre “Cultura y democracia en dos revoluciones indias: ecuatoriana y mexicana” y “*Los errores* y la Ciudad de México: los ‘anacronismos’ de Revueltas”.

Blanca Estela Treviño García hizo estudios de Maestría en Letras Mexicanas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en la cual es Profesora de medio tiempo del Sistema de Universidad Abierta y del Colegio de Letras Hispánicas. Actualmente es también becaria del proyecto “Bibliografía mexicana del siglo XIX”, del Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Ha publicado artículos sobre Literatura mexicana de los siglos XIX y XX en *La Experiencia Literaria* (UNAM) y en el Suplemento “El Angel” del periódico *Reforma*. Actualmente realiza una investigación sobre las “Crónicas del Kinetoscopio” de Angel de Campo.

Begoña Arteta Gamerdinger es profesora titular del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco, del cual es Jefa desde 1994. Licenciada en Historia por la UNAM, donde realizó estudios de Maestría, y Maestra por la Universidad de Colorado. Entre sus publicaciones están: *El destino manifiesto en los viajeros anglosajones* (UAM); *Fray Servando Teresa de Mier, una vida de novela* (UAM); *Encuentros con Morelos. Antología y prólogo* (M. A. Porrúa).

Leticia Algaba Martínez es profesora titular del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco y miembro del Área de Literatura. Licenciada en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León, ha realizado estudios de Maestría en Literatura Iberoamericana en la UNAM. Ha publicado artículos y ensayos en revistas especializadas sobre Octavio Paz, Vicente Riva Palacio, Justo Sierra O'Really, Roa Bárcena y Ricardo Palma (UNAM y UAM). En 1994 aparecieron: su Prólogo al Tomo X de las *Obras Completas* de Guillermo Prieto: *Crónicas de Teatro* y

Variedades Literarias (CONACULTA), y “Una amistad epistolar: Ricardo Palma y Vicente Riva Palacio”, en *Secuencia*, revista de Historia y Ciencias Sociales, Instituto Mora. Actualmente se dedica a investigar la novela histórica y la crítica literaria mexicanas del siglo XIX. Fue Jefa del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco de 1982 a 1986 y Directora de Difusión Cultural de la UAM, entre 1989 y 1990.

Vicente Quirarte, es Investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM; poeta, narrador, ensayista y traductor. Entre sus libros de poemas se encuentran: *Vencer a la blanca*; *El cancionero de Fray Filippo Lippi*; *La luz no muere sola* (antología) y *El ángel es vampiro*. En narrativa destaca *El amor que destruye lo que inventa*. En Ensayo ha publicado, entre otros: *Perderse para reencontrarse: bitácora de contemporáneos*; *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*; *Peces del aire altísimo*. Es Premio Xavier Villaurrutia 1991 y Premio Universidad Nacional para Jóvenes Académicos 1994. Actualmente es Director General de Publicaciones, en la Coordinación de Humanidades de la UNAM.

Pablo Mora es investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Ha realizado estudios de Maestría y Doctorado en la Universidad de Maryland. Algunos de sus poemas se han publicado en *La Jornada Semanal* y en la *Gaceta* del Fondo de Cultura Económica. Fue fundador y miembro del Consejo Editorial de la revista *Cartapacios*. Entre sus publicaciones están: *Antología poética* de Gerardo Deniz (UNAM, Material de Lectura, 1984); “Notas sobre la poesía de Gerardo Deniz”, en *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, 1990; “Vallejo y Hernández: dos huesos paralelos” en *La Jornada Semanal*, 1993; “Dos crónicas de Payno” (Selección y notas), en *El Bagre*, 1994: Se encuentran en prensa un estudio sobre Manuel Payno y otro sobre *Revistas Literarias del Siglo XIX* (UNAM). Actualmente

realiza una investigación sobre la poesía en la revistas literarias de la primera mitad del siglo XIX.

Margarita Villaseñor Sanabria es profesora titular del Departamento de Humanidades, y miembro del Area de Literatura, UAM-Azcapotzalco. Doctora en Letras por la UNAM y la Universidad de París. Poeta, traductora y ensayista; ha traducido a Darfo Fo, Arthur Miller, Arthur Koestler y Sandro Samotti. Recibió el Premio Xavier Villaurrutia por su poemario *El rito cotidiano* en 1981; entre otras distinciones recibió en 1986 el Premio de la Mejor Adaptación por *Comala y otros murmullos* que otorga la Asociación de Escritores de México.

Matías Barchino es profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha, España; realiza una investigación sobre las relaciones literarias entre España y Latinoamérica durante el siglo XIX.

Jesús M. Barraji3n es profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha, España; realiza una investigación sobre las relaciones literarias entre España y Latinoamérica durante el siglo XIX.

Severino Salazar Muro es profesor titular del Departamento de Humanidades, miembro del Area de Literatura y de la Sección de Lenguas Extranjeras. Es Licenciado en Letras Inglesas por la UNAM, donde realizó estudios de Maestría en Literatura Comparada; también hizo estudios en la Swansea del País de Gales. Entre su obra narrativa destacan: *Donde deben estar las catedrales*, que en 1984 mereció el Premio "Juan Rulfo", para primera novela. *Las aguas derramadas* (Cuentos, 1986); *Llorar frente al espejo* (novela corta, 1989); *El mundo es un lugar extraño* (novela, 1989); *Desiertos intactos* (novela, 1990) y *La arquera loca* (1992). En 1994 apareció *Cielo cruel, tierra colorada*. Antología de autores zacatecanos (CONACULTA, 1994). Actualmente realiza una investigación sobre un acercamiento a Juan Rulfo a través de *El gran Gatsby*.

Vida Valero Borrás es profesora titular del Departamento de Humanidades, miembro del Area de Literatura y de la Sección de Lenguas Extranjeras. Licenciada en Letras Inglesas por la UNAM, cursó la Maestría en Aprendizaje Humano en la Universidad de Brunel; actualmente está en la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX de la UAM-Azcapotzalco. Entre sus publicaciones destacan: *Clarooscuro del descanso y Vuelos nocturnos*, poemarios (UAM, 1982) y *Fragmento de sombra. Antología poética de Ariel Valero* (Selección y Prólogo, UAM, 1994). Entre sus traducciones está *A vosotros que amáis la libertad* (obra de poetas catalanes, UAM, 1982). Ha hecho numerosos guiones de radio para la serie "Los Premios Nacionales" (UAM-Radio Educación). Actualmente colabora en la reestructuración de planes y programas de estudios de Lenguas Extranjeras e investiga la narrativa de Enrique Serna.

Alejandra Herrera Galván es profesora titular del Departamento de Humanidades y miembro del Area de Literatura, UAM-Azcapotzalco. Es Licenciada en Filosofía por la UNAM, en donde cursó la Maestría en Letras. Entre sus publicaciones están: *Ana de Castro y Aramburu procesada por ilusa* (INBA-UAM, 1984); *Relatos y prosas breves de Max Aub* Selección y Presentación (en colaboración) (UAM, 1993); *Fragmentos de Sombra. Antología Poética de Ariel Valero* (en colaboración) (UAM, 1994). Autora de artículos y ensayos en revistas especializadas y de numerosos guiones de radio de la serie "Los Premios Nacionales" (UAM-Radio Educación). Actualmente realiza una investigación sobre la Literatura de provincia de Severino Salazar.

Dominique Fernandez, narrador, traductor y ensayista francés; entre sus obras narrativas destacan: *Porporino ou les mysteres de Naples*, Premio Médicis 1974; *Dans la main l'ange* que obtuvo el Premio Goncourt 1982; *La gloire du paria*, una de las primeras novelas sobre el sida. Entre sus ensayos se encuentran: *Le rapt de*

Ganyméde y Le Radeau de la Gorgone. Es el creador de la psico-biografía y desde esta perspectiva se ha aproximado a la vida de Serguei Eisenstein, traducido al español por Editorial Lumen.

Antonio Marquet es profesor titular del Departamento de Humanidades y miembro del Area de Humanidades, UAM-Azcapotzalco. Realizó estudios de Maestría en el CIEP y asistió a los seminarios de Didier Anzieu y Julia Kristeva en las Universidades de París VII y X. Traductor y ensayista, forma parte de los Consejos Editoriales de la revista *Plural*, *Fuentes Humanísticas* y *Tema* y *variaciones de Literatura*. Ha traducido a Michel Butor y Didier Anzieu. Actualmente aborda la obra de Agustín Yañez desde una perspectiva psicoanalítica.

