

# REVISTA DE

EL COLEGIO DE SAN LUIS

Nueva época • año I, número 2 • julio a diciembre de 2011

Estudios  
Literarios



PRESIDENTA

María Isabel Monroy Castillo

SECRETARIO ACADÉMICO

Sergio Cañedo Gamboa

SECRETARIA GENERAL

Luz Carregha Lamadrid

Revista de El Colegio de San Luis

Nueva época • año I • número 2 • julio a diciembre de 2011

DIRECTOR

Juan Pascual Gay

CONSEJO EDITORIAL

Luis Aboites

José Antonio Crespo

Jorge Durand

Luis González y González †

Carmen González Martínez

Mervyn Lang

Óscar Mazín Gómez

Antonio Rubial García

José Javier Ruiz Ibáñez

Javier Sicilia

Valentina Torres Septién

Eric Van Young

DISEÑO DE MAQUETA Y PORTADA

Ernesto López Ruiz

La *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, año I, número 2, julio a diciembre de 2011, es una publicación semestral editada por El Colegio de San Luis, A.C., Instituto de Investigación del Sistema CONACYT, Parque de Macul núm. 155, Fraccionamiento Colinas del Parque, C.P. 78299, San Luis Potosí, S. L. P. Tel: (444) 8110101, [www.colsan.edu.mx](http://www.colsan.edu.mx), [vetas@colsan.edu.mx](mailto:vetas@colsan.edu.mx). Director: Juan Pascual Gay. Reservas de derechos al uso exclusivo núm. 04-2010-060710492600-102, ISSN: 1665-899X.

Impresa en los talleres de Formación Gráfica, S.A. de C.V., Matamoros 112, Col. Raúl Romero, Nezahualcóyotl, Estado de México. Tel. 57 97 60 60. Este número se terminó de imprimir el 30 de diciembre de 2011. El tiraje consta de 300 ejemplares. Los derechos de reproducción de los textos aquí publicados están reservados por la *Revista de El Colegio de San Luis*, D.R. La opinión expresada en los artículos firmados es responsabilidad de los autores.

## ÍNDICE

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| PRESENTACIÓN                                                               | 5   |
| Mercedes Zavala Gómez del Campo                                            |     |
| AFHIT HERNÁNDEZ VILLALBA                                                   |     |
| Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM)          |     |
| Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística | 12  |
| CLAUDIA LÓPEZ PEDROZA                                                      |     |
| El Colegio de San Luis                                                     |     |
| La crónica de finales del siglo XIX en México.                             | 37  |
| Un matrimonio entre literatura y periodismo                                |     |
| CLAUDIA CARRANZA                                                           |     |
| El Colegio de San Luis                                                     |     |
| <i>Un destripador de antaño.</i>                                           | 61  |
| Bases tradicionales en un cuento de Emilia Pardo Bazán                     |     |
| JUAN PASCUAL GAY                                                           |     |
| El Colegio de San Luis                                                     |     |
| Emilio Carrere, Gregorio Pueyo,                                            | 89  |
| cinco poetas mexicanos y una antología de 1906                             |     |
| JOSÉ MANUEL MATEO                                                          |     |
| El Colegio de San Luis                                                     |     |
| Indicios epistolares: 19 cartas entre                                      | 109 |
| Bernardo Ortiz de Montellano y la vanguardia cubana                        |     |
| ANTONIO CAJERO VÁZQUEZ                                                     |     |
| El Colegio de San Luis                                                     |     |
| El héroe sin rostro.                                                       | 125 |
| Los personajes de <i>Yawar fiesta</i>                                      |     |
| ALEJANDRO ZAMORA                                                           |     |
| York University-Glendon Campus (Toronto, Canadá)                           |     |
| Hacia una infancia de nuestra historia nacional.                           | 149 |
| <i>Las batallas en el desierto</i> , de José Emilio Pacheco                |     |

MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO

El Colegio de San Luis

- Del duelo a la muerte a traición en el corrido: 163  
una cuestión de matices

[Reseñas]

JUAN PASCUAL GAY, 2009.

*Un escritor meridiano: Alberto Quintero Álvarez* 185

Por: Dayna Díaz Uribe, Universidad Autónoma de San Luis Potosí

GILBERTO OWEN ESTRADA, 2009.

*Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá,*  
*prosas recuperadas (1933-1935),* 187

Por: Ernesto Sánchez Pineda

ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO, 2009.

*Esquisses (siluetas de escritores y artistas) y El arte de la prosa* 191

Por: Miguel Domínguez Rohán

MIGUEL ÁLVAREZ ACOSTA, 2009.

*Poemas de romances* 194

Por: Kazuki Alberto Ito Cervera

JUAN PASCUAL GAY, 2009.

*Paisajes y géneros literarios. Ensayos de geografía literaria* 196

Por: Martha Isabel Ramírez González

JUAN MANUEL RAMÍREZ PALOMARES, 2010.

*Mezcal* 200

Por: Lilia Solórzano

MERCEDES ZAVALA, (COORD.), 2009.

*Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México:*  
*Romance, corrido, décima, leyenda y cuento* 205

Por: Roberto Rivelino García Baeza

JUAN PASCUAL GAY, 2009.

*Cartografía de un viajero inmóvil: Manuel Calvillo* 210

Por: Salvador García Rodríguez

## PRESENTACIÓN

MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO

Desde su fundación, El Colegio de San Luis procuró un espacio para los estudios literarios; los medios que han servido para cavilar sobre la literatura y estudiarla han sido diversos y cada vez más amplios. El presente volumen de la *Revista de El Colegio de San Luis*, dedicado exclusivamente a esta disciplina, difunde trabajos que son el resultado de reflexiones e investigaciones en torno a muy diversos autores, temas y épocas de la literatura hispánica.

La publicación de estos artículos permite una exposición y un diálogo con los lectores; estas páginas y reseñas, incluidas al final del volumen, son la expresión de perspectivas individuales sobre aspectos literarios que ocupan a investigadores de diversas instituciones. No obstante la individualidad que refleja cada uno de los trabajos, los artículos en su conjunto tienen un elemento en común: todos tratan sobre temas y autores de la literatura en lengua castellana. Por esta razón, he considerado ordenarlos –en la medida de lo posible– cronológicamente.

Abre el volumen un trabajo que consiste en una revisión teórica de distintos conceptos e investigaciones en torno a la poesía mística: “Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística”. El autor analiza el carácter ontológico de la mística y sus relaciones con la literatura y la filosofía mediante la revisión histórica de conceptos en torno a ella: desde el Islam y el misticismo español hasta las investigaciones de Michel de Certeau. Asimismo, incorpora conceptos o elementos surgidos de los estudios retóricos y estéticos de Helmut Hatzfeld, Dámaso Alonso y Emilio Orozco, que le permiten dar cuenta de diversos rasgos de la poesía mística en la poesía contemporánea.

El segundo artículo, “La crónica de finales del siglo XIX en México: Un matrimonio entre literatura y periodismo”, revisa la relación entre prensa y literatura a partir del análisis de la crónica como género literario; concretamente, la crónica mexicana dentro del contexto político y cultural del Porfiriato. La autora parte del estudio de algunas obras cronísticas de Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío y Ángel de Campo, entre otros. Y señala que el género finisecular “ha dejado rastros” en ciertas formas literarias actuales.

Publicado en la última década del siglo XIX, un cuento de la escritora Emilia Pardo Bazán sirve a la autora del tercer artículo –“*Un destripador de antaño*: bases y géneros tradicionales en un cuento de Emilia Pardo Bazán”– para dar cuenta de diversos géneros de la literatura popular y tradicional que funcionan como fuente de la escritora española: desde el romancero tradicional y el romancero vulgar hasta relaciones de sucesos, cuentos y leyendas. El trabajo establece relaciones de intertextualidad y analiza las funciones de ciertos motivos y elementos de la literatura de tradición oral en una manifestación de la literatura escrita, en un contexto sociocultural donde la tradición oral había dejado de fluir natural y constante en todas las capas sociales de la península, y parecía concentrarse en el ámbito rural, alejándose –aparentemente– de las esferas sociales urbanas y artísticas.

El autor del trabajo “Emilio Carrere, Gregorio Pueyo, cinco poetas mexicanos y una antología de 1906” toma como punto de partida la publicación, en Madrid, de la antología *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas* para analizar una gama de aspectos relacionados con el naciente modernismo; desde la relación antologador-editor, la crítica literaria de la época y la diversificación en los conceptos relacionados con esta corriente literaria. Asimismo, revisa la pertinencia o no de los escritores que Carrere incluye en su antología, especialmente el caso de los mexicanos Díaz Mirón, Peza y Othón bajo el rubro de “rimas modernas”. El autor explica la conformación de la antología y señala que ésta refleja la falta de criterios históricos y estéticos sólidos o claros por parte del antologador frente a un mayor interés por difundir un sello editorial –el de Pueyo– en Hispanoamérica.

Unas décadas más adelante se ubica el asunto tratado en el quinto artículo del presente volumen: “Indicios epistolares: 19 cartas entre Bernardo Ortiz de Montellano y la vanguardia cubana”. En este trabajo, el autor revisa una serie de cartas que el mexicano cruzó con tres escritores de la vanguardia isleña. Esta serie de comunicaciones permiten al autor destacar algunos elementos o “indicios” que considera pertinentes para la comprensión y revisión de lo que él llama “la identidad literaria que se ha construido en torno del variable grupo de los Contemporáneos”, así como dar cuenta del intercambio de opiniones en torno a un mismo momento artístico y literario.

“El héroe sin rostro: los personajes de *Yawar fiesta*” es el sexto trabajo que aquí se presenta. El autor hace un detallado análisis de los tres grupos sociales que aparecen en la novela de José María Arguedas publicada en 1941: blancos, indios y mestizos. Elabora una caracterización de los personajes a partir de tres voces: la del narrador, la voz propia de los personajes cuando hablan de sí mismos y una tercera voz,

enunciada desde el otro. Este análisis propicia advertir el funcionamiento interno de los grupos tal como están constituidos en una fuerza dinámica, formando parte de una compleja sociedad en que interactúan como individuos y como grupos.

En el séptimo artículo, el autor de “Hacia una infancia de nuestra historia nacional. *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco” da cuenta de los discursos dominantes que configuraban los distintos ámbitos de la vida política, social y cultural del México de medio siglo XX a partir del análisis de Carlitos, el protagonista de la novela, como una “instancia resistente” a dichos discursos. El autor revisa los efectos del discurso de los adultos en la construcción de una infancia en la que funcionan la imposición del esquema narrativo del adulto y la recepción crítica del niño.

Cierra el volumen el artículo “Del duelo a la muerte a traición en el corrido: una cuestión de matices”. En este trabajo sobre literatura tradicional, la autora da cuenta de dos temas recurrentes en el corrido mexicano, especialmente en su vertiente novelesca: el duelo como enfrentamiento justo y de “hombres cabales” y el tema de la muerte a traición, considerada como un delito y prueba de la bajeza o cobardía del supuesto “valentón”. Los ejemplos citados proceden, en su mayoría, de versiones recogidas de la tradición oral en los últimos años del siglo XX y las observaciones a propósito del tratamiento y desarrollo de ambos temas se ubican en las formas actuales o vigentes del corrido.

Finalmente, el número de la revista se completa con una serie de reseñas, sobre obras relacionadas con la literatura y que pueden ser del interés del lector.





# REVISTA DE

EL COLEGIO DE SAN LUIS

## Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística

### RESUMEN

El presente artículo revisa las últimas investigaciones sobre la poesía mística. Fundamenta sobre el carácter ontológico que define a la mística como tal y sus relaciones con la literatura y la filosofía, pues parte de la tesis que la define como búsqueda de la unidad del yo con la divinidad (matrimonio), a la vez que ejemplifica este aspecto y redonda sobre las características que lo conforman.

Por otro lado, precisa, a partir de los estudios retóricos y estéticos de Helmut Hatzfeld, Dámaso Alonso y Emilio Orozco, los recursos retóricos que conforman a la poesía mística, siendo estos cuatro: El amor nupcial a lo divino (modelo que parte del *Cantar de los cantares* y que constituye el motivo principal y definitorio de la poesía mística), los símbolos (entre los que destacan la noche, el fuego y el matrimonio, y que se determinan por la tradición en la que el místico se encuentre inmerso), la paradoja (que surge de la imposibilidad de comunicación específica del fenómeno místico, y que se manifiesta recurrentemente como elemento retórico en la poesía) y la evocación paradójica (es decir, el uso reiterado de los sustantivos sobre los verbos, con preferencia de la elipsis, la enumeración y la adjetivación medida). Concluye que los elementos citados no son condición *sine qua non* siempre que se parta de la premisa que postula que el motivo (la búsqueda de la unión mística) es el elemento crucial que determinará la forma y el retoricismo en la poesía propia del misticismo.

**PALABRAS CLAVE:** MÉXICO, POESÍA, MÍSTICA, FILOSOFÍA.

Recibido el 10 de enero de 2011 en la redacción de la *Revista de El Colegio de San Luis*.

Enviado a dictamen el 26 y 27 de enero de 2011. Dictámenes recibidos el 31 de enero y el 3 de febrero de 2011.

Recibido en su forma definitiva el 21 de febrero de 2011.

## ABSTRACT

This article reviews the latest research on mystical poetry. It contributes to the knowledge on the ontological character that defines mysticism as such and its relation with literature and philosophy. Thus, it assumes that mysticism is the search for a unity of the I with a deity (marriage). At the same time, it represents an example of this aspect and abounds on the characteristics that comprise it.

It also defines, from the rhetorical and esthetic studies by Helmut Hatzfeld, Dámaso Alonso and Emilio Orozco, the four rhetorical resources that comprise mystic poetry: the nuptial love for the divine (a model stemming from the *Book of Song* by Solomon that constitutes the defining main motive for mystical poetry); the symbols (among which night, fire and marriage are outstanding and determined by the tradition in which the mystic is immersed); the paradox (stemming from the impossibility of specific communication of the mystic phenomena and manifested recurrently as a rhetorical element in poetry) and the paradoxical evocation (the repeated use of nouns over verbs, with a preference for ellipsis, enumeration and a measured use of adjectives). It concludes that the aforementioned elements are not a *sine qua non* condition if we take into consideration the premise that stipulates that the motive (the quest for the mystical union) is the crucial element that will determine the form and rhetoric of mystical poetry.

**KEYWORDS:** MEXICO, POETRY, MYSTIC, PHILOSOPHY.

# MISTICISMO Y POESÍA: ELEMENTOS RETÓRICOS QUE CONFORMAN LA ESTÉTICA MÍSTICA

AFHIT HERNÁNDEZ VILLALBA\*

El estudio de la mística dista mucho de estar muerto. Existen numerosos críticos contemporáneos que se dedican a la investigación clara y precisa del fenómeno desde aspectos literarios, psicológicos o antropológicos.<sup>1</sup> El problema principal de la mística en la literatura también ha sido abordado por muchos autores más, pues éste no es sencillo: ¿qué define a un poema como místico?, ¿existen características concretas, estilísticas o retóricas que definan al texto poético-místico?, o ¿será la vida del poeta (la experiencia) la que nos diga si los textos que produjo debieran tratarse como tales? ¿Será acaso que decir que un texto es místico sólo es un prejuicio tradicional de carácter religioso?

Este problema exige primeramente una amplia reflexión sobre lo que se entiende por mística. El concepto etimológico aparece ya en Herodoto y en Esquilo en el siglo V a.C. con esta acepción. El vocablo procede de la raíz griega  $\mu\upsilon$ , como el verbo  $\mu\upsilon\omega$ , que significa “cerrar”, especialmente los ojos y la boca. Cerrar los ojos o la boca refiere a una calidad intrínseca, perteneciente a escalas interiores del ser humano. El verbo expresa una necesaria calidad de “encierro” o de “enceguecer” ante el mundo para ver lo verdadero interior; esto, por supuesto, si lo abordamos desde un punto de vista etimológico. La misma raíz del concepto nos lleva a pensar, entonces, que si no partimos desde una interiorización del análisis, poco estaremos ofreciendo al estudio de la mística. La palabra *miope* tiene la misma raíz (“el que cierra los ojos” o, despectivamente, “el que no ve bien”). “En este sentido, la palabra

\* Profesor del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) e investigador en el área de letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en el doctorado de Letras Mexicanas. Es licenciado en Humanidades, con especialidad en literatura por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, y maestro en Letras por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos (CIDEHM). Su línea de investigación se centra en la poesía y actualmente cursa estudios de doctorado, ahondando en la poesía mística y sus manifestaciones en el siglo XX.

<sup>1</sup> Desde los ya clásicos textos de Evelyn Underhill, Joseph A. Feustler, Rudolf Otto, Mircea Eliade, Michel de Certeau, hasta los estudios específicos de Dámaso Alonso, Menéndez Pidal, Emilio Orozco, Javier Álvarez, A. L. Cilveti, Mancho Duque, Menéndez Pelayo, Allison Peers, Michael Talbot, Ángel Valbuena Prat, Juan Martín Velasco, y un largo etcétera. Para referencias completas de estos autores, véase la bibliografía.

*cerrado* evoluciona hacia la idea de secreto en la palabra *misterio*. Por la etimología, podríamos definir lo místico como una vida oculta y secreta” (Álvarez, 1997: 63). Los términos *místico* y *misticismo* siempre serán asimilados en general por ese ambiente de encierro interior o exterior, esa extraña búsqueda del silencio y de engeguencimiento, ya sea frente a la “oscuridad” o frente a la “luz”. *Mystikos* siempre se relacionó con las religiones místicas de la antigüedad, cuyos iniciados o *mystes* debían guardar absoluto silencio bajo pena de muerte, sobre lo que habían vivido en el rito. Cabe mencionar, además, que la base teológica de los ritos místicos es la representación simbólica de la resurrección de la muerte del *mystes*. Una vez vivida la experiencia, el iniciado cambia curiosamente de nombre a *epoptai*: literalmente, “los que han visto”. Walter Burkert ahonda maravillosamente sobre el tema en *Cultos místicos antiguos* (1927), donde dice que “muchos de los documentos llegados hasta nosotros son metáforas. El lenguaje de los misterios acostumbra a ilustrar situaciones intelectuales o emocionales de un tipo diferente. [...] Hay entonces una posibilidad de que podamos emplear este lenguaje como un espejo para echar un vistazo más allá de los muros”. Robert Gordon Wasson, Albert Hoffman y Carl A. P. Ruck reiteran que el misterio tenía que parecer siempre eso: verdadero misterio indescifrable para que el efecto de lo ocasionado en los ritos místicos funcionara, apoyado por el efecto narcótico de ciertos hongos y bebidas extáticas, esto en *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios* (1993).

El investigador objetivo de la mística, entonces, partirá siempre de una aparente derrota. Lo que busca definir es un fenómeno interior que desembocará abruptamente en un enmudecimiento o una ceguera producida por una luz intensa o por una oscuridad abrumadora. En ese sentido, el investigador de este fenómeno ya está destinado a la pérdida. Por eso, cabe enunciar en este primer momento una serie de cuestionamientos. Primero, ¿se puede hablar pertinentemente de la mística si es que no se ha vivido una experiencia como tal?; y aunque se viviese, ¿tendrían los investigadores palabras o fórmulas que sirvieran de herramientas para enunciar dicha experiencia? Es por eso que todos los intentos de definición serán intuitivos y de base plenamente bibliográfica. Esta debe ser una premisa de la que debemos partir.

El investigador de la mística, A. L. Cilveti, consciente de la imposibilidad de definir un concepto que se caracteriza por el silencio, advierte que si se quiere estudiar cualquier manifestación mística, primero se debe mirar siquiera someramente el concepto de ascética: “La significación del término *ascética* (de *askésis*) es oscura. En Homero y en Herodoto significa trabajo artístico o técnico. En autores posteriores

expresa ejercicio atlético (Tucídides), moral (Aristóteles) y religioso, relacionado con los *misterios* griegos y egipcios (pitagóricos) y con la contemplación filosófico-mística (Platón)” (1974). En todo caso, el término *ascética* siempre referirá un acto, en menor o mayor grado, de renuncia al mundo. Los musulmanes lo llaman *zuhd*: “renunciar a todo lo que no es Dios”. *Hasid* (devoto), *tahor* (puro), *yashar* (sincero) son términos hebreos para designar al asceta. Al fin y al cabo, el asceta es aquel que se entrena para guardar silencio y para hacer óptimas las condiciones para que el secreto le sea enunciado.

Bibliográficamente, entonces, podemos encontrar muchísimos acercamientos al término. Cabe señalar que no es remotamente última esta investigación, pero busca conceptualizar un aspecto sin el cual sería imposible que se pudiera seguir trabajando. Si se revisa lo escrito sobre el tema, también se puede ver que son ciertas constantes las que hacen al término. En cualquier diccionario o atlas de filosofía encontramos como constantes los conceptos de “retorno a Dios”, “éxtasis”, “renuncia a la racionalidad”. Uno de los elementos que está presente también en las definiciones tradicionales de la mística es el de la “pérdida de la individualización”; pero, sin duda, al final de todo el proceso, una de las invariables características es la imposibilidad de enunciar el fenómeno vivido. Por eso la poesía suele ser una opción, porque la configuración metalógica de la poesía ayuda a crear un esqueleto simbólico, un armazón que sirve de vehículo, que mencione de manera mínima ese evento desbordado y ante el cual el hombre prefiere muchas veces quedarse callado.

Se debe tomar en cuenta que la tradición mística tiene un origen ancestral. Las enseñanzas orales registradas en los *Upanishads*, los *Sutras* budistas y obras semejantes datan de hace miles de años y dan pruebas de que las enseñanzas místicas son parte de un complejo disciplinario del que sólo nos quedaron sus esquirlas (1962). Esto es importante señalarlo con su debida profundidad, pues se demuestra que la relación mística del hombre con Dios estaba mucho más completa en tiempos antiguos y parece ser que se fue perdiendo hasta llegar a lo poco que sabemos hoy.<sup>2</sup> Entonces, siempre que se hable de mística, incluso de mística cristiana, se estará tratando de hacer arqueología, pues se hace referencia a una disciplina perdida y

<sup>2</sup> Me baso en la ya clásica tesis del antropólogo Lévy-Bruhl, quien en su libro *La mentalidad primitiva* muestra que, en los pueblos ágrafos, el pensamiento era principalmente místico o, como él lo llama, de participación mística. Es decir, que tenía conciencia de cierta unidad con la naturaleza y la divinidad de quien partía y a quien pertenecía. Esta noción de unidad con el ser natural parece perderse o diferenciarse con el paso de la historia y quizá con la consolidación y construcción del yo personal en la comunidad y con el crecimiento de la colonización. Esta dialéctica de la construcción social del yo parece ser la que nos separa cada vez más de la noción primaria de unidad en el todo (Lévy-Bruhl, 1922).

que trabaja con “restos”, con reliquias. Vladimir Lossky demuestra que incluso la mística cristiana tiene sus orígenes en tratados arqueológicos en su mayoría perdidos, pues

el problema del conocimiento de Dios fue planteado de manera radical en un pequeño tratado cuyo título mismo es significativo: *Περὶ μυστικῆς θεολογίας* (de la teología mística). Este escrito notable [...] se debe al autor desconocido de las obras llamadas “aeropagíticas”, personaje en quien la opinión común quiso ver durante muchísimo tiempo a un discípulo de san Pablo, Dionisio Aeropagita (Lossky, 1982: 19).

Dionisio distingue dos vías teológicas posibles: una procede con afirmaciones (teología catafática o positiva), la otra procede con negaciones (teología apofática o negativa). La primera nos conduce a cierto conocimiento de la divinidad, pero dicho conocimiento no es total, por lo que se puede considerar imperfecto. La segunda nos hace llegar sencillamente al desconocimiento, a la ignorancia total; ésta es la vía perfecta del conocimiento, la que lleva implícita el completo desconocimiento de Dios, pues es la que mejor empata con su naturaleza incognoscible.

En ningún momento me refiero exclusivamente aquí al dios de la tradición judeocristiana cuando hablamos de una experiencia divina. Ni que esta supuesta unión sea un fenómeno exclusivo de una tradición única. Antes que los primeros esbozos de la religión cristiano-romana aparecieran, y antes incluso, o a la par de la fundación de la cultura hebrea, el planteamiento de un estado extático de unión con el todo ya se había gestado en el mundo antiguo. Y es curioso ver cómo en muchos de ellos, dentro de sus propios sistemas, prefieren callar a intentar siquiera comunicar la experiencia. Pero, ese tema representa una veta para análisis: ¿realmente es incomunicable la experiencia mística? Se debe tomar en cuenta que muchos místicos han preferido hablar (o cantar) sobre la experiencia, y ellos mismos son los mejores críticos y exégetas de su propia corriente. La experiencia mística definitivamente sí es comunicable; pero, sin duda, la naturaleza de dicha experiencia es tan penetrante, tan profunda, que aquél que intenta comunicarla, lo pretende con la plena sensación de que lo está haciendo de manera incompleta. Ante ese deslumbramiento, surgirá primero el balbuceo, la paradoja, la antítesis, y en general, la poesía, que, como aclara Bousño en *El irracionalismo poético (el símbolo)* (1981), no depende de la lógica racional específica, sino de otros mecanismos sustanciales de relación interna entre lo sensible y lo racional. Es por eso que la poesía constituirá para el místico un entramado simbólico polisémico sobre el

que se deberá trabajar con mucho cuidado, pues en él se manifestará la puerta de acceso para perpetrar lo que vivió.

Tomemos además en cuenta que la experiencia mística es interna, personal y fuera de todo raciocinio. Su base es completamente emotiva y, a diferencia del discurso lógico-lineal, no puede comunicarse de manera discursiva dentro de un parámetro temporal y referencial como cuando se cuenta una serie de anécdotas. Esto se debe a que no todo el pensamiento humano es “lógico-conceptual, si entendemos por pensamiento toda realidad interiorizada y concebida intelectivamente; lo cierto es que no toda realidad con estas características puede ser esencializada o estructurada y construir así un objeto de pensamiento lógico” (Fernández Leborans, 1978: 97). El pensamiento no lógico, la mayoría de las veces, se manifiesta de manera inconsciente, pero no necesariamente siempre; hay “pensamientos no lógicos” que sí son conscientes en el sujeto, y esto ocurre porque no se puede conceptualizar, en el sentido lógico aristotélico del término. La investigadora María Jesús Fernández Leborans ahonda sobre el tema en el libro *Luz y oscuridad en la mística española*:

La que se ha dado en denominar ‘paradoja’ o ‘contradicción’ entraría en este ámbito del pensamiento no lógico, que no por ello carece, en ocasiones, de contenido lógico o sentido desde el punto de vista del psiquismo intelectual humano. Incluso el estímulo psíquico-afectivo –no susceptible de consideración como producto de un psiquismo intelectual elemental o primario– que da lugar a la poesía simbólica o surrealista, constituye un auténtico pensamiento, aunque marginado de la lógica [...] Los lexemas que constituyen el lenguaje poético no expresan directamente el contenido de ese pensamiento, sino a través de las interrelaciones entre los sememas que comportan y entre los sememas de aquellos, e incluso, a través de sensaciones efectivo-emotivas que suscitan en el lector su singular sonoridad, etc. [...] El contenido de las vivencias místicas representan precisamente un caso de ‘suspensión’, ‘elevación’ o ‘superación’ de la lógica del pensamiento, diríamos, habitual. El místico es sujeto de vivencias, de experiencias no racionalizables, que en el éxtasis suponen la revelación de contenidos que interioriza y concibe, que ‘vive’, en definitiva, de un modo absolutamente consciente (1978).

Sin embargo, el místico no puede “justificar” de manera lógica esos contenidos. Una vez que ha acabado la experiencia extática, el místico quiere “retener” el contenido de lo vivido (o su sensación) interiorizándolo y entonces ocurre que aquél, el “mensaje” sentido por el místico, se tiene que adaptar a los moldes lógico-mentales



del hombre si se quiere que prevalezca. Así, al sujeto le determina una imagen, con cuerpo conceptual materializable en el tiempo y en el espacio, y en la que plasma aquella vivencia con el fin de que pueda conservarse. Y tal vez eso nos obligue a pensar que la experiencia es comunicable, pero no desde una índole discursiva “directa”, sino indirecta o “desviada”. Las imágenes, el placer del amor, la angustia de la noche oscura, se representan de manera estética. Ahí debemos ahondar si queremos ‘entender’ el proceso místico dentro de los poemas, en el efecto estético y no en el lógico discursivo, y descubriremos que la experiencia sí es comunicable, pero en otro nivel. Esto rompería del todo el prejuicio cultivado de que el lenguaje no puede comunicar ciertas experiencias, cuando en realidad habría que decir que el lenguaje no puede comunicar de manera lógica discursiva dentro del universo lingüístico lineal ciertas experiencias, pero puede lograrlo de manera indirecta, alejado de la formalización científico-lógica, puesto que el hombre tiene más niveles para entender la realidad, aparte del racional. Creo que en esto también radica la característica principal de la mística que ya hemos enunciado: la aparentemente incommunicable unión con Dios.

Ahora bien, si el místico reconoce el quehacer poético, la experiencia interior vivida se manifestará de manera concreta en un poema con recursos estilísticos y retóricos precisos que se pueden analizar. Menéndez Pidal, uno de los autores clásicos en el estudio de la mística española, ha encontrado que sí se puede realizar una distinción específica entre la poesía mística, sagrada, devota, ascética y moral. En general, concluye que la principal distinción para definir la poesía mística es la búsqueda de la posesión de Dios por unión de amor (1958). La obra de José C. Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo, en torno a san Juan de la Cruz*, concuerda con este punto. El autor encuentra que entre todas las experiencias habidas que se han registrado sobre el fenómeno místico poético, la constante que aparece es “la consciencia cósmica trascendente, consciencia de unión absoluta, pérdida del yo individual, consciencia transtemporal y transespacial, sentimiento de paz y experiencia inefable” (C. Nieto, 1982: 247).

Pero no apartemos del todo la vista del hecho de que definir la poesía mística significa partir de la idea de que la experiencia mística difiere de otras. C. Nieto explica también que la experiencia mística es diferente a todas las experiencias de cualquier otra índole no sólo por las características mencionadas, sino porque no comparte un paralelo discursivo sobre el cual podamos basarnos para explicarla. Esto quedará más claro si la diferenciamos, por ejemplo, de la experiencia religiosa.

La experiencia estética del mundo del arte y la imaginaria no es una experiencia mística, pues la primera siempre se da en un mundo espacial y temporal; es la experiencia de un mundo de formas, figuras y colores, que refleja un mundo fragmentario de cambio y transición. Esta percepción fundamental del mundo estético, sin la cual no hay experiencia estética posible, es asimismo el mundo de la experiencia religiosa en el cual tuvo Juan la visión de Cristo crucificado. Tenemos que hacer aquí, sin embargo, una distinción entre “experiencia religiosa” y “experiencia mística,” pues la primera admite el mundo de las imágenes, el tiempo, el espacio, etc.; la segunda trasciende todo eso y reivindica en su lugar un mundo de unidad absoluta donde se realiza la unión original y no existe la fragmentación. La experiencia mística crea una cohesión interna donde se suspende la forma estética de la percepción; en ella, la visión de Cristo crucificado, que es también una forma de percepción del mundo de figuras, espacio y tiempo, es absolutamente imposible. Tener tal visión implica que la unión no está todavía realizada (C. Nieto, 1984: 231).

Lo que quiero decir es que la materialización de esa experiencia sin forma ni figura tomará simbolismos que no necesariamente tienen que ser exactos respecto de los de la liturgia de los cuales provienen, pero al fin y al cabo se está analizando en el poema el imaginario poético específico y su recurrencia retórica para definirlo como místico. La experiencia estética y la religiosa sí parten de esa apropiación y manifestación real y cultural en el poema, puesto que su naturaleza está dentro de las categorías espacio temporales. Ambas utilizan formas simbólicas para expresar, aunque de una manera limitada e imperfecta, las vivencias que pretenden transmitir (C. Nieto, 1984). En san Juan de la Cruz, con el ejemplo dado hace poco, tanto la experiencia mística como el conocimiento místico coinciden con la tradición teológica y la corroboran, aunque se encuentren expresados en un lenguaje doctrinal y religioso que se percibe, configura y experimenta dentro la relación espacio temporal, aunque verse sobre la eliminación de la misma.

Por eso, Nieto habla de una meta-experiencia, pues el término indicaría que se habla de una vivencia más allá de los conceptos o concepciones normativas de la experiencia que todos vivimos. Es por esto que el místico recurrirá a la paradoja (el muero porque no muero de santa Teresa), al oxímoron (la presencia desierta de Javier Sicilia) porque con esto señala que su experiencia es más profunda; alude a lo “inefable” y no lógico. Sobre esto se ahondará un poco más adelante.

La meta-experiencia del místico es unitaria y sobrepasa la multiplicidad y pluralidad del universo –más bien, pluriverso– ordinario y de la experiencia sensitiva. Supera la escisión

epistemológica entre sujeto (el cognoscente) y objeto (lo conocido). Cuando tal cosa sucede, el lenguaje, producto de la experiencia diversificada, que resulta de nuestra dualidad epistemológica, no puede ser vehículo apropiado para expresar la experiencia absolutamente unificada del místico. El cual intenta transmitir su experiencia inefable usando el lenguaje de la experiencia ordinaria en un sentido paradójico. La descripción de su experiencia se carga así de una tensión interna, pues pretende reconciliar dos visiones diferentes del mundo: la unitario-monista con la plural-dualista (C. Nieto, 1984:244).

“Nada” y “todo” pueden ser lo mismo en un poema místico, porque cuando se habla sobre la experiencia no hay nada que se asemeje a nuestra experiencia de las cosas en su multiplicidad y variedad. La experiencia del místico versa más bien sobre la “no cosa”, pues no experimenta cosas, y la afirmación de su experiencia de unión o unidad, como la experiencia de la realidad metafísica del ser mismo.

Pero el investigador de la poesía mística poco puede decir de la experiencia de éxtasis de manera directa (para eso están los místicos verdaderos), lo verdaderamente valioso del estudio de la mística, visto desde el punto vista objetivista y positivista que impera actualmente, es el análisis de sus manifestaciones. Pero a esto debemos agregar algo que debe verse de manera sospechosa; durante años se pensó que sólo el observador arrobado es el que aportará una comprensión amplia del fenómeno.

El estudio verdaderamente profundo de la mística en muchas culturas y durante muchos siglos equivalía invariablemente a la propiciación de la experiencia mística para que el propio supuesto “investigador” de la mística experimentara la vivencia. Ahora, con el aparente alejamiento del investigador del objeto de estudio, la mística debe abordarse desde la tangente “objetiva” del científico moderno. Esta investigación, de carácter literario, se inscribe dentro de la premisa anterior; se analizarán los resultados de la experiencia mística (la poesía), no la experiencia en sí.

Se trata de encontrar la manera como enuncia el poeta la experiencia y qué elemento retoma de la tradición a la cual se inscribe. Equivalente a contestar las preguntas: ¿qué quiere comunicar?, ¿de dónde salieron sus imágenes?, ¿las toma de alguien más o son originales?, ¿a qué tradición pertenece?, o mejor dicho, ¿cuáles son sus orígenes?, ¿son estos orígenes iguales para toda la humanidad?

Creo que una descripción cuantitativa y estructuralista no aportaría realmente mucho a la investigación. Se necesita mirar siempre ese otro lado, ese fondo filosófico que determina el ser de la poesía mística: su ontología, dicho de la manera más correcta. Y, sobre todo, no se debe perderlo de vista, pues es ahí donde está la

verdadera riqueza de la investigación: la ontología de la mística. El claro autor que he estado citando de manera recurrente en este artículo, C. Nieto, señala certeramente que “nadie puede determinar si la experiencia mística es una realidad metafísica o un engaño, y menos aún el escéptico o el indiferente” (1984: 251).

La misma naturaleza de la mística nos orilla a aceptar que su campo no puede verificarse de ningún modo, ni siquiera desde el punto de vista de la religión –menciona C. Nieto–, pues las religiones no tienen por qué abrazar directamente las concepciones del místico (que muchas veces son contrarias). Sólo el místico puede acertar o equivocarse para pronunciar algo acerca de la validez de su experiencia. “No puede utilizarse como validez el hecho de que el misticismo sea un fenómeno universal, conocido en diferentes épocas y presente en diversas culturas; menos aún para probar su invalidez” (1984). C. Nieto menciona que tampoco la piedad o la conducta moral y ética deben ser prueba. La única vía de demostración de la experiencia, paradójicamente, es vivirla para luego callarla. Las obras son sólo huellas, los restos del huracán que luego se pretende edificar soplando; la poesía es la sombra que prueba algo sobre la existencia de la mística; y, contrariamente a lo que se ha tenido por verdad durante mucho tiempo, ésta sí es comunicable, por lo menos en alguna parte de su fuerza oscura.

Kabir es uno de los poetas más exquisitos de la India; nació en 1440 y atestigua en sus poemas la disolución de la conciencia en una sola unidad. “Él es todo, y todas las cosas están en Él”. Éste es el punto central de su discurso poético, es la llama medular de la construcción de su imaginario literario:

Es Él el árbol, la semilla y el germen.  
Es Él la flor, el fruto y la sombra.  
Es Él el sol, la luz y lo que la luz alumbra.  
Es el brahmán, criatura y maya.  
Es Él la forma múltiple y el espacio sin fin.  
Es Él aliento, la palabra y su significado.  
Es Él el límite y lo sin límite; y más allá de lo limitado y lo ilimitado es Él, el ser Puro (Kabir, 1998: 31).

Se puede apreciar en Kabir, como en muchos otros poetas místicos, cómo ha caído en ellos la conciencia de lo que llamaré “la indivisibilidad del universo”. Todo es la misma y única cosa posible: el ser único, y la enumeración caótica, figura literaria que se ocupa con mucha frecuencia, intenta dar una idea de la sensación

producida cuando el todo se manifiesta. Además, este todo ha sido personificado como el Él, el amigo o el amado.

“Todos los poetas han dicho lo que eres, pero ninguno ha dicho lo que no eres”, dice el *Bhagavad-gita* con una belleza inigualable. Este silogismo abstracto lleva un pensamiento de vena ontológica: ¿cómo no mencionar algo que lo abarca todo, hasta lo no mencionable? Se puede interpretar de lo anterior lo que el investigador Cilveti ya mencionaba, que entre todas las constantes para la definición de la mística la más importante es la unión. Esta unión, sin embargo, muchas veces no empata con los dogmas religiosos de donde nacen, pues cuando el místico “vive” esta unión, se encuentra con Dios como vacío o como un todo que lo abarca y entonces menciona: “Yo soy Dios” o “Dios es nada”, oraciones por demás comprometedoras en muchas religiones. El mismo san Juan fue encarcelado por sus afirmaciones y se tienen testimonios de monjes que fueron quemados o lapidados. Sin embargo, Rudolf Otto señala que muchos místicos que fueron tratados como herejes en realidad nacieron de la más disciplinada observación de la religión de donde procedían. Velasco, citado por León Vega (2007), concuerda al señalar que: “Lo que la historia nos muestra es más bien un conjunto de fenómenos que, aunque posean algunos rasgos en común y un cierto aire de familia, mantienen una relación muy estrecha con el resto de los elementos de los sistemas religiosos en los que se inscriben y sólo se dejan comprender adecuadamente en el interior de esa referencia”. El mismo autor señala que podemos afirmar, entonces, que no existe una mística abstraída del sistema de donde proviene.

La conciencia de la unidad es, sin duda, la primera de las características de la poesía mística; pero cómo se manifiesta esta característica en el texto será donde centraremos el análisis. Retóricamente hablando, no podemos basarnos en el puro análisis de las imágenes, pues éstas variarán de poeta en poeta. Helmut Hatzfeld propone de manera sistemática las características retóricas concretamente, y éstas pueden reducirse a cuatro: 1. El motivo: el amor nupcial a lo divino, 2. Los símbolos, 3. La paradoja y 4. La evocación paradójica de la sintaxis.

Primero, el motivo: la búsqueda de la unión con Dios. El investigador llama a éste “el amor nupcial a lo divino”. Menciona que, de los primeros gestos rastreables de este motivo literario, podemos encontrar a Raimundo Lulio, quien presenta al alma como el amigo y a Dios como el amado. “Lo que falta, en las formulaciones aforísticas lulianas de la amistad divina, es la característica fundamental, clásica y católica de la relación entre el alma y Dios. Esta característica es nupcial”.

El modelo principal en Occidente para referir este motivo místico, y que es el mismo de donde parte Lulio, es, sin duda el *Cantar de los Cantares*, “símbolo

tradicional de la relación nupcial entre [...] Dios y el alma”. “San Juan se atreve a expresar que, en efecto, experimentó lo que se dice de la esposa en el *Cantar*; no sólo porque Dios como creador es el elemento masculino, y el alma, como la criatura receptora, el femenino. [...] Para san Juan de la Cruz, esta relación nupcial Dios y el alma, en un sentido espiritual y arquetípico, es prototipo y no analogía del amor conyugal humano: es el arquetipo del matrimonio” (Hatzfeld, 1955).

Entender el alma como femenina<sup>3</sup> es un fenómeno que debe entenderse también como arquetípico en la literatura; así lo atestiguan tantas beatrices literarias que han desdeñado el amor mundano a favor del amor divino. El monje del siglo xx que aparece en el *Stundenbuch*, de Rainer Maria Rilke (la única obra que al romanista le parece equiparable con la obra de san Juan), menciona:

Und meine Seele ist ein Weib vor dir  
Und kommt zu dir, wenn alles um dich Ruth  
Und meine Seele schläft dann bis es tagt  
Zu deinen Füßen, warm von deinem Blut  
Und ist ein Weib vor dir, Und ist wie Ruth.<sup>4</sup>

Segundo. Los símbolos. Cada uno de los poetas místicos construirá una red de conceptos simbólicos de uso recurrente pero específico en sus poemas para enunciar estados del alma elevados. Lo importante acá no es el uso de símbolos en la poesía (todos los poetas construyen su propio marco simbólico, en realidad), sino que, a diferencia de ellos, el poeta místico recurre a la facultad propia de los símbolos de contener un universo superior en un concepto menor o un universo interno que es simbolizado por un motivo externo. Por ejemplo, en la obra de san Juan, la que trabaja Hatzfeld en realidad,

la simbólica envoltura de la noche es algo fundamental en la poesía de san Juan, como lo es en todo simbolismo genuino incluso extrapoético que trata de mostrar el tránsito imperfecto a un perfecto modo de vivir, a la vez abarcando las modalidades del espíritu y las de la vida, que conducen del

<sup>3</sup> En ningún sentido deberá esto confundirse con el concepto jungiano y arquetípico del ánima en el hombre, pues el ánima es tanto un complejo personal como una imagen arquetípica de la mujer en la psique masculina, no una percepción del alma como femenino.

<sup>4</sup> Y mi alma es una mujer en tu presencia/ Y a ti se aproxima cuando todo reposa en el dintorno/ Y mi alma se adormece hasta mañana/ A tus pies calentada por tu sangre/ Y es mujer en tu presencia. Y es como Ruth.

caos al cosmos, si hemos de creer en Mircea Eliade. Sorprendentemente, el poeta mismo equipara la noche con la angustia (*ansias*) tal como lo hacen los antropólogos psicológicos de hoy. El poeta sabe que el símbolo solo lo es cuando se toma en su totalidad. Lo que indica que no hay ‘noche serena’ sin una previa ‘noche que da pena’ (1955).

En cada poeta, el uso recurrente de los símbolos que esclarecen un sentimiento o sentimientos de carácter superior o interior será definido por el contexto de su origen. La poetisa mexicana Concha Urquiza comprende a la *llama* como la entiende la liturgia cristiana. “La llama del amor divino”, “el Sagrado Corazón de Jesús envuelto en llamas”, etcétera, son motivos que inspiran a usar la llama como símbolo de atracción; como cuando la mariposa es atraída a ésta, “el alma es atraída por Dios”; sin embargo, para Urquiza, la llama también es el fuego destructor de la calma, es el erotismo materializado, y por lo tanto es equiparable a la noche oscura de san Juan de la Cruz, como lo demuestra este soneto de la poetisa mexicana:

Él fue quien vino en soledad callada,  
y moviendo sus huestes al acecho  
puso lazo a mis pies, fuego a mi techo  
y cerco a mi ciudad amurallada.

Como lluvia en el monte desatada  
sus saetas bajaron a mi pecho;  
él mató los amores en mi lecho  
y cubrió de tinieblas mi morada.

Trocó la blanda risa en triste duelo,  
convirtió los deleites en despojos,  
ensordecíó mi voz, ligó mi vuelo,

hirió la tierra, la ciñó de abrojos,  
y no dejó encendida bajo el cielo  
más que la obscura lumbre de sus ojos.

Al fin y al cabo, esta especie de símbolo que sirve de llave para abrir un sentimiento mayor en los poetas místicos termina refiriendo un aspecto muy claro y



recurrente: la fascinación por lo tremendo, lo numinoso atrayente, o, como lo llama Rudolf Otto, *numinosum tremendum et fascinans*. La llave (el símbolo) puede ser muy diferente entre los místicos, pero el significado (lo simbolizado) suele tener siempre las mismas características.

Tercero. La paradoja. Hatzfeld menciona que para evitar que este excelso simbolismo decaiga jamás a la región del amor mundano, ha sido envuelto en una red de obstáculos paradójicos. “Gracias a estos, lo concreto no se puede mover libremente, sino sólo escapar hacia lo espiritual”. El fuego que aparece en el poema de la poetisa mexicana Concha Urquiza se encuentra referido como una “obscura lumbre”. El oxímoron es un elemento que recurre a la paradoja del pensamiento para abrir el aspecto semántico y orientarlo a otras vertientes que vayan más allá de la lógica discursiva. Mismo ejemplo de ello es “la presencia desierta” del poeta mexicano Javier Sicilia, “el sol negro” de los alquímicos y “el todo de la nada” de Ibn Arabi, poeta sufi.

La presencia de la paradoja en la poesía mística evidencia la búsqueda de cristalizar en palabras algo que no está a la vista de la mente misma. Aquello que enuncia no pertenece al círculo de la naturaleza lógica y por lo tanto no tiene por qué serlo tampoco en el poema. En el *Cántico espiritual*, de san Juan de la Cruz, aparece “un ciervo herido que a su vez hiere a su esposa cazadora”. Pero, según Hatzfeld, “lo que importa más que estas aisladas paradojas es su combinación ambigua, de modo que el Esposo Divino es agua, así como vino; ciervo, lo mismo que madre; noche, tan bien como luz; mar, tanto como montaña; llama, igual que carillo” (1955).

Cuarto. La evocación paradójica de la sintaxis. En este punto, Helmut Hatzfeld comparte el mismo criterio con Dámaso Alonso en *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950: 294-311) y Emilio Orozco en *Poesía y mística: introducción a la lírica de san Juan de la Cruz*, (1959: 180-226). Estos autores concuerdan en que en la poesía que tiene claras vistas hacia la meta mística de amor, “los sustantivos evocadores, no los verbos, desempeñan un papel principal. De modo que de la sola forma verbal ‘salí’ dependen tres estrofas de *En una noche oscura*” (Hatzfeld, 1955: 97), por citar un ejemplo.

En el mismo poema, cuando la novia está en dicho reposo, los verbos que, por lo demás rara vez aparecen, asemejan salir en tropel por razones psicológicas: quédeme, olvídeme, reclíneme, déjeme, cesó todo (*Noche*, estrofa 8). “En todos los otros casos, la escasez de los verbos parece ser la regla. El *Cántico* contiene estrofas enteras evocadoras sin verbo; la llama destierra al verbo a las cláusulas relativas. Lo mismo se puede decir de la escasez o ausencia del adjetivo, salvo en el caso de la naturaleza transfigurada, y por eso nueva y desconocida” (Hatzfeld, 1955: 97).



Para acotar un poco más el término “evocación paradójica de la sintaxis”, creo que se puede hablar claramente de los recursos retóricos de la lírica que transfiguran el lenguaje como la paradoja retórica (para diferenciarla de la paradoja mental a la que se refirió en el punto anterior), la elipsis o supresión de los verbos en la construcción evocadora, la enumeración caótica, y muchas veces la sinestesia, son a los que se deben referir con claridad. Estos recursos retóricos pueden pensarse de la mano si se habla de poesía mística, puesto que si se ha echado mano de la elipsis, sin duda, lo restante en el poema es una enumeración que no suele tener otra lógica discursiva que la propia del poema. Propongo de ejemplo un poema de Elsa Cross, poetisa mexicana (1997).

#### IV

Cuánto fuego a tu sombra nos alcanza.

Arde la memoria.  
Entrega a las llamas sus tesoros  
como cartas sin desplegar.

Yo misma el sacrificio.  
Vestiduras ardientes.

Arde la memoria.  
El dolor purifica  
sus sombras vivas.

Arrancada de pronto,  
flor de la hoguera,  
yo misma soy el fuego y lo que arde,  
el humo que se extiende,  
la ceniza que cae.

En este poema, el uso simbólico del fuego como esa alusión a la llama viva de la presencia divina resulta reiterativo en los poetas místicos. La autora recurre emocionalmente al uso de la elipsis (“Yo misma el sacrificio./ Vestiduras ardientes”) para crear un ambiente donde imperan los sustantivos o la retórica sustantivada y, al igual que san Juan en “la noche oscura”, los verbos se agolpan hacia el final con

finés psicológicos; pero, en este caso, esa enumeración caótica, donde sí aparecen verbos activos, está ahí para evidenciar la comunión del yo con lo divino (“yo soy el fuego y lo que arde/ el humo que se extiende/ la ceniza que cae”).

José Ángel Valente, estudioso y crítico del misticismo, ofrece un claro ejemplo de la visión amorosa que aparece en el hecho unificador de la mística. La construcción evocadora, donde los verbos se ven ampliamente elididos, es también una característica de la poesía amorosa, pues ambas buscan crear un ambiente donde la unión se concrete en la disolución del yo:

Cerqué, cercaste,  
cercamos tu cuerpo, el mío, el tuyo,  
como si fueran sólo un solo cuerpo.  
Lo cercamos en la noche.  
Alzose al alba la voz  
del hombre que rezaba.

Tierra ajena y más nuestra, allende, en lo lejano.  
Oí la voz.  
Bajé sobre tu cuerpo.  
Se abrió, almendra.  
Bajé a lo alto  
de ti, subí a lo hondo.  
Oí la voz en el nacer  
del sol, en el acercamiento  
y en la inseparación, en el eje  
del día y de la noche,  
de ti y de mí.  
Quedé, fui tú.  
Y tú quedaste  
como eres tú, para siempre  
encendida.

En este poema amoroso, el amado y la amada parecen haber vivido una experiencia de naturaleza mística al redundar sobre la unificación del dual en el yo (“cercamos tu cuerpo, el mío, el tuyo/ como si fueran sólo un solo cuerpo”, “quedé, fui tú”). Pero lo que llama la atención de este poema es que comparte

todos los elementos retóricos que definen la estructura mística. Destaca la construcción paradójica de los versos como en “tierra ajena y más nuestra”, “de ti, subí a lo hondo”, y cómo estos buscan evocar la imposibilidad ontológica de mención de la experiencia (en este caso, amorosa mística) con la simple lógica del discurso normativo. Otro ejemplo de esta paradoja recurrente es el neologismo *inseparación* el cual, sin duda, es creado a partir de una amplia necesidad expresiva de abordar lo aparentemente inabordable: la imposibilidad de separación del yo unificado. Después, y al igual que lo hace san Juan, el uso de verbos son de carácter vocativo y copulativo (Hatzfeld, 1955), es decir, no hay en el poema una verdadera ambición de expresar acciones propiamente activas; incluso, el uso de los verbos *alzar*, *subir* o *bajar*, y *abrir*, parecen estar ahí para que comprendamos una acción de verticalidad, suerte de *katabasis* y *anabasis* simbólica en la experiencia.

En esta misma línea argumentativa, es más fuerte el verbo *cercar*, pues recuerda a ese preámbulo, casi cacería, y a lo que santa Teresa tanto buscó: rodear lo divino. Huelga decir que el verbo *quedar* es perfectamente pasivo y define claramente el siguiente elemento retórico de la mística, la elipsis o supresión de los verbos en la construcción evocadora, donde se prefiere una adjetivación o sustantivación sobre la forma verbal activa y para ello basta ver estos hermosos verbos del poeta español: “Y tú quedaste como eres tú,/ para siempre/encendida”.<sup>5</sup>

No quiero dejar de apuntar también que el amplio uso de monosílabos en el poema (de ti y de mí,/ quede fui tú) es la manifestación sonora del balbuceo que demuestra cierta imposibilidad de decir la experiencia vivida, como en aquel clásico “un qué sé yo que queda balbuceando”. Este es, pues, un poema que podría ser visto como místico, según la propuesta retórica de Hatzfeld; sin embargo, también es un ejemplo de que muchas veces se debe matizar el uso formulario de la propuesta, puesto que el afán de este poema no es explícitamente la búsqueda de la experiencia mística, entendida como matrimonio en cuanto prefiere la experiencia amorosa (y erótica) principalmente. En este sentido, merece que maticemos la clasificación y le llamemos místico-amoroso, aunque parezca obvia la observación.

No creo que la crítica mexicana haya destacado todavía el caso de una poetisa que ha legado una serie de libros de tendencia mística-filosófica. Hablo de Guadalupe

<sup>5</sup> Es importante señalar la fuerza de este adjetivo que cierra el poema. El incendio, la llama, el fuego del amor divino son todos símbolos recurrentes del imaginario místico. Para mayor referencia propongo el trabajo de María Jesús Fernández Leboranz, 1978, *Luz y oscuridad en la mística española*, Curso superior de filosofía de Málaga, Madrid, Cupsa; junto con el trabajo de William Jhonston, 1997, *Teología mística. La ciencia del amor*, traducción de María Belén Ibarra, Barcelona, Herder.

Amor (1920-2000). Aunque se pueda dudar con toda propiedad de la naturaleza mística de su obra, pues es poco rastreable la noción de “unión”, no se puede negar que existe en ella un carácter de duda ontológica sobre lo divino que la hace rozar el espectro y la angustia de la noche oscura de san Juan de la Cruz. Y quizá más importante que esto es señalar que el rodeo de lo divino es latente y quizá la característica definitoria de su obra.

Caso peculiar, la obra de Guadalupe Amor parece luchar entre la vida mundana y la disolución en lo divino. El crítico de la obra de Amor deberá separar aquella que sea autolaudatoria de la que pretenda trascendencia verdadera, rodeo de lo divino, aunque pocos ejemplos encuentre sobre “el matrimonio”. Y sin embargo, en las *Décimas a Dios* (Amor, 2000) las características retóricas están presentes, recurrentemente en un poema donde apenas se vislumbra una unión mística como tal, una unificación donde el yo se anula convertido en Dios:

No tengo nada de ti,  
ni tu sombra ni tu eco;  
sólo un invisible hueco  
de angustia dentro de mí.  
A veces siento que allí  
es donde está tu presencia,  
porque la extraña insistencia  
de no quererte mostrar,  
es lo que me hace pensar  
que sólo existe tu ausencia.

Amor se debate entre la búsqueda de un Dios que no se le presenta del todo. Ella misma declara que no se “presenta” todavía en el éxtasis místico. Pero podemos ver cómo la construcción del verso es sobre todo paradójica en los versos “no tengo nada de ti,/ ni tu sombra ni tu eco/ sólo un invisible hueco” y sobre todo en estos otros: “Porque la insistencia de no quererte mostrar/ es lo que me hace pensar/ que sólo existe tu ausencia”. También existe claramente una inclinación por lo sustantivo y la adjetivación (“ni tu sombra ni tu eco, sólo un invisible hueco de angustia dentro de mí”). Sin embargo, si se observa con detenimiento el uso de los verbos notaremos que la construcción es sobre todo activa y dinámica, y no contemplativa. La duda es la base y el verso “es lo que me hace pensar” deja en claro la naturaleza filosófica y no mística del poema. La autora no permitió el

misticismo pleno al cuestionarse todo el tiempo, al preferir recurrentemente, el pensar sobre el sentir.

Al final del día debemos aclarar a manera de conclusión que lo que hace verdaderamente válida la generalización retórica de la poesía es el hecho de que los aspectos que se han definido acá como los formadores de una estética mística tienen que provenir necesariamente del primero: el motivo, la unión de amor a lo divino. Sin éste, el poema puede contener los elementos retóricos que sistematiza Hatzfeld, pero no por eso ser entendido como místico.

Si miramos un poco la tradición mística sufi o alguna de las vertientes de la mística hindú, como el shivaísmo de Cachemira, notaremos que el principal objetivo que tienen en común es precisamente la búsqueda de la unión con Dios. Esta unión con lo divino “matrimonial” que es referida recurrentemente en Occidente y Oriente representa, según mi opinión, la verdadera particularidad que se debe estudiar a través del análisis de la retórica propia de la lírica mística (paradoja, elipsis, sustantivación, enumeración, etcétera). La experiencia mística representa para el que la vive la anulación de la conciencia del yo particular para verse inmerso en una realidad superior a la que pertenece.

Otra de las constantes del misticismo es que, ahí donde la ciencia ha mirado el mundo físico, el místico ha decidido mirar hacia dentro de sí mismo. La interioridad y la introspección nos llevará entonces a conocer el yo verdadero y éste es siempre el primero de los pasos para llegar a otra constante: la disolución entre el yo y el mundo. “Un principio básico del misticismo es que la realidad, como se percibe comúnmente, es de cierto una distorsión y que el sufrimiento humano es consecuencia de creer esta visión distorsionada” (Deikman, 1986: 21). Entonces, el místico es el que supera dicha distorsión y comprende en su manera más última que el mundo (Dios) y él (la conciencia) son la misma cosa, de ahí el énfasis en la imagen de la unión y la retórica verbal pasiva.

Ya se había hablado de que si el término *mística* proviene de la raíz “cerrar”, el místico “se cierra” al mundo “de afuera” para centrarse en el mundo “de adentro”. Puede ser por vía ascética o no, esto debe ser aclarado justo ahora, pues se debe decir lo que Ángel Cilveti ya definía en 1974: aunque se busquen constantes en las diferentes manifestaciones místicas del mundo, se debe evitar hacer una especie de homogenización intransigente que sólo demostrará la poca sensibilidad del investigador; el análisis retórico propuesto por Hatzfeld en estos casos deberá pasar a un segundo plano para centrarse nuevamente en si obedece a un motivo “matrimonial divino”, centro y base de todas las místicas del mundo.

Se debe declarar, sin embargo, que los seguidores de las religiones formales a menudo intentan afectar el comportamiento de un dios, al propiciarlo, complacerlo y buscar su ayuda. En contraste, la tradición mística establece la ecuación: “Yo” (yo verdadero) = Dios. Si bien “Yo soy Dios” es la realización fundamental del misticismo, en muchas religiones es una blasfemia (Deikman, 1986: 17) y esto podría explicar mucho de los matices en el imaginario del matrimonio o la unión. En muchos casos, y sobre todo en los cristianos, se ha escrito ampliamente sobre las vías que propician la experiencia mística en un afán de compartirla. Santa Teresa de Jesús habla de siete estados;<sup>6</sup> Cilveti, de manera general, distingue tres (no sólo en el cristiano, sino en todos): el periodo purificativo, que se puede empatar a la ascética, y que empieza con la conversión; le sigue el periodo iluminativo, donde las grandes metáforas místicas de “la luz”, “la llama”, “resplandor infuso” aparecen y es el momento donde se “ve” a Dios. Ésta es la puerta para llegar al último periodo: el unitivo, el matrimonio, la disolución del yo en Dios. “Así como los ríos desaparecen en el océano perdiendo nombre y forma, así el conocedor libre del nombre y forma se pierde en la persona celestial”, dicen los *Upanishad* (Cilveti, 1974).

Sin embargo, en todos estos esfuerzos para señalar las vías y ritos propiciatorios se está dejando de lado una gran paradoja: si se considera necesaria la existencia de eslabones para unirse a Dios, se presupone, entonces, que Dios no es parte de nosotros. Los místicos, como el sufí Ibn Arabi, han superado toda división entre conciencia y realidad, es decir, viven en la más pura unidad con Dios, según su propia construcción narrativa de la experiencia, donde afirma recurriendo nuevamente a la paradoja retórica que “quien se conoce a sí mismo, conoce a su señor” (Ibn Arabi, 2002: 12). En este entramado conceptual la paradoja como figura retórica deja de serlo, y se clarifica. El místico la usa recurrentemente en su poesía porque para él esas frases no corresponden a una paradoja en la realidad ni en el lenguaje: son los usos más transparentes y lógicos que tiene a la mano.

En el budismo zen ocurre lo mismo. D. T. Suzuki explica en el primer ensayo de *Budismo y psicoanálisis* (2003) cómo las concepciones ontológicas de los orientales los llevan a entenderse como parte de la naturaleza, mientras que los occidentales la observan desde afuera: “La mayoría de los occidentales tienden a separarse de la naturaleza. Piensan que ésta y el hombre nada tienen en común a no ser algunos

<sup>6</sup> Los siete grados de ascensión de santa Teresa son parte de una preparación para la unión con Dios, los tres primeros son los grados completamente ascéticos de purgación, el cuarto estado es el recogimiento a la vida contemplativa, la quinta corresponde a la prueba o acechanza del demonio y la sexta y séptima son propiamente el desposorio o unión, el matrimonio divino (Santa Teresa, 1939).

aspectos deseables, y que la naturaleza sólo existe para ser utilizada por el hombre” (2003:10). Este sentimiento de compenetración con el mundo es equivalente al sentimiento de comunión divino, que alcanza las mayores profundidades de la vida cósmica. Por eso, el poeta de Oriente siempre parece místico, porque parte de una realidad primaria: “El hombre ya está dentro de lo divino, Dios ya es él, y él ya es Dios”, por lo que no necesita escribir poemas paradójicos o evocadores de un momento exclusivo de la unión matrimonial. Ésta es constante. Siempre está ahí, en la naturaleza, en el alma, en el yo.

Este artículo se planteó persiguiendo dos objetivos particulares: el primero era definir los elementos constituyentes de la poesía mística; y, segundo, acercar a los investigadores literarios a aspectos conceptuales clave dentro de lo que se debe entender como mística ahora, en el siglo XXI. Sin duda distorsionado, el concepto es cada vez más amplio y el uso del término se ha diversificado tanto que lo he escuchado en partidos de fútbol para referirse a la habilidad de cierto jugador, o incluso en los lugares donde menos lo esperaba.<sup>7</sup> Y sin pretender ningún fatalismo propio de los griegos clásicos, me atrevo a decir que una verdadera revisión de la mística, como modo de vida en el siglo XXI, no sólo es necesaria, sino que ha estado ahí desde siempre, latente y armoniosa aunque el siglo parezca ameritar todo lo contrario. Creo completamente justo que los investigadores conozcan y brinden una reflexión sobre la mística ahora, pues muchas de las investigaciones científicas modernas parecen concordar cada vez más con las premisas de la mística. La poesía y la mística, como el arte y la filosofía, son todavía una tierra fértil.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Javier, 1997, *Mística y depresión*. San Juan de la Cruz, Madrid, Trotta.
- AMOR, Guadalupe, 2000, *Amor divino (Décimas a Dios, Sirviéndole a Dios de Hoguera)*, México, Joaquín Mortiz-Planeta.
- ANDRÉS, Melquíades, 1994, *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos / Universidad de Salamanca.
- ARABI, Ibn, 2002, *Tratado de la unidad*, traducción y comentario de Roberto Pla, Barcelona, Sirio.

<sup>7</sup> Para este efecto, véase un ejemplo: Kate Ludeman y Gay Hendricks, 1999, *La nueva mística empresarial: los triunfadores del mañana en el mundo de los negocios*, Ediciones Urano.

- AYUSO DE VICENTE, María Victoria, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos, 1990, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Akal.
- BALLESTEROS, Manuel, 1977, *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido. Análisis del fondo intuitivo en la "Subida del monte Carmelo"*, Barcelona, Península.
- BOUSOÑO, Carlos, 1981, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos.
- , 1985, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- BURKERT, Walter, 2005, *Cultos místicos antiguos*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Trotta (Paradigmas).
- CAILLOIS, Roger, 2004, *El hombre y lo sagrado*, traducción de Juan José Domenchina, México, FCE.
- CERTEAU, Michel de, 1993, *La fábula de la mística: siglos XVI-XVII*, traducción de Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana.
- CILVETI, A. L., 1984, *Introducción a la mística española*, Madrid, Castalia.
- COULIANO, Ioan P., 1994, *Experiencias del éxtasis*, Barcelona, Paidós Orientalia.
- C. NIETO, José, 1982, *Místico, poeta, rebelde, santo, en torno a san Juan de la Cruz*, traducción de Guillermo Hirata, México, FCE.
- C. VEGA, P. Ángel, 1963, *Cumbres místicas. Fray Luis de León y san Juan de la Cruz (Encuentros y coincidencias)*, Madrid, Aguilar.
- DÁMASO ALONSO, 2008, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- DEIKMAN, Arthur J., 1986, *El yo observador, misticismo y psicoterapia*, traducción de Beatriz Falero, México, FCE.
- DILTHEY, W., 1988, *Introducción a las ciencias del espíritu*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948.
- , *El poder del mito*, Barcelona, EMECE.
- ELIADE, Mircea, 1959, *The Sacred and the Profane*, Nueva York, Harcourt, Brace and World, Inc.
- , 1975, *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus.
- ESCOBAR GONZÁLEZ, Jesús, 1973, *Exégesis mística de Ramón López Velarde*, Zacatecas, Talleres Gráficos del Estado.
- FERNÁNDEZ LEBORANS, María Jesús, 1978, *Luz y oscuridad en la mística española*, Madrid, Cupsa.
- FEUSTLE, Joseph A., 1978, *Poesía y mística: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- GALOVIC, Jalena, 2002, *Los grupos místico-espirituales de la actualidad*, México, Plaza y Valdés.



- GAOS, José, 1999, “Estudio preliminar”, en *Escritores místicos españoles*. Fray Luis de Granada, santa Teresa de Jesús, fray Luis de León, España, CONACULTA.
- HATZFELD, Helmut, 1955, *Estudios sobre mística española*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica-Hispánica, II. Estudios y ensayos).
- JOHNSTON, William, 1997, *Teología mística. La ciencia del amor*, traducción de María Belén Ibarra, Barcelona, Herder.
- JUNG, C. G., 1970, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.
- LÉVY-BRUHL, Lucien, 1922, *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, Leviatán.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, 1998, *Asedios a lo indecible: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid, Trotta.
- LOSSKY, Vladimir, 1982, *Teología mística de la iglesia de oriente*, Barcelona, Herder.
- MANCHO DUQUE, Ma. Jesús, 1990, *Espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Editorial Unique y UNED-Ávila.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 1956, *La mística española*, Madrid, Editores-Libreros.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1958, *La lengua de Cristóbal Colón. El estilo de santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe.
- OROZCO, Emilio, 1959, *Poesía y mística: Introducción a la lírica de san Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama (Crítica y Ensayo).
- OTTO, Rudolf, 1970, *Mysticism East and West (A Discussion of the Nature of Myticism, Focusing on the Similarities and Differences of its Two Principal Types)*, Nueva York, The Macmillan Company.
- PANIKER, Salvador, 1992, *Filosofía y mística, una lectura de los griegos*, Barcelona, Anagrama.
- PEERS, Allison E., 1947, *El misticismo español*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ Y SAINZ, Pedro, *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid, Espasa-Calpe.
- RUSSELL, Bertrand, 2001, *Misticismo y lógica*, Barcelona, Edhasa.
- SANTA TERESA, 1939, *Las moradas*, Espasa-Calpe Buenos Aires-México.
- SAMBRANO, María, 2005, *El hombre y lo divino*, México, FCE, (Breviarios).
- SUZUKI, D. T. y Erich Fromm, 2003, *Budismo zen y psicoanálisis*, México, FCE.
- T. S. ELLIOT, 1997, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets.
- TALBOT, Michael, 2006, *Misticismo y física moderna*, Barcelona, Kairós.
- TOLA, Fernando (trad.), 1986, *Himnos del Rig Veda*, Buenos Aires, Sudamericana.
- UNDERHILL, Evelyn, 1961, *Mysticism*, Nueva York, Dutton.

- VALBUENA PRAT, Ángel, 1998, *Estudios de la literatura religiosa española*, Madrid, Editores- Libreros.
- VALENTE, José Ángel, 2000, *El fulgor. Antología poética (1953-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- VELASCO, Juan Martín, 1999, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Madrid, Trotta (Estructuras y procesos. Serie Religión).
- VV. AA., 1997, *La experiencia mística*, Barcelona, Kairós.
- \_\_\_\_\_, 1982, *Más allá del ego*, Barcelona, Kairós.
- \_\_\_\_\_, 1988, *Qué es la iluminación*, Barcelona, Kairós.
- \_\_\_\_\_, 1992, *San Juan de la Cruz, pensamiento y poesía*, México, Universidad Iberoamericana / Orden del Carmen en México.
- \_\_\_\_\_, 1962, *The Upanishad*, traducción al inglés por Max Müller, Nueva York Dover.
- WASSON, R. Gordon, Albert Hoffma, y Carl Ruck, 1993, *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*, México, FCE.



## La crónica de finales del siglo XIX en México

Un matrimonio entre literatura y periodismo

### RESUMEN

Este artículo analiza la relación que la crónica mexicana de finales del siglo XIX mantuvo con la literatura y el periodismo, medios que la influyeron transformándola en un género particular y del que todavía hoy en día quedan rastros. Asimismo este texto se apoya de algunas crónicas realizadas por diversos escritores –como Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Ángel de Campo, entre otros– que participaron en la prensa periódica de la época. El artículo se divide en cuatro partes. En la primera, se especifica la adaptación de la escritura literaria en la prensa; en la segunda se aborda la cuestión de la profesionalización del literato: ¿periodista o escritor?; en la tercera, se reflexiona sobre el rol del cronista y su crónica dentro del contexto político cultural porfiriano; y en la última parte se incluyen algunas conclusiones.

**PALABRAS CLAVE:** CRÓNICA, PERIODISMO, LITERATURA, SIGLO XIX, ESCRITORES.

### ABSTRACT

This article argues that for the late XIX century's literature discourse, Mexican chronicle could be portrayed as outcome of an intertwined marriage between literature and journalism. Not an historical issue as it is still alive today. By focusing on chronicles, attention is paid to authors such as Manuel Gutierrez Najera, Ruben Dario, Angel de Campo, as key writers of the time. The article is divided in four parts. First, attention is paid on the adaptation of the literary writing in the press is specified. Second, the question whether the authors could be considered journalist or writers is considered. Third, it acknowledges the role of the chronicler and its chronicle within the *Porfirian* political and cultural context. Lastly, some conclusions are presented.

**KEYWORDS:** CHRONICLE, JOURNALISM, LITERATURE, XIX CENTURY, WRITERS.

Recibido el 4 de noviembre de 2010 en la redacción de la *Revista de El Colegio de San Luis*.

Enviado a dictamen el 20 de diciembre de 2010. Dictámenes recibidos el 9 y 27 de enero de 2011.

Recibido en su forma definitiva el 25 de febrero de 2011.

# LA CRÓNICA DE FINALES DEL SIGLO XIX EN MÉXICO

## UN MATRIMONIO ENTRE LITERATURA Y PERIODISMO

CLAUDIA LÓPEZ PEDROZA\*

El último tercio del siglo XIX mexicano se caracterizó por ser un periodo de relativa calma forzada en la política del país. Durante esta época, el presidente Porfirio Díaz gobernaba con mano dura e impulsaba el desarrollo económico de la nación. Precisamente gracias a la estabilidad económica y a la fortaleza política de Díaz, fue posible el surgimiento de un sistema periodístico ligado al régimen que se dedicó a difundir un modelo cultural de modernización e integración al mundo capitalista. El control porfirista se manifestó en todos los dominios de la sociedad mexicana y sus representaciones culturales, específicamente en la literatura y en el periodismo. Sin embargo, fue en este último donde el régimen vio un medio eficaz de sometimiento de sus opositores y una forma de unificación social. Desde este contexto, el artículo tiene como propósito fundamental mostrar cómo el periodismo y la literatura contribuyeron a impulsar el género de la crónica de fines del siglo XIX. Asimismo, se analizan las dificultades que atravesaron los escritores para adaptarse al periodismo y la manera en que adecuaron su escritura para subsistir, hacer reconocer su creación artística y tener autoridad escritural. El artículo se divide en cuatro partes. En la primera, se especifica la adaptación de la escritura literaria en la prensa; en la segunda, se aborda la cuestión de la profesionalización del literato: ¿periodista o escritor?; en la tercera, se reflexiona sobre el rol del cronista y su crónica dentro del contexto político cultural porfiriano; y en la última, se incluyen algunas conclusiones.

### ADAPTACIÓN DE LA LITERATURA AL PERIODISMO

La expansión de la prensa como industria se desarrolló precisamente al final de la centuria, destacándose algunos diarios como *La Patria* (1877-1914), *El Nacional* (1880-1900), *El Diario del Hogar* (1881-1912), *El Tiempo* (1883-1912), *El Monitor* (1885-1893), *El Partido Liberal* (1885-1896), *El Hijo del Ahuizote* (1885-1902), *El*

\* Investigadora del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis.

*Universal* (1888-1901), *El Mundo Ilustrado* (1895-1914), *El Imparcial* (1896-1914), *Revista Azul* (1894-1896) y *El Mundo* (1896-1906), entre otros. Gracias al empuje que se le dio al periodismo, la institucionalización del discurso literario vino a despuntar, abriendo el paso con ello a un incipiente interés del público por cuestiones literarias. En Europa, el discurso literario logró su institucionalización gracias al desarrollo del mercado editorial y a la educación de la población. Por ejemplo, el éxito de la novela en Francia y en Inglaterra se debió al incremento del público lector. En cambio, en América Latina ese proceso fue desigual, la literatura dependió de otras instituciones (la prensa, esencialmente) para existir (Ramos, 2003: 84). En México, la influencia del periodismo sobre el género de la novela fue más notoria que en el resto de los países latinoamericanos (González, 1951: 36). Por un lado, la expansión del periodismo finisecular vino a quitarle a la novela algunas de sus antiguas funciones, por ejemplo: la informativa, la testimonial, la de denuncia social. Por otro lado, fue el semillero donde se incubaron un gran número de novelas<sup>1</sup> y donde los escritores (desde Fernández de Lizardi hasta Gregorio López y Fuentes) se convirtieron en periodistas más o menos profesionales.

El desequilibrio entre lo que era la producción literaria y la posibilidad de encontrar lectores formó parte de una preocupación latente entre los escritores mexicanos. Sin embargo, más que el problema de la falta de público, lo que ellos constataron fue que era más fácil publicar sus textos literarios en los periódicos que conformar un libro cuya realización implicaba un costo elevado y una venta difícil en el mercado nacional. Para los escritores, la prensa tenía entonces una doble importancia: primero, mediar entre los libros y el lector, ya fuera con la crítica, ya con la noticia de las obras; y segundo, convertirse en el lugar de producción de la literatura.

Pese al reducido número de lectores, estos llegaron a determinar en buena parte la orientación de las publicaciones en una ciudad cuya población se incrementaba y comenzaba a despertar al desarrollo económico y a cambiar con las nuevas vías de comunicación. La función de hacer descubrir, reconocer, describir e informar sobre la ciudad fue entonces atribuida a los escritores. Hacia la última década del siglo, Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufoo, José López Portillo y Rojas, Rafael Delgado, Victoriano Salado Álvarez, Francisco Sosa, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Federico Gamboa, Ángel de Campo, Heriberto Frías, José Juan

<sup>1</sup> Ejemplo de novelas publicadas en las páginas de los rotativos: *Clemencia* (1869) y *La Navidad en las montañas* (1871), de Ignacio Manuel Altamirano; *Ensalada de pollos* (1869-1870), de José T. de Cuéllar; *Nieves* (1886), de José López Portillo y Rojas; *El donador de almas* (1899) y *El bachiller* (1895), de Amado Nervo; *La Rumba* (1890-1891), de Ángel de Campo; *La capilla de los álanos* (1893), de Manuel Covarrubias, por solo mencionar algunas.

Tablada, Rubén M. Campos, Alberto Leduc, Ciro B. Ceballos, Bernando Couto y Balbino Dávalos se encargaron de narrar en las páginas de la prensa la historia de una sociedad que iniciaba su metamorfosis.

Los periódicos fueron entonces tomando parte activa, de modo creciente, en la vida social, informativa y comercial del país. En el área de la información, se registró un gradual y ascendente desarrollo tecnológico; por ejemplo, si antes las noticias de Europa tardaban meses en darse a conocer en América, a partir de este periodo la comunicación fue cada vez más expedita; el país se había integrado rápidamente al sistema telegráfico y telefónico.<sup>2</sup> La publicidad también ocupó un lugar importante en los diarios. Era frecuente observar en la última página de cada número –la mayoría de los periódicos contaban sólo con cuatro páginas– anuncios concernientes a las actividades de importación y de exportación, lo que explica la importancia de estos en la difusión de los nuevos productos. En este sentido, según Rafael Pérez Gay, los periódicos se convirtieron en una institución para el mismo lector porque eran muy eficaces para informar sobre todo tipo de novedades. En consecuencia, se transformaron en “la representación del espacio público” (Pérez Gay, 1996: XXIV).

Frente a esta realidad, la literatura tuvo que abrirse paso entre las revistas y los diarios. Además, estuvo obligada a competir con los editoriales sobre política, información gacetillera y anuncios comerciales para encontrar un espacio en las publicaciones. Finalmente, la literatura debió enfrentarse con otro rival: el reportaje, el cual había aparecido con el vertiginoso cambio de la urbe y proporcionaba la noticia de último momento. El literato –de cara a esta competencia reporteril– encontró en el género de la crónica el espacio que le permitió informar al público y, al mismo tiempo, proceder a su propia creación literaria. Esta función de la crónica hizo que el hombre de letras entrara en una lucha constante con el *reporter*. Esta competición entre el literato y el *reporter*, así como entre la crónica y el reportaje, se intensificó entre 1875 y 1895.

La literatura finisecular dependió de la prensa para su distribución. Sin embargo, esto no impidió que algunos escritores –incluso en los periódicos– mostraran su insatisfacción contra el uso de la escritura que el periodismo había instituido. Ellos le atribuyeron incluso un rol importante en la crisis que atravesaba la literatura. A este respecto, Justo Sierra señaló que la prensa escrita era un obstáculo para la

<sup>2</sup> Según Belem Clark, el sistema telegráfico fue inaugurado en México en 1853 y hacia finales del siglo ya se contaba con un cableado de 40 000 kilómetros. En cuanto a la instalación del teléfono, la primera línea fue establecida en 1878, entre el Castillo de Chapultepec y el Palacio Nacional; y en 1880 se instalaron los primeros teléfonos privados (Clark de Lara, 1998: 37-38).

edición de libros y acarrea una disminución en la creatividad literaria: “El periódico [es el] matador del libro (el matador de *Notre Dame*), que va haciendo de la literatura un reportazgo, que convierte a la poesía en el análisis químico de la orina de un poeta [...]” (Sierra, 1948: 75). Por su parte, Ángel de Campo mencionó la reducida producción de libros y las condiciones económicas difíciles en las que los escritores debían enfrentarse para publicar un libro:

A medida que el periodismo se ensancha, la producción del libro disminuye en esta capital, donde la gente de pluma, más bien, la carne, de prensa no forma ni media compañía y se refugia por razones pecuniarias en las redacciones; [el literato] quien se recoge para formar un libro, comete una heroica pero improductiva empresa (Campo, 5 de marzo de 1896: 1).

Sierra y De Campo señalaban en efecto que el periodismo ocasionaba la decadencia de la edición de libros, lo que provocaba repercusiones para el escritor y su actividad creadora. Igualmente, Manuel Gutiérrez Nájera deploraba que el telégrafo y el *reporter* contribuyeran a transformar la prensa en un medio más comercial:

En esta vez, como en muchas, el telégrafo ha mentido. Ese gran hablador, ese alado y sutil *reporter*, no espera a que la noticia se confirme para transmitirla. [...] y no repara en los males que pueden producir sus balbuceos, sus equivocaciones, su mala ortografía. Es industrial, comerciante. [...] El telegrama no tiene literatura, ni gramática, ni ortografía. Es brutal (Gutiérrez Nájera, 1943: 55).

Estos tres escritores remarcaron los problemas a los que se enfrentaron para llevar a cabo su trabajo. Denunciaron el engrandecimiento de la prensa comercial en detrimento del libro, el papel del *reporter* y de su desempeño más comercial que literario, y la inestabilidad en la que se movían para cumplir sus tareas cotidianas.

Los escritores del final del siglo XIX ejercieron su profesión en un contexto comercial, pero tuvieron poco apoyo institucional para lograr acceso a un mayor número de lectores.<sup>3</sup> Fue entonces que pidieron la intervención del gobierno para que ayudara en el desarrollo de la producción literaria. Así lo propuso Manuel Gutiérrez Nájera en 1881: “Ahora pues, que la paz se ha cimentado y que la prosperidad comienza para

<sup>3</sup> En México, de acuerdo con Florence Toussaint, hacia 1895, se puede hablar de una élite que sabía leer y escribir y que posiblemente era consumidora de publicaciones periodísticas. Este grupo constituía apenas 14% de los casi 13 millones de habitantes del país (Toussaint, 1988: 53).



México, es indispensable que el gobierno atienda con medidas justas y discretas al desenvolvimiento de las ciencias y las letras” (Gutiérrez Nájera, 2003: 376).

Pese a las quejas, los escritores tuvieron que adaptarse a las exigencias de la prensa (medio en gran parte subsidiado por el régimen porfirista) para continuar escribiendo. Se adaptaron a la mecanización, a la homogenización y a la uniformidad impuesta por los periódicos. Debieron igualmente habituarse a trabajar cotidianamente y en la urgencia, aceptar un salario poco elevado y que su actividad fuera vista como un producto más en el mercado, y conformarse a la exigencia de informar y de asumir la información como un objeto privilegiado de su reflexión. A pesar de estas imposiciones, los escritores lograron (re)escribir la información publicada en la prensa, lo que dio como resultado la publicación de textos más estilizados.

La crónica de la época, como trabajo de (re)escritura, se convirtió en una forma periodística y paralelamente literaria de la cual los escritores se valieron (con la estilización del discurso) para diferenciarse de los *reporters*. De ahí “la perfección del estilo” que muchos de ellos intentaron alcanzar para distinguir su trabajo de aquel de los nuevos profesionales del periodismo. El estilo significó un elemento específico de lo literario en la época, con frecuencia en oposición a los lenguajes desprovistos de originalidad y mecánicos de la modernización periodística. Pese a las críticas de los escritores, la relación entre periodismo y literatura no fue precisamente negativa. El periódico representó una de las posibilidades de la modernización literaria, aunque también marcara sus límites. En este sentido, según Susana Rotker, el resultado de esta simbiosis fue la emergencia de un nuevo “género donde comunicación y creación, información, presiones externas y arte parecían reñidas, pero terminaron encontrando en las crónicas su espacio de resolución” (Rotker, 2005: 116). Pero, ¿quién fue precisamente el redactor de la crónica: el periodista o el literato?, ¿representaron estos una misma profesión?

## EL HOMBRE DE LETRAS Y EL PERIODISTA: ¿UNA MISMA PROFESIÓN?

La modernización de la mayoría de los países de América Latina trajo consigo una división del trabajo material que condujo a la especialización de diferentes zonas económicas. Por lo que concierne al literato, la modernización modificó su estatus haciéndolo más precario. En el caso de México, antes, los escritores podían fácilmente entrar a la función pública (al Congreso, a la administración del Estado, a la

milicia, a la educación o a la prensa), pero, poco a poco, en la ciudad modernizada, esta función se redujo y pasaron a desempeñar el ejercicio de escritor.

Durante buena parte de la centuria, la actividad literaria no constituyó una profesión. En este sentido, en 1838 se había promulgado una ley en la que se obligaba al pago de una cuota a todas las profesiones y ocupaciones lucrativas. Sin embargo, esta ley no incluía el oficio de escritor. Si bien hubo otro decreto en 1842 y otra ley en 1846, relacionados con este asunto, ninguna de estas modificaciones contempló la actividad literaria.<sup>4</sup> Los escritores fueron excluidos de los padrones políticos y fiscales, por consecuencia, no fueron tomados en cuenta en las estadísticas. En otros términos, la actividad literaria no era un oficio. No fue sino hacia el final del siglo XIX que comenzó a tomarse en cuenta la profesionalización del oficio de escritor, aunque en muchos casos haya sido mal recompensado. Sobre este asunto, Ángel de Campo expresó su descontento con respecto a los escritores (como Manuel Gutiérrez Nájera) que realizaban una labor literaria y que esta no les era correctamente remunerada:

La obra más difícil, esa literatura frágil, irisa, cambiante y caprichosa de los domingos; esa literatura sutil y blanda como encaje, suavemente perfumada como flor de invernáculo, con matices delicados, es la que menos se paga, es la que menos se amerita, por un público que es conocedor y ríe y prefiere el chiste popular de Taboada y las crónicas de barbería, cargadas de oro y azul cursis (Campo, 2 de febrero de 1896: 1).

La mayoría de los escritores no pudieron vivir de su pluma, concretamente de sus obras. No tenían una existencia independiente. Las circunstancias sociales los llevaron de una resistencia agitada, juvenil, frente al mundo, a la búsqueda de un empleo oficial (Gutiérrez Giradot, 1987). Numerosos escritores practicaron la labor de periodistas, algunos también fueron empleados de gobierno de diverso rango o diplomáticos en puestos en el extranjero: Manuel Gutiérrez Nájera, Ángel de Campo, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Ignacio Altamirano, entre otros. Entre los literatos extranjeros que ejercieron tales funciones, podemos citar a Julián del

<sup>4</sup> Según José Ortiz, en 1842, el gobierno decretó la Contribución sobre profesiones y ejercicios lucrativos, en la cual se incrementaba el número de profesiones que debían pagar el impuesto mensual. Sin embargo, los escritores y los periodistas escapaban a la nueva medida, “sin duda, por ser escasísimos los recursos que podrían proporcionar”. Asimismo, en 1846 se promulgó la ley sobre el nombramiento de electores para el Congreso, en la cual se designaban las diputaciones conforme a las aportaciones hechas por ciertas clases sociales o profesiones; pero, nuevamente, los escritores no aparecían en la lista, ya que este término era aplicado a las personas que cursaban estudios universitarios (Ortiz, 1996: 325).

Casal, quien fue escribiente de Hacienda; José Martí y Rubén Darío, que ocuparon cargos diplomáticos; así como José Asunción Silva. Julio Herrera y Reissig fue empleado en la inspección de enseñanza secundaria, lo mismo que Leopoldo Lugones, quien en su juventud trabajó en el correo.

Ángel de Campo, en una de sus crónicas, señaló que el ejercicio de una profesión (médicos, notario, agrónomo, etcétera) o la práctica de actividades científicas no eran completamente incompatibles con otras actividades totalmente diferentes. Así, él se preguntaba irónicamente sobre la posibilidad de que un profesional desarrollara otra actividad, por afición, sin que esto fuera percibido como un escándalo:

¿Por qué si un notario tiene esa gracia ha de ser mal oído ejecutando la *María*, de Jorge Isaacs (nocturno en re menor), en el corno inglés? [...] Y todo esto, ¿le quita la ciencia al uno y el sueño al otro? Ya hemos visto en *Quo vadis* y hasta en el extranjero que sí se puede repicar y ver la procesión desde la barrera, y que lo cortés no quita lo comunicativo (Campo, 19 de mayo de 1901: 1).

Las condiciones variables que afectaban la profesión de escritor y su horizonte intelectual –el cual sobrepasaba su ámbito de vida– afinaron la sensibilidad poética de los escritores. Sin embargo, a pesar de su deseo de constituirse como un grupo de hombres independientes, fueron considerados como inestables y dependientes del gobierno en turno, de los hombres políticos y de los directores de periódicos. Así, algunos de ellos redactaron discursos y proclamas, al mismo tiempo que intentaban satisfacer las exigencias del público, aunque a menudo ignoraban sus gustos.

El desencanto que sufrieron los escritores para llevar a cabo su labor creativa fue consecuencia de la nueva era industrial que dominaba la vida cotidiana, imponiendo un sistema económico que transformaba a los hombres en esclavos de sus propias necesidades. Para sobrevivir en la sociedad burguesa, los literatos debieron evolucionar; en otras palabras, debieron entrar en el mercado. Según Ángel Rama, era evidente que el escritor no tenía su lugar en la sociedad utilitarista que se imponía. Esta sociedad, que privilegiaba la economía y el uso racional de todos sus elementos para fines productivos, destruía “la antigua dignidad que le otorgara el patriciado al poeta” y lo vilipendiaba como “una excrecencia social peligrosa” (Rama, 1970: 49-68). En este sentido, Ángel de Campo señaló en una de sus crónicas la denigración de la que era víctima el escritor: “[...] ser literato, aun para gentes que se dicen de talento y amplia cultura, equivale a ser un pillo, un holgazán, un

inepto sin garantías, sin porvenir (en esto no se engañan) y sin utilidad de ningún género” (Campo, 14 de febrero de 1896: 1).

Frente al mundo cambiante y cada vez más mercantil, el hombre de letras se integró a la sociedad como intelectual. La ley de la oferta y la demanda impuesta por el mercado también se le aplicó, lo que lo llevó a consagrarse al periodismo. Los periodistas, algunas veces llamados cronistas, se encargaron de elaborar una gama de textos intermediarios, entre la información simple y el artículo doctrinario o editorial, a saber: notas amenas, comentarios sobre la actualidad, crónicas sociales, crítica de espectáculos teatrales y circenses, en ocasiones, comentarios de libros, perfiles de personajes célebres o artistas, y descripciones de viaje. Entre esos cronistas podemos citar a Enrique Gómez Carrillo y José María Vargas Vila, pero igualmente a Manuel Gutiérrez Nájera, Ángel de Campo, Julián del Casal, José Martí y Rubén Darío, entre otros.

Los literatos desempeñaron el periodismo no como vocación, sino como un medio de subsistencia, ya que la sociedad necesitaba más periodistas que “poetas”. La metamorfosis del escritor en periodista no era nueva. Según Rama, esta evolución formaba parte de la “empresa histórica de la burguesía”, ya que los diarios habían surgido y adquirido su esplendor con el acceso de esta clase a los negocios:

Más que el libro, [el periódico] es su instrumento de acción intelectual y a su servicio pone en América Hispana a los escritores en tanto va forjando por un avance de la especialización a los periodistas propiamente dichos. Es sabido que los poetas no se alegraron con esta transformación; vieron en su trabajo una imposición económica, frecuentemente un mero ganapán, a veces un *ersatz* de gloria bajo la apariencia de la publicidad volandera que su nombre o seudónimo le conquistaba en el lector (Rama, 1970: 68-69).

Si bien los escritores encontraron en la prensa una fuente de empleo y un espacio de producción literaria, fue también en esta que encontraron sus desafíos. Uno de sus retos fue acoplarse al ritmo de los cambios sociales y económicos de la modernidad, por lo que buscaron en la crónica inscribir esas modificaciones. Los literatos, con la investidura de cronistas, constataron entonces entre las hojas doctrinarias y los diarios modernos las transformaciones surgidas en la vida cotidiana, y vieron aparecer la información gráfica en detrimento de la palabra escrita. Asimismo, los cronistas vivieron en carne propia su desplazamiento progresivo dentro de la prensa por el nuevo especialista de la información: el *reporter*. Ante esta situación, algunos escritores externaron sus puntos de vista. Por ejemplo, Gutiérrez Nájera consideró

que los *reporters* no eran escritores y los designó como responsables del retroceso de la literatura en relación con el periodismo. Así, como cronista, Gutiérrez Nájera comentó este nuevo contexto:

La crónica, señoras y señoritas, es, en los días que corren, un anacronismo. [...] La crónica –venerable Nao de China– ha muerto a manos del *reporter*. La pobre crónica, de tracción animal, no puede competir con esos trenes relámpago. ¿Y qué nos queda a nosotros, míseros cronistas, contemporáneos de la diligencia, llamada así gratuitamente? (Gutiérrez Nájera, *apud* Monsiváis, 2001: 39).

Por su parte, Ángel de Campo narró en uno de sus textos cómo el *reporter* era percibido, dejando entrever la manera en que la sociedad lo valoraba.

–Por ese brillante y conceptuoso artículo,/ Señor, me han hecho comer doble de todo... Y al salir se empeñaron en abrigarme con una mascada./ –¿Y qué tiempo lleva Ud. de *reporter*?/ –¿Yo? No soy *reporter*./ –¿Pues qué es Ud.?/ –Relojero./ –Yo creo que si no lo he dicho en el cuarto escalón, bajo la escalera de cabeza. (Campo, 13 de agosto de 1899: 1).

Si analizamos estas dos citas, verificamos que existe una diferencia en la apreciación que se tiene del *reporter*. En este sentido, vale preguntarse ¿por qué entre ambos autores se marca una divergencia al respecto? Por un lado, el texto de Nájera se escribió en 1880, cuando esta nueva profesión comenzaba a integrarse en la prensa. Esta acción provocó una ola de descontentos por parte de los hombres de letras, quienes intentaban conservar un lugar preponderante en los periódicos (en particular, como cronistas) y constataron que poco a poco el *reporter* los iba desplazando de su rol predominante. Por otro lado, el texto de Ángel de Campo, escrito en 1899, ya hacía hincapié claramente en el lugar cada vez más importante del *reporter* en los diarios, así como su aceptación en la sociedad.

No se debe olvidar que en este periodo el periodismo sensacionalista estaba enraizándose y respondía a la demanda de un público popular. Según Ángel Rama, el periodismo moderno estableció un vínculo entre el periodismo de tipo estadounidense y el público poco cultivado que comenzaba a mostrarse interesado por “los bienes culturales” y por los temas sensacionalistas tratados por el *reporter* (Rama, 1970: 71). Cabe señalar que durante esta época dos conceptos antagónicos del periodismo se confrontaron: uno de origen francés y otro de origen estadounidense. Por un lado, la prensa francesa, cuyo modelo existía desde mediados del siglo XIX, privilegiaba

los artículos editoriales y los comentarios doctrinales. Este tipo de textos constituían una herramienta de comunicación de las clases privilegiadas de la sociedad. Por otro lado, la prensa de Estados Unidos prefería los textos informativos, más breves, rápidos y entretenidos, en detrimento de los textos consagrados al análisis de los problemas cotidianos. Estos artículos informativos eran publicados en los periódicos que se dirigían a las clases populares. Sobre este tema, el escritor Rubén Darío subrayaba la supremacía del periodismo estadounidense: “Los que han impulsado por este camino el periodismo actual son los yanquis. Ellos, por su mercantilismo y por su aprecio del tiempo, han hecho que el telegrama se anteponga al editorial; han establecido el reinado de la información sobre la doctrina” (Darío, 1950: 122).

Así, los hombres de letras se fueron poco a poco metamorfoseando en periodistas y debieron afrontar las dificultades específicas de la escritura que derivaban del nuevo estilo de comunicación. Los escritores debieron adaptarse a la necesidad de escribir rápido, impuesta por las redacciones de los periódicos, además de atender a las demandas de sus jefes y el público. Fue así que el estilo literario pasó a un segundo plano. Los hombres de letras se vieron obligados a comunicarse con lectores poco ilustrados, a remplazar el tono serio por un estilo divertido, fácil de comprender, con el fin de cautivar la atención del público.

Muchos escritores intentaron distinguirse del periodista (desde su punto de vista, encarnado por el *reporter*). En este sentido, Susana Rotker cita como ejemplo el periódico argentino *La Nación* (1889),<sup>5</sup> que hacía la diferencia entre la actividad literaria y el periodismo: “Las cualidades esenciales de la literatura son la concisión vigorosa, inseparable de un largo trabajo, la elegancia de las formas [...]. El buen periodista, por el contrario, no puede permitir que su pluma se pierda por los campos de la fantasía” (Rotker, 1992: 109). De igual manera, Rubén Darío pensaba que el periodista escribía de forma mecánica. Afirmaba que el hombre de letras, en cambio, proponía una escritura de calidad, llena de estilo:

La tarea de un literato en un diario, es penosa sobremano. Primero, los recelos de los periodistas. El *reporter* se siente usurpado, y con razón. El literato puede hacer un reportaje: el *reporter* no puede tener eso que se llama sencillamente estilo. [...] En resumen: debe pagarse [...] al literato por calidad, al periodista por cantidad: sea aquella de arte, de idea; esta, de información (Darío, *apud* Rotker, 1992: 114).

<sup>5</sup> Según Julio Ramos, *La Nación* de Buenos Aires –fundado en 1870 por Bartolomé Mitre– fue “sin duda, el periódico más moderno y modernizador de la época, donde tanto Martí como Darío, entre otros, publicaron gran parte de sus crónicas” (Ramos, 2003: 95).

Asimismo, el autor español Manuel Bueno describió al escritor como un hombre cultivado. Pero, luego de pasar los primeros días en la redacción de un diario, este mismo individuo era pervertido por los clichés y el uso de frases banales. Bueno puso en evidencia las divergencias existentes entre el literato y el periodista.

En las redacciones de los periódicos, cuando asoma un escritor con ideas, un poco culto y dotado de cierta pulcritud de léxico, suele decirse de él con una reticencia desdenosa: es un literato. Luego, andando el tiempo, cuando aquel escritor ha contraído cierta anquilosis mental que le cohibe para ver el espectáculo vario del universo, cuando su pensamiento tropieza espontáneamente con el tópico y la frase hecha, y avillana del todo el estilo con la descripción sistemática de la estepa y los sucesos pedestres que ocurren en nuestra sociedad, entonces acabamos por decir de él: “es un periodista” (Bueno, *apud* Acosta, 1973: 89).

En efecto, existía ciertamente un antagonismo entre el periodismo derivado de la competencia instaurada por el surgimiento de nuevas “autoridades escriturarias” y la pugna de los intelectuales tradicionales –en el sentido gramsciano–<sup>6</sup> contra los escritores del nuevo mercado de la información (Ramos, 2003: 103). En otros términos, la escritura (en la prensa) cesó de ser una elaboración literaria para especializarse en la forma periodística. Los artículos informativos (su producción, así como su corrección y su disposición en los periódicos) aparecieron en una forma más simplificada en cuanto a su contenido. Hubo también una tendencia a sustituir de las primeras jerarquías de los diarios a los grandes escritores y emplear a un personal meramente administrativo. Se contrató a redactores que, de acuerdo con indicaciones de la editorial, trabajaran para los intereses privados de la empresa.

En general, como ya lo mencionamos, las dos razones principales que condujeron a los escritores al periodismo –y que son en cierta medida válidas hoy en día– fueron la economía y el deseo de darse a conocer. El obtener una suma de dinero a cambio de sus servicios no fue su única motivación. El deseo de salir del

<sup>6</sup> En el mensaje de Gramsci existe la idea que la organización de la cultura está “orgánicamente” ligada al poder dominante. Lo que define a los intelectuales, no es tanto el trabajo que ellos hacen, sino el rol que ellos tienen dentro de la sociedad; esta función es siempre, más o menos conscientemente, una función de “dirección” técnica y política ejercida por un grupo –sea el grupo dominante, sea otro que tienda hacia una posición dominante: “Todo grupo social, que nace en el campo de una función esencial en el mundo de la producción económica, crea, al mismo tiempo, orgánicamente, una o más capas de intelectuales que le aportan homogeneidad y consciencia de su propia función, no sólo en el dominio económico, sino también en el social y el político” (Gramsci, 1978: 309 traducción propia, del francés).



círculo exclusivo de lectores de libros para hacerse de un público más vasto fue igualmente primordial. En su mayoría, los escritores fueron conscientes de que la prensa era, en definitiva, el único medio para darse a conocer. Sin embargo, en algunos casos, un tercer aliciente prevaleció: la aspiración a un trabajo cultural o político eficaz, el imperativo moral de predicar sus ideas a sus conciudadanos desde la tribuna pública que representaba la prensa. Los literatos debieron sobrevivir en este nuevo mundo de fin de siglo caracterizado por el progreso. Además de sus diversas actividades para poder subsistir, los escritores recurrieron a otra fuente de ingresos, que en el caso de México fue implantada para que algunos periódicos –oficiales o sostenidos por el régimen de Díaz– y algunos hombres de letras pudieran mantenerse: el subsidio gubernamental. Fue así que Gutiérrez Nájera intentó concienciar al gobierno de Porfirio Díaz que la carrera literaria debía ser sostenida y protegida para que pudiera desarrollarse. Él declaró: “[...] deben venir a socorrernos las acertadas disposiciones del gobierno” (Gutiérrez Nájera, 2003: 377).

Así, pese a las recriminaciones de los escritores contra los *reporters*, un periodismo literario pudo surgir. Gracias a la intervención de artistas excepcionales, la actividad periodística pudo ser considerada como más digna. Según José Olivio Jiménez, el resultado fue la aparición de la crónica como género nuevo en las letras hispanoamericanas (Jiménez, 1987: 544). No hay duda de que el auge del periodismo al final del siglo XIX trajo como consecuencia el desarrollo de la crónica cuya elaboración se inscribía esencialmente en las circunstancias precisas. Según Jorge Ruffinelli, estas circunstancias determinaron el carácter fortuito de los temas tratados por la crónica, lo que la distinguió de otros géneros. En este sentido, debido a su naturaleza circunstancial inscrita en lo cotidiano, el género encontró en la prensa un medio de difusión adecuado (Ruffinelli, 1985: 2).

Muchos de los escritores de esta época percibieron la crónica como el espacio ideal para integrarse al nuevo mundo del periodismo, y algunos de ellos (a pesar de sus reticencias frente a este medio de comunicación) fomentaron nuevas formas de periodismo, con lo que contribuyeron a modernizarlo. Lograron “informar”, lo cual ya constituía un ejercicio diferente, incluso en contradicción con los objetivos puramente artísticos de la literatura. En otras palabras, gracias al trabajo de los cronistas, la información se integró a las tareas profesionales de los escritores. La crónica no estuvo entonces al margen de las leyes del mercado ya que fue precisamente en su seno que se iniciaría la profesionalización del escritor.<sup>7</sup> Esta forma de

<sup>7</sup> Adolfo Castañón, citando las palabras de Amado Nervo, aclara que la profesionalización no aseguraba la independencia profesional e intelectual de los escritores: “Trátese evidentemente de otra profesionalización, la que



colaboración literaria constituyó, para la prensa, un medio ventajoso para hacer publicidad, y significó, para el escritor, un espacio de consolidación artística que le permitió conformar poco a poco lo que sería su obra creativa. Ahora bien, podemos preguntarnos cuáles fueron las labores y la función de los cronistas frente a este contexto político socio-cultural.

## LA TAREA DEL CRONISTA FINISECULAR: ¿MOSTRAR LA ESTABILIDAD DEL PAÍS?

En América Latina, hasta el último cuarto del siglo XIX, la relación entre la literatura y la vida pública no había sido problemática. El ejercicio de la escritura en las sociedades recientemente liberadas significaba una experiencia racionalizada, autorizada por el proyecto de consolidación del Estado. Al Estado le inquietaba, en menor medida, la producción literaria; y los escritores, en calidad de fundadores y reformadores de instituciones, eran libres. En efecto, los literatos se preocuparon más por la emancipación política que por las revoluciones literarias, lo que significó que su legado haya sido más político que literario (Castañón, 1993: 20).

En 1876, los escritores mexicanos mantuvieron aún –hasta cierto punto– la inclinación a mezclarse en los asuntos políticos, e incluso a criticarlos. En los primeros años del gobierno del presidente Porfirio Díaz, la posición de los hombres de letras era tolerada, pero estrechamente supervisada por el Estado. Uno de los periódicos de la época, *La Libertad. Periódico, científico y literario* (1878-1884) –donde colaboraban jóvenes escritores como Francisco Cosmes, Eduardo de Garay, Justo y Santiago Sierra, Telésforo García, entre otros– fue el portavoz de las esperanzas del pueblo concerniente al nuevo líder nacional. Así, en 1878, el diario publicó un artículo cuyo encabezado interpelaba a la opinión pública sobre la capacidad del partido en el poder para resolver los problemas del país: “¿Podría hoy alguno de los partidos derrotados dar mayor tranquilidad al país, mejores garantías al derecho individual, esperanzas más lisonjeras a las aspiraciones públicas que el gobierno existente?” (Pérez Gay, 1996: XXVI). A través de esta cuestión, los hombres de letras expresaban su esperanza de que Porfirio Díaz fuera un gobernante pacificador y suficientemente inteligente para

---

hacia sentir la carencia en México ‘de un nivel intelectual que permita al literato pensar, escribir, y publicar sus producciones sin tener que ser empleado ni periodista ni agregado de algún rico’, pues, mientras no exista tal nivel, ‘no tendremos sino lo que tenemos hasta el día: jóvenes que escriben por el placer de escribir, de labrar exquisiteces y de esmaltar frases’” (Castañón, 1993: 28-29).

escuchar la voz de la razón, que no ignorara a la prensa y que estableciera el orden, condición necesaria para asegurar la prosperidad del país.

Así, la prosa escrita durante esos años se dio en un contexto de celebración, de alegría y de pasión intelectual ligadas a la llegada de elementos modernos que Díaz había comenzado a imponer en la capital mexicana. *La Libertad...* se siguió publicando hasta 1884 con el subtítulo *Orden y Progreso*. En ese periodo, colaboraban en el periódico Ignacio Manuel Altamirano, José T. de Cuéllar, Francisco Bulnes, José Manuel Betancourt, Francisco Cosmes, Aurelio Orta, Porfirio Parra, Justo Sierra y Manuel Gutiérrez Nájera, entre otros. Todos ellos contribuyeron a la realización de un tipo de catálogo de la vida cotidiana de esta época y de guía de los gustos del momento. Gracias a las subvenciones otorgadas por Porfirio Díaz, estos autores lograron temporalmente vivir de su trabajo en las redacciones.<sup>8</sup> Cabe remarcar la participación en este diario de Gutiérrez Nájera, quien con sus crónicas (*Crónicas de lluvia*, *Crónicas de humo*) representó la moral porfiriana –más tarde continuarían con esta tarea otros autores como Ángel de Campo–. Manuel Gutiérrez Nájera, a su vez, resumía el espíritu de su tiempo al vanagloriar a la burguesía y la industrialización naciente, describiendo los descubrimientos científicos en el mundo y las exploraciones geográficas.

Hacia 1888, el régimen se hizo autoritario, los diarios eran cada vez menos libres, los que criticaban al gobierno se arriesgaban a la persecución, la cárcel y la confiscación de imprentas. Díaz controlaba la prensa a través de dos medios: el patrocinio directo y la vía legal. El primero atrajo a una gran parte de los escritores y el segundo terminó con la ley de imprenta establecida en 1868.<sup>9</sup> Una disposición implantada durante el gobierno de Manuel González, en 1883, puso a los escritores a la disposición de los tribunales del orden común. Sin embargo, las subvenciones acordadas a los periódicos fueron, sin duda, la manera más eficaz de controlar los escritos concernientes a Díaz.

Al final de la centuria, la aplicación de la ley mordaza trajo como consecuencia el cierre de imprentas y persecuciones reiteradas contra los periodistas, terminando incluso en su encarcelación o en su exilio. Al mismo tiempo, este ambiente represivo propició agresiones físicas y homicidios perpetrados por las autoridades locales seguras de su impunidad (Camarillo, 2005: 158). Podemos encontrar, en periódicos y en libros publicados en este periodo, varios testimonios sobre estos abusos. Citemos por

<sup>8</sup> Moisés González Navarro, citando a Francisco Bulnes, menciona que durante la restauración de la República, 12% de los intelectuales eran subvencionados por el Estado. Diez años más tarde, en 1886, el porcentaje pasaba a 16%. Al inicio del siglo XX, 70% de los intelectuales vivía gracias a los subsidios del Estado (González Navarro, 1957: 388).

<sup>9</sup> Según Rafael Pérez Gay, esta ley establecía jurados especiales para calificar los delitos de imprenta, lo cual permitió a la oposición una relativa independencia del poder judicial (Pérez Gay, 1996: XXXII).

ejemplo el relato por entregas del exterminio de los indígenas tomoches sublevados en Chihuahua (1893) y las “Crónicas desde la cárcel” (1895) escritos en *El Demócrata* por Heriberto Frías. En su texto sobre los tomoches, Frías narraba cómo los hombres del presidente masacraban a los indígenas. En las crónicas, relataba la vida cotidiana en la prisión de Belem y denunciaba los malos manejos de la cárcel. Otro testimonio significativo fueron los editoriales de *El Globo*, periódico del director Carlos Rougemagnac cuyas críticas se focalizaban en los métodos de acoso empleados para doblegar a los editores y escritores (por ejemplo, el retraso en las remesas postales a suscriptores y agentes foráneos, el hostigamiento por parte del gobierno hacia las casas comerciales que anunciaban en la prensa de oposición, etcétera). La precariedad de los periodistas independientes fue igualmente denunciada: citemos *Filomeno Mata, su vida y su labor* (editado solamente hasta 1945), libro en el que Luis I. Mata reveló los encarcelamientos abusivos que soportara su padre Filomeno Mata, quien se oponía al régimen de Díaz:

1893 llega a su fin y para ese año ya lleva don Filomeno Mata 45 ingresos a la Cárcel de Belem. Es el número del último día del año, *El Diario del Hogar* publica el retrato de los dieciocho redactores de diversos periódicos opositores, presos en las mazmorras infectas de Belem... y el director, en un supremo anhelo y con enorme optimismo, publica un artículo bajo la siguiente cabeza: “Patriotas, tened fe”, dedicado “A los que sufren por la violación del derecho, a los que lloran por la muerte de la República” (Mata, *apud* Camarillo, 2005: 160-161).

La censura se aplicó con mano firme agudizándose sobre todo durante las sucesivas elecciones de Porfirio Díaz. No toda la prensa aceptó el discurso empleado, centrado sobre la paz y el progreso, para seducirla como lo mostraron las críticas que fueron expresadas en diferentes periódicos: *El Demócrata*, *La Oposición*, *La República Mexicana*. Los gobernadores locales y dirigentes de diarios ejercieron su libertad de expresión, con todas las consecuencias que eso implicaba, en forma de caricaturas y de editoriales incendiarios contra el régimen.

Frente a esta dominación ejercida por el Estado sobre la prensa, ¿cuál fue entonces la posición y la función del cronista? Este último no podía permitirse criticar demasiado el gobierno de Porfirio Díaz<sup>10</sup> ya que estaba obligado a transcribir la

<sup>10</sup> La mayor parte de intelectuales, artistas y cronistas se abstuvieron de oponerse al régimen de Díaz. En este sentido, Vicente Quirarte sostiene que los que no fueron favorecidos con un empleo en el Congreso debieron evitar las opiniones críticas. En cambio, los elogios y el apoyo al dictador fueron bien recibidos. Así, por ejemplo, en la *Revista Azul* del 16 de septiembre de 1894 fue publicada una dedicatoria especial, símbolo de la fidelidad a Porfirio

estabilidad social del país. En otras palabras, el cronista debía tanto mostrar las grandilocuencias de la burguesía mexicana –reflejadas por la vida moderna– como esforzarse por dar gusto al lector medio y a Díaz. Si antes el escritor disponía de libre arbitrio, desde ahora, como resultado del control ejercido por el régimen, debía aprender un nuevo papel: aprobar, corregir, aplaudir, acreditar las iniciativas del Estado encarnado en el presidente. En este sentido, el cronista interpretaba en la mayoría de sus relatos los paisajes urbanos y rurales. Deseaba dirigirse a las minorías de vanguardia al mismo tiempo que instruía a la mayoría empobrecida (Monsiváis, 2001: 25). Sin embargo, esta aparente preocupación por el destino de los desfavorecidos no era recurrente en muchos de los hombres de letras finiseculares; y si se retomaba, era con el fin de educar o moralizar al público.

Para muchos cronistas (como Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Heriberto Frías, Luis G. Urbina, Ángel de Campo, por citar algunos) redactar crónicas significaba describir las situaciones, los personajes, el entorno urbano, las costumbres mexicanas en comparación con otras extranjeras, las modas, los objetos modernos, entre otros. Ellos presentaban paralelamente el cosmopolitismo y el nacionalismo (que alimentaba el sentimiento patriótico) como garantes de la estabilidad social del país. La crónica representó la vida cotidiana como un reflejo de armonía, una realidad conveniente que no perturbaba ni criticaba al gobierno en turno. Uno de los objetivos del régimen, que oscilaba entre desarrollo y estancamiento, entre libertad y autoritarismo, fue mantener la paz costara lo que costara, sin preocuparse por tanto de la vida cotidiana de los mexicanos. Sobre este tema, Ángel de Campo redactó un texto que hacía referencia a la historia de la Santa de Cabora (Teresita Urrea, curandera milagrosa dotada de facultades únicas) y a la masacre de Tomóchic. En esta crónica, apoyaba la paz del país y no defendía a Urrea o a las comunidades que habitaban en el norte del país, a quienes aludía con desdén.

Urge una zarzuela por el estilo de *Miss Hehyett* para poner de bulto sus portentos [los de Teresa Urrea]; proporciona material para una tesis sobre las perturbaciones nerviosas en su relación con la imbecilidad de las masas y la falta de escuelas gratuitas, pero obligatorias en oscuras aldehuelas cercanas al Bravo y más en estos momentos en que esa doncella de Solomonville, Ariz[ona], vuelve a aparecer en escena, según leo en un telegrama, acompañada de dos periodistas, Lauro Aguirre y Flores Chapa, rumbo a Nogales, con

---

Díaz: “Y en esta semana de recuerdos magnos, une la *Revista* su voz para ofrecer su homenaje de respeto al Jefe de la Nación” (Quirarte, 2001: 314). Otro ejemplo es el periódico *El Imparcial* que, impulsado por su director Rafael Reyes Spindola, publicó diversos artículos donde se alababa la figura de Díaz.

fuerza armada y con el fin poco tranquilizador de levantar una revolución contra el gobierno mexicano (Campo, 13 de marzo de 1896: 1).

La rebelión contra el Porfiriato en el norte de México indujo a Ángel de Campo a compartir –como en el caso de los fieles del dictador– la certeza que la Santa de Cabora era una sediciosa. Atribuía también la causa del conflicto a la ignorancia de la población y al chantaje ejercido por los estadounidenses en Teresa Urrea. Esto muestra el desinterés de numerosos escritores por los verdaderos problemas sociales que acosaban al país. Muchos de ellos se conformaban con admirar al dictador y acomodarse con su carácter de sabios frente al medio iletrado. La mayoría de los cronistas se situaron por encima de las masas empobrecidas y se contentaron en exaltar la figura de héroes potenciales o reales –no siempre los mejores líderes políticos–, basados en un reclamo de hombres nuevos, contra las viejas castas aristocráticas que alimentaban al personal de gobierno. Estos hombres de fin de siglo fueron “ambivalentes” ya que previeron el peligro del imperialismo, pero, al mismo tiempo, promovieron a Estados Unidos como modelo de progreso. Además, a pesar de sus esfuerzos por poner de relieve la figura de lo autóctono, terminaron idealizando a España. Según Carlos Real de Azúa, los cronistas aceptaron algunas tradiciones bárbaras y extrañas que incluso pudieron parecerles poéticas: “Es difícil saber hasta qué punto [...] eran conscientes de que con su postura validaban las peores tradiciones de brutalidad, fanatismo, codicia, odio y estúpida arrogancia, a las que parecieron ver como ‘hidalgas’, ‘románticas’, ‘poéticas’, e ‘ideales’” (Real de Azúa, *apud* Rotker, 1992: 87).

Los hombres de letras ejercieron poca influencia sobre el Estado, principalmente en relación con el poderoso grupo de los antiguos positivistas (los seguidores de Augusto Comte), llamados *los Científicos*, que rodeaban a Díaz. Éstos, influidos por una conciencia de casta, despreciaron a los pobres y prefirieron centrarse en las ventajas que su realidad les ofrecía. Desatendieron su función de intelectuales para consagrarse a asuntos comerciales y políticos. En lo que concierne a este aspecto, los cronistas finiseculares tenían una visión comparable a los románticos alemanes, es decir, sabían justificar las intenciones políticas de aquellos a quienes servían sin dominar precisamente el tema, pero empleando una gran habilidad para captar la novedad y parecer expertos (Gutiérrez Girardot, 1988: 169-171). En el caso de México, resulta arriesgado afirmar que los hombres de letras eran ignorantes de la realidad puesto que muchos de ellos eran lo suficientemente inteligentes para comprender la situación política o el estatus social en el que se encontraban. Se vieron en la encrucijada de elegir entre renunciar o continuar escribiendo, optar

por la creación literaria (poética, novelesca, teatral, etc.) o por el periodismo, o incluso, aspiraron a seguir ambos caminos, intentando preservar su creatividad.

Los escritores fueron entonces desplazados de sus funciones anteriores: a saber, sus colaboraciones en los asuntos del Estado (política y justicia). A algunos cronistas finiseculares no les quedó más que contentarse con el papel de “sacerdotes”<sup>11</sup> y centrarse entonces en asuntos artísticos y culturales para sobrevivir en el medio mercantil, en lugar de denunciar los abusos del régimen contra la población desfavorecida. Así, tuvieron que adaptar un estilo propicio para gustar a los lectores, así como temas apropiados que satisficieran sus propias exigencias éticas, respetando normas tácitas y gratas para el poder y sus representantes. En ocasiones, los escritores tuvieron que disimular “el carácter anxiógeno”<sup>12</sup> de sus creaciones.

¿Podemos decir, entonces, que los autores se mantuvieron alejados de temas políticos? La política formó parte de los temas abordados por los literatos –por ejemplo, los escritos de Gutiérrez Nájera, De Campo, Tablada, Darío, Asunción Silva, Lugones, etcétera–, mas ya no trataron lo que Jürgen Habermas llama la “publicidad de la superestructura jurídico-política o *res publica* para cuidar el bien común” (Habermas, *apud* Rotker, 1992: 66). Además, los escritores, más que abordar los temas políticos, se conformaron con integrar el discurso político en sus textos, participando así de una especialización de los discursos. Dicho de otro modo, procedieron poco a poco a una diferenciación discursiva, aunque muchos de los ensayos (sobre todo de los escritores modernistas, véase por ejemplo el texto *Nuestra América*, de José Martí) alimentaron “la autoridad política de la representación literaria” (Rotker, 2005: 63).

El régimen de Díaz logró reunir a los intelectuales de prestigio, permitiéndoles adquirir, gracias a sus colaboraciones en la prensa, a la vez un estatus y un reconocimiento social o autorizándoles el acceso a las funciones públicas. El gobierno estableció un sistema de selección que recompensaba a los intelectuales dispuestos a participar en su juego político. Los escritores fueron, pues, según Emmanuel Carballo, “esclavos de su trabajo”, pero mediante el cual pudieron aspirar a compensaciones no despreciables. Eran conscientes de haberse convertido en los educadores de la sensibilidad, incluso de ser los guías de la imaginación de una gran parte de la

<sup>11</sup> Según Ángel Rama, los escritores del final del siglo XIX se asumieron como sacerdotes de un espacio espiritual que estaba a punto de desaparecer frente a los progresos de la modernización racionalizadora. En otros términos, muchos de ellos buscaron un refugio privado, una posibilidad de trascender la función social a la que se hallaban reducidos como consecuencia de la división del trabajo (Rama, 1970: 49-68).

<sup>12</sup> Catherine Raffi-Bérout retoma el concepto de Henri Laborit. Ella precisa que el carácter anxiógeno califica cualquier factor (emocional, artístico, económico, político, etcétera) que lleva al sujeto receptor a experimentar ansiedad (Raffi-Bérout, 2001: 277-278).

clase acomodada del país y de ocupar un lugar central en la vida intelectual de su tiempo. Sin embargo, “no [pudieron] innovar demasiado; no [pudieron] apartarse en forma excesivamente radical o brusca del lector medio” (Carballo, 1991: 125); los grandes virajes literarios quedaron reservados a los escritores independientes.

El literato era percibido, por un lado, como un desempleado potencial, un “inútil”, un “bohemio” y un rebelde al trabajo alienante que sólo le reportaba un beneficio material (Clark de Lara, 1998: 56-57). Por otro lado, era considerado como privilegiado por la clase dirigente, ya que tenía acceso a los empleos reservados a una élite (por ejemplo, la diplomacia) que recompensaba su lealtad política y sus facultades intelectuales. Entre estos fieles del Estado, citemos a Amado Nervo, quien representaba la triple sumisión del intelectual al *establishment*: al Estado en tanto que diplomático, a los intereses políticos y económicos de los propietarios de los periódicos y a los gustos de la burguesía mexicana.

¿Cuál fue precisamente la posición social del escritor, más allá de estas consideraciones de lujo, de reconocimiento, de inteligencia, etcétera, por parte de la sociedad porfiriana? El escritor de este periodo ocupaba un lugar social estructuralmente contradictorio. En otros términos, se situaba en la clase cultivada y dominante ya fuera por parentesco, estilo de vida o acceso a los conocimientos. Sin embargo, no pertenecía concretamente ni a la oligarquía minera, agropecuaria o industrial, ni a la clase alta de la sociedad urbana dedicada al comercio, ni a la Iglesia o a la armada (Rotker, 2005: 73). Esta ambigüedad tuvo como resultado condenar al hombre de letras a ocupar diversos tipos de empleo, a practicar un patriotismo burocrático, a profesar el apoliticismo y a optar por el papel de funcionario elegante o de decadente subsidiado.

Por otra parte, el final de la centuria trajo consigo un cambio en los intereses de los cronistas que buscaron insertarse en una sociedad donde la ley de la oferta y la demanda era primordial. Se vieron forzados, en cierta medida, a satisfacer las nuevas demandas del mercado literario y a refugiarse en su mundo interno para poder producir sus textos en conformidad con su idealismo. Frente a la presión del periodismo mercantil, los cronistas se vieron obligados a buscar recursos literarios atractivos, con argumentaciones que combinaban a la vez la persuasión y la estrategia de venta. Así, la entrada de los periódicos en la era capitalista de la información, aunado a la profesionalización y a la inserción de algunos escritores en los medios de comunicación, favorecieron la actividad de la prensa, así como la exactitud de las noticias difundidas y la búsqueda de la objetividad del relato.

Según Alexis Grohmann, esta metamorfosis del periodismo provocó una “despersonalización” del cronista y la delimitación de las formas de tratar la información



(Grohmann, 2005: 3). La necesidad de distinguir las diferentes voces narrativas empleadas por el escritor se dejó sentir a medida que la despersonalización y la especialización del producto periodístico se imponían. El hombre de letras utilizaba los acontecimientos recientes y se refería a su subjetividad (su yo y su experiencia personal) porque el lector prefería la personalidad que el anonimato. Por esta razón, la crónica de fin de siglo se mantuvo distanciada de “la externidad de las descripciones”, defendiendo el yo del sujeto literario y el derecho a la subjetividad (Rotker, 1992: 133). Los cronistas acentuaron el subjetivismo de la mirada y (re) escribieron los hechos para diferenciarse de los *reporters*.

Sin embargo, pese a la voluntad de algunos escritores de conservar la subjetividad, la personalización y la autonomía frente a las presiones ejercidas por el periodismo, debieron revisar su concepción del relato y, en particular, de la crónica. La crónica se convirtió así en el espacio de convergencia de diferentes intereses: los del editor (quien buscaba aumentar la distribución y venta del periódico), los del autor (que anhelaba un salario y un reconocimiento por sus escritos) y los del público (que veía en el periódico un escaparate de la realidad). A pesar de estas disposiciones, algunos cronistas pudieron encontrar en este género un espacio que se alejaba de la lógica del comercio para criticar los defectos de la sociedad burguesa y presentarse como visionarios del futuro. En general, se referían al presente, pero disociándose del pasado reciente; privilegiaban la imaginación visual, la cercanía con la naturaleza y las referencias mitológicas, todo filtrado por sus propias ambivalencias como católicos en el periodo del cosmopolitismo y la secularización. Los escritores pudieron consagrarse a la prosa y a la poesía, empleando un estilo rico y recurriendo a una escritura cuidadosa. Retocaron su lenguaje e incluso introdujeron su propia persona como protagonista de sus narraciones –aunque usaron en muchos casos seudónimos para firmar sus textos– para comunicar su punto de vista y acercarse al lector.

La crónica, en efecto, abrió un camino clave en el esquema de producción y de recepción, así como una ruptura con lo que parecía destinado solamente al placer y al lujo. Se convirtió en un espacio abierto a la intervención de discursos que pugnaban por imponer su principio de coherencia. Así, en este género se entrecruzaron el discurso “prosaico” y el “antiestético” recién emergidos en la cotidianidad urbana y en la ciudad moderna. Si bien la figura del cronista finisecular, en cuanto intelectual, no tuvo la misma significación que en Francia con el *affaire* Dreyfus, ni ocupó las mismas funciones estatales que Domingo F. Sarmiento o Andrés Bello, sí logró formular a través del periodismo reflexiones críticas sobre la organización social y sus valores; y además, renovó la lingüística y la sintaxis del español. El periodismo obligó a los literatos a salir



de su “torremarfilismo” y elaborar un discurso literario que se apegaba más a referir y pensar el acontecer cotidiano. Los cronistas sentaron las bases de lo que primero Fernando Ortiz y luego Ángel Rama calificaron de “fenómeno de transculturación” (Rotker, 1992: 89-90), es decir, intentaron de apropiarse de diversos dominios culturales y de diferentes géneros; tal apropiación trastornó el orden literario oficial.

## CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, podemos precisar que los escritores finiseculares debieron adaptarse a un nuevo contexto social, político, económico y cultural. Comprendieron que, para seguir escribiendo y mantener su estatus, una de las pocas posibilidades que se les ofrecía era integrarse al periodismo. Es decir, la literatura (el discurso y la producción literarios) vio en la prensa una forma de institucionalizarse, al mismo tiempo que de preservarse y de difundirse.

La prensa se convirtió entonces en una especie de plataforma donde los escritores difundieron sus textos. Sin embargo, estos debieron adaptarse, metamorfoseándose en periodistas, respetando las normas que esos medios de comunicación imponían. Estos intelectuales estaban obligados a abordar temas relativos, en particular, a la organización social, los acontecimientos políticos, económicos, morales y culturales. Debieron mantener el ritmo de las publicaciones; en otras palabras, debieron escribir rápidamente, en la urgencia. Debieron optar por un estilo de escritura que les permitiera dirigirse o atraer a un público más amplio.

Estos literatos encontraron, en efecto, un lugar dentro de la corporación periodística donde pudieron alimentar su escritura creativa. Vieron entonces en el género de la crónica una herramienta que les permitiría concentrarse, por un lado, en una escritura de tipo artística y, por otro, en una escritura de tipo circunstancial. Finalmente, la crónica representó para los literatos un espacio de preservación de su subjetividad, de su personalidad, de su autonomía.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MONTORO, José, 1973, *Periodismo y literatura I*, Madrid, Guadarrama.
- CAMARILLO, María Teresa, 2005, “Los periodistas en el siglo XIX. Agrupaciones y vivencias”, en Belem Clark de Lara, y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las*

- Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I: Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, UNAM.
- CAMPO, Ángel de, 19 de mayo de 1901, “Semana Alegre”, en *El Imparcial. Diario de la mañana*, México.
- , 13 de agosto de 1899, “Semana Alegre: Papel onomástico de los reporters.—El dulce afecto a los animales.—Cuestión pellaguda”, en *El Imparcial. Diario de la mañana*, México.
- , 13 de marzo de 1896, “Locura y santidad”, en *El Universal*, México.
- , 5 de marzo de 1896, “Apuntes literarios”, en *El Universal*, México.
- , 14 de febrero de 1896, “¿Ateneos?”, en *El Universal*, México.
- , 2 de febrero de 1896, “El Duque Job”, en *Revista Azul*, México.
- CARBALLO, Emmanuel, 1991, *Historia de las Letras Mexicanas en el siglo XIX*, México, Universidad de Guadalajara/Xalli.
- CASTAÑÓN, Adolfo, 1993, *Arbitrario de Literatura Mexicana. Paseos I*, México, Editorial Vuelta: La Reflexión.
- CLARK DE LARA, Belem, 1998, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas.
- DARÍO, Rubén, 1950, “La prensa y la libertad”, *Obras completas*, Madrid, Editor Afrodisio Aguado.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro, 1951, *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés, 1957, *Historia moderna de México. El Porfiriato. La vida social*, México, Hermes.
- GRAMSCI, Antonio, 1978, *Cahiers de prison*, tomo 3 (cuadernos 10 a 13), París, Gallimard.
- GROHMANN, Alexis, 2005, “La escritura impertinente”, en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 703-704, Madrid, Espasa-Calpe.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, 1988, *El modernismo. Supuestos históricos y culturales*, 2ª ed. corregida, México, FCE.
- , 1987, “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”, en Íñigo Madrigal, Luis (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, 2003, “La protección a la literatura”, en *Obras*, estudios y antología general de José Luis Martínez, México, FCE (Letras mexicanas).
- , 1943, *Obras inéditas: Crónicas de Puck*, Nueva York, edición de E. K. Mapes, Hispanic Institute.

- JIMÉNEZ, José Olivio, 1987, “El ensayo y la crónica del modernismo”, en Iñigo Madrigal, Luis (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra.
- MONSIVÁIS, Carlos, 2001, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, decimocuarta reimpresión, México, Era (Crónicas).
- ORTIZ MONASTERIO, José, 1996, “La literatura como profesión en México en el siglo XIX”, en Bache C., Yolanda, Bustos T., Alicia *et al.* (eds.), *Memoria del coloquio internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas.
- PÉREZ GAY, Rafael (sel. y pról.), 1996, *Manuel Gutiérrez Nájera*, México, Cal y Arena (Los imprescindibles).
- QUIRARTE, Vicente, 2001, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México 1850-1992*, México, Cal y Arena.
- RAFFI-BÉROUD, Catherine, 2001, “Heriberto Frías o el escritor en la encrucijada: ¿Avenida o bulevar de la prensa?”, en Olea Franco, Rafael (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- RAMA, Ángel, 1970, *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca/Universidad Central de Venezuela.
- RAMOS, Julio, 2003, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, 1ª reimpresión, México, FCE.
- ROTKER, Susana, 2005, *La invención de la crónica*, introducción de Tomás Eloy Martínez, México, FCE/Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- \_\_\_\_\_, 1992, *Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas.
- RUFFINELLI, Jorge, 25 de octubre de 1985, “La crónica como práctica narrativa en México”, en *Sábado*, suplemento de *unomásuno*, 472, México.
- SIERRA, Justo, 1948, *Obras completas*, tomo VI, *Viajes. En tierra yankee*, México, UNAM.
- TOUSSAINT, Florence, sep.-oct. de 1988, “La prensa y Don Porfirio”, en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 1, México, Fundación Manuel Buendía.

## *Un destripador de antaño*

Bases y géneros tradicionales en un cuento de Emilia Pardo Bazán

### RESUMEN

*Un destripador de antaño* es la historia de un rumor, de una leyenda que se genera en torno a los ingredientes que emplea un boticario para elaborar sus medicinas. Más allá del relato tremendista, el interés de esta historia consiste en que su autora consiguió hilvanar un argumento a partir de tipos, motivos y elementos provenientes de la literatura tradicional. Serán esos elementos los que se analizarán en el presente artículo, que se encamina, además de al estudio de un relato de Pardo Bazán, al análisis intertextual entre el cuento y otros géneros de la tradición oral.

**PALABRAS CLAVE:** TRADICIÓN, MOTIVO, TIPO, LEYENDA, ROMANCE.

### ABSTRACT

*Un destripador de antano* is the story of a rumour, of a legend around the ingredients that an apothecary uses to elaborate his medicines. Beyond the tremendism of its plot, the main interest of this tale consists in the fact that Emilia Pardo Bazan managed to create an argument from types, motives and other elements from traditional literature. Those elements will be explored in this article, which aims the intertextual analysis between this story and other genres of oral tradition.

**KEYWORDS:** TRADITION, MOTIVE, TYPE, LEGEND, ROMANCE.

Recibido el 2 de enero de 2011 en la redacción de la *Revista de El Colegio de San Luis*.

Enviado a dictamen el 21 y 25 de enero de 2011. Dictámenes recibidos el 28 de enero y 3 de febrero de 2011.

Recibido en su forma definitiva el 16 de febrero de 2011.

## UN DESTRIPIADOR DE ANTAÑO

BASES TRADICIONALES EN UN CUENTO DE EMILIA PARDO BAZÁN\*

CLAUDIA CARRANZA\*\*

En algún punto de su escrito, *La cuestión palpitante*, Emilia Pardo Bazán dedica un espacio para hablar del imaginario en obras como *Fausto*, *Don Quijote* o la *Biblia*, en donde “tan perfectamente se equilibran la razón y la imaginación” (1891: III), ingredientes, dice, necesarios para la creación artística. Sin embargo, en menos ocasiones la autora reconoce la importancia de la tradición oral aun a pesar de su influencia en estas obras y, sobre todo, en cuanto a los motivos y argumentos que de ella se originan y que suelen provenir, justamente, de la imaginación. Cuando la autora habla de la tradición oral, por lo regular lo hace desde la perspectiva de la época, aún romántica pero limitada por el realismo y sobre todo contenida por una tendencia, un tanto laxa, del naturalismo.<sup>1</sup> Un ejemplo de este reconocimiento lo encontramos en la parte VI del mismo escrito, cuando la novelista describe aquellos momentos:

Cuando al amor de la lumbre, durante largas veladas de invierno, o hilando su rueca al lado de la cuna, las tradicionales abuela o nodriza refieren en *incorrecto y sencillito* lenguaje *medrosas* leyendas o morales apólogos, son... ¡quién lo diría! *Predecesoras* de Balzac, Zola y Galdós (1891: VI).<sup>2</sup>

Sin duda, el fragmento citado muestra las ideas que la autora puede tener con respecto al contexto y la calidad “inferior” de la literatura popular frente a la obra

\* El presente artículo se deriva de un proyecto de investigación que pretende recoger elementos extraordinarios tradicionales en cuentos de la literatura “culto” hispánica de los siglos XIX y XX, pero especialmente en México y, de forma secundaria, por su posible influencia o paralelismo con nuestros textos, de otros países, como es en este caso España.

\*\* Investigadora del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis.

<sup>1</sup> Véase al respecto el artículo de Brown, 1948, que retoma más adelante Tasende-Grabowski, 1991.

<sup>2</sup> Las cursivas son mías. La posición de la autora frente a estos textos se ve más adelante, es auténticamente romántica cuando se admira de que aun entre “las razas más inferiores e incivilizadas” se encuentran “ficciones fabulosas”, a las que, claro está, Pardo Bazán señala que hay que “rescatar” del circuito oral (1891: VI). No olvidemos que aún era necesario que esta literatura fuera valorada al igual que sus transmisores y que este proceso no ocurriría hasta el siguiente siglo.

literaria; no es de extrañar la ambivalencia que se percibe en sus palabras, en las que se aprecia la admiración que le producen las “ficciones”, las leyendas, los apólogos, los cuentos, las historias, lo mismo que su forma de transmisión, en veladas, junto a la hoguera,<sup>3</sup> y que contrasta notablemente con la valoración negativa que hace de estos relatos, y que se percibe en adjetivos como “medrosos”, “incorrectos”, “sencillos”, así como de sus transmisores, a quienes considera “predecesores” apenas de los autores más renombrados.

La novelista es, en realidad, coherente con la ideología de su tiempo, reconoce y seguramente se sorprende de lo que escucha, de lo que ve y lee; echa mano de motivos, argumentos y tópicos provenientes de la literatura tradicional; describe creencias, prácticas religiosas, mágicas y supersticiosas, pero todo lo hace con una intención literaria y sobre todo crítica, bajo una perspectiva racional, científicista, poniendo al descubierto lo que ella considera aspectos “negativos” de la cultura, rasgos que, lejos de contribuir a la “mejora” del ser humano, lo mantienen en una situación de “atraso”; y ella, como muchos otros autores de la época, se siente con la obligación moral de denunciar estos textos, estos pensamientos y su influencia, muchas veces aplastante, curiosamente determinante, para los individuos que creen y viven de acuerdo con las normativas que estas formas del pensamiento –que se reflejan en creencias, supersticiones, dichos, refranes, fábulas, etcétera–, parecen imponerles.

Tal vez por lo anterior, y quizá muy a su pesar, la tradición cumple un papel muy importante en la obra de Pardo Bazán, como destacaremos en el presente artículo que parte del análisis de la literatura y la cultura tradicional en una de sus historias: *Un destripador de antaño*, texto que es similar a otros cuentos y novelas de la autora porque se desarrolla a partir del contraste entre la “razón” y la “imaginación”,

<sup>3</sup> Como ya se sabe, con el movimiento romántico se inició también la recolección formal, exhaustiva, de textos tradicionales, aunque ya antes había habido enormes y muy valiosas recopilaciones de romances, canciones, cuentecillos, refranes o dichos, los románticos comenzaron a recopilar, estudiar, analizar, desde una perspectiva científica, filológica y literaria estos textos, a los que se consideraba “sabiduría antigua”. En general, el proceso de la corriente, y su influencia posterior, es tal como lo señala Díaz Viana: “Si en el siglo XIX tiene lugar, con el surgimiento de lo romántico, el ‘descubrimiento del pueblo’ que –caso de existir como tal– siempre habría estado ahí, y la invención (o reinención) de las tradiciones, no es sólo por las transformaciones políticas y socio-económicas que ya conocemos: las consecuencias de la industrialización, el éxodo masivo del campo a las ciudades, la emergencia de los nacionalismos, o la construcción –y reconstrucción– de identidades, en cuyo proceso el folclor habrá de jugar un papel determinante desde la época romántica hasta el presente”, en todo caso, como aclara el autor, “lo crucial del cambio no está tanto en que los románticos ‘descubran’ al pueblo, ni siquiera en que lo popular pueda ser para ellos la expresión cultural más próxima a la naturaleza. Lo fundamental es que con ese descubrimiento de otras formas de crear y transmitir el saber o la belleza, introducen un valor –o valores– prácticamente inéditos en las maneras de apreciar la cultura” (1999: 74, 75).

entre la escritura y la oralidad y entre la ciencia y la tradición, lo que muchas veces nos permite hablar de dos mundos en un espacio narrativo que es el de la historia que se cuenta. En el siguiente estudio me interesaré principalmente por el mundo de la imaginación a partir del análisis intertextual del cuento con otros géneros de la tradición oral.

## LA RAZÓN Y EL IMAGINARIO: LOS MUNDOS DETRÁS DE LA CORTINA

En cuanto al relato, este aborda la historia de Minia, nombre dado a la protagonista en honor a la santa patrona de su aldea, quien a la muerte de sus padres queda al cuidado de sus tíos, que la hacen sufrir todo tipo de humillaciones y maltratos y al final terminan asesinandola para ofrecerle su grasa al boticario del lugar, don Custodio. La venta a don Custodio tendría que ver con los rumores que giraban en torno a sus medicamentos de los que, se decía, eran particularmente eficientes gracias a que contenían la grasa corporal de las doncellas con determinadas características: “soltera, rojiña, que ya esté en sazón de poder casar” (72). Al final, los asesinos son acusados por el boticario y reciben en castigo, la prisión y la horca. El boticario, quien realizaba sus recetas por medios netamente científicos, no solo seguiría siendo objeto de los rumores de la aldea, sino que, después de los sucesos descritos, sería aun más temido por los pobladores de Tornelos.

Formalmente, el cuento se divide en cuatro: una introducción breve, y luego la primera parte, que introduce la historia de Minia, de la muerte de sus padres, de la estancia con sus tíos, Pepona, Juan Ramón y de los hijos de la pareja: Andrés y Melia. Una segunda parte será la que dará lugar a la tragedia: una mala temporada, la pobreza generalizada en la aldea y la posibilidad de perder las tierras impulsan a Pepona a hacer un viaje para pedir más tiempo a sus acreedores. En el camino, la tía de Minia se encuentra con una vecina, Jacoba, que le da cuenta de los rumores alrededor del farmacéutico don Custodio. Una tercera parte se dedica a una conversación entre don Custodio y el eclesiástico don Lucas Llorente, en la cual el primero, horrorizado, le informa a su amigo de la tenebrosa oferta que Pepona le hiciera esa mañana: “que viene a ofrecerme el unto de una muchacha, sobrina suya, casadera ya, virgen, roja, con todas las condiciones requeridas” (77). Y en el mismo capítulo, se cuenta lo ocurrido en la mañana siguiente a la conversación, cuando el propio boticario, al intentar salir del pueblo, pensando incluso en rescatar a la muchacha y casarse con ella, se la encuentra muerta en el medio del bosque, con

la garganta cortada. La última parte será más breve, un final abrupto en el que la narradora da cuenta del destino de cada uno de los personajes.

Podríamos decir que, independientemente de su división formal, la historia se divide en dos mundos que se generan a partir de las diferentes perspectivas, creencias e ideologías de sus personajes. El primer mundo, en el que se privilegiaría “lo imaginario”, sería aquel al que pertenece Minia, Pepona, Juan Ramón, Andrés y Melia, Jacoba..., las mujeres de “las tertulias del atrio, después de la misa; en las deshojas del maíz, en la romería del santuario, en las ferias” (60), en fin, sería este el espacio de las leyendas, la religiosidad popular, las fiestas, los rumores, los cuentos, los refranes, los dichos... Este mundo se desarrolla en un ambiente donde lo maravilloso se mezcla con lo real, donde son factibles los castigos sobrenaturales, la magia, la brujería, las curaciones milagrosas, los pactos con el diablo y también la presencia de los santos y aparecidos como un asunto cotidiano. El segundo mundo correspondería a la percepción del boticario y del canónigo Lucas Llorente, quienes parecen encarnar el nivel de “la razón”, de la aparente realidad: son ellos quienes observan y critican las supersticiones y rumores que se generan en el pueblo, pero también son ellos quienes comercian con sus creencias, como se verá más adelante.

Espacialmente, podemos dividir los mundos del cuento a partir de la botica. La trastienda se percibe como el espacio de la “razón”, pues es donde discuten y critican, don Custodio y Lucas Llorente, las supersticiones del pueblo. El espacio del imaginario, por tanto, se localiza afuera de este lugar, detrás de las cortinas rojas que aíslan este sitio de las casas, la iglesia, los caminos, que es donde se cuentan los rumores, se teme la presencia del diablo o se discute la posibilidad de un castigo divino. La tienda, en este caso, es el centro de la acción. Este espacio es el que da lugar a los temores y por lo tanto a las habladurías del pueblo, que en gran medida son el tema principal del cuento.

El espacio de la tienda, nos enteraremos más adelante, está creado para ello: para favorecer las supersticiones y sugerir los espantos más terribles a los habitantes de la aldea, basta leer la descripción que hace Pardo Bazán para comprender los temores que produciría este lugar:

Bajábase a ella por dos escalones, y entre esto y que los soportales roban luz, encontrábase siempre la botica sumergida en vaga penumbra, resultado a que cooperaban también los vidrios azules, colorados y verdes, innovación entonces flamante y rara. La anaquelaría ostentaba aún esos pintorescos botes que hoy se estiman como objeto de arte, y sobre los cuales se leían, en letras góticas, rótulos que parecen fórmulas de alquimia:



“Rad, Polip. Q,” “Ra, Su. Eboris.” “Stirac. Cala,” y otros letreros de no menos siniestro cariz. En un sillón de vaqueta, reluciente ya por el uso, ante una mesa, donde un atril abierto sostenía voluminoso libro, hallábase el boticario, que leía cuando entraron las dos aldeanas, y que al verlas entrar se levantó. Parecía hombre de unos cuarenta y tantos años; era de rostro chupado, de hundidos ojos y sumidos carrillos, de barba picuda y gris, de calva primeriza y ya lustrosa, y con aureola de largas melenas que empezaban a encanecer: una cabeza macerada y simpática de santo penitente o de doctor alemán emparedado en su laboratorio (69).

No sería raro que el espacio oscuro, cerrado, lleno de ingredientes para la alquimia y el estudio produjera un efecto de oscuridad y de misterio para la imaginación popular, lo mismo que la imagen de don Custodio, cuya descripción puede recordarnos al sabio, al ermitaño, en general, a un personaje elevado, para bien o para mal. Sus acciones, sus estudios y sus resultados, casi milagrosos, seguramente se interpretarían como hechos sobrenaturales, mágicos, santos o diabólicos. Así, el personaje y el espacio evocarían, con facilidad, historias de pactos demoniacos, de magos, de discípulos de Satán.<sup>4</sup>

Y si la tienda presta alas a la fantasía del pueblo, no sería raro que lo oculto produjera una sensación de misterio aún mayor. Así se ve en nuestra historia, en la que, la trastienda se representa como un espacio de pesadilla, como le hace ver Jacoba a su amiga Pepona:

que ninguna persona humana ha entrado en la trasbotica; que allí tiene una “trapela” y que muchacha que entra y pone el pie en la “trapela”..., ¡plas!, cae en un pozo muy hondo, muy hondísimo, que no se puede medir la profundidad que tiene..., y allí el boticario le arranca el unto.

<sup>4</sup> El mago podría presentarse como un personaje viejo, de barba blanca y larga, rodeado de libros e instrumentos para la práctica de la química y la astronomía. Esta imagen se encuentra en la Edad Media y prevalece hasta la actualidad (Zamora Calvo, 2005). En la literatura nos la encontramos con frecuencia, por ejemplo, en obras teatrales, cuentos o novelas. Un ejemplo solamente, de la asociación entre el espacio y lo mágico, puede verse en la novela *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara, en la descripción de la buhardilla del sabio que tenía preso, con sus artes mágicas, al protagonista de la historia: “espelunca, cuyo avariento farol era un candil de garabato que descubría sobre una mesa antigua de cadena papeles infinitos mal compuestos y desordenados, escritos de caracteres matemáticos, unas efemérides abiertas, dos esferas y algunos compases y cuadrantes, ciertas señales de que vivía en el cuarto de más abajo algún astrólogo dueño de aquella confusa oficina y embustera ciencia” (Tranco I). Este es el tipo de descripciones que también se aprecia en los cuentos sobre cuevas, espacio por excelencia propicio para el encuentro con el Maligno, quien suele adoctrinar en cuevas, como la de Salamanca o la de Toledo, a los próximos magos.

Sin embargo, como señalé arriba, el segundo mundo de la narración, el que incita la imaginación del pueblo, es en donde “en vez de la pavorosa “trapela” y el pozo sin fondo, había armarios, estantes, un canapé y otros trastos igualmente inofensivos” (75). La anterior descripción representa una ruptura entre el mundo “real” y el ambiente maravilloso. Y son las palabras de don Custodio las que nos dan cuenta del engaño que se había gestado en este espacio:

—¡Ay amigo Llorente! ¡De qué modo me pesa haber seguido en todo tiempo sus consejos de usted, dando pábulo a las hablillas de los necios! A la verdad, yo debí desde el primer día desmentir cuentos absurdos y disipar estúpidos rumores... Usted me aconsejó que no hiciese nada, absolutamente nada, para modificar la idea que concibió el vulgo de mí, gracias a mi vida retraída, a los viajes que realicé al extranjero para aprender los adelantos de mi profesión, a mi soltería y a la maldita casualidad [...]. Usted me repetía siempre: “Amigo Custodio, deje correr la bola; no se empeñe nunca en desengañar a los bobos, que al fin no se desengañan, e interpretan mal los esfuerzos que se hacen para combatir sus preocupaciones. Que crean que usted fabrica sus ungüentos con grasa de difunto y que se los paguen más caros por eso, bien; dejadles, dejadles que rebuznen. Usted véndales remedios buenos, y nuevos de la farmacopea moderna, que asegura usted está muy adelantada allá en los países extranjeros que usted visitó. Cúrense las enfermedades, y crean los imbéciles que es por arte de birlibirloque [...]” (75-76).

El episodio citado forma parte de un recurso narrativo muy interesante, pues se descubre la realidad detrás de los rumores, de la ficción construida a partir de los temores y la superstición, así como de casualidades que reforzarían el mito detrás del boticario. Sentimos, a partir de las palabras de don Custodio, que hemos asistido a una puesta en escena y que al finalizar nos hemos situado tras bambalinas para conocer los artificios empleados para engañarnos y, en este caso, para engañar a los personajes de nuestro cuento. En este caso ocurre lo que señala Pedrosa en un artículo precisamente sobre el secreto, la voz y el silencio, que “quien posee y sabe administrar un secreto [en este caso la fórmula verdadera de los ungüentos del boticario], adquiere una posición de poder y de dominio sobre quien desconoce este secreto” (2006: 261). Pero también el secreto se convierte en una “marca delimitadora de la *otredad*” (266), una forma de aislamiento.<sup>5</sup> La mala administración

<sup>5</sup> Un paralelo de esta escena se puede observar en el mago, con el científico que se oculta detrás de la cortina que aparece en el libro de Lyman Frank Baum, *The wonderful wizard of Oz*, publicado en 1900; también en este relato, el personaje que da nombre al libro se disfraza de un ser extraordinario para conseguir la credibilidad del pueblo, pero en gran parte también es un prisionero de su propia fabulación.

del secreto provoca la desgracia, pues cuando Pepona le cuenta al boticario sus intenciones, éste reacciona de manera tibia cuando su reacción debía ser la que le aconseja su amigo, que es seguir con el engaño para manipular a la mujer y que ésta le lleve viva a la sobrina, o bien contarle a todos, a la justicia incluso, las intenciones de la tía, lo que equivaldría a publicar la verdad respecto a la condición científica del médico. La reacción de don Custodio provoca que todo se salga de control y, también, la muerte de la protagonista.

Y la “bola” que dejara correr el boticario es en realidad el punto de mayor interés de esta historia, cuyo tema parece ser ese: la influencia de las creencias, de los rumores y de las leyendas en el desarrollo de los hechos.

#### EL ESPACIO DE LA LITERATURA ORAL: ENTRE LA LEYENDA, EL ROMANCERO Y EL CUENTO

*Un destripador de antaño* es, de este modo, la historia de un personaje, de un rumor o una leyenda vieja, como Pardo Bazán informa al inicio de su cuento:

La leyenda del “destripador”, asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, quizá al borde de mi cuna, por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana, en la tertulia de los gañanes, que la comentaban con estremecimientos de temor o risotadas oscuras (53).

Estas primeras palabras nos permiten sospechar las bases tradicionales que influyeron en la construcción del relato y también nos dan una clave para el análisis del cuento desde la oralidad. En realidad, y tomando en cuenta las tendencias de la autora, pareciera que este relato es una crítica de la cultura y la literatura tradicionales, el desarrollo de los hechos confirmaría esta teoría; sin embargo, resulta aplastante su importancia para la generación de la historia y también es interesante su influencia en argumentos y motivos, lo que nos puede llevar a pensar que este cuento no es tan solo una crítica, sino que también se puede apreciar como una especie de emulación de la tradición oral.

Nuestro cuento, de este modo, parece haberse nutrido de varios géneros tradicionales, de las creencias, los cuentos o los rumores que son los que al final determinan el futuro de nuestros personajes. Por un lado, el relato es tan tremendista como un romance vulgar y, de hecho, en la cita anterior la autora comenta qué historias

similares se transmitían rimadas o cantadas. Es evidente, por otro lado, la influencia de leyendas populares. Finalmente, también encontramos en el argumento de *Un destripador de antaño* personajes y motivos de cuentos tradicionales. Señalaremos algunos de estos aspectos a partir de los géneros tradicionales que dieron lugar, influyeron o por lo menos se presienten en la construcción del relato:

### *La leyenda*

En principio, es muy importante señalar que existen dos ejemplos de leyenda en el cuento de Pardo Bazán, el primero, del que se da noticia en la introducción citada arriba, es el que inspira la historia, el relato de un destripador que se le cuenta a la narradora en su niñez como un asunto viejo, de ahí la aclaración inicial: “de antaño”. La segunda leyenda es el eje principal del cuento, es la que se construye a partir de los rumores que corren alrededor de don Custodio y que se reproducen en boca de otro de los personajes de la historia: Jacoba.

Las dos leyendas, sea la del boticario o la del destripador, cumplen con las características del género debido a que es “una narración oral o escrita que presenta hechos extraordinarios considerados como posibles o reales<sup>6</sup> por el narrador y por el oyente, y relacionados con el pasado histórico y el medio geográfico de la comunidad a la que atañe o en la que se desarrolla la narración” (Pedrosa, 2004: 9).<sup>7</sup>

El circuito de transmisión es de gran importancia para la vitalidad y sobre todo para la generación de una leyenda. La historia que se cuenta alrededor del boticario, lo mismo seguramente que el relato que llegara a oídos de la narradora, en su niñez, coincide con los medios de propagación del rumor, que finalmente integra esas

<sup>6</sup> Como señala Mercedes Zavala, el género se puede distinguir de otros porque, “independientemente de que trate de explicar el hecho por medios razonables, siempre existe un grado de credibilidad del asunto”, es decir, especifica la investigadora, con “un valor de verdad”, que se sostiene en determinados recursos, que se basan en asegurar la cercanía de lo ocurrido, de modo que parezca probable para la comunidad, en este caso, a pesar de estar vivo el boticario, su leyenda se genera a partir de acontecimientos que están en el pasado: la desaparición de sus dos criadas o las curaciones extraordinarias que ha hecho hasta ese momento (240-241).

<sup>7</sup> De acuerdo con la definición de Pedrosa, lo extraordinario puede comprender todo aquello que se sale de lo normal, sea factible o no. Es decir, en esta definición caben lo mismo relatos sobre fantasmas, como aquellos que se narran en las llamadas leyendas urbanas, que relatan casos tan raros como el del buzo que se encontraba en medio de un bosque, o el del cocodrilo albino que se alberga en las alcantarillas de Nueva York. Por otra parte, con el término *pasado histórico* se refiere tanto a momentos considerados “históricos” por la población, como a todos aquellos que se dan en un pasado cercano, semanas, meses o años, pero su situación en el tiempo siempre es ambigua, de tal forma que quien escucha la historia no puede desmentirla.

fórmulas y modos de hacer que pueden llegar a convertirse en leyenda. De acuerdo con la novelista, además, la primera leyenda se contaba “con estremecimientos de temor o risotadas oscuras” (53); lo último puede tener que ver con esa reacción, que describe José Manuel Pedrosa, que se tiene frente a las situaciones inquietantes que generan en ocasiones “el relato, el cuento, la leyenda, el rumor”, y que podrían ser, en algunos casos, “alternativas de sublimar, de prohibir, de escapar, de ironizar o simplemente de horrorizarse frente a ese fenómeno” (Pedrosa, 2008: 31).

Así, las bases legendarias del primer cuento, de acuerdo con Pardo Bazán se remiten a una vieja historia, de un “asesino, medio sabio y medio brujo”, relatada “en tiernos años [...], quizá al borde de mi cuna, por la vieja criada”. El relato, al parecer, pudo haber sido contado a la autora para asustarla. El destripador sería similar a otros personajes como el robachicos, el hombre del saco, o el ropavejero en México.

La clave de la primera leyenda parece estar en el cuento de Hoffmann, *El hombre de arena*, que menciona Pardo Bazán en su introducción. El destripador sería, justamente, el personaje sobrenatural que en la imaginación de un niño se transforma en un conocido, también medio sabio, un alquimista o, más adelante, un vendedor de anteojos: Coppelius. Al respecto, cabe recordar un episodio del famoso cuento del escritor alemán:

Lleno de curiosidad, impaciente por asegurarme de la existencia de este hombre, pregunté a una vieja criada que cuidaba de la más pequeña de mis hermanas, quién era aquel personaje.

—¡Ah mi pequeño Nataniel! —me contestó—, ¿no lo sabes? Es un hombre malo que viene a buscar a los niños cuando no quieren irse a la cama y les arroja un puñado de arena a los ojos haciéndolos llorar sangre. Luego los mete en un saco y se los lleva a la luna creciente para divertir a sus hijos, que esperan en el nido y tienen picos encorvados como las lechuzas para comerles los ojos a picotazos.

Haría falta solamente pensar que Hoffmann, como Pardo Bazán, obtuvo este terrorífico episodio de un momento de su propia niñez, lo que no sería nada extraño porque la escena descrita por la nana se asemeja a otras tantas historias de horror que se cuentan a los niños para asustarlos. La descripción del hombre de arena, además, es similar a la de otros seres nocturnos como las brujas y los demonios,<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Como un cuento de niños, el personaje tendría que ser tan terrible que indujera a la pesadilla. Recuérdese que en las representaciones, las brujas llegan a transformarse también en aves y se les acusa de “chupar” la energía o la sangre de los recién nacidos.

que también llegan a tener características de animales, sin contar con que en estas historias es muy frecuente que se incluya el tópico de esconder a los niños en un saco. Al destripador, al igual que al sacamantecas y otros seres oscuros similares, se les suele asociar otras acciones terroríficas que también aparecen constantemente en las leyendas, como las del canibalismo, la licantrópía o el vampirismo (*cf.* Pedrosa, 2008: 15-48). Todo ello, al final, podría incluirse en una leyenda como la que se crea alrededor de la persona del boticario de nuestro cuento.

En cuanto a la leyenda de don Custodio, es hasta cierto punto diferente a las anteriores, es un asesino de la modernidad, como un Jack el Destripador o un Sweeney Todd,<sup>9</sup> que incluso echa mano de recursos mecánicos para acabar con sus víctimas. Este personaje tendría que ser similar a otros seres terribles, monstruos de la ciencia, como el médico que se dedica a saquear los cementerios para realizar sus estudios (como el Dr. Frankenstein, de Mary Shelley; o el Dr. Jeekyll, de la novela de Stevenson), o al científico que olvida su humanidad para conseguir sus fines haciendo experimentos espantosos en otros seres vivos (como el Dr. Moreau, de H. G. Wells), figura frecuente en la ficción moderna y, por desgracia, también en la realidad.

Nuestro cuento en particular ha sido asociado con la legendaria figura del “sacamantecas”,<sup>10</sup> personaje que, de acuerdo con los rumores, se ocupaba de secuestrar niños para extirparles la “grasa” con el fin de venderla. Esta acción se debe a una creencia, al parecer bastante extendida en el siglo XIX y aun en el XX, de que la grasa o “unto” de las personas poseía cualidades para sanarlas de enfermedades incurables. La expansión de esta creencia al parecer fue motivo de preocupación, pues provocó varios crímenes, entre ellos el que se cuenta que ocurrió en 1910 en España, cuando un niño fue asesinado para tratar de sanar a

<sup>9</sup> La leyenda de este personaje, cuya habilidad con la navaja le daba la posibilidad de segar la vida de sus clientes, es similar a la leyenda creada alrededor de nuestro boticario. Sería interesante, si es que no se ha hecho ya, rastrear las bases tradicionales de esta historia, que fue publicada en 1846 con el nombre de *The string of Pearls* y firmada por Thomas Peckett Prest. Aún se discute la posible existencia del Sweeney Todd, cuya historia sería adaptada al teatro en obras y comedias musicales.

<sup>10</sup> Hay diferentes versiones respecto al personaje o el suceso en España. Por lo regular se suele asociar este nombre con un nombre, el de Juan Díaz de Garayo, que fue enjuiciado y condenado algunos años antes de que se publicara el cuento de Pardo Bazán y que, en efecto, destripaba a sus víctimas. Sin embargo, es difícil establecer una relación directa entre el cuento y el asesino. Otro nombre que se asocia con el sacamantecas es el de Manuel Blanco Romasanta. La historia de este personaje es especialmente llamativa puesto que se forjó a partir de motivos tradicionales que el asesino empleara para su propia defensa. Así, Romasanta, por ejemplo, aseguraba haber cometido sus crímenes por una maldición paterna que lo llevaba a convertirse en hombre lobo, “y que tal maldición no había cesado hasta el día de San Pedro de 1852, en que se vio libre del impulso incontrolable que lo llevaba a matar” (Mayoral, 2006).

un enfermo de tuberculosis con sangre de su corazón y con su grasa, que se ponía sobre el pecho del enfermo; “Pardo Bazán comenta el asesinato con todo lujo de detalles en *La ilustración* y lo interpreta como un caso de atavismo, de vuelta a la barbarie primitiva” (Mayoral, 2006). Al final, como ocurre con historias similares, aun en la actualidad, este tipo de leyendas y rumores, cuando son sólo eso, cumplen con la función de catalizar temores o rencores profundos. Como señala Díaz Viana, en el caso particular de la leyenda de los sacamantecas, esta creencia ponía al descubierto el temor y el rencor ante los atropellos de las clases altas, que, no contentas con explotar al pobre, además curaban sus enfermedades con su cuerpo, o bien también el temor a la ciencia, “al progreso [que] exigía que sus veloces ruedas avanzaran sobre la sangre de los niños. El futuro mataba a la esperanza” (2008: 255).

A pesar de todo, y como bien se aprecia en el cuento de Pardo Bazán, el personaje del destripador debió de ser anterior a todas estas leyendas que evocan seres desalmados, terroríficos, aun peores que los monstruos, porque se trata de asesinos; lo que cambia, en cada caso, es el motivo.<sup>11</sup>

### *El romancero*

Otro género que pudo haber influido de alguna forma en el desarrollo de *Un destripador de antaño* es el romancero. Esta posibilidad se sugiere apenas en una frase, por demás reveladora, que introduce Pardo Bazán al inicio del cuento, cuando comenta la probabilidad de haber escuchado la historia del destripador de antaño, “susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas”. El verso tendría que haber sido cantado en algún género de la lírica narrativa, por lo que es factible pensar que se produjera en romance. Podríamos imaginarnos, yendo más lejos, que los versos escuchados a los que se refiere la narradora serían del romancero vulgar, género en el que encontramos historias tan tremendistas como aquella a la que la autora parece hacer referencia.

Así, si tomamos en cuenta que Pardo Bazán comenta que la historia del destripador era “salmodiada” en espacios donde probablemente se privilegiaba la

<sup>11</sup> Estos seres son aún más terribles que cualquier ente sobrenatural, porque tienen aspecto de seres humanos, se mezclan con nosotros e incluso nos hacen pensar que son buenas personas a pesar de su condición monstruosa. Así, como señala Pedrosa, “el ogro o el monstruo son un *otro* exhibicionista y fanfarrón frente al que es fácil tomar precauciones; el vampiro o el sacamantecas son *de los nuestros*, son compañeros de especie, y además tímidos, escurridizos, miméticos con el entorno. Son *nuestros dobles*” (2008: 30).

oralidad: (en horas de trabajo, en el campo o la cocina, o durante las tertulias), es factible que entonces los versos fueran cantados para otros. Es decir, bien pudo haber sido un texto oral si nos atenemos literalmente a las palabras de Pardo Bazán. Pero también podríamos suponer que los textos fueran leídos para los trabajadores o las cocineras; en ese caso, hablaríamos de la transmisión escrita. Una opción, si pensamos en esto, es que Pardo Bazán pudo haberse basado en los romances de ciego, textos que se vendían en pliegos sueltos u hojas volantes, muchas veces en verso de romance, con un lenguaje con pretensiones retóricas no muy convincentes y con un formato y estructura muy definida, característica del género.<sup>12</sup> Sus historias, desde el siglo XVI, tenían gran aceptación entre el público, y ya para el siglo XIX estas solían tratar de asuntos tan terribles como el del destripador de nuestro cuento.

Los pliegos de cordel en el siglo XIX, así, solían publicar historias tremendistas y extraordinarias que se componían en prosa o en verso. La teoría de que ambas leyendas provinieran de romances de ciegos se confirmaría en las palabras de la autora, cuando señala que fue el “clamoreo de los periódicos, el pánico vil de la ignorante multitud”, lo que le recordaría la leyenda del destripador y daría lugar al cuento protagonizado por don Custodio; aunemos a esto el hecho de que Pardo Bazán aceptaba que llegaba a tomar las noticias de los periódicos como medio de inspiración (*cfr.* Mayoral, 2006). Es posible que algunas de sus historias se basaran, tal cual, en los romances de ciego.<sup>13</sup>

Lo cierto es que el cuento analizado y las historias de algunos romances impresos son similares en cuanto a la crudeza de las situaciones que se narraban en los pliegos sueltos, en los que era frecuente encontrar historias de crímenes, castigos, bandidos,

<sup>12</sup> En realidad, son muy evidentes las diferencias entre el romancero oral y el romancero de pliego, que sólo llega a adoptar la métrica y algunos recursos del primero, porque muchos de los relatos que exponen, “incluso pliegos de matiz popular verdadero”, aun con tener elementos de carácter tradicional, tenían un formato definido y elementos cultistas, o por lo menos un lenguaje y una estructura complicados, que, en la mayoría de las ocasiones, impidieron su propagación más allá del pliego (García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel...*, pp. 42-43). Así, estos textos pueden ser populares y en algunos casos se convierten en tradicionales (Al respecto, véase Catalán, “Introducción”, en *El romancero vulgar y nuevo*, p. xxxv).

<sup>13</sup> Aunque es probable que Pardo Bazán llegara a mantener una posición crítica respecto a este género, cuyos contenidos lamentaron durante siglos las élites más letradas de la sociedad española. Quizá a ellos se refiere la novelista cuando habla de los “periodistas noticieros [y otros malandrines y follones]” (Pardo Bazán, 1886: 52). Al respecto, Caro Baroja relata que, de acuerdo con un escritor de la época, los lectores entonces “demostraban preferencia por las poesías en que se contaban las proezas de bandidos, contrabandistas y malhechores en general, o de guapos y de “echaos pa’ adelante”, dando pasto a un público popular e incluso infantil, en el que fomentaban la admiración por vidas desordenadas y violentas. Es decir, que el político liberal se adelanta a los autores españoles e italianos que discurrieron sobre el alcance de estas aficiones populares” (Caro Baroja, 1990: 10).



de asesinatos, parricidios, fratricidios, milagros, castigos sobrenaturales, etcétera, junto con otros romances de la tradición que también tienen su dosis de violencia.<sup>14</sup>

Así, no es difícil comparar *Un destripador de antaño* con un romance como el siguiente, recogido en las últimas décadas del siglo XX y que tiene interesantes paralelos con la historia de Minia:

#### LOS CHUPASANGRES

Atención pido, señores, un momento, por favor,  
para poder explicar un suceso de dolor.  
Se trata de la historia de un niño desgraciado,  
que, por quitarle la sangre, cruelmente asesinaron.  
A orillas del río Sil, tierra de vinos sonada,  
la zona de Valdeorras, de Orense rica comarca.  
Se trata de un pobre niño que doce años contaba,  
el cual se hallaba sirviendo en una humilde casa.  
Era un niño obediente, muy educado y sumiso,  
y sus amos lo trataban igual que si fuera hijo.  
El veintiuno de diciembre lo mandaron a un recado  
a San Martino de Alijo, y el niño no ha regresado.  
En vista de que tardaba, le salieron al camino y,  
colgado de un castaño, encuentran al pobre niño.  
Atónitos se quedaron sin poder hablar palabra,  
contemplando de dolor aquella horrible desgracia.  
Avisada la justicia, en el lugar se presenta  
y descolgando el cadáver empiezan las diligencias.  
Ahora escucharán ustedes el parte facultativo,  
lo que han hecho unos salvajes con un inocente niño.  
Su cuerpo estaba reseco, pues la sangre le quitaron  
a la infeliz criatura por las venas de los brazos.

<sup>14</sup> La violencia que se aprecia en estos documentos no es gratuita, como lo demuestra Bazán Bonfil en un estudio precisamente sobre la estética del horror en el romancero vulgar, implica también una salida más para impresionar al público; después de todo, la tradición de lo terrorífico es tan antigua como el temor de los hombres al otro. Aristóteles lo incluía en su *Poética* porque “la violencia es parte esencial de la narrativa en la medida en que la literariedad depende de lo extraordinario [...] La presencia de motivos violentos en el romancero no es extraña, entonces, y puede remitir, en cambio, a una tradición literaria mucho más amplia que podría ser universalizada listando, por ejemplo, *La Iliada*, el *Popol-Vuh* o el *Mahabharata*” (Bazán Bonfil, 2003: 2).

Con atención y cuidado examinaron el cuerpo,  
y en la garganta tenía un trozo de trapo viejo;  
pues para que no gritara, a la fuerza se lo han puesto  
los criminales autores de este macabro suceso.  
Todos quedan aterrados contemplando esta escena,  
y el terror se apodera de aquella humilde aldea.  
Cuando este pobre niño para su casa venía,  
le salieron los salvajes y le sacaron la vida.  
Para despistar el crimen al pobre niño llevaron  
y en las ramas de un castaño su débil cuerpo colgaron.  
Con una cuerda lo ataron para hacer ver a la gente  
que él mismo se ahorcara y así no pagar su muerte.  
Con la sangre inocente, los chupasangres marcharon,  
sin que hasta ahora se sepa quiénes fueron los malvados.  
La autoridad, asombrada, recomienda a los paisanos  
que con los niños y niñas deben de tener cuidado,  
porque estos chupasangres son gentes sin corazón,  
y se valen de los niños para lograr su intención.  
Desde ese día los pueblos están atemorizados  
y en torno a ese suceso se hacen mil comentarios.  
El pánico y el terror reina en toda la comarca,  
y todos, de boca en boca, comentan esta desgracia.  
La autoridad sin descanso procura a los criminales  
sin que hasta ahora pudiera dar con esos chupasangres.<sup>15</sup>

Es casi seguro que una historia similar a la citada circulara en las hojas volantes o en el romancero vulgar del siglo XIX.

En cuanto a la estructura del relato, también podemos ver algunas similitudes entre el cuento y los pliegos de cordel, en los que, por ejemplo, suele haber una introducción a la historia, como, en el pliego: “Atención pido, señores, un momento, por favor/ para poder explicar un suceso de dolor”, que podría ser similar a la que da nuestra autora, cuando nos adelanta que está por contar algo terrible: “Voy a contarlo. Entrad conmigo valerosamente en la zona de sombra del alma” (54).

<sup>15</sup> Alicia Fonteboa, *Literatura de tradición oral en El Bierzo*, León, Diputación de León, 1992, pp. 342-343.

En los pliegos de cordel también suele describirse elogiosamente el lugar en el que ocurren los sucesos: “A orillas del río Sil –dice nuestro pliego– /tierra de vinos sonada,/ la zona de Valdeorras,/ de Orense rica comarca”. Y podemos ver algo similar, aunque evidentemente más literario, al inicio de nuestro cuento:

Un paisajista sería capaz de quedarse embelesado si viese aquel molino de la aldea de Tornelos. Caído en la vertiente de una montañuela, dábale alimento una represa que formaba lindo estanque natural, festoneado de cañas y poas, puesto, como espejillo de mano sobre falda verde, encima del terciopelo de un prado donde crecían áureos ranúnculos y en otoño abrían sus corolas morados y elegantes lirios (54).

Es probable que las descripciones laudatorias, la exaltación de las virtudes de los lugares sirvan para magnificar los sucesos espantosos, los acontecimientos que perturban la paz del lugar y de sus vecinos. Es decir, el patetismo del suceso tremendista se magnifica cuando se produce en espacios que hasta cierto punto se pintan como *locus amoenus*, y peor aún cuando este le ocurre a personas que son del todo inocentes. Y aquí es donde entra la presentación del protagonista, víctima débil, casi siempre. Su debilidad resalta la crueldad del crimen que contra ellos se comete. Así, en el pliego la presentación del muchacho es la siguiente:

Se trata de un pobre niño que doce años contaba,  
el cual se hallaba sirviendo en una humilde casa.  
Era un niño obediente, muy educado y sumiso,  
y sus amos lo trataban igual que si fuera hijo.

La protagonista que pinta Pardo Bazán no es muy diferente, pues Minia “era una niña como de trece a catorce años, [...] estaba bonita, bonita como un ángel” (55). Como el niño de *Los chupasangres*, nuestra muchacha también era “huérfana de padre y madre, la chiquilla vivía con sus tíos” (55), y en el caso del cuento, también, la muchacha era sumamente trabajadora.

El crimen violento, por otra parte, era uno de los atractivos de los romances de ciego, que suelen describir con detalle la situación para asombrar al público, aquí el suceso es tan truculento que, hasta cierto punto, tiene también características de una noticia tremendista. Baste recordar el momento en el que don Custodio tropieza con el cadáver de la niña, único referente real del asesinato:

divisó un bulto, un cuerpo muerto, el de una muchacha... Su doblada cabeza descubría la tremenda herida del cuello. Un “mantelo” tosco cubría la mutilación de las despedazadas y puras entrañas; sangre alrededor, desleída ya por la lluvia, las hierbas y las malezas pisoteadas, y en torno, el gran silencio de los altos montes y de los solitarios pinares (82).

Qué fácilmente se puede comparar con la escena descrita en el pliego, en la que se describe minuciosamente la situación del cuerpo del muchacho:

Su cuerpo estaba reseco, pues la sangre le quitaron  
a la infeliz criatura por las venas de los brazos.  
Con atención y cuidado examinaron el cuerpo,  
y en la garganta tenía un trozo de trapo viejo;  
pues para que no gritara, a la fuerza se lo han puesto.

Así, pensemos que nuestra narradora bien pudo haber tomado descripciones como la anterior para crear su cuento.

Otros rasgos que podrían hacernos comparar a los pliegos con el relato estudiado son que en los primeros es constante la aparición de elementos sobrenaturales, sobre santos y milagros, aunque no fuera este el asunto principal del romance. En su relato, Pardo Bazán también incluye elementos milagrosos o maravillosos, pero agregando en cada caso una explicación.<sup>16</sup> Y finalmente, el hecho de que en las historias de los pliegos de cordel se mezclen argumentos de cuentos, leyendas y rumores para conformar un texto particularmente escandaloso, pero llamativo; recurso que también se presiente en nuestro cuento.

### *El cuento*

Otro género que podría haber influido al relato de Pardo Bazán sería el del cuento tradicional. Porque

los ámbitos del cuento son muchos. Los cuentos no nos hablan sólo de historias inverosímiles y fantásticas, de dragones y de princesas (la gran tradición del cuento maravilloso,

<sup>16</sup> Como señala Caro Baroja, en estos pliegos “el mundo histórico y el mundo religioso, también, se reducen y simplifican mucho como tales, pero la carga novelesca y pasional sigue siendo la misma que en otros casos. Los temas se ajustan a la capacidad de un público ávido de relatos tremendos o tremendistas, persuadido de que los dramas de la vida son los que le dan a esta más significado, sean protagonistas de ellos los santos o los pecadores: y si son santos que antes fueron pecadores, mejor que mejor” (1990: 162-163).

los *Märchen*), sino de otras alegóricas (la no menos antigua y arraigada fabulística, con sus *tricksters* y otros animales de comportamientos humanizados) y, por descontado, de casos sorprendentes y dramáticos; de acciones de agresión, de maltrato y de venganza (personal o colectiva); de castigos o penitencias, de comportamientos exagerados (el tonto y el listo, la prueba, la trampa, el adulterio). Y caen dentro de su órbita los ejemplos más delirantes y absurdos de estupideces, las estrambóticas farsas, las ingeniosas facecias y los imposibles “sucedidos”; las simples anécdotas, a veces etiológicas, otras sencillamente humorísticas; o los juegos formulísticos de la memoria (Beltrán y Haro, 2006: 11).

Aunque encontramos en nuestra historia pocos elementos para defender esta posibilidad, dado que la trama y los motivos pueden corresponder a cualquier género narrativo, hay rasgos en el argumento, sobre todo personajes tipo, que recuerdan historias del folclor, como las que hablan de madrastras y hermanastras malvadas, padres o padrastros débiles, que se dejan aconsejar por una mala mujer, y protagonistas victimizadas que por lo regular están en una situación de injusticia puesto que, por ejemplo, son las hijas legítimas, son las más bondadosas, o bien son las verdaderas dueñas de los bienes que disfrutaban sus tutores.

En el caso de Minia, ésta tendría más derecho sobre las tierras en las que viven sus tíos, puesto que la propiedad era de sus padres. La tía política, que podría compararse con una madrastra, la obliga a realizar todas las faenas sin darle nada a cambio, favoreciendo, en todo caso, a su propia hija. Pepona, además, aconseja mal al marido y lo empuja al crimen; y finalmente, el asesinato de la sobrina por parte de la tutora también suele aparecer con frecuencia en los cuentos tradicionales (*cf.* Thompson, tipos S30-S34).<sup>17</sup>

De este modo, los personajes parecen ajustarse a un tipo muy peculiar de narración, no sería extraño que fueran fácilmente reconocibles por los lectores de Pardo Bazán, que pertenecen a la misma comunidad que “comparte unos códigos culturales que atribuye una serie de características arquetípicas a cada grupo”,<sup>18</sup> en este caso, las huérfanas –maltratadas–, las madrastras –malvadas– y el marido –débil–.

<sup>17</sup> Recuérdese tan sólo el cuento “El cabello parlante. Los higos de la madrastra”, registrado por Camarena y Chevalier bajo el tipo 780 B (2003).

<sup>18</sup> Camarena, “El cuento popular...”, p. 31. Coincido con Pedrosa cuando señala, refiriéndose al cuento tradicional, aunque un poco también al cuento literario, “que el infinito de versiones es reducible a un repertorio extraordinariamente limitado de tipos. Intuición coincidente –no en el número de la ‘media docena’, pero sí en el fondo de la cuestión– con la de muchos críticos que opinamos que el lenguaje de los cuentos es, en buena medida, pura fórmula, puro cliché, pura reiteración de unas muy escasas y esenciales estructuras primordiales que luego multiplica el espejo infinito de la voz o de la letra” (Pedrosa, 2006: 249).

Si tomamos en cuenta las coincidencias de los tipos y los motivos, podríamos pensar que Pardo Bazán integró estos elementos de manera consciente; como parte de la intención crítica con la que abordó el tema de leyendas.

La influencia del cuento tradicional en *Un destripador de antaño* llevaría a plantear otro tipo de análisis de esta historia, que tendría que hacerse en función de la estética de la época en la que, como recuerda Chevalier, la literatura tradicional se reconoce y se emplea de diferente manera:<sup>19</sup>

En el siglo XIX, momento histórico en el cual la tradición oral sigue teniendo vigor y lozanía, pero ya no vive con la misma fuerza en todas las categorías sociales, época en la que no todos los escritores, ni mucho menos, viven dentro de una atmósfera tradicional. Los novelistas que se interesan por la narración oral tendrán que ir a buscarla en el campo. Aprovechar los cuentos orales en una obra literaria supone ya un esfuerzo consciente, y algo tiene de afición a la etnología: la espontaneidad característica del Siglo de Oro se ha perdido. Se ha dado una ruptura, irremediable, en nuestras civilizaciones. Pero aceptar esta realidad no es motivo suficiente para dejar de estudiar con paciencia las relaciones entre literatura oral y literatura escrita que he procurado definir (1980: 333).

Nuestro cuento no parece ser parte de una labor etnográfica por parte de la autora, más bien tiene que leerse a partir de sus tendencias: es decir, la narradora está generando un relato naturalista. Creo, sin embargo, que en el proceso de la creación, pensó también en los géneros tradicionales y es posible que entre estos incluyera a los cuentos.

<sup>19</sup> Maxime Chevalier comentaba la escasez de estudios respecto al cuento tradicional en la narrativa del siglo XIX, que era insuficiente aun en recolecciones, con respecto a otros países, y todavía más en cuanto a los autores que llegaron a tomar estos textos como referencia para sus propias historias. De Emilia Pardo Bazán, en concreto, cita tres relatos que pudieron haber estado influidos por otros cuentos tradicionales: “Juan Engrudo o el zapatero valiente”, *Sabel* —la historia del conde Niño—, y *Los huevitos arregalados*, precioso cuento folklórico recogido en Portugal por Teófilo Braga, más recientemente por Luis Cortés en tierras de Salamanca, y claramente documentado ya en la España del siglo XVII” (1980: 328-329). Ambos asuntos son importantes para el presente análisis, en primer lugar porque, en efecto, no contamos con tantas recolecciones que nos permitan comparar sincrónicamente los textos de los narradores decimonónicos con la literatura tradicional de este periodo, lo que provoca que, o bien nos basemos en los textos recogidos, por ejemplo, por Fernán Caballero, que a pesar de sus esfuerzos, no puede contenerlo todo, o nos basemos en la tradición del XVII, en la que los escritores, como dice el investigador “inclusive los más cultos, apelan espontáneamente a esta tradición”. En segundo, porque sin duda hace falta mucho más trabajo en este campo que nos permita realizar estudios comparativos con todas las obras de este periodo para verificar las posibles interrelaciones entre ambas formas de hacer literatura.

Finalmente, cabe agregar que en la historia de Minia el desenlace podría compararse también con otros cuentos: la mala mujer paga por sus crímenes mientras que la protagonista de la historia triunfa y la conclusión es “feliz”. Sólo que aquí el desenlace de Minia es más complicado, no se sabe a ciencia cierta si es un final de cuento, puesto que se aborda desde la religiosidad.

## LAS PRÁCTICAS Y LAS CREENCIAS RELIGIOSAS

El último de los rasgos que me interesa destacar en este caso, y que en gran medida tiene que ver con la tradición y la literatura oral, es el del tratamiento de la religión. La relación de los personajes con la santa patrona de la aldea pone al descubierto una forma de religiosidad que puede caracterizarse como “popular”, en la que intervienen los castigos sobrenaturales, el determinismo y la visión de la propia muerte.<sup>20</sup> La postura de Emilia Pardo Bazán respecto a esta forma de religión se aprecia con claridad casi desde el principio. Cuando la autora relata la historia de santa Herminia, percibimos una crítica, un dejo de escepticismo, respecto a las creencias y devoción que se generan en torno a la patrona de la aldea de Tornelos:

No era fácil averiguar con rigurosa exactitud histórica, ni apoyándose en documentos fehacientes e incontrovertibles, a quién habría pertenecido el huesecillo del cráneo humano incrustado en la cabeza de cera de la Santa. Solo un papel amarillento, escrito con letra menuda y firme y pegado en el fondo de la urna, afirmaba ser aquellas las reliquias de la bienaventurada Herminia, noble virgen que padeció martirio bajo Diocleciano. Inútil parece buscar en las actas de los mártires el nombre y género de muerte de la bienaventurada Herminia. Los aldeanos tampoco la preguntaban, ni ganas de meterse en tales honduras. Para ellos, la Santa no era una figura de cera sino el mismo cuerpo incorrupto; del nombre germánico de la mártir hicieron el gracioso y familiar de Minia, y a fin de apropiárselo mejor, le añadieron el de la parroquia, llamándola

<sup>20</sup> El término de *religiosidad popular*, plantea no pocos problemas para los investigadores que lo califican de incompleto cuando no de “confuso, equivoco y reduccionista”, porque tiende a simplificar y no responde a todos los esquemas que trata de abarcar (Sánchez Lora, 1994: 65). No se refiere “a una religión popularizada que practica la gran masa influenciada por la predicación de los ministros de las religiones reveladas” (Serrano Martín, 1994: 10), incluida la religión católica, sino a una manera de vivir y de practicar la religión, en donde intervienen no sólo las prácticas aceptadas por la Iglesia, sino también los gestos mágicos, las creencias, las llamadas “supersticiones”.

Santa Minia de Ternelos. Poco les importaba a los devotos montañeses el cómo ni el cuándo de su Santa: veneraban en ella la inocencia y el martirio, el heroísmo de la debilidad; cosa sublime (54).

La Minia que describe Pardo Bazán es muy similar, casi idéntica a la que se encuentra en Brion, A Coruña.<sup>21</sup> El cambio de nombres, y de algunos detalles en el relato pudieron haber sido una estrategia de la autora para evitar problemas con los devotos de la santa pero, salvo detalles, la historia es prácticamente la misma.<sup>22</sup>

Es evidente que Pardo Bazán se distancia de la devoción de los “montañeses”, que no se cuestionan el origen o la veracidad de la historia de la santa, sólo les importa la pretendida “inocencia y el martirio” de una niña de cera, expuesta tras una vitrina. Cabría preguntarse si la autora vería en estos rasgos una especie de anacronismo reprochable, y que en parte su relato estuviera encaminado a criticar esta forma de percibir a la virgen.

<sup>21</sup> Aunque aún no encuentro datos respecto a la aldea en donde se desarrolla el cuento de Pardo Bazán, ni tampoco algún dato que asocie este nombre con Brion, no descarto la posibilidad de que esta aldea haya existido a orillas de Brion y que después de algunos años haya desaparecido, como ha ocurrido con otras poblaciones de A Coruña y de España. [A Coruña es la denominación gallega y oficial de La Coruña. *N. del R.*].

<sup>22</sup> Respecto a la historia de la santa de Brion, no parece haber acuerdos respecto al verdadero origen de los huesos que después se cubrieron de cera para su exposición al público. Se dice que se trata de una joven, de aproximadamente 15 años, que fue martirizada y degollada en algún momento del siglo IV. “El cuerpo de Minia fue extraído de las catacumbas de Santa Inés el año 1783, por orden del papa Pío VII, y pasó a custodia del obispo Bartolomé Menochio, quien el 8 de junio de 1804 la regaló a don Juan Francisco Arieta [...]. La figura de cera con los huesos, junto con la ampolla de sangre y la lápida del lóculo, fueron expuestos en la capilla privada de don Anduaga, donde recibieron la veneración de la familia. [...] A la muerte de don Anduaga, se hizo cargo del corpusanto don Luis Finoquio, quien la entregó enseguida a don Luis Tobío, según se lo había encargado el difunto Anduaga. Este don Luis Tobío había sido trabajador de Anduaga y recibió a Minia el 27 de octubre de 1847. En ese momento decidió regresar a su aldea natal, Lamiño, perteneciente al concejo de Brión, en A Coruña; y se llevó a la pequeña mártir consigo, con la firme intención de crear un santuario para la veneración de la misma, ya que por obtener su cuerpo había rechazado cualquier indemnización por su inminente despido. Santa Minia llegó en carro a la parroquia de San Fins de Brión el 1 de agosto de 1848. En tres días, don Luis Tobío redactó una instancia al entonces arzobispo de Santiago de Compostela, Rafael de Velez, solicitando autorizase el culto a Santa Minia en la parroquia de Brión. Fue autorizado, y el 17 de noviembre del mismo año empezó a recibir culto. La devoción a esta mártir de las catacumbas tuvo gran éxito entre los lugareños, que acudían a pedirle favores, y numerosos exvotos dan fe de ello. Viendo esto, don Luis Tobío se decidió por fin a llevar adelante la edificación de un santuario exclusivo para ella y solicitó de nuevo permiso al arzobispado para ello, al tiempo que lanzaba una campaña de marketing y hacía las gestiones necesarias para asegurarse de la total autenticidad de las reliquias y el martirio de la pequeña Santa, que fueron documentados. El 23 de junio de 1849 se autorizaba por fin la construcción del nuevo Santuario, situado en el lugar de Predouzos, en Brión. Desde entonces esta mártir de las catacumbas ha recibido gran veneración y tiene fama de atender favores y súplicas, a juzgar por los muchos exvotos que han quedado desde antiguo en el santuario. Se la celebra el 27 de septiembre.” Datos provenientes de Meldelen, <<http://preguntasantor.al.blogia.com/2009/080902-santa-minia-en-brion.php>>. [Consultado el 11 de noviembre de 2010].



Tal vez en este sentido debería leerse la historia de Minia, nombre dado a la protagonista en honor a la santa, que disfrutaba con el hecho de que la comparasen con ella. La similitud entre la muchacha y la patrona parece, de algún modo, determinar el destino de la primera –rasgo, por otro lado, bastante común en los relatos naturalistas–<sup>23</sup> que no sólo se asemeja a ella en el físico y en el nombre, sino que además sufre un destino similar al de la imagen de cera.

La comparación no parece, desde el principio, algo halagüeño; después de todo, la representación de la virgen era la de una niña muerta, con una “herida en la garganta, estudiada con clínica exactitud; las cortadas arterias, la faringe, la sangre, de la cual algunas gotas negreaban sobre el cuello” (55). La virgen es, pues, una imagen de muerte, y su similitud con la muchacha es más bien escalofriante puesto que puede dar la sensación al lector de que Minia era una muerta en vida. Y lo cierto es que su actitud es la de una víctima débil, idiotizada por el maltrato cotidiano, actitud agradable al pueblo, como lo manifiesta Pardo Bazán, en tanto que provoca la compasión y la empatía con el sufrimiento de la muchacha. Pero la debilidad de Minia en gran medida precipitaría su desenlace.

Rezó maquinalmente, pensó en la Santa, y dijo entre sí, sin mover los labios: “Santa Minia querida, llévame pronto al Cielo; pronto, pronto...” Al fin se quedó, si no precisamente dormida, al menos en ese estado mixto propio a las visiones, a las revelaciones psicológicas y hasta a las revoluciones físicas. Entonces le pareció, como la noche anterior, que veía la efigie de la mártir; solo que, ¡cosa rara!, no era la Santa; era ella misma, la pobre rapaza, huérfana de todo amparo, quien estaba allí tendida en la urna de cristal, entre los cirios, en la iglesia. Ella tenía la corona de rosas; la dalmática de brocado verde cubría sus hombros; la palma la agarraban sus manos pálidas y frías; la herida sangrienta se abría en su propio pescuezo, y por allí se le iba la vida, dulce e insensiblemente, en oleaditas de sangre muy suaves, que al salir la dejaban tranquila, extática, venturosa... Un suspiro se escapó del pecho de la niña; puso los ojos en blanco, se estremeció..., y quedóse completamente inerte. Su última impresión confusa fue que ya había llegado al Cielo, en compañía de la Patrona (73-74).

<sup>23</sup> Es evidente que en la época en la que Pardo Bazán escribe su historia (*cf. La cuestión palpitante*, II), el determinismo se veía de manera crítica, la autora específicamente tenía sus reservas con este aspecto de la corriente naturalista. En general, el determinismo se trataría de explicar a partir de causas científicas, por influencia de la “materia y sus fuerzas y energías”, no sé hasta qué grado psicológicas, pero me arriesgo a pensar que este es el camino toma la Duquesa en este fragmento de la historia, por el fin que tiene la muchacha.

Así, en un sueño, Minia toma el lugar de la santa, se pierde en la imagen de su otro *yo*, de la joven que se guardaba en la urna de la parroquia y que es en un momento Minia y en el siguiente la santa. Como señala Pedrosa, el del doble suele ser un motivo que provoca cierta inquietud:

El cuento, la leyenda, la literatura y la cultura en general han previsto y se han inquietado ante esa posibilidad. Y han propuesto etiquetas, ideado estrategias, construido tabúes o formulado relatos al respecto. El miedo, el horror al *doble*, es decir, al *yo* excesivamente parecido al *otro*, carente de secretos con respecto a los demás, no suficientemente diferenciado en términos lingüísticos y culturales del prójimo, es, seguramente, uno de los que más han perturbado al ser humano en todo tiempo y lugar (Pedrosa, 2006: 262).<sup>24</sup>

Diríamos que también el boticario es un personaje duplicado, entre el científico sabio, que se esconde tras la cortina y el mago maléfico que se conoce fuera de la tienda. Este personaje representa justamente “la zozobra y el desconcierto en que queda el ser humano, en que se sume la cultura, cuando no logra reconocer de forma clara la voz del *yo* y la voz del *otro*, cuando no consigue trazar, mediante el silencio, el secreto [y en este caso, la palabra], la discontinuidad lingüística, una línea divisoria suficientemente marcada entre unos y otros” (Pedrosa, 2006: 265). Así, el personaje se ve condenado a mantenerse en el papel del doble, se ve recluido en el papel del asesino, de la leyenda (Pedrosa, 2006: 266), ello porque no reveló su secreto a tiempo a Pepona, en el momento en que ésta le ofrecía los fluidos de su sobrina, o porque no supo emplear con sabiduría sus conocimientos, como sea, en este personaje vemos sufrimiento en el doble, mientras que con Minia, en cambio, parece haber una especie de liberación al verse en la imagen de muerte.

<sup>24</sup> “El loco con doble personalidad, el gemelo hermano de alguien idéntico a sí mismo, el homosexual que se empareja con otra persona de su mismo sexo, el incestuoso que se acerca a alguien de su misma carne, el fantasma que duplica la vivo en el mundo de los muertos, el adulto y el recuerdo del niño que fue cuando se encuentran frente a frente, el enmascarado (villano o superhéroe) dotado de una segunda espuria personalidad, el constructor de autómatas, el titiritero, el ventrílocuo o el autor literario de los que emanan voces de criaturas a veces no suficientemente diferenciadas de las de sus genitores... hasta los clones que últimamente inquietan a todos y plantean interrogantes desde el punto de vista de la medicina, del derecho, de la psicología, de la ética, son ejemplos de *otros* que la cultura de muchos pueblos y tradiciones han considerado insuficiente o inadecuadamente diferenciados o separados de los que deberían ser sus *otros* naturales. Ello les ha marcado de forma especial (algunas veces, las más, de forma negativa, pero algunas también de forma positiva), les ha hecho objeto muchas veces de tabú, y, sobre todo, les ha convertido en protagonistas privilegiados de numerosos relatos (que van desde el terrorífico cuento de fantasmas o de clones al chiste contra los homosexuales, pasando por muchas otras modalidades de literatura, incluida la novela)” (Pedrosa, 2006: 262-263).

La contemplación de las propias exequias, por parte de la niña, podría verse como un motivo frecuente en la narrativa tradicional, este, junto con el motivo del doble, se asocian en un episodio que es, a mi parecer, el más logrado de todo el cuento, parece el momento más inquietante de la narración, no tanto por el asesinato como porque con este se cumple el deseo de la muchacha de morir y a la vez ser como la santa.<sup>25</sup>

Pero la relación de Minia con la virgen también evoca otro tipo de relaciones que suelen tener los devotos con los santos, elementos que también son característicos de la religiosidad popular. La muchacha, de este modo, no sólo recurre a la santa para pedir favores, entre los cuales estaba el de su propia muerte, en otra ocasión también la evoca como ente justiciero capaz de castigar de forma terrible a los pecadores, rasgo también frecuente en la percepción mágica y sobrenatural, casi pagana, de las divinidades. Así, al escuchar entre sueños una conversación entre Pepona y Juan Ramón respecto a la posibilidad de robar la parroquia, a la niña

le pareció que una luz dorada y azulada llenaba el recinto de la choza. En medio de aquella luz, o formando aquella luz, semejante a la que despedía la “madama de fuego” que presentaba el cohetero en la fiesta patronal, estaba la Santa, no reclinada, sino en pie, y blandiendo su palma como si blandiese una arma terrible. Minia creía oír distintamente estas palabras: “¿Ves? Los mato.” Y mirando al lecho de sus tíos, los vio cadáveres, negros, carbonizados, con la boca torcida y la lengua de fuera (64-65).

La imagen que ve Minia responde a las palabras de su tío, quien exclama asustado, ante las insinuaciones de su esposa: “quieres que Santa Minia mande una centella que mismamente nos destrice...” (64). Pardo Bazán se niega, naturalmente, a dejar un resquicio para lo sobrenatural, pues “en todo momento la novelista busca una

<sup>25</sup> La asistencia al propio funeral se encuentra presente en diferentes ejemplos de la literatura española. En el siglo XVI, por ejemplo, la registra Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*, y es probable que él la escuchara como leyenda. De ahí en adelante se encuentra esta historia en otros géneros, como romances, poemas o cuentos (cfr. Martín López, 2006: 272-280). Es evidente que el motivo se asocia de manera terrible al del doble, y fue rescatado desde el Romanticismo: “no es casual que las duplicaciones de la primera mitad de siglo aparezcan sobre todo en composiciones de inspiración legendaria. Lo más sorprendente es comprobar que tanto Espronceda como Zorrilla se acogen en sus ‘cuentos en verso’ a una escena procedente del acervo legionario español –la asistencia a las propias exequias– y añaden a la secuencia tradicional un motivo inexistente en sus anteriores elaboraciones, dotándola de un carácter macabro y siniestro, pero también de un incipiente sentido ontológico: la contemplación del doble muerto” (Martín López, 2006: 269).

apoyatura racional que explique la conducta de los personajes”, (Solanas, 1981: 199),<sup>26</sup> y la intervención de la santa sólo se da en los sueños de Minia. Minia, al igual que su tío, se deja llevar por los temores que seguramente circulaban a partir de leyendas, cuentos, y romances de castigos sobrenaturales.

## EL DESENLACE

El final de *Un destripador de antaño* resulta por demás interesante, por lo que nos deja ver respecto a la tónica que ha seguido Pardo Bazán a lo largo del cuento:

La intervención del boticario en este drama jurídico bastó para que el vulgo le creyese más destripador que antes, y destripador que tenía la habilidad de hacer que pagasen justos por pecadores, acusando a otros de sus propios atentados. Por fortuna, no hubo entonces en Compostela ninguna jarana popular; de lo contrario, es fácil que le pegasen fuego a la botica, lo cual haría frotarse las manos al canónigo Llorente, que veía confirmadas sus doctrinas acerca de la estupidez universal e irremediable (82).

Aun antes de este final, al encontrarse a Minia muerta, don Custodio se había dado cuenta de que había sido vencido por las creencias que él mismo se había encargado de alimentar. Como comenté arriba, el personaje se ve preso en su doble debido a que es incapaz de administrar correctamente su secreto. Esto ocurre en el momento de encontrarse con el cuerpo de la sobrina de la mujer que la noche anterior le había ofrecido su grasa:

De repente, allí mismo, bajo los rayos del sol, del alegre, hermoso, que reconcilia a los humanos consigo mismos y con la existencia, divisó un bulto, un cuerpo muerto, el de una muchacha... Su doblada cabeza descubría la tremenda herida del cuello. Un “man-telo” tosco cubría la mutilación de las despedazadas y puras entrañas; sangre alrededor,

<sup>26</sup> Los sueños, para los escritores de la corriente naturalista, eran simplemente un reflejo de la realidad externa del soñador, de sus preocupaciones inmediatas o las sensaciones que experimentarían durante el sueño –como frío, calor, humedad, etcétera–. Esto era así para nuestra escritora, aunque sólo en parte, puesto que también encontramos en su obra elementos simbólicos, complejos, que requieren una interpretación más profunda, lo que obliga a Kerr Thompson a preguntarse si la escritora no seguía todas las tendencias científicas de la época. Al final, concluye: “First, it is clear that the novelist was aware of the accepted somatic dispositions theory of dreaming, but that she did not let her knowledge of this theory destroy her own conception of the dream as a psychologically significant phenomenon. Thus two decades prior to the publication of Freud’s iconoclastic treatise on the subject we find the Spanish novelist narrating dreams which acquire in light of later theories” (1976: 862).

desleída ya por la lluvia, las hierbas y las malezas pisoteadas, y en torno, el gran silencio de los altos montes y de los solitarios pinares... (82)

Cinematográficamente, este sería el momento en el que los protagonistas de una historia de terror se dan cuenta de que el asesino aún se encuentra con vida. Este es, pues, el momento en el que el propio don Custodio sabe que no hay escapatoria; de alguna manera, tenemos la sensación de que al final ha sido vencido y de que la presencia del cuerpo de la niña es en realidad la manifestación del triunfo del otro mundo, del mundo de la imaginación. Nuestro personaje es, como Julián, en *Los pasos de Ullóa*, los archivos, la casa señorial en la misma novela, es, en fin, el necio ciudadano que ha sido vencido por otra realidad: la terrible realidad de la pobreza, la escasez, la lucha diaria por la supervivencia.<sup>27</sup>

Y así, en este final, pareciera que nuestra autora da un último golpe contra las costumbres de la gente del pueblo, contra la fiesta popular, la jarana, las creencias y los rumores, pero también, como en otras obras, manifiesta la debilidad de la razón frente a ellas. Y aquí, aunque quizá en un sentido más antropológico, conviene recordar lo que señala Díaz Viana respecto a la influencia de las leyendas en la población:

En el universo imaginario desde el que se construyen las leyendas, los hechos son como accidentes de un sueño interminable. Y las personas reales que aparecen llevando a cabo lo que ya estaba previsto en ellas se comportan –en muchas ocasiones– a modo de meros fantasmas que cumplen y encarnan los designios legendarios de la fatalidad (2008: 256).

La leyenda del destripador, de este modo, acaba haciéndose realidad en la persona de Pepona, de Minia y de don Custodio. Podríamos, finalmente, darle otra interpretación al título; *Un destripador de antaño* podría referirse a las creencias, a las supersticiones que provienen de “antaño” y que actúan también en contra de las sociedades que las producen, y en este sentido, ellas serían el asesino que da título a nuestra historia.

<sup>27</sup> Así, pues, las creencias populares se asocian con contextos rurales, de aldeas y pueblos lejanos en los que la naturaleza y la lejanía conforman un contexto agreste, salvaje; y, por otro lado, alienta los temores más profundos de los individuos. La narrativa de Pardo Bazán, de este modo, pone énfasis en estas dicotomías, entre el campo y el pueblo, mezclando, como señala Barroso, ambos contextos y enfrentándolos, y es así como muchos personajes, procedentes de la llamada civilización, se internan en el espacio de lo salvaje, en donde, finalmente, el pensamiento y los comportamientos también se han desarrollado a partir de un sistema de vida que resulta funcional para los pobladores y en el cual la civilización, vista en algunas de sus obras, como el clérigo o el hombre de ciudad, se encuentra fuera de lugar, por no decir que inútil e indefenso, como ocurre con Julián, protagonista de *Los pasos de Ullóa*.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAZÁN BONFIL, Rodrigo, 2003, "Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales. Al 'suceso' en pliegos de cordel", tesis de doctorado, México, El Colegio de México.
- BELTRÁN, Rafael y Marta Haro, 2006, "Presentación", en *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Rafael Beltrán y Marta Haro (eds.), Valencia, Universitat de València, 11-15.
- BROWN, Gordon M., 1948, "La Condesa de Pardo Bazán y el naturalismo", en *Hispania*, 31-2, 152-156.
- CAMARENA, Julio y Maxime Chevalier, 2003, *Catálogo tipológico del cuento folclórico español*, t. 3, Cuentos religiosos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CARO BAROJA, Julio, 1990, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo.
- CATALÁN, Diego, 1999, "Introducción", en *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense.
- CHEVALIER, Maxime, 1980, "Cuento folclórico y literaturas del siglo XIX", en *Asociación Internacional de Hispanistas. Actas VII*, 325-333.
- DÍAZ VIANA, Luis, 2008, "La fuerza de lo imaginado o el temor présago: miedo al futuro desde el pasado en las leyendas actuales", en *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*, Gerardo Fernández Juárez y José Manuel Pedrosa (eds.), Madrid, Calambur, 243-257.
- , 1999, "La invención romántica de lo popular: una incursión por las razones de la autenticidad", en *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*, Gipuzkoa, Sendoa, 72-80.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1987-88, "Retórica menor", en *Studi Ispanici*, no. III, 271-291.
- , 1973, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.
- KERR THOMPSON, Currie, 1976, "The Use and Function of Dreaming in Four Novels by Emilia Pardo Bazan", *Hispania*, 59-4, 856-862.
- MARTÍN LÓPEZ, Rebeca, 2006, "Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea", tesis de doctorado en Literatura Española, Fernando Valls Guzmán (dir.), Universidad Autónoma de Barcelona.
- MAYORAL DÍAZ, Marina, 2006, "Pardo Bazán: de la noticia a la ficción", en *Emilia Pardo Bazán: los cuentos. Actas de II Simposio, (A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembre de 2005)*, La Coruña, Museo Emilia Pardo Bazán, 225-250.

- PARDO BAZÁN, Emilia, 2009 [1890], “Un destripador de antaño”, en *Un destripador de antaño y otros cuentos*, José Luis López Muñoz, sel., Madrid, Alianza, 53-82.
- , 2003 [1886], “Apuntes autobiográficos”, en Freire López, Ana María, *La primera redacción, autógrafa e inédita de los “apuntes autobiográficos” de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición digital, Biblioteca Virtual Cervantes, [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).
- , 2000 [1891], *La cuestión palpitante*, en *Obras completas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición digital, Biblioteca Virtual Cervantes, [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).
- PEDROSA, José Manuel, 2010, “El folclore y su estudio”, *Liceus. Portal de Humanidades, Temas de Literatura oral*, página electrónica [http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/areas.asp?id\\_area=21](http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/areas.asp?id_area=21).
- , 2008, “Vampiros y sacamantecas: dieta blanda para comensales tímidos”, en *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*, Gerardo Fernández Juárez y José Manuel Pedrosa, eds., Madrid, Calambur, 15-48.
- , 2006, “La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte”, en *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Rafael Beltrán, Marta Haro (eds.), Valencia, Universitat de València, 247-270.
- , 2004, *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas*, Madrid, Páginas de Espuma.
- SÁNCHEZ LORA, José Luis, 2005, “Religiosidad popular: un concepto equívoco”, en *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, ed. Eliseo Serrano Martín, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 65-79.
- SERRANO MARTÍN, Eliseo, 1995, “Introducción”, en *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, ed. Eliseo Serrano Martín, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 65-79.
- TASENDE-GRABOWSKI, Mercedes, 1991, “Otra vez a vueltas con el naturalismo”, en *Hispania*, 74-1, 26-35.
- ZAMORA CALVO, María Jesús, 2005, *Ensueños de la razón. El cuento inserto en tratados de magia (siglos XVI y XVII)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes, 2006, “Leyenda”, en “La tradición oral del noreste de México: tres formas narrativas”, tesis de doctorado, México, El Colegio de México, 239-314.

## Emilio Carrere, Gregorio Pueyo, cinco poetas mexicanos y una antología de 1906

### RESUMEN

Este artículo pretende situar la presencia de cinco poetas mexicanos en la primera antología del modernismo hispánico que se publicó en España, a cargo de Emilio Carrere, en 1906, con el sello editorial de Gregorio Pueyo, titulada *La Corte de los Poetas*. Más allá de otras consideraciones, es interesante advertir a aquellos poetas mexicanos que eran considerados plenamente modernistas en la España de principios del siglo xx.

**PALABRAS CLAVE:** MODERNISMO, ANTOLOGÍA, POETAS, MEXICANOS, ESPAÑA.

### ABSTRACT

This article is intended to situate the presence of the five Mexican poets in the first anthology of Hispanic Modernism that was published in Spain, in charge of Emilio Carrere in 1906, with the imprint of Gregorio Pueyo, entitled *The Court of the Poets*. Apart from other considerations, it is interesting to notice to those Mexican poets that were fully considered modernists in the early 20th century Spain.

**KEYWORDS:** MODERNISM, ANTHOLOGY, POETS, MEXICANS, SPAIN.

Recibido el 12 de enero de 2011 en la redacción de la *Revista de El Colegio de San Luis*.  
Enviado a dictamen el 27 de enero de 2011. Dictámenes recibidos el 3 y 9 de febrero de 2011.  
Recibido en su forma definitiva el 9 de febrero de 2011.



## EMILIO CARRERE, GREGORIO PUEYO, CINCO POETAS MEXICANOS Y UNA ANTOLOGÍA DE 1906

JUAN PASCUAL GAY\*

A contrapelo de las moralidades más o menos de vanguardia que comenzaban a arreciar con ímpetu en la primera década del siglo xx, el escritor español Emilio Carrere (1881-1947), bohemio y soñador, ilusionista de la palabra y prestidigitador del fragmento literario,<sup>1</sup> pergeñó hacia 1906 la primera antología del modernismo hispánico. Rafael Cansinos-Asséns ofrece en sus memorias una semblanza, no exenta de cierto tono burlón y malicioso, del autor de *La torre de los siete jorobados*:

Era entonces un joven delgado, vestido de negro, con chambergo y chalina, un ojo estrábico y como tuerto, y grandes melenas negras, como compensación a su incipiente calvicie prematura. Fumaba en pipa y hablaba con una voz cantarina y adormilada. Tendía a ser irónico y designaba a los escritores que no eran de su agrado anteponiéndoles el “señor” [...] Ahora admiraba a Heine y a Baudelaire, y también a Verlaine. Pero su ídolo era Murger, y los héroes a quienes quería parecerse eran los personajes de la *Vie de bohème*, popularizados por Puccini en su ópera, de la que solía tararear trozos, con muy mal oído, por cierto. Estaba muy orgulloso de su apellido francés y de conocer ese idioma, que había aprendido de su madre. Pero al mismo tiempo presumía de madrileñismo y se jactaba de conocer todas las viejas leyendas cortesanas mejor que aquel Sepúlveda que escribía tan largos artículos sobre esos temas en *El Liberal*.<sup>2</sup>

Desde el principio, Emilio Carrere militó dentro de la falange modernista haciendo gala de su expresión más subversiva: la bohemia. Miguel Pardeza redonda en las líneas de Cansinos-Asséns pero establece una afinidad de sensibilidad entre el madrileño y sus predecesores franceses que se traduce en su obra:

\* Investigador del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis.

<sup>1</sup> Los mentideros literarios de la época siempre pusieron en duda la autoría final de la obra más importante de Emilio Carrere, *La torre de los siete jorobados* (1924), una autoría a la que hay que añadir la disposición de diferentes fragmentos de la obra que el autor entregaba a la imprenta siempre como una obra original e inédita. Véase Jesús Palacios, “El misterio de una novela de misterio”, en E. Carrere, *La torre de los siete jorobados*, Madrid, Valdemar, 1998, pp. 19-25.

<sup>2</sup> R. Cansinos-Asséns, *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*, t. 1, Madrid, Alianza (Alianza Tres), 1996, pp. 143-144.

La obra de Carrere, entre epigonismos y aportaciones intransferibles, se inspiró en el divertimento de abochornar al hampón y en la misión de santificar la bohemia. Uno cree que a Carrere le tocó lidiar con el drama de una inadecuación categórica: la de sentir la bohemia, la de Baudelaire, la de Verlaine o la de Alejandro Sawa, como una suerte de elitismo aristocrático en plena ebullición creativa y no tener más horizonte social que la diaria y nada elitista convivencia con los gallofos. La espiritualidad del bohemio se oponía al romo discurso realista, a la objetividad documental del naturalismo, al mercantilismo avariento del burgués incapaz de sentir el menor sarpuído ante el prodigio de una metáfora, a la doble moral protegida desde los púlpitos eclesiásticos y al orden civil devocionario de la familia, el ejército y el conformismo político. La bohemia debía ser la solitaria travesía del alma tras el vellocino de la belleza pura [...] Era una forma superior de existencia, desvinculada de las preocupaciones de la gente ínfima, un estilo de vivir la búsqueda estética límpido y primigenio.<sup>3</sup>

Carrere entregó a la imprenta en 1906 ese florilegio de rimas modernas que tituló con más pretensión que justeza *La corte de los poetas*, en Madrid, a cargo de la Librería Pueyo, ubicada en la calle del Carmen 33, sin nombre de imprenta. Se trata de un compendio de los principales poetas modernistas, o por lo menos del modernismo tal y como lo entendía Carrere, en lengua española, en el que la intención aristocrática y cosmopolita preside el trabajo. En palabras de Marta Palenque, “cabe calificar *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas Modernas* como la antología del modernismo hispánico”.<sup>4</sup> Llama la atención el carácter distintivo y exclusivo que la estudiosa le atribuye a la antología como delegada del modernismo hispánico; relegando a un espacio subalterno aquella otra de Juan Valera, *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, publicada entre 1902 y 1903, más atenta por dar a conocer la poesía española decimonónica que propiamente la modernista que, como dice también Palenque, “cifra la representación de la estética modernista en una peculiar e incluso sorprendente selección desde el punto de vista del lector actual”.<sup>5</sup>

La aparición de *La Corte de los Poetas* con el sello de la librería Pueyo es más elocuente de lo que pudiera pensarse a primera vista: en primer lugar, porque se trataba

<sup>3</sup> M. Pardeza, “Emilio Carrere. Trovador de la bohemia”, en Javier Barreiro (ed.), *Oscura turba de los más raros escritores españoles*, Xordica Editorial, Zaragoza, 1999, p. 63.

<sup>4</sup> M. Palenque, “La Corte de los Poetas y el Modernismo hispánico”, en E. Carrere, *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas Modernas*, Renacimiento, Col. Laurel, Sevilla, 2009, p. XI.

<sup>5</sup> *Idem*.

del primer encargo que había recibido el librero y editor Gregorio Pueyo;<sup>6</sup> en segundo lugar, porque suponía un acto de rebeldía y provocación frente al ambiente literario y cultural de esos años en España, al apostar por una antología de poetas modernistas que encarnaban la novísima literatura en lengua española; y, en tercer lugar, porque esa elección de los poetas jóvenes dotaba de una personalidad propia al sello editorial Pueyo, que ya no habría de abandonarlo, como reconoce en 1940 el propio Emilio Carrere, quien escribe: “El primer libro que escribió Pueyo fue una antología que se titulaba *La Corte de los Poetas*, con un prólogo arremetiendo contra la vieja literatura, suceso que equivalía al estreno del *Hernani* en la lucha entre los románticos fosilizados y los desaforados modernistas”;<sup>7</sup> Las palabras de Carrere revelan tanto la iniciativa como el gusto literario del librero, al entender que el único modo de ganarse un espacio y un nombre en el negocio era arriesgarse con una aventura editorial que no hubiera tenido precedentes y, a la vez, aprovechar esa ocasión para justificar su elección primera.

También Cansinos-Asséns refiere el vínculo entre el librero y el modernismo: “Pueyo se había especializado en editar poesías modernistas, que adquiriría por unas pesetas, y a veces por una cena en la tasca próxima a su librería de Mesonero Romanos”.<sup>8</sup> Esa especialidad le valió a Pueyo el título de “el editor de los modernistas”, como refiere Emiliano Ramírez Ángel:

Pueyo me sonríe y Pueyo me dispensa el honor de alargar su mano, barnizada de lirismo, de preciosismo y de modernismo. ¡Oh manos de Pueyo, no cantadas hasta ahora por ningún Villacpesa agradecido. La corte de los poetas desfilando ante ti, Pueyo, ha tropezado una vez por lo menos con tus manos sabias y en ellas ha dejado una huella de exquisitez y otra huella de cuquería.<sup>9</sup>

Y también, como repara Ángel Buil Pueyo: “Pueyo fue uno de los editores pioneros del movimiento modernista, a quien, por atreverse más que otros, debieron

<sup>6</sup> Acerca de la importancia de este librero para el modernismo hispánico, véase Eduardo Zamacois, “Gregorio Pueyo”, en *Años de miseria y de risa: Autobiografía 1893-1916*, Renacimiento, Madrid, s. a., pp. 287-296. Allí, el escritor recrea los comienzos del librero-editor: “Gregorio Pueyo vendía fotografías picantes y libros festivos por los bullangueros cafés de entonces: el *Imperial*, el *Continental*, el *Siglo...* *La literatura* Paul de Koch, *El oráculo de Napoleón* y *La rueda de la fortuna* le permitieron atender sus necesidades y poco a poco ir disponiendo los cimientos de su hacienda futura”.

<sup>7</sup> E. Carrere, “Pueyo, el editor romántico”, *Madrid*, 6 de abril de 1940, p. 5, en M. Palenque, *op. cit.*, p. XVII.

<sup>8</sup> *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*, t. 1, ed. cit., p. 90.

<sup>9</sup> Contestación a la encuesta planteada por Enrique Gómez Carrillo en *El Nuevo Mercurio*, núm. 5 (mayo 1907), pp. 513-514, en M. Palenque, “*La Corte de los Poetas* y el modernismo hispánico”, *op. cit.*, pp. XIII-XIV.

mucho, pese a su fama de cicatero, los escritores noveles”.<sup>10</sup> Es probable que la proclividad del librero por la literatura modernista se debiera, en parte, a una sensibilidad, si no formada, adquirida al calor de la tertulia que reunía en su “cueva, covacha, covachuela, zaquizamí, chiribitil, tenducho, tabuco, cuchitril... nombres hoy en desuso en su mayoría con los que se han designado a su librería”, a escritores que también formaron parte de su catálogo como Valle-Inclán, Felipe Trigo, Eduardo Barriobero, Felipe Sassone y Emilio Carrere.<sup>11</sup>

El prólogo de la antología presenta a los poetas modernistas como un cenáculo cerrado, comprometido con la nueva estética y decidido a enterrar la vieja representada entonces por el romanticismo: “Al hacer esta antología nos proponemos dar a conocer al gran público el grupo valeroso de poetas que lucha en la sombra desde hace mucho tiempo contra la estulticie ambiente y las asendereadas fórmulas de absurdos convencionalismos seculares”.<sup>12</sup> Palabras reveladoras de la valentía del editor, cuyo principal logro fue sustraer de las “sombras” a un desconocido grupo de poetas que habría de perder su anonimato precisamente al vincularse con la antología; y, al mismo tiempo, exhibir la beligerancia con la que esa camarilla de escribidores se relacionaba con un pasado romántico inmediato “fossilizado”. Más allá de otras consideraciones, hay que situar el interés del librero por *La Corte de los Poetas* sobre todo como una estrategia editorial, antes que como una afinidad estrictamente personal con los modernistas; porque si algo parece claro es que Pueyo no fue precisamente un editor generoso y desinteresado; más bien, si nos atenemos a los testimonios de la época, fue todo lo contrario. De hecho, Marta Palenque subraya que, si bien el librero le encomendó a Carrere por motivos no aclarados hasta la fecha la confección de la antología, en ningún momento se hizo a un lado, sino que intervino de manera decisiva en su presentación final; una injerencia y un entremetimiento que distanció durante años al bohemio y al editor.<sup>13</sup> Con todo, sigue siendo un misterio para la crítica que Pueyo le encargara a Carrere la antología: para unos, como José María Martínez Cachero, Francisco Villaespesa era un candidato mejor calificado para pergeñarla;<sup>14</sup> otros, como Allen

<sup>10</sup> Á. Buil Pueyo, “Gregorio Pueyo (1860-1913): El viejo Zaratustra”, *La cueva de Zaratustra*, en [www.tallerediciones.com](http://www.tallerediciones.com).

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> E. Carrere, “Nota preliminar”, *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas Modernas*, ed. cit., p. 5.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. XV-XVI.

<sup>14</sup> Véase J. M. Martínez Cachero, “Noticia de la primera antología del modernismo hispánico”, en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, t. II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 229-236.

W. Phillips, no dudan en afirmar que Carrere recibió ayuda de otros colaboradores, además del propio Gregorio Pueyo, para la selección del repertorio final incluido en la antología.<sup>15</sup>

El año en que *La Corte de los Poetas* llega a las librerías ubica a la antología en un punto equidistante de otros dos sucesos relevantes para el modernismo hispánico: en 1905 Rubén Darío había sacado la segunda edición de *Los raros*, cuya importancia se verá más adelante; dos años después, en 1908, Eduardo de Ory, también bajo el sello editorial Pueyo, da a conocer la segunda antología del modernismo: *La musa nueva. Florilegio de rimas modernas*.<sup>16</sup> *La Corte de los Poetas* es, en palabras de José-Carlos Mainer, “la primera antología compilada bajo ese signo estético”<sup>17</sup> (se refiere al modernismo). Acaso *La musa nueva* sea una propuesta más representativa de lo que fue el modernismo, al incluir a noventa y cinco poetas españoles frente a los sesenta y siete nombres de la de Carrere, de los que cuarenta y cinco son españoles, aunque adolece del mismo defecto al no estar presidida por unos criterios solventes y formales. Pero la antología de Carrere tiene el honor de operar como carta de naturaleza del nuevo movimiento, una vez que el modernismo alcanzó la mayoría de edad; por eso tiene un valor histórico indudable, a la vez que se constituye un documento de primera mano.

En 1906 se debatía en la península ibérica la existencia del modernismo, como pone de manifiesto en ese mismo año Pedro Henríquez Ureña en las páginas de la revista mexicana *Savia Moderna*:

Sobre “El modernismo español” escribe un curioso artículo Manuel Bueno. Se propone probar que en España no existe tal secta literaria y de paso insinúa que esta no tiene propósito ni carácter. Pero las pruebas que aduce Bueno son inútiles: consagra así todo su artículo a demostrar que ni Pérez Galdós, ni Palacio Valdés, ni la Pardo Bazán, ni ninguno de los grandes escritores de las viejas generaciones son modernistas. Esto no necesitaba ser demostrado. Al terminar, afirma que no son modernistas ni Blasco Ibáñez, ni Pío Baroja (esto tampoco es novedad), ni Azorín, ni Valle-Inclán, ni el americano Gómez Carrillo.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> A. W. Phillips, “La poesía española (1905-1930) en algunas antologías de la época”, *INTI. Revista de literatura hispánica*, núm. 23-24 (1987), pp. 3-38.

<sup>16</sup> E. de Ory, *La musa nueva. Florilegio de rimas modernas*, Pueyo, Madrid, 1908.

<sup>17</sup> J. C. Mainer, “La renovación de la poesía y el teatro”, en *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo*, t. VI, Crítica, Barcelona, 2010, p. 278.

<sup>18</sup> P. Henríquez Ureña, “El modernismo español”, *Savia Moderna*, t. I, núm. 5 (1906), p. 306.

La ironía empleada por Henríquez Ureña es tan convincente como persuasiva a la hora de descalificar los aspectos dominantes del modernismo apuntados por Bueno; sin embargo, ofrece una semblanza del movimiento más ajustada a la España que al México de 1906; sobre todo porque en la última década del siglo XIX las polémicas en torno al decadentismo habían sido frecuentes en la prensa mexicana. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala señalan dos momentos particularmente efervescentes de estas polémicas: el primero, en 1893; y el segundo, en 1896; e indican, además, que entre 1897 y 1898 ya puede hablarse propiamente de “la victoria del Modernismo” antes que del decadentismo.<sup>19</sup> Todo indica que en 1905 el modernismo en España todavía no había sido presentado formalmente en sociedad;<sup>20</sup> fue precisamente *La Corte de los Poetas* la publicación que operó como tarjeta de presentación de un movimiento que, si bien ya había sido reconocido en Hispanoamérica, daba la impresión de que en España se abría camino a paso lento y forzado. No puede entenderse de otro modo la reconvención que Henríquez Ureña le espeta a Manuel Bueno:

Bueno no define el modernismo: por lo tanto, puede suponerse que los rasgos que él juzgue característicos de esa escuela no los encuentre en Azorín, ni (aunque esto se hace más difícil creerlo) en Valle-Inclán. Pero Gómez Carrillo ha sido el vulgarizador del modernismo francés en los países españoles, y en su reciente trabajo, “El arte de trabajar la prosa artística”, defiende magistralmente la renovación del estilo.<sup>21</sup>

Más allá de la perpleja amonestación, es notable la desorientación y falta de información que revelan las palabras de Ureña en un momento en el que, por lo menos dentro de los ámbitos literarios y culturales, el modernismo gozaba, si no de plena aceptación, por lo menos de un reconocimiento plausible. Es difícil aceptar la ignorancia de Bueno respecto del modernismo; quizá por eso haya que sospechar

<sup>19</sup> B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *La construcción del modernismo*, UNAM, México, 2002, pp. XX-XL.

<sup>20</sup> Rubén Darío escribía en 1899 que España llegó rezagada al modernismo, a diferencia de los países hispanoamericanos, y explica el porqué: En América hemos tenido ese movimiento [el modernismo] antes que en la España castellana [detectaba Darío una presencia modernista en Cataluña], por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia.” *El Modernismo*, en *España Contemporánea*, pról. Felipe Benítez Reyes, Visor-Comunidad de Madrid, Madrid, 2005, p. 221.

<sup>21</sup> P. Henríquez Ureña, art. cit., p. 306.

que, en realidad, se trataba de una estrategia de deslegitimación de la nueva estética en favor de los autores ya acreditados, como denuncia también Henríquez Ureña:

Pero hay otros modernistas en España, sobre todo en poesía: sólo por *Parti-pris* pudo Manuel Bueno aparentar olvido del grupo lírico que encabezan Salvador Rueda y Eduardo Marquina y que se ilustra con los nombres de Antonio y Manuel Machado, Antonio de Zayas, Francisco Villaespesa, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez y Andrés González Blanco.<sup>22</sup>

Donde lo importante, a pesar de las imprecisiones en las que incurre el crítico, es la denuncia de ese *Parti-pris*. Por eso, Ureña subraya la importancia de la antología de Carrere como un vehículo adecuado para dar a conocer el modernismo, aun cuando exhiba las carencias y los errores propios de cualquier antología que privilegia antes el interés comercial que el artístico:

Buena muestra del florecimiento de esta escuela es la colección que acaba de publicar una casa editora de Madrid con el título *La Corte de los Poetas*. Por desgracia –y desgracias semejantes son de frecuente ocurrencia en estas publicaciones más comerciales que artísticas– en esta *Corte* que, según declaración hecha en el prólogo, se compone de caballeros y paladines del arte nuevo, han entrado equivocadamente, en el grupo americano, poetas de las viejas escuelas: entre Julián del Casal y José A. Silva, la poetisa cubana Nieves Xenes, de filiación romántica; entre Chocano y Lugones, el grande hugoniano de la Argentina, Olegario V. Andrade, muerto hace más de veinte años; entre Díaz Mirón y Amado Nervo, Juan de Dios Peza.<sup>23</sup>

El crítico dominicano no vacila en referir *La Corte de los Poetas* como una muestra fehaciente, frente a la declaración de Bueno, de la vitalidad y vigencia en ese momento del modernismo en España; una evidencia que exhibe igualmente sus defectos y limitaciones.

Un año antes de la aparición de este compendio poético, Rubén Darío había publicado la segunda edición de *Los raros*,<sup>24</sup> un ensayo sobre diferentes poetas simbolistas, la mayoría franceses o extranjeros asentados en Francia, que operó

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> *Ibidem.*, pp. 306-307.

<sup>24</sup> R. Darío, *Los raros*, Casa Editorial Maucci-Maucci Hermanos, Barcelona-Buenos Aires, 1905.

como la legitimación del modernismo en España e Hispanoamérica, al ofrecer un repertorio tan prestigiado como acreditado de los antecedentes del nuevo movimiento. Escribía Darío en el prólogo a la primera edición de *Los raros*:

Ser órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro y desea y busca la perfección ideal; ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística.

Combatir contra los fetichistas y contra los iconoclastas;

Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de la América Latina a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del Ensueño;

Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la jerarquía de los Maestros;

Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América, y, a la par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz;

Luchar por que prevalezca el amor a la divina belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias;

Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América Latina a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española; esos son nuestros propósitos.<sup>25</sup>

El oportunismo de Pueyo a la hora de sacar a la luz la antología de Carrere no pudo ser mayor, puesto que el debate sobre el modernismo ya se encontraba en su segundo hervor, como prueba que Darío, al hablar de Jean Richepin, en la edición de *Los raros* de 1905, introdujera la variante “simbolista” por la de “decadentista” que había figurado en la primera edición.<sup>26</sup> También Rubén Darío, en su segundo viaje a España en calidad de corresponsal del diario argentino *La Nación*, es autor de una crónica, rubricada el 28 de noviembre de 1899, sobre el modernismo en la península; su diagnóstico es poco menos que preciso y minucioso:

Puede verse constantemente en la prensa de Madrid que se alude al modernismo, que se ataca a los modernistas, que se habla de decadentes, de estetas, de prerrafaelistas con

<sup>25</sup> R. Darío, *Los raros*, Tipografía La Vasconia, Buenos Aires, 1896, s. p.

<sup>26</sup> R. Darío, *Los raros*, Casa Editorial Maucci-Maucci Hermanos, Barcelona-Buenos Aires, 1905, p. 91.



s, y todo. Es cosa que me ha llamado la atención no encontrar desde luego el menor motivo para invectivas o elogios, o alusiones que a tales asuntos se refieran. No existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, *brotherhood*, en el que el arte puro –o impuro, señores preceptistas– se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros.<sup>27</sup>

A ojos de Darío, la polémica madrileña en torno al modernismo carece de justificación puesto que no hay manifestaciones visibles del nuevo arte: ni en forma individual, ni colectiva; se trata, más bien, de un artificio sin fundamento alguno. Ahora bien, el nicaragüense no se conforma con denunciar esa situación, sino que expone los motivos de esa ausencia:

El formalismo tradicional por una parte, la concepción de una moral y de una estética especiales por otra, han arraigado el españolismo que, según don Juan Valera, no puede arrancarse “ni a veinticinco tirones.” Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista.<sup>28</sup>

De manera sobria y prudente, pero aguda y certera, Darío determina los males del “españolismo” que impiden el arraigo de la estética modernista: el rechazo a cualquier actitud cosmopolita y el temor a la expresión individual, que él identifica con el “anarquismo en el arte”. Y también denuncia la falta de ambición y la ausencia de pasión de la juventud hacia el arte:

Ahora, en la juventud misma que tiende a todo lo nuevo, falta la virtud del deseo, o mejor, del entusiasmo, una pasión en arte, y sobre todo, el don de la voluntad. Además, la poca difusión de los idiomas extranjeros, la ninguna atención que por lo general dedica la prensa a las manifestaciones de vida mental de otras naciones, como no sean aquellas que atañen al gran público; y después de todo, el imperio de la pereza y de la burla, hacen que apenas existan señaladas individualidades que tomen el arte con todo su integral valor todo.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> R. Darío, “El Modernismo”, en *España Contemporánea*, pról. Felipe Benítez Reyes, Visor-Comunidad de Madrid, Madrid, 2005, p. 219.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> *Idem*.

Las diferentes polémicas que había suscitado el empleo del término *decadentista* para denominar al nuevo movimiento hispánico, favorecieron que éste fuera oportunamente reemplazado por el de *simbolismo* y, un poco más tarde, por el de *modernismo*. Si *Los raros* proporciona el mapa estético y emocional de los antecedentes del nuevo movimiento hispánico, avalando así la novísima propuesta; *La Corte de los Poetas* cartografía con precisión esa herencia, con variaciones y transformaciones acordes con la sensibilidad del momento. No puede menos que conjeturarse que la circunstancia de la publicación de la antología de Carrere obedecía antes a un proyecto premeditado y diseñado por el editor que a una ocurrencia derivada del azar; así, el ensayo de Darío seguramente operó como un antecedente, un acicate y una poética implícita que, a la vez que familiarizaba al público con el simbolismo, abría paso expedito a un modernismo que no podía desvincularse de sus precursores propiamente simbolistas.

Un comentario particular merece el hecho de que Pueyo y Carrere se hubieran decidido por un compendio de poetas y poemas para difundir el modernismo en la península; sobre todo, si se tienen en cuenta las siguientes palabras de Gerardo Diego a propósito de su *Poesía española contemporánea*:

Yo ya sé que una antología es siempre un error. Error para el propio antólogo al momento siguiente de ultimarla y error más de bulto y sin disimulo ante la posteridad (que, a su turno, también se equivoca). Hay que aceptar ese riesgo inevitable con sinceridad y buena fe, porque el error mismo es el día de mañana un hecho histórico que ilustra y completa el conocimiento de la época.<sup>30</sup>

Era difícil que el joven Emilio Carrere, apenas un poeta conocido en los círculos literarios de la capital en 1906, ávido de gloria y fama, hiciera gala de una ponderación y una autocrítica semejantes a las de Diego; ante todo cuando su florilegio de rimas modernas estaba encaminado a presentar al modernismo como un movimiento compacto y ordenado, más cerca de una cofradía que de una corriente literaria; y también porque su antología había sido diseñada como una plataforma para difundir y dar a conocer a la nueva estética. Esta actitud beligerante y provocativa dejaba pocas posibilidades para que el autor exhibiera ciertas dosis de reflexión respecto de su tarea, sobre todo si el acento del proyecto editorial residía en la promoción y publicidad no sólo del modernismo, sino también del sello

<sup>30</sup> G. Diego, *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Taurus, Madrid, 1985, p. 21.

editorial Pueyo. Sin embargo, como también decía Gerardo Diego a propósito de toda antología, *La Corte de los Poetas* se ha convertido en un “hecho histórico que ilustra y completa el conocimiento de una época” al relegar su importancia a un futuro que ha terminado por hacerle justicia, pero no seguramente por los mismos motivos que incitaron a Carrere a confeccionarla. Si *La Corte de los Poetas* pretendió esgrimir lo “actual” y lo “nuevo” como sus razones y sus argumentos para conquistar el ambiente literario del momento, también fueron esas mismas razones y argumentos las que certificaron que su vigencia en ese mismo ambiente fuera tan efímera como fugaz. Escribe Emilio Carrere en la “Nota preliminar” de la antología: “Durante cuarenta años la lírica ha sido un débil reflejo romántico un monótono toma y daca de lugares comunes. Por fin, de tierras americanas ha llegado un apóstol con un nuevo credo”.<sup>31</sup> Para el autor de la “Nota”, el ejercicio de la poesía es una nueva religión de la que únicamente forman parte los elegidos, y Rubén Darío es su dios mayor; así, a la novedad, Carrere vincula la sacralidad de la literatura, con lo que transformaba el modernismo en una secta sólo apta para espíritus jóvenes, aristocráticos y cosmopolitas:

Rubén Darío, el mago de la rima, nos ha regalado un *bouquet* maravilloso, quizá un poco exótico, de rimas griegas y francesas. Y después de *Prosas profanas* –oro, rosas juveniles y de galantería, cristal y madrigales de primavera–, como evocada, ha surgido una brillante juventud, una lírica aristocrática compuesta por la mayor parte de los artistas que forman este florilegio.<sup>32</sup>

Así, los confusos criterios de selección de esta antología, que de cualquier modo no condicionaron completamente su confección, pueden resumirse en el de “entusiasmo”, “juventud” y “actualidad”; en otras palabras, en lo “moderno”, antes que estrictamente en el de “modernismo”, como hubiera sido de esperar, y que explica, en parte, la inclusión de aquellos autores denunciados por Henríquez Ureña tan ajenos al modernismo. Pero este mismo hecho explica algo más del florilegio: no se trataba de un ejercicio crítico, como sucede con otras antologías; por el contrario, solamente se menciona la tradición para descalificarla en beneficio de la actualidad. Más que una revisión, la antología de Carrere es una toma de posición frente al medio; una estrategia que se basa en la sorpresa del golpe de mano que hace *tabula*

<sup>31</sup> E. Carrere, “Nota preliminar”, *La Corte de los Poetas*, ed. cit., p. 5.

<sup>32</sup> *Idem*.

*rasa* del pasado inmediato, como si no hubiera otro tiempo que ese presente y, de manera vicaria, un futuro inmediato todavía no conquistado y en el que, a pesar de las expectativas de Carrere, no había nada decidido. En todo caso, las escasas referencias al pasado subrayan el valor y el esfuerzo de esa juventud para abrirse camino en un medio tan ingrato y hostil como el del arte, de manera que al carácter apostólico añade el de mártir del arte nuevo: “A costa de grandes esfuerzos y sacrificios, la juventud va triunfando lentamente. No son estos aquellos buenos tiempos en que se llegaba con una oda altisonante. Afortunadamente, muertos ya Balart, Sellés, Marcos Zapata y Balaguer, el camino se ofrece más halagüeño”.<sup>33</sup>

*La Corte de los Poetas* presenta un muestrario de un total de sesenta y siete poetas; de los que cuarenta y cinco son españoles; y veintidós, hispanoamericanos: por orden alfabético, la nómina de los primeros es José Alcaide de Zafra, Pedro Barrantes, Marcos Rafael Blanco Belmonte, Manuel Camacho Benéitez, Emilio Carrere, Cristóbal de Castro, Ricardo J. Catarineu, Virgilio Colchero, Félix Cuquerella, Enrique Díez-Canedo, José Durbán Orozco, Nilo Fabra, Enrique Fernández y Gutiérrez, José María Gabriel y Galán, Ricardo Gil, Ramón de Godoy y Solá, Salvador González Anaya, Alfonso Hernández Catá, Justo Huete Ordóñez, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Vicente Medina, Enrique de Mesa, Eugenio d’Ors, José Ortiz de Pinedo, Luis de Oteyza, Antonio Palomero, Manuel Paso, Ramón Pérez de Ayala, Carlos Pérez Ortiz, Calixto Perlado, Juan Pujol, Manuel Reina, Pedro de Répide, Humberto Rivas, Leandro Rivera, Salvador Rueda, José de Siles, Alberto Valero Martín, Manuel Verdugo Barlett, Francisco Villaspesa y Antonio de Zayas. El repertorio de los modernistas latinoamericanos es el siguiente: Olegario V. Andrade, J. Federico Barreto, Emilio Bobadilla, Juan Vicente Camacho, Julián del Casal, José Santos Chocano, Rubén Darío, Leopoldo Díaz, Salvador Díaz-Mirón, Darío Herrera, Francisco A. de Icaza, Leopoldo Lugones, Juan Pedro Naón, Amado Nervo, Manuel José Othón, Juan de Dios Peza, Gonzalo Picón Febres, José Pablo Rivas, José Asunción Silva, Gertrudis Tenorio Zavala, Manuel Ugarte y Nieves Xenes. De estos veintidós poetas, cinco son mexicanos: Francisco A. Icaza (1863-1925), Amado Nervo (1870-1919), Juan de Dios Peza (1852-1910), Manuel José Othón (1858-1906) y Salvador Díaz-Mirón (1853-1928). A diferencia de Peza, Othón y Díaz-Mirón, tanto Icaza como Nervo tenían algo más que vínculos meramente literarios con España, sobre todo porque en el momento

<sup>33</sup> *Ibidem.*, p. 6.

de publicarse la antología, ambos residían en Europa: Icaza, en Berlín; y Nervo, en Madrid. Francisco A. Icaza había llegado a la capital española en 1886 como secretario particular de Riva Palacio, a quien se le había encomendado el cargo de embajador en España y Portugal; seguramente fue en compañía de Vicente Riva Palacio que Icaza entabló conocimiento con escritores de la Restauración, como Leopoldo Alas (*Clarín*), Echegaray, Núñez de Arce, Campoamor, etcétera; pero, a diferencia de Riva Palacio, más próximo al costumbrismo, Icaza pronto se dejó seducir por lo moderno, convirtiéndose así en uno de los primeros prosélitos de lo que habría de ser el modernismo. En todo caso, Icaza, una vez que abandonó México, ya no tuvo otros vínculos que los personales con su país de origen. Entre 1904 y 1912, estuvo destinado como representante de México en Berlín, pero una vez que terminó su encomienda diplomática, regresó a la capital española en vez de a su país, algo comprensible si se entiende que Porfirio Díaz había salido en mayo de 1911 al exilio y que México se encontraba sumido en pleno proceso revolucionario, circunstancias adversas para pensar siquiera en su retorno, de manera que se instaló en Madrid hasta su muerte. En la fecha de la publicación de *La Corte de los Poetas*, Icaza había publicado precisamente en Madrid tres poemarios: *Efímeras, confidencias, paráfrasis, poemas íntimos* (1892), *Lejanías* (1899) y *La canción del camino* (1905). Como indica también Marta Palenque,<sup>34</sup> los poemas de Icaza incluidos en la antología de Carrere proceden del segundo poemario, *Lejanías*. El muestrario comienza con “Preludio”, poema que hay que leer en clave de poética, vinculada con el parnasianismo y que inaugura igualmente el poemario al que pertenece:

También el alma tiene lejanías,  
 Hay en la gradación de lo pasado  
 Una línea en que penas y alegrías  
 Tocan en el confín de lo soñado:  
 También el alma tiene lejanías.

En esos horizontes del olvido  
 La sujeción de la memoria pierdo,  
 Y no sé dónde empieza lo fingido  
 Y acaba lo real de mi recuerdo  
 En esos horizontes del olvido.

<sup>34</sup> M. Palenque, *op. cit.*, p. L.

La azul diafanidad de la distancia  
En el cuadro los términos reparte,  
Aquí mi juventud, allá mi infancia,  
Y entre las dos, la pátina del arte...  
La azul diafanidad de la distancia.

Ese tono del tiempo que completa  
Lo que en el lienzo deja la pintura,  
Hace rugoso el cutis del asceta  
Y a la tez de la virgen da frescura,  
Ese tono del tiempo que completa.

Pulimento y matiz del mármol terso  
Es en la vieja estatua, y la melodía  
En la cadencia rítmica del verso,  
Donde adquiere la antigua poesía  
Pulimento y matiz del mármol terso.

Color de las borrosas lontananzas  
Es del alma en los vagos horizontes,  
Donde envuelve recuerdos y esperanzas  
En el azul de los lejanos montes,  
Color de las borrosas lontananzas.<sup>35</sup>

Los otros poemas son “Himno y lira”, “Paisaje de sol”, “Palabras sinceras”, “Invernal”, “Reliquia” y “Minuetto”.

Amado Nervo había llegado a la península en 1905, un año antes de la publicación del *Florilegio de rimas modernas*, como segundo secretario de la legación mexicana en España y Portugal, cargo que ocupó hasta 1914. Al mismo tiempo que se desempeñaba en su puesto diplomático, colaboraba periódicamente con el diario *El Mundo*, al que enviaba puntualmente sus escritos. Nervo había trabado conocimiento con los poetas simbolistas franceses en 1900, ejerciendo precisamente como corresponsal de *El Mundo*; pero quizá la amistad más importante en ese momento fue la que estableció con Rubén Darío. Lo singular de Nervo fue su defensa

<sup>35</sup> F. A. Icaza, “Preludio”, en E. Carrere, *La Corte de los Poetas*, ed. cit., pp. 179-180.

del decadentismo en México antes, incluso, de que hubiera publicado su primer poemario, *Místicas* (1898). Seguramente, su viaje a España le confirmó la actualidad de la estética modernista, en la que militaba desde hacía más de una década, lo que le permitió, además, dar a conocer su propia producción. Los poemas que entregó a la imprenta Pueyo como parte de la antología de Carrere fueron “Triste”, “El metro de doce”, “Ingenua”, “A don José María de Heredia”, “Galardón”, “A Kempis” y “Un padre nuestro”. A diferencia de Icaza, los poemas de Nervo proceden de distintos poemarios: “Triste”, “Ingenua” y “Un metro de doce” es de *Los jardines interiores*;<sup>36</sup> “A Kempis” y “Un padrenuestro” integran *Místicas*,<sup>37</sup> “A José María de Heredia” pertenece a *Lápida*; y “Galardón”, al opúsculo *De aquellos tiempos*.<sup>38</sup> Es interesante notar que los poemas de Nervo de la antología proceden de diferentes libros, lo que permite conjeturar dos consecuencias: o bien la selección de los poemas corrió a cargo de cada autor; o bien la poesía de Nervo en 1906 era lo suficientemente conocida y prestigiada como para que sus poemarios estuvieran fácilmente al alcance de un lector interesado. Ya fuera de un modo o de otro, lo que parece indiscutible es que Nervo era un poeta reconocido en el Madrid de principios del siglo xx, como prueba la notoriedad que recibió el poema “A Kempis”:

*Sicut nubes, quasi naves, velut umbra...*

Ha muchos años que busco el yermo,  
Ha muchos años que vivo triste,  
Ha muchos años que estoy enfermo,  
¡Y es por el libro que tú escribiste!

¡Oh Kempis! Antes de leerte, amaba  
La luz, las vegas, el mar Océano;  
Mas tú dijiste que todo acaba,  
Que todo muere, que todo es vano!

Antes, llevado de mis antojos,  
Besé los labios que al beso invitan,

<sup>36</sup> Publicado en 1905 en la ciudad de México por la imprenta de Díaz de León.

<sup>37</sup> Se publicó en 1898 por la Imprenta de Ignacio Escalante, en México.

<sup>38</sup> Véase A. Nervo, *Obras completas*, t. II, Aguilar, Madrid, 1991.

Las rubias trenzas, los grandes ojos,  
¡sin acordarme que se marchitan!

Mas como afirman doctores graves  
Que tú, maestro, citas y nombras  
Que el hombre pasa como las naves,  
Como las nubes, como las sombras...

Huyo de todo terreno lazo,  
Ningún cariño mi mente alegre  
Y con tu libro bajo del brazo  
Voy recorriendo la noche negra...

¡Oh Kempis, Kempis, asceta yermo,  
Pálido asceta, qué mal me hiciste!  
Ha muchos años que estoy enfermo  
Y es por el libro que tú escribiste!<sup>39</sup>

El otro poeta que propiamente formó parte del modernismo de la primera hora fue Salvador Díaz Mirón que, según Marta Palenque, “alcanzó prestigio en España”.<sup>40</sup> Posiblemente, parte del crédito del que gozó Díaz Mirón en España se debiera a cierta afinidad tanto con Icaza como con Nervo, que debieron de introducir su poesía en los círculos literarios y culturales de la villa y corte. El veracruzano está representado en *La Corte de los Poetas* con tres poemas: “Copo de nieve”, “Cintas de sol” y “A Byron”. Pero los tres poemas corresponden a dos momentos claramente definidos de la expresión poética de Díaz Mirón: “Copo de nieve” y “A Byron” forman parte de la primera etapa, caracterizada por la presencia del romanticismo francés y la poesía cívica; la segunda es ya la del poemario *Lascas*, de 1901, al que pertenece “Cintas de sol”, donde el propio poeta asume una condición distinta a la del modernismo que había defendido hasta entonces. Manuel Sol escribe a propósito de las etapas poéticas de Díaz Mirón:

<sup>39</sup> A. Nervo, “A Kempis”, en E. Carrere, *La Corte de los Poetas*, ed. cit., p. 110.

<sup>40</sup> M. Palenque, art. cit., p. LI.



Salvador Díaz Mirón (1853-1938) fue, antes y después de su muerte, uno de los poetas más populares, no sólo en México, sino también en Hispanoamérica y España. Sin embargo, hay que reconocer que esta popularidad está cimentada en la poesía llamada de la primera época, que Díaz Mirón rechazó injustamente –como él mismo lo reconoció después– en las *Dos palabras*, que sirvieron de prólogo a *Lascas*.<sup>41</sup>

Las palabras a las que se refiere del prólogo de *Lascas* son las siguientes:

Aunque semejantes ensayos no hubieran sido reunidos y explotados en un tomo espurio, no los mezclaría con mis nuevas trovas, porque hasta los menos defectuosos son esencialmente incompatibles con mi actual criterio artístico, que creo definitivo, y que domina en mis obras desde 1892.<sup>42</sup>

El propio Manuel Sol las interpreta de una manera ajustada, sin sacarlas de proporción como ha sido frecuente: “Juicio, como muchos de Díaz Mirón, exagerado, que tiene simplemente como objeto destacar algunas diferencias, aunque no tan radicales como el mismo poeta parece sugerir, y que ha aceptado la mayoría de la crítica, acerca de sus ideas sobre la poesía y sobre la técnica poética”.<sup>43</sup>

La pertinencia de la inclusión de los otros dos poetas mexicanos es más discutible: en el caso de Juan de Dios Peza, porque su poesía poco o nada tiene que ver con el modernismo, como parece que es el propósito de la antología; en el caso de Manuel José Othón, porque pocos autores mexicanos fueron tan críticos con el modernismo como el potosino. Los poemas de Peza incluidos en *La Corte de los Poetas* son dos: “En mi barrio” y “A todos”; el primer poema aparece también en las obras completas del mexicano,<sup>44</sup> mientras que el segundo, como también señala Palenque, no está recogido en ninguna edición de las obras. En cuanto a Othón, el único poema que comprende la antología es “*Vis et vir*”; una poesía fechada en Monterrey, Nuevo León, el 21 de marzo de 1906. Joaquín Antonio Peñalosa indica que “lo escribió a petición del general Bernardo Reyes y lo declamó en la velada conmemorativa del centenario del natalicio de Juárez, el 21 de marzo de 1906, en Monterrey”.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> M. Sol Tlachi, “Nota preliminar”, en S. Díaz Mirón, *Lascas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2005, p. 9.

<sup>42</sup> S. Díaz Mirón, “Dos palabras”, *Lascas*, ed. cit., p. 67.

<sup>43</sup> M. Sol Tlachi, en S. Díaz Mirón, *Lascas*, ed. cit., n. 9, p. 67.

<sup>44</sup> J. de D. Peza, *Hogar y patria. El arpa del amor; Obras completas*, t. IV, Porfirio Martínez Peñaloza (ed.), Porrúa, México, 1972.

<sup>45</sup> J. A. Peñalosa, en M. J. Othón, *Obras completas*, t. 1, FCE, México, 1997, p. 518.

Acerca de la representación mexicana en *La Corte de los Poetas*, pueden conjeturarse varias cosas que igualmente pueden predicarse de la antología en general. Parece claro que la inclusión de Icaza y Nervo como representantes del modernismo estaba más que justificada; no puede decirse lo mismo del Díaz Mirón de *Lascas*; y, desde luego, mucho menos de Othón y Peza. La inserción de esto tres poetas revela algo que ya se había apuntado: la ausencia de un criterio claro y definido a la hora de confeccionar la antología: un criterio histórico y un criterio estético. Da la impresión de que Carrere, sin atender muy bien a la corriente poética a la que pertenecía cada autor, prefirió incluir un número representativo de poetas de cada país, desmereciendo de este modo el propósito de ofrecer un florilegio de rimas modernas. Acaso haya que reparar en que la elección de Carrere, en lugar de Villaespesa, por parte de Pueyo, se debiera a la mayor influencia de éste sobre él; de manera que la antología, como ya se ha dicho, obedeciera, antes que a un panorama más o menos amplio y completo del modernismo hispánico, a una estrategia de publicidad del librero-editor para darse a conocer en Hispanoamérica. Todo indica que no fue Emilio Carrere quien recogió y seleccionó los poemas de *La Corte de los Poetas*, sino que, después de elegir a los poetas que habrían de formar el florilegio, les solicitó que le enviaran sus poemas. No puede explicarse de otra manera que el mismo año que Othón lee en Monterrey su poema "*Vis et vir*" lo vea impreso en las páginas de la antología. La urgencia por dar a conocer el modernismo en poesía explica las carencias de la antología: la falta de rigor a la hora de seleccionar a los diferentes poetas expone la intención última de la antología: exhibir el sello editorial Pueyo antes que un fundamentado panorama poético modernista. Por eso necesitaba Pueyo un antologador sobre quién influir y que pudiera dejarse "aconsejar"; ese alguien encontró en Carrere. Por lo demás, la poesía modernista mexicana está bien representada en comparación con otros países hispanoamericanos, aunque hay que decir que ni Peza ni Othón son los representantes más cabales del modernismo mexicano.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUIL PUEYO, Ángel, "Gregorio Pueyo (1860-1913): El viejo Zaratustra", En *La cueva de Zaratustra*, en [www.talleresiciones.com](http://www.talleresiciones.com).
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael, *La novela de un literato (Hombres, ideas, efemérides, anécdotas...)*, 3 vols. Alianza, Madrid, 1996.

- CARRERE, Emilio, *La torre de los siete jorobados*, Pról. Jesús Palacios, Valdemar, Madrid, 1998.
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, UNAM, México, 2002.
- DARÍO, Rubén, *España contemporánea*, Pról. Felipe Benítez Reyes, Visor-Comunidad de Madrid, Madrid, 2005.
- , *Los raros*, Casa editorial Maucci-Maucci Hermanos, Barcelona-Buenos Aires, 1905.
- , *Los raros*, Tipografía La Vasconia, Buenos Aires, 1896.
- DÍAZ MIRÓN, Salvador, *Lascas*, Pról y ed. Manuel Sol Tlachi, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2005.
- DIEGO, Gerardo, *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Taurus, Madrid, 1985.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, “El modernismo español”, *Savia Moderna*, t. I, núm. 5 (1906), pp. 306-307.
- MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo*. t. VI, Crítica, Barcelona, 2010.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, “Noticia de la primera antología del modernismo hispánico”, En *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, t. II. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, pp. 229-236.
- NERVO, Amado, *Obras completas*, 2 vols. Aguilar, Madrid, 1991.
- OTHÓN, Manuel José, *Obras completas*, Joaquín Antonio Peñalosa (ed.), 2 vols. FCE, México, 1997.
- PALENQUE, Marta, “La Corte de los Poetas y el Modernismo hispánico”, en Emilio Carrere, *La Corte de los Poetas. Florilegio de rimas modernas*, Renacimiento, Sevilla, 2009.
- PARDEZA, Miguel, “Emilio Carrere. Trovador de la bohemia”, en Javier Barreiro (ed.), *Oscura turba de los más raros escritores españoles*, Xordica editorial, Zaragoza, 1999.
- PEZA, Juan de Dios, *Obras completas*, Porfirio Martínez Peñaloza (ed.), t. IV. Porrúa, México, 1972.
- PHILLIPS, Allen W., “La poesía española (1905-1930) en algunas antologías de la época”, *INTI. Revista de literatura hispánica*, núm. 23-24 (1987), pp. 3-38.
- ZAMACOIS, Eduardo, *Años de miseria y risa: autobiografía 1893-1916*, Renacimiento, Madrid, S.A.

## Indicios epistolares: 19 cartas entre Bernardo Ortiz de Montellano y la vanguardia cubana

### RESUMEN

Bernardo Ortiz de Montellano cruzó una serie de cartas con tres miembros de la vanguardia cubana y uno de sus simpatizantes. Esta correspondencia constituye un conjunto sugerente sobre las relaciones, intereses y posturas del grupo de soledades al que pertenecía el autor de los *Sueños*. En el presente trabajo se parte de la idea de que en las cartas de los escritores, a la vez que una extensión de la ficción literaria, también podemos encontrar un espacio testimonial capaz de confirmar o remover lo que teníamos por cierto, y esto último es precisamente lo que nos proponemos al revisar 19 comunicaciones donde encontramos indicios para revisar la identidad literaria que se ha construido en torno del variable grupo de los Contemporáneos. Identidad que ya ha sido examinada por la crítica, pero sobre la que conviene volver cada vez que sea posible señalar otros indicios para aproximarnos a lo que había quedado pospuesto.

**PALABRAS CLAVE:** CARTAS, CONTEMPORÁNEOS, VANGUARDIA, REVISTAS, CUBA.

### ABSTRACT

Bernardo Ortiz de Montellano crossed a series of letters to three members of the Cuban avant-garde and one of his supporters. This correspondence is a set suggestive of the relations, interests and positions of the group of loneliness to which the author of *Dreams* belonged. This paper starts from the idea that letters of writers, while an extension of literary fiction, we can find a space testimonial able to confirm or remove what we had indeed, and the latter is precisely what we propose to revise 19 communications where we find evidence to review literary identity that has been built around the Contemporaneos group. This identity has already been examined by critics, but which should return whenever possible to identify other indications to approach what had been postponed.

**KEYWORDS:** LETTERS, CONTEMPORANEOS, AVANT-GARDE, LITERARY MAGAZINES, CUBA.

Recibido el 4 de septiembre de 2010 en la redacción de la *Revista de El Colegio de San Luis*.

Enviado a dictamen el 20 de diciembre y el 7 de enero de 2011. Dictámenes recibidos el 12 y 14 de enero de 2011.

Recibido en su forma definitiva el 26 de enero de 2011.

# INDICIOS EPISTOLARES: 19 CARTAS ENTRE BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO Y LA VANGUARDIA CUBANA

JOSÉ MANUEL MATEO\*

## RAZÓN

Bernardo Ortiz de Montellano cruzó una serie de cartas con Juan Marinello, Félix Lizaso, Jorge Mañach y Pedro Sanjuán; los tres primeros, miembros de la vanguardia cubana; y el último, simpatizante de esa avanzada literaria y fundador de la Orquesta Sinfónica de La Habana. Esta correspondencia no forma sólo un ejemplo de los puentes que se han tendido entre Cuba y México gracias a la palabra escrita, sino que constituye un conjunto sugerente sobre las relaciones, intereses y posturas del grupo de soledades al que pertenecía el autor de los *Sueños*. Aquí seguimos la idea de que en las cartas de los escritores, a la vez que una extensión de la ficción literaria, también podemos encontrar un espacio testimonial capaz de confirmar o remover lo que teníamos por cierto; y esto último es precisamente lo que nos proponemos al revisar 19 de esos textos bifrontes donde se refleja la doble cara, íntima e histórica, del “hombre/mujer interior” que no puede sustraerse del todo a la sociedad ni la circunstancia que le influye (Ciplijauskaitė, 1998: 62).

## PRIMERA RONDA: LOS EUROPEIZANTES QUE TAMBIÉN MIRABAN HACIA AMÉRICA

Gracias a la edición de los epistolarios (o las noticias que merced a la consulta de archivos nos ofrecen los filólogos) podemos releer las certezas construidas por quienes previamente han procurado conformar un discurso coherente de una realidad tan escurridiza como la literatura. Sin ese discurso, sin duda, seguiríamos un camino incierto para aproximarnos a las obras, pero su utilidad se pervierte cuando deriva en “inercia interpretativa” o en “legitimación de un poder cultural” (Escalante, 1994: 391). Cuando se leen tanto las cartas escritas como las recibidas

\* Investigador del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis.

por los escritores que hoy llamamos Contemporáneos, y cuya nómina varía sin que eso haya representado hasta ahora la negación ni la redefinición absoluta del grupo, uno no puede mantenerse ajeno a ciertos indicios.

Se ha dicho y aún se repite que a los Contemporáneos no les interesaba mucho la realidad nacional y que permanecieron con los ojos vueltos hacia Europa;<sup>1</sup> se ha afirmado que se trata de un grupo de soledades como si ese modo colectivo de concebirse les fuera privativo; se les reconoce influencia francesa, española, de ingleses, estadounidenses y sólo ocasionalmente de autores latinoamericanos; por último, para no engrosar la lista, se ha negado que entre los estridentistas y los Contemporáneos (o entre estos y cualquier otra de las vanguardias surgidas en América) puedan establecerse vínculos estéticos o de actitud frente a la sociedad —si bien se debe reconocer que este juicio no es generalizado, cabe enumerarlo aquí por deberse a uno de los especialistas en ambos temas, Luis Mario Schneider (1994: 15-20)—. Estas son las ideas que han prevalecido; mencionemos ahora algunos datos tomados del diálogo epistolar sostenido por Ortiz de Montellano y los miembros de la vanguardia cubana.

La primera carta está fechada el 7 de noviembre de 1925 y la firma Félix Lizaso, quien solicita un ejemplar de *El trompo de siete colores*, “en el que todo es muy fino y muy nuevo” (*Epistolario*, 1999: 224).<sup>2</sup> El libro del poeta mexicano había sido publicado en ese mismo año y al parecer este envió un ejemplar con dedicatoria para la revista habanera *Social*. A cambio, Lizaso hacía el ofrecimiento de “una obra ya en prensa en Madrid —*La poesía moderna en Cuba*—”. Dos años más tarde, el 12 de mayo de 1927 (*Epistolario*, 1999: 56), Ortiz de Montellano se dirige a Marinello para hablarle de la “ponderada belleza” de *Liberación*, al parecer el primer y único libro de poemas que el cubano entregó a la prensa. La carta es breve porque Montellano promete enviar pronto unas notas sobre “la poesía joven de Cuba” con la intención de que encuentren sitio “en las páginas de 1927”. Marinello responde unos días después (el 26 de mayo); también en apenas unas líneas, agradece las palabras que le fueron enviadas y junto con “Mañach, Tallet, Casanovas e Ichazo” solicita a Montellano que no demore el envío de “las notas sobre la poesía joven de esta tierra” (*Epistolario*, 1999: 231). ¿Cómo se explica que a los *européizantes* Contemporáneos les interese intercambiar novedades y reflexiones con una parte del mundo que no se localiza al otro lado del Atlántico? Quizá influyó la relación que Alfonso

<sup>1</sup> “Vivieron —dice José Luis Martínez— voluntariamente extraños a la realidad de su tiempo y de su patria [aunque] no ignoraron ninguna de las estéticas que pudiera fertilizarlos” (1995: 59).

<sup>2</sup> Solamente cuando se trate del *Epistolario* se usará en la referencia el título de la obra, para evitar que aparezca con frecuencia excesiva el nombre del autor; en el resto de los casos se sigue la notación habitual.

Reyes, figura tutelar de la cultura mexicana de aquellos años, sostuvo con el propio Mañach, y con Max Henríquez Ureña,<sup>3</sup> quien por añadidura se cuenta entre los intelectuales cercanos a los minoristas —nombre con el que fueron conocidos inicialmente los miembros de la vanguardia cubana— y entre los animadores de las revistas en las que estos colaboraron. Sin embargo, cabe aventurar que entre los vanguardistas de Cuba y los Contemporáneos había puntos de confluencia distintos y aún más determinantes.

## LOS CUBANOS: VANGUARDIA CONTEMPORÁNEA DE NÓMINA VARIABLE

Los minoristas o Grupo Minorista era un “consorcio intelectual” que “nunca tuvo estatutos ni reglamento, pero sí unidad y coherencia”. Surgió a partir de una “confraternidad [...] de jóvenes escritores, poetas y artistas”, quienes celebraban reuniones en torno de la revista *Social* para charlar sobre temas del momento; buscaron darle a sus coloquios un carácter más o menos regular almorzando los sábados en el céntrico hotel Lafayette de La Habana, y solían invitar a los intelectuales extranjeros que estaban de paso por la ciudad (Henríquez Ureña, 1963: 353). Según recuerda Félix Lizaso, algunos miembros de ese mismo grupo de amigos se reunía en una “vieja biblioteca que la Sociedad Económica de Amigos del País mantenía en su local de la escuela de Hoyos y Juner”, con el empeño de preparar “una antología de la poesía nueva cubana” (1949: 126), la misma que refiere en su carta a Ortiz de Montellano. Los minoristas se constituyeron formalmente en un grupo luego de la protesta protagonizada por trece de sus miembros el 18 de mayo de 1923 en la Academia de Ciencias, ante el secretario de Justicia, a causa del “negocio turbio” que representaba la compra del Convento de Santa Clara por parte del gobierno de Zayas.

*Social*, revista de “excelente y novedosa” presentación tipográfica, fiel al patrón “que en el siglo XIX habían establecido las revistas habaneras ilustradas”,<sup>4</sup> fue

<sup>3</sup> Para abordar esa relación, es posible echar mano de *Cartas a La Habana: Epistolario de Alfonso Reyes con Max Henríquez Ureña, José Antonio Ramos y Jorge Mañach*, México, UNAM, 1989.

<sup>4</sup> Ese patrón consistía en “reservar cierto número de páginas a la buena colaboración literaria, mientras el resto de la publicación se dedicaba a la información gráfica, con despliegue de fotografías de actos públicos y de gente conocida, como para rendir parias al título de la publicación y al símbolo del pavo real que la propia revista ostentaba” (Henríquez Ureña, 1963: 354).

órgano de los minoristas<sup>5</sup> hasta que el núcleo de estos fundó 1927: *revista de avance*.<sup>6</sup> Cabe decir que antes de fundar su propia publicación, los minoristas también colaboraban en *Cuba Contemporánea*, revista cuyo propósito fue contar con espacio suficiente para “dar cabida a estudios monográficos y ensayos de alguna extensión, y que, merced a la colaboración de los buenos escritores, fuera la expresión intelectual de la Cuba republicana” (Henríquez Ureña, 1963: 313). Nacida en 1913, *Cuba Contemporánea* dejó de aparecer justo el año cuando los minoristas dieron a conocer el primer número de 1927, cuyos fundadores fueron Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier y Martí Casanovas (los dos últimos fueron remplazados poco después por José Zacarías Tallet y Félix Lizaso).

Max Henríquez Ureña, quien vivió e hizo la historia cultural de esos años, considera que los minoristas, luego grupo de la *revista de avance*, constituyeron “más que una generación, un grupo de gente moza, ávida de novedad y de cambio, dispuesta a acoger orientaciones de *vanguardia*, vocablo que se abría paso para dar cabida a tendencias innovadoras y a una expresión literaria perpetuamente renovada” (1963: 357). Cultivaron sobre todo el ensayo y se interesaron por la poesía como una de las expresiones que mejor daban cuenta de los cambios en la manera de concebir el arte. Puede desprenderse de estas palabras que Max Henríquez Ureña no veía en los minoristas una generación homogénea, sino un “grupo de gente” (de personas, de individuos) con afinidades por lo innovador y el cambio. Más aún, en la “Declaración del Grupo Minorista”, aparecida el 7 de mayo de 1927 en *Social*, la *minoría* se autodefine como “un grupo sin reglamento, sin presidente, sin secretario, sin cuota mensual, en fin, sin campanilla ni tapete; pero es esta precisamente —dicen— la más viable organización de un grupo de intelectuales”; se consideran grupo ante todo por la “unidad substantiva de criterio” que reconocen entre sí, no por la “estructura formal, externa y adjetiva” característica de los grupos anteriores.<sup>7</sup> Éste me parece el primer punto de confluencia entre minoristas y Contemporáneos, mismo que se acompaña por otros rasgos, tal vez no definitivos para equipararlos, pero sí suficientes para pensar que algunas características adjudicadas de manera casi exclusiva a los segundos coinciden con las que pueden verificarse en otros grupos del momento: la

<sup>5</sup> La sección literaria de *Social* fue dirigida por uno de los minoristas destacados: Emilio Roig.

<sup>6</sup> Aunque se acostumbra hacer referencia a la *revista de avance*, este es en realidad el agregado de lo que el grupo consideraba el verdadero título de la publicación: el año cuando esta iba apareciendo. Así tenemos 1927, 1928 y 1930, año en que la revista deja de publicarse, en gran medida por la persecución que sufrieron los minoristas de parte de la dictadura inicial de Machado.

<sup>7</sup> “Declaración del Grupo Minorista”, publicado originalmente en *Social*, 7 de mayo de 1927, p. 7, y recogido íntegramente en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)* (Verani, 1990: 125-127).



nómina minorista varió tanto como ahora vemos alterarse la de nuestro grupo de soledades. Quienes asistían a las reuniones en el hotel Lafayette y se vinculaban con *Social* o fraguaban la antología de poesía moderna cubana o asistían a la protesta contra los negocios oscuros del gobierno no eran exactamente los mismos. Ciertamente, puede identificarse un núcleo más o menos constante, el que funda 1927: Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso y Félix Lizaso; pero lo mismo puede decirse de los Contemporáneos con respecto a sus variaciones y a los nombres que parecen persistir y nos llevan a hablar de un grupo. Las variaciones en uno y otro caso nos muestran hasta dónde es una convención reunir a ciertos escritores bajo el mismo rubro, cuestión simple, pero que a veces se olvida. Por otra parte, la existencia de *Cuba Contemporánea* como antecedente de 1927 no deja de resultar llamativa, no sólo por el adjetivo que muestra la inclinación hacia lo nuevo y actual,<sup>8</sup> sino por el interés de la revista en publicar estudios monográficos y ensayos, propósito que se conservó en la *revista de avance* y cuyo reflejo se observa en *Contemporáneos*. El ensayo, por lo demás, fue el género preferido por los minoristas, aunque siempre mantuvieron en su horizonte la poesía;<sup>9</sup> y si bien los Contemporáneos cosecharon obras perdurables en ambos géneros, lo que llama la atención aquí es la vinculación que los dos grupos establecieron entre poesía y ensayo, y la correspondencia de estos géneros con su interés por la actualidad y la crítica, por lo contemporáneo en oposición a lo consagrado. Félix Lizaso afirmó:

En el ensayo y el poema nuevo se condensa la fantasía del momento. El poema, muchas veces, y cuanto más logrado mejor, no vendría a ser sino un ensayo reducido a las líneas-nervios más llenas de sentido... Porque es indudable que a una época dada a perseguir procesos interiores, adiestrada cada vez más en prolongar monólogos subjetivos con los menos posibles puntos de apoyo externos, debía corresponder una fantasía puramente ideológica.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Con todo y que aquí preferimos destacar la correspondencia en la afinidad por dos géneros, la cuestión de la actualidad (otro modo de nombrar lo contemporáneo) no es menor. Cabe recordar el título de la exposición de 1928 con obras de Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Julio Castellanos, José Clemente Orozco, Manuel Rodríguez Lozano y Abraham Ángel, coordinada y arropada por los Contemporáneos: "Exposición de Pintura Actual" (Véase Madrigal, 2008: 161).

<sup>9</sup> Las obras ensayísticas de Marinello y Lizaso están en gran parte dedicadas a la crítica literaria y a la reflexión estética; el segundo era, además, especialista en Martí. Mañach por su parte destaca como comentarista del carácter cubano y se dedica a estudiar la pintura de su país.

<sup>10</sup> El texto pertenece a "El proceso de la fantasía", publicado originalmente en 1929, *revista de avance*, año 3, núm. 36, 15 de julio de 1929, pp. 195-196; tomado de Verani (1990: 152).

Si cabe hablar de una fantasía ideológica o ensayística como la propuesta por Lizaso, la correspondencia complementaria y afín puede hallarse en la poesía “como instrumento de investigación” que postula Vicente Quirarte (1993a: 115) a propósito de Jorge Cuesta y que extiende a otros Contemporáneos, partiendo del papel que desempeñó entre ellos la apreciación de la pintura y el sello que tal práctica dejó en sus ideas estéticas y en la concepción de su poesía.

### SIN AUXILIOS EXTERIORES, ÍDOLOS NI ESTRELLA POLAR: LA CRÍTICA COMO BRÚJULA

Tres son las cartas entre Jorge Mañach y Bernardo Ortiz de Montellano: la del 8 de mayo de 1930 resume las dos comunicaciones previas del mismo año: una del 5 de enero, enviada por el ensayista cubano al autor de *Trompo de siete colores*, y otra sin fecha con que este respondía (*Epistolario*, 1999: 230, 229, 55, respectivamente). De ellas conviene destacar por ahora dos cosas: la propuesta que Ortiz de Montellano había lanzado para editar un número cubano en *Contemporáneos* (propuesta que fue planteada con mayor extensión en la carta que el poeta mexicano dirigió a Marinello el 10 de abril de 1930 y que abordaré más adelante) y el comentario que dicha propuesta suscitó en Mañach:

Muy orondos —afirma— de que hayan pensado en un número de Contemporáneos cubanos. De antemano le advierto que irán muy pocas de esas firmas que llaman “representativas”. La gente de aquí digna de escribir para la gran revista de ustedes es casi toda gente sin cartel local siquiera. A 1930 la llaman “exclusiva” por eso, porque excluye todo lo “reputado” (*Epistolario*, 1999: 230).

Si bien el número monográfico nunca se realizó, puede constatarse el interés por la vida cultural cubana y al menos la propuesta de Ortiz de Montellano sirvió para suscitar que Mañach reafirmara una de las premisas que dieron “unidad substantiva de criterio” a los minoristas y que no era nada ajena a los Contemporáneos: “la revisión de los valores falsos y gastados”, no sólo en el terreno social, de gran importancia para el grupo cubano, sino en el orden de las ideas y la estética; no por nada los minoristas se declaran al mismo tiempo en favor del “arte vernáculo”, “el arte nuevo”, y “la introducción y vulgarización de las últimas doctrinas, teóricas y prácticas, artísticas y científicas” (en Verani, 1990: 126).

Mañach, que apenas fundada 1927 se preguntaba por el significado de la palabra *vanguardia*,<sup>11</sup> entiende que esta, como “*ismo*, es un compromiso múltiple [...] una responsabilidad a la cual le urge precisar sus condiciones”, pues “nada es hoy tan intelectualmente angustioso como una adhesión espiritual que no acertamos co-honestar racionalmente”. La definición que se impone Mañach tiene como centro la disyuntiva entre “hacer arte *como* el de otras épocas” o realizar una obra que “traduzca la fisonomía peculiar” del momento (en Verani, 1990: 128, 129 y 133), y si bien acusa cierto evolucionismo en sus ideas sobre la historia del arte y la sociedad, no puede negarse que su búsqueda y la de sus compañeros está regida por el ejercicio del criterio personal frente a las manifestaciones artísticas que “los académicos” juzgan feas y arbitrarias sólo porque no se parecen a las obras de quienes han sido reconocidos como los grandes maestros. La conclusión de Jorge Mañach apela al respeto por la “manera vieja” de hacer arte a condición de que los artistas de la hora no se limiten a reproducir, pues de ese modo apenas si se comunicará “una subalterna delectación en la técnica”. Y agrega:

El arte viejo será siempre un tónico; pero, tolérese el farmacopeísmo, no pasará de ser un tónico reconstituyente, y al arte hay también derecho a exigirle una tonicidad estimulante. No sólo ha de devolvernos la vida vieja; sino también prepararnos para la nueva [...] la vida de nuestro tiempo (en Verani, 1990: 134).

Hay pues en la vanguardia cubana una actitud que difiere de la que habitualmente se le asigna a los *ismos* de principios del siglo XX; su postura frente a la tradición no implica un “ánimo explosivo de acabar con todo tipo de herencia histórica” (Schneider, 1994: 17-18) y sí un llamado para producir un arte nuevo capaz de brindar “el tributo de comprensión y de expresión” (en Verani, 1990: 135) que exige cada época; tributo que en su momento *pagó* con creces el “arte viejo”, ese para el cual Mañach pidió respeto una y otra vez en su ensayo “Vanguardia”. Años más tarde, en 1932, Jorge Cuesta dará su propia nómina de los Contemporáneos y dirá que este grupo de escritores tuvo como “virtud común [...] la desconfianza, la incredulidad”. Todos ellos se negaron a tener “un programa... un ídolo... una falsa tradición [mexicana]” y prefirieron hacer valer una actitud crítica, cuyo carácter es “esencialmente social y universal” (Cuesta, 1991: 318 y 320). No niega a sus

<sup>11</sup> “Vanguardismo”, publicado originalmente en 1927, *revista de avance*, año 1, núm. 1, 15 de marzo de 1927, pp. 2-3; núm. 2, 30 de marzo de 1927, pp. 18-20; y año 1, núm. 3, 15 de abril de 1927, pp. 42-44; tomado de Verani (1990: 128-135).

antecedentes de un plumazo y sí pide una lectura libre de prejuicios. Solicitud que si bien no reproduce punto por punto la expresada por Mañach, tampoco puede juzgarse totalmente ajena. Al rompimiento con los “auxilios exteriores”, a la “falta de idolatría” que hacía reconocer a Jorge Cuesta la “soledad de su generación” (1994: 318), corresponde “ese olvido de toda estrella polar” (en Verani, 1990: 151) que para Félix Lizaso caracterizaba al arte nuevo.<sup>12</sup>

#### AMISTADES Y PUBLICACIONES: NUESTROS HOMBRES EN LA HABANA (VANGUARDISTA)

A lo dicho hasta el momento quizá podría oponerse que la relación entre los Contemporáneos y la vanguardia cubana no era tal y solo interesaba al autor de los *Sueños*. Sin embargo, aun si conserváramos únicamente las 19 cartas dadas a la luz en el *Epistolario*, considero que contaríamos con información suficiente para sostener que la literatura cubana de entonces interesó a buena parte del movedizo grupo de Contemporáneos. Según la carta del 14 de mayo de 1929 dirigida por Montellano a Marinello (*Epistolario*, 1999: 57), Jaime Torres Bodet, de paso para Europa, se entrevistó con los miembros de la *revista de avance*; Pedro Sanjuán envía saludos fechados el 1 de junio de 1930 (*Epistolario*, 1999: 263) para Villaurrutia y Gorostiza (además de hacer lo mismo para Samuel Ramos y Abreu Gómez); Montellano responderá que hizo “constar” el saludo y que “todos, unánimes”, correspondieron con afecto —la carta no tiene fecha pero seguramente se envió también en 1930— (*Epistolario*, 1999: 93); González Rojo había olvidado su “máquina fotográfica” en una visita a La Habana y Marinello (6 de abril de 1931) prometía enviarla apenas se embarcara “un amigo de confianza” (*Epistolario*, 1999: 233). También por las comunicaciones epistolares sabemos que a las relaciones de amistad acompañaba el genuino interés por leer y conservar las revistas de uno y otro lado. Félix Lizaso contaba con la colección casi completa de *Contemporáneos* y “examinando[la], en parte ya encuadernada” (4 de mayo de 1931), encontró que le faltaba el número 23, mismo que solicitó al entonces director (*Epistolario*, 1999: 225); lo propio hizo Marinello respecto de algunos ejemplares, de acuerdo con la carta de Montellano fechada el 14 de febrero de 1933 (*Epistolario*, 1999: 62); y este mencionaba en la ya muy citada carta del 10 de abril de 1930 los nombres de quienes

<sup>12</sup> “Proceso de la fantasía”, publicado originalmente en 1929, revista de avance, año 3, núm. 36, 15 de julio de 1929, pp. 195-196; recogido íntegramente en Verani, 1990: 151-153.

colaboraban en *revista de avance* y que a su juicio podían configurar “una síntesis de los valores de 1930” (*Epistolario*, 1999: 61). Afortunadamente, es posible corroborar el intercambio de ideas y la afinidad entre ambos grupos gracias al índice de los Contemporáneos que colaboraron en la *revista de avance*; además de Ortiz de Montellano, se encuentran allí Jorge Cuesta, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet; cada uno publicó al menos tres colaboraciones, entre poemas, ensayos, teatro, prosa y traducciones.<sup>13</sup> Otros escritores mexicanos asociados a la órbita de los Contemporáneos que publicaron en la revista cubana son Alfonso Reyes, Genaro Estrada, Celestino Gorostiza, Elías Nandino y un poeta incómodo para la separación historiográfica tajante entre Contemporáneos y estridentistas: Manuel Maples Arce. Esta aparición (y la palabra puede entenderse en más de un sentido) abre otra vena interesante sobre los vínculos de los Contemporáneos con manifestaciones literarias consideradas diametralmente opuestas a sus intereses y posturas. Me refiero a las nada remotas coincidencias entre este grupo y los estridentistas. Pero antes de avanzar por esa vía, conviene referirse una vez más a las cartas para señalar otro punto de convergencia entre cubanos y mexicanos: el interés por comentar y aprovechar la literatura concebida en la geografía latinoamericana.

## DECEPCIONANDO AL FOLCLOR: ORTIZ DE MONTELLANO Y MARINELLO

Los títulos de los ensayos enviados desde Cuba, el proyecto del número monográfico con la plana minorista, al que se puede sumar otro sobre Argentina, números ambos “antológicos y representativos de lo nuevo propio” (10 de abril de 1930; *Epistolario*, 1999: 60),<sup>14</sup> indican una influencia paralela a la de Europa, tanto en los Contemporáneos como en los minoristas, y la pretensión de conformar, como quería Marinello, “un honrado aporte de elementos vernáculos a las modalidades actuales” para contar con “una literatura y una plástica originalmente nuevas y esencialmente cubanas” o al menos establecer una marcha capaz de darle alcance a

<sup>13</sup> Pude revisar este índice gracias a la Dra. María de Lourdes Franco Bagnouls, quien amablemente me facilitó sus apuntes correspondientes a la consulta de los *Índices de revistas cubanas*, vol. II, bajo la responsabilidad de Aleida Domínguez y Luz Berta Marín, La Habana, Hemeroteca e Información de Humanidades, Biblioteca Nacional José Martí, 1969.

<sup>14</sup> Ortiz de Montellano también se había propuesto realizar un tercer número en el mismo estilo sobre Estados Unidos; al final ninguno de los tres se concretó.

“las verdaderas vanguardias de más afortunadas latitudes”.<sup>15</sup> Por su parte, los “breves textos teatrales” de Bernardo Ortiz de Montellano, que muestran el “vivo interés” del poeta “por la herencia indígena maya-quiché” (Forster: 190-191), son mencionados en la carta dirigida a Marinello el 14 de mayo de 1929, donde aquel le pregunta a su interlocutor si “les sería útil algo de teatro para niños” (*Epistolario*, 1999: 58) que se encuentra escribiendo entonces, en referencia seguramente a “El sombrero”, obra basada en la tradición indígena aludida por Merlin H. Foster. Como crítico, Montellano es además autor de la *Antología de cuentos mexicanos* (1926; según su dicho, la primera que sobre el género se hacía en el país) y de *La poesía indígena de México* (1935). Incluso si se considera sólo su obra poética, se verá que la influencia de literatura tradicional permite identificar en Montellano al menos dos de las tres etapas en que puede organizarse esta línea básica de su desarrollo creativo: “una primera en la que el folclor es geografía de paisajes, de fauna y de flora [y] una segunda [...] en la que ese mismo folclor es sueño que se inventa en ríos de muerte y mesas de operaciones” (Franco, 1994: 302). “¿Abjura el director de *Contemporáneos* de su etapa intermedia, del cosmopolitismo, de la poesía intelectual, de las preocupaciones ontológicas de orden universal [con este] retorno a las raíces?”, como se pregunta Lourdes Franco (1994: 302). Me atrevo a responder que no. Montellano no hace sino efectuar ese honrado aporte de elementos locales al concierto general de la literatura por el que clama Marinello desde el ensayo. No es por otra cosa que Jorge Cuesta escribe también su famosa caracterización en contra de los nacionalismos ramplones y en favor de una literatura que dé sitio a “una tradición mexicana como ya lo es la francesa, por ejemplo”; es decir, una tradición que sea de interés humano en cualquier parte del planeta, precisamente por no estar esclavizada “a no sé qué realidad”. De ahí que sea “maravilloso cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*; cómo Ortiz de Montellano decepciona a *nuestro folclor*; cómo Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a *nuestra literatura*” (Cuesta, 1991: 319). Los *Contemporáneos* (o al menos un buen número de ellos) no desairan lo *mexicano*, ni lo niegan, ni lo atacan: lo ven con ojos críticos y lo resignifican. O por lo menos se tornan hospitalarios con sus expresiones.<sup>16</sup> A

<sup>15</sup> “El momento”, publicado originalmente en 1927, *revista de avance*, año 1, núm. 10, 30 de agosto de 1927, pp. 247-248; recogido íntegramente en Verani, 1990: 140-143.

<sup>16</sup> A propósito de Ortiz de Montellano, Enrique Flores señala que no es tanto en *El trompo de siete colores* (1925) ni en *Red* (1928) donde se cumple la *decepción* proclamada por Cuesta, sino en la “poesía madura” del *Primero sueño* (1931) y de *Sueños* (1933); sin embargo, afirma: “Al intervenir en la materia folclórica de una manera creadora, al interiorizar las imágenes y comunicar las raíces del sueño y el folclor, al proponerse desarraigar la poesía popular e integrarla a un sistema puramente poético, Montellano se abandona ya a otra forma de *hospitalidad* que surge

propósito de la difícil mezcla de *lo de aquí* y lo actual, considero que es Rufino Tamayo quien brinda una de las mejores expresiones del dilema. Cuando en el contexto de la Exposición de Pintura Actual (1928) se le preguntó por qué se había agrupado “circunstancialmente” con los Contemporáneos con el fin de exhibir su obra, manifestó su deseo de que la muestra fuera tomada como un “primer esfuerzo colectivo”, para sugerir “un serio estudio” capaz de determinar “los valores reales de la plástica mexicana”. Y continúa: “El problema de nuestra pintura radica en su *mexicanismo aún no resuelto*. Hasta hoy se han hecho solamente interpretaciones folclóricas o arqueológicas, resultando de ello un *mexicanismo* de asunto en vez del verdadero *mexicanismo* en la esencia” (en Madrigal, 2008: 162).<sup>17</sup> En la órbita contemporánea y vanguardista (de México y Cuba, respectivamente), tradición y *folclor* debían pasar, pues, de la anécdota a la integración estética sustancial. La cuestión de lo mexicano no se desechaba, sino que estaba por resolverse.

Se entiende mejor así lo que Marc Cheymol (1994: 440 y ss.) sostiene, pues desde su punto de vista, antes que un afrancesamiento o un gusto por lo extranjero, es posible identificar en los Contemporáneos una comunión de intereses y de espíritu con la cultura francesa, especialmente con el grupo de la *Nouvelle Revue Française* (cuyo conformación por cierto, dice Cheymol, tampoco era homogénea); esa comunión puede traducirse en una serie de palabras clave: novedad, curiosidad, crítica, cosmopolitismo. Similar espíritu encuentro yo entre los Contemporáneos y sus coetáneos cubanos: sus aspiraciones sin duda coincidían con ciertas virtudes halladas en las culturas europeas, pero esas bondades bien podían aprovecharse a la hora de labrar el material recogido y recibido en el terreno propio.

## DE MÉXICO A LA HABANA EN AEROPLANO: UN ESTRIDENTISTA A BORDO

El nombre de Manuel Maples Arce surge para proponer un corolario a este ejercicio de revisión epistolar. ¿Qué hace este poeta estridentista en 1927? La respuesta no

---

de la proscripción y el “desarraigo” (Flores, 2001: 133; cursivas del original). El desarraigo aludido corresponde al modo en que Cuesta caracteriza, paradójicamente, la “naturaleza mexicana” de la poesía de Ortiz Montellano (Véase Flores, 2001: 104). Por otra parte, la reflexión en torno al verbo *decepcionar* que introduce Enrique Flores nos llama a considerar cómo pasamos de largo frente a la historicidad del término usado por Cuesta, quien lo aplica de un modo “extranjero” por imitación del francés *décevoir*.

<sup>17</sup> La cita proviene de “Rufino Tamayo, pintor mexicano, nos habla de su arte”, *El Universal*, México, 7 de diciembre de 1928 (las cursivas son mías).



puede ser categórica, pero lo cierto es que no llegó por casualidad y los mayores contactos, como se puede ver por el índice de la *revista de avance*, estaban del lado de los Contemporáneos. No publicó allí por azar, como tampoco encontró sitio en la *Antología de la poesía mexicana moderna* por condescendencia.

Luis Mario Schneider, en el ensayo con que busca desmentir a quienes desean ver en los Contemporáneos una vanguardia dice: “Cada vez creo más que los Contemporáneos es una abstracción” (1994: 17). No podemos sino estar de acuerdo con él en este caso; sin embargo, también cabe añadir que no todas las vanguardias se ajustan dócilmente a la única definición trazada para ellas. La cubana, al menos por los textos citados, no parece imponer “un férreo compromiso con postulados precisos, tanto culturales como éticos” divulgados exclusivamente en manifiestos “cuya redacción parte por lo común del arrojo, de la arbitrariedad de un solo portavoz, al que responderán instantáneamente incondicionales prosélitos” (Schneider, 1994: 17). Aparte de la declaración del Grupo Minorista, donde por cierto se opta por una agrupación sin “estructura formal”, los textos de Lizaso, Mañach y Marinello que han sido recogidos como proclamas por Hugo J. Verani plantean cada uno puntos de vista independientes en un estilo discernible; ninguno de los tres repite servilmente lo dicho por su compañero, a pesar de que las fechas de publicación son bastante cercanas. Su intención expresa no es tampoco “decapitar la historia ni dar un machetazo a la tradición” (Schneider, 1994: 18); hablan de respeto por el arte pasado y de aportaciones locales, no nacionalistas, sino de aquellas que efectivamente puedan reportar elementos nuevos al arte de América y otras latitudes. Del otro lado, los Contemporáneos no “se aclimataban en la cultura de la continuidad” mediante el enjuiciamiento y el estudio de la literatura pasada, tradicional o de autor, sino que ejercían una actitud crítica de raigambre similar a la empleada por los cubanos para sopesar el arte previo y el nuevo, una actitud, decía Marinello, que “ha de revestirse de serenidad y perspicacia” (en Verani, 1990: 142).<sup>18</sup>

¿Qué hay entonces si los Contemporáneos son una abstracción y la vanguardia no se pone siempre el vestido confeccionado para ella? Hay, me parece la oportunidad para dejar a un lado el “fetichismo de los nombres” (Escalante, 1994: 392) y volver a considerar a Maples Arce, Arqueles Vela y Litz Arzubide como parte de una

<sup>18</sup> Al respecto vale la pena traer a colación de nuevo la investigación de Érika Madrigal y las citas que ella misma proporciona. Nos informa que para Xavier Villaurrutia, Tamayo era “un mexicano excesivo, mexicano del trópico”, afirmación con la cual el poeta descaba subrayar “el carácter moderno y autóctono en la obra de Tamayo”. Ortiz de Montellano apuntó por su parte que Tamayo “logra acordes precisos de belleza”, “en colores que sienten sus ojos agudos como las notas de las canciones populares”; y de esto Ortiz de Montellano deduce, de acuerdo con Érika Madrigal, que la “sensibilidad de indígena” de Tamayo “lo guía seguramente” (2008: 158).



generación amplia de escritores cuya actividad mayor cubrió la primera mitad del siglo xx. Vicente Quirarte se sorprendía ya en 1993 de “los puntos de contacto que unen” a Contemporáneos y estridentistas (1993b: 128) y Christopher Domínguez Michael (1994, 225 y ss.) llama la atención sobre la novela lírica como género común a los Contemporáneos y estridentistas; pero es en un ensayo de Evodio Escalante donde se encuentran interesantes informaciones sobre los contactos repetidos entre Contemporáneos, escritores tránsfugas de sus afinidades literarias y vanguardistas mexicanos. Novo, uno de los que en determinado momento se contó “a pesar suyo” en la nómina *contemporánea* y luego, ya sin tapujos, de plano se declaró al margen, colaboró en *Actual*, la revista de Maples Arce. José Gorostiza escribió una reseña de *Andamios interiores* que oscilaba entre “el rechazo y la fascinación” (Escalante, 1994: 394). La revista *Falange*, donde se agruparon los “proto-contemporáneos”, también publicó en sus dos primeros números una reseña del mismo libro y otra de *La señorita etcétera*, de Arqueles Vela, ambas negativas pero que no dejaron de ejercer un doble efecto de atracción y repulsión entre los redactores de la revista. De acuerdo con Evodio Escalante, *Falange* nació con el propósito de servir de contrapeso a la vanguardia y a la intromisión de la poesía estadounidense, oponiendo una cultura latinizante y mexicanista; sin embargo, en su último número, publicó un ensayo de Rafael Lozano sobre los nuevos poetas de Estados Unidos, una antología de poesía proveniente de ese país, a cargo de Novo y del mismo Lozano, y un poema de Torres Bodet cuyo léxico e imágenes se hallaban “en la órbita del ultraísmo” (Escalante, 1994: 395). Finalmente, cuando en 1931 Bernardo Ortiz de Montellano se refiere a sus compañeros, tanto los asociados a la revista *Contemporáneos* como a los partícipes del Ateneo de la Juventud en sus dos épocas (1910 y 1918) los designa precisamente por esta última denominación e incluye como parte de la segunda época, junto a Torres Bodet, Pellicer, Gorostiza y González Rojo, nada menos que a Manuel Maples Arce. No se trata de “un error ni [de] un momento excéntrico en la vida de nuestra cultura” (Escalante, 1994: 399), la inclusión del “jefe” de los estridentistas en la lista de Montellano se corresponde con su aparición en la antología firmada por Cuesta y se ratifica con la nota biográfica que antecede a los poemas de Maples allí reunidos, donde se le hace ocupar un sitio en el “grupo de soledades que alguien ha creído advertir en la poesía nueva de México”; un “sitio aparte, más que solitario, aislado” (Cuesta, 1998: 177). Dice así la nota de la antología, pero a fin de cuentas Maples está *dentro* de ese grupo y con su calidad poética aceptada y reconocida como “una de las conquistas de vanguardia”, si bien a regañadientes y con cierta mala fe. Sin embargo, si aún faltaban indicios para procurar una visión limpia de “naciones

previamente adquiridas”, la presencia de “Canción desde un aeroplano” en 1927, *revista de avance*, año 1, núm. 15 (noviembre de 1927), pp. 76-77, viene a aportar un elemento más para seguir el camino propuesto por Evodio Escalante con respecto a los Contemporáneos y a otros tantos hitos de la historia de la literatura: trascender las “identidades constituidas” y aproximarnos a los hechos literarios procurando identificar hasta donde sea posible “las identidades que fueron”.

## BIBLIOGRAFÍA

- CHEYMOL, Marc, 1994, “El mito de la cultura francesa en los Contemporáneos”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rebeca Barriga Villanueva, Luis Mario Schneider y Guillermo Sheridan (colabs.), México, El Colegio de México (Serie Literatura Mexicana, Cátedra Jaime Torres Bodet II), pp. 431-445.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, 1998, “La construcción del yo y la historia en los epistolarios”, en *Monte Agudo*, 3ª época, núm. 3, pp. 61-72.
- CUESTA, Jorge, 1991, “Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia”, en *Ensayos críticos*, con una introducción de María Stooopen, México, UNAM, pp. 317-320.
- , 1998, *Antología de la poesía moderna mexicana*, 5ª ed. [1ª ed. 1928], México, FCE (Letras Mexicanas), pp. 177-186.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, 1994, “Los hijos de Ixión”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, op. cit., pp. 225-236.
- ESCALANTE, Evodio, 1994, “Contemporáneos y estridentistas en el estadio del espejo”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, op. cit., pp. 391-401.
- FORSTER, Merlin H., 1994, “La prosa de Bernardo Ortiz de Montellano”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, op. cit., pp. 189-195.
- FLORES, Enrique, 2001, “Folclor y decepción. Bernardo Ortiz de Montellano y la literatura popular”, en *Revista de Literaturas Populares*, año 1, núm. 2, julio-diciembre de 2001, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, pp. 102-134.
- FRANCO, Lourdes, 1994, “Elíptica de la obra de Bernardo Ortiz de Montellano. ‘Memorias de la infancia’, un texto inédito”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, op. cit., pp. 297-303.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, 1963, *Panorama Histórico de la literatura cubana (1492-1952)*, segundo tomo, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Mirador.
- LIZASO, Félix, 1949, *Panorama de la cultura cubana*, México-Buenos Aires, FCE (Tierra Firme, 47), 147 p. [126-147].
- MADRIGAL, Érika, 2008, "Tamayo y los Contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXX, núm. 92, primavera de 2008, UNAM, pp. 155-189.
- MARTÍNEZ, José Luis, 1995, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Conaculta, pp. 57-76.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, 1999, *Epistolario*, edición, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls, México, UNAM (Nueva Biblioteca Mexicana, 134).
- QUIRARTE, Vicente, 1993a, "El corazón en los ojos: pintura sonora de los Contemporáneos", en *Peces del aire altísimo: poesía y poetas en México*, Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura de la UNAM/Ediciones del Equilibrista, pp. 105-117.
- , 1993b, "La doble leyenda del estridentismo", en *Peces del aire altísimo: poesía y poetas en México*, *op. cit.*, pp. 119-132.
- REYES, Alfonso, 1989, *Cartas a La Habana: Epistolario de Alfonso Reyes con Max Henríquez Ureña, José Antonio Ramos y Jorge Mañach*, compilación transcripción, prólogo y notas de Alejandro González Acosta, México, UNAM.
- SCHNEIDER, Luis Mario, 1994, "Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida", en Olea Franco, Rafael y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, *op. cit.*, pp.15-20.
- VERANI, Hugo J., 1990, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, pp. 125-127.

## El héroe sin rostro Caracterización de los personajes de *Yawar fiesta*, de Arguedas

### RESUMEN

En este artículo pretendo mostrar cómo los personajes de *Yawar fiesta* (1941), de José María Arguedas, se caracterizan por contrastes: indios, blancos y mestizos no se hallan colocados en una cadena social inamovible. Al contrario, los grupos mantienen sus propias estructuras de poder interno, así como una dinámica particular desde la que se oponen a los otros grupos. Asimismo, escapan a la visión dicotómica de blancos *vs.* indios, buenos *vs.* malos, pues entre los blancos puede haber seres buenos y entre los indios, cómplices de las autoridades opresoras. En fin, analizo pormenorizadamente los escenarios y las características que particularizan a los tres grupos mencionados a partir de tres ejes: lo que el narrador dice de los personajes; lo que los personajes dicen de ellos mismos y lo que unos personajes dicen de otros.

**PALABRAS CLAVE:** INDIOS, ARGUEDAS, CARACTERIZACIÓN, PERSONAJES, *YAWAR FIESTA*.

### ABSTRACT

In this article I show how the characters of *Yawar fiesta* (1941), by Jose Maria Arguedas, are characterized by contrasts, Indians, whites and *mestizos* are not placed in a stoned social network. In contrast, the groups maintain their own internal power structures and dynamics from particular opposed to the other groups. Also, beyond the dichotomy of white *vs.* Indians or good *vs.* bad, among the whites and Indians may be good and bad men. Finally, I analyze in detail the scenarios and features that particularize the three groups mentioned from three areas: what the narrator says of the characters, what characters say about themselves and what other characters say.

**KEYWORDS:** INDIANS, ARGUEDAS, CHARACTERIZATION, CHARACTERS, *YAWAR FIESTA*.

Recibido el 1 de diciembre de 2010 en la redacción de la *Revista de El Colegio de San Luis*.  
Enviado a dictamen el 20 de diciembre de 2010. Dictámenes recibidos el 13 y 21 de enero de 2011.  
Recibido en su forma definitiva el 16 de febrero de 2011.

## EL HÉROE SIN ROSTRO LOS PERSONAJES DE *YAWAR FIESTA*

ANTONIO CAJERO VÁZQUEZ\*

Aun cuando en 2011 se cumple el centenario de José María Arguedas, uno de los narradores más destacados de Hispanoamérica, poco se ha difundido la noticia entre la crítica. Este artículo constituye, a un tiempo, un homenaje al autor y una celebración por los 70 años de la primera edición de *Yawar fiesta*. Para cumplir con este doble objetivo, propongo, primero, un acercamiento al contexto de escritura y recepción de esta novela; luego, presento un análisis pormenorizado de los personajes a partir de tres criterios: lo que dice el narrador de ellos, lo que hacen y dicen ellos para distinguirse y, finalmente, lo que unos personajes dicen de otros; por último, hago un balance sobre las diferentes caracterizaciones: en esta narración arguediana, los personajes responden a una conformación heterogénea; se superponen o se oponen según el acontecimiento de que se trate, más allá de las cuestiones puramente raciales. Si se trata de vencer obstáculos, ahí está la comunidad de indios para superarlos, no importa que el resto de puquianos no reconozcan sus méritos (la construcción de la carretera o la caza del *Misitu* serían ejemplos inmejorables); si de divertirse, los blancos prefieren, aun en contra de la prohibición legal, las corridas de toros al estilo autóctono; si de defender al indio, ahí están los *alimeñados* que han aprendido derecho para salvaguardar los intereses de los despojados frente a la avaricia y la violencia de los *mistis*; si de imponer la autoridad, de acuerdo con la estructura vertical de poder dentro y fuera de las comunidades, la mujer india ocupa el último escalón de la pirámide.

Mientras en Europa la lucha por la hegemonía política y militar desencadenó la Segunda Guerra Mundial, los países de América Latina aprovecharon la situación para emprender la fase industrializadora de la región.<sup>1</sup> Entre 1940 y 1950 se

\* Investigador del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis.

<sup>1</sup> A decir verdad, sólo las industrias primaria y secundaria se beneficiaron con esta suerte de *bonanza empresarial*, porque el sector de bienes de producción siguió siendo el "pariente pobre", raquitismo del que todavía no se recupera América Latina, como apunta Agustín Cueva: "Puso a toda la industrialización a merced de la capacidad de importar maquinaria y equipos e impidió que se realizara una acumulación tecnológica realmente significativa" (*El desarrollo tecnológico en América Latina*, Siglo XXI, México, 1993, p. 193).

produce lo que en teoría económica se denomina “sustitución de importaciones”, en la mayoría de los casos bajo el auspicio de regímenes autoritarios, civiles o militares.<sup>2</sup> En este sentido, el “Estado fuerte” y el caos mundial contribuyeron, por un lado, al intercambio demográfico y la composición étnica y cultural de cada nación; por otro, se agudizó la crisis del sector agrícola. Hacía falta tecnificar el latifundio y convertir al campesino en pequeño propietario, así como abolir las formas híbridas de contratación (el sistema de enganche, el *pongaje* o la *mit’a*); además, junto al régimen salarial, coexiste el semiasalariado y frente al libre mercado, el trueque.

La población aumenta considerablemente y el peregrinaje se acentúa; crecen los arrabales, las villas miseria, las *favelas*, las *callampas*, que se convierten en verdaderos laboratorios del mestizaje étnico y cultural. Ascende, al mismo tiempo, una clase media que se preocupa más por consumir que por producir.<sup>3</sup> La literatura, por su parte, se nutre de un espectro social mucho más complejo en el ámbito latinoamericano que el de otras latitudes: “Con frecuente nulidad y siempre con riesgo de valor estético, aun la literatura de aspiraciones artísticas –poesía, novela, teatro– por lo común se vincula en Iberoamérica con los problemas vitales de la sociedad”.<sup>4</sup> Como escribiera Alberto Zum Felde, en América Latina “todo está nacional o continentalmente determinado por el medio: caracteres, costumbres, conflictos, problemas, sentidos”.<sup>5</sup> La novela, en este sentido, no podía seguir alimentando los dualismos civilización-babarie, hombre-naturaleza, blanco-indio, campo-ciudad, o enfrentarlos a partir de un esquema dicotómico.

Si se hiciera una revisión exhaustiva de la historia literaria, se percibiría que uno de los periodos menos estudiados de la literatura hispanoamericana es la década de 1940. Hay quien considera que no es más que un apéndice temático y formal de los años precedentes, es decir, entre 1940 y 1950 se reproducirían los moldes criollistas, indigenistas y telúricos. Me parece, sin embargo, que estos son los años de preparación de lo que se conocerá como “nueva novela latinoamericana”. En sus “Notas sobre

<sup>2</sup> En Brasil, Getulio Vargas (1930-1954); Guatemala, Jorge Ubico (1931-1944); Honduras, Tiburcio Carías (1933-1949); Paraguay, Higinio Moriñigo (1940-1948); Argentina, Juan Domingo Perón (1946-1955); Nicaragua, Anastasio Somoza (1937-1947); otros más salían de las más férreas dictaduras: República Dominicana, Rafael F. Trujillo (1930-1938); y Uruguay, Gabriel Terra (1931-1939), entre otros ignominiosos ejemplos.

<sup>3</sup> Las palabras de Abelardo Villegas ilustran al respecto: “Consumíamos como civilizados, ha dicho un autor chileno, pero producíamos como primitivos” (*Reforma y revolución en el pensamiento latinoamericano*, Siglo XXI, México, 6ª ed., 1986, p. 13).

<sup>4</sup> Agustín Yáñez, *El contenido social de la literatura iberoamericana*, Americana, Acapulco, 2ª ed., 1967, p. 16.

<sup>5</sup> *Índice crítico de la literatura hispanoamericana (Los ensayistas)*, Guaranía, México, 1954, p. 10.

la inteligencia americana” (1936), Alfonso Reyes había apreciado ya la madurez de la producción intelectual de “nuestra América”:

Y ahora yo digo ante el tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocemos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros.<sup>6</sup>

Y en otro ensayo, “Valor de la literatura hispanoamericana” (1941), el mismo Reyes proclama: “No nos sentimos inferiores a nadie, sino hombres en pleno disfrute de capacidades equivalentes a las que se cotizan en plaza”.<sup>7</sup> Con esto, el polígrafo mexicano supera los manidos discursos contra la imitación y pugna por el espacio que merece la producción intelectual de Hispanoamérica, cuya prueba más fehaciente es la literatura.

Como sostiene John Brushwood, en la novela de los cuarenta pueden apreciarse, en la mayoría de los casos (*La invención de Morel*, *Juyungo*, *El luto humano*, *Plan de evasión*, *Para esta noche*, *Hijos del viento*, *Adán Buenosayres*, *Metal del diablo*, *Al filo del agua* o *Entre la piedra y la cruz*, por citar algunos ejemplos), las siguientes características:

1) la conciencia de la identidad cultural; 2) la libertad del exclusivismo nacionalista; 3) la interiorización en la caracterización; 4) el ejercicio del derecho a la intervención por parte del autor; y 5) la experimentación técnica con el fin de llevar la experiencia de la novela más allá de los límites de la percepción objetiva.<sup>8</sup>

Desde esta perspectiva, puede afirmarse que la novela hispanoamericana logra superar los atavismos y determinismos que tanto se le achacaban y, como habría dicho Reyes, ya superado el trauma de la inferioridad intelectual, el mundo debía habituarse a contar con los novelistas del continente. Por lo demás, desde hace varios años se ha empezado a reformular la historia de la novela hispanoamericana, con la obligada reivindicación de autores a los que, hasta entonces, no se les consideraba más que piezas de museo: hablo de Martín Adán, Felisberto Hernández, Pablo Palacio y Macedonio Fernández, quienes con el paso del tiempo han sido

<sup>6</sup> Alfonso Reyes, *Última tule*, en *OC*, t. 11, FCE, México, 1982, p. 90.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, p. 134.

<sup>8</sup> John S. Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX (Una vista panorámica)*, trad. de Raymond L. Williams, FCE, México, 1984, p. 147.

reconocidos como antecedentes directos del *nuevo canon* de la primera mitad del siglo XX, un canon cuya exclusividad se había cerrado a José E. Rivera, Rómulo Gallegos y Ricardo Güiraldes.

Ciertamente, hay una buena cantidad de obras publicadas en la década de 1940 que no vale como literatura según la crítica canónica; sin embargo, esto se debe a que América Latina experimentaba un auge editorial: se publicaba todo; no por eso debe evaluarse –como ha ocurrido– como una década mínimamente atractiva por dos o tres escritores. Más bien considero que es necesario revalorar cada obra en su justa dimensión. Por esta razón, me propongo reivindicar una novela que ha corrido varia fortuna: *Yawar fiesta* (1941), de José María Arguedas. Hay quien no ve en ella sino defectos:

Técnicamente, *Yawar fiesta* resulta bastante defectuosa: el argumento se mueve episódicamente; los personajes aparecen en función de su posición dentro de la jerarquía social; sin degenerar en figuras estereotipadas (don Pancho y sobre todo don Julián –prefiguración este último de don Bruno Aragón en *Todas las sangres*– se redimen por su ruda sinceridad frente a la hipocresía de los demás patrones), no convencen como tipos psicológicos de interés.<sup>9</sup>

Por lo que arguye Shaw, ahora resulta que lo episódico debe condenarse como “defecto”; que un indio o un cholo se hallan mal caracterizados si ocupan el sitio que la jerarquía social les reserva o que, por último, la novela debe reprobarse porque los personajes no “convencen” al crítico. Desde mi punto de vista, como espero mostrarlo, una opinión de este cuño apenas puede sostenerse. A mi parecer, precisamente en este aspecto, el de la caracterización, Arguedas se sobrepone a sus antecesores y a sus propios contemporáneos (verbigracia Ciro Alegría, Pareja Díaz-Canseco o Jorge Icaza). En el otro extremo, no falta quien vea en *Yawar fiesta* la mejor novela del narrador peruano:

<sup>9</sup> Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana (Boom. Posboom. Posmodernismo)*, Cátedra, Madrid, 6ª ed., 1999, p. 73. Aunque también cabe señalar un mérito que Shaw observa en esta obra: “*Yawar fiesta* se destaca como la primera novela importante que reivindica la validez del modo de ser del indio sin caer en el racismo al revés. Al revelar el resquebrajamiento del mundo de los blancos y la confusión ideológica de los mestizos, evita también el maniqueísmo típico de la novela indigenista anterior”.



En cambio, su mejor novela (la mejor construida, la de personajes más nítidos) es *Yawar fiesta*. En ella el paisaje es secundario, el elemento humano prevalece. Allí aparece el indio visto desde todos los ángulos: el indio entre los indios, frente al blanco, frente al mestizo.<sup>10</sup>

Aunque *Yawar fiesta* merecería un estudio detallado del material lingüístico, de las relaciones que el texto establece con el contexto (por la riqueza ideológica que enmarca ambos procesos, textuales y sociales) o de la perspectiva indigenista (en el sentido antropológico) adoptada por Arguedas frente a otros narradores, en este trabajo sólo analizaré aquello que requiere una especial atención por la complejidad de su construcción: los personajes.<sup>11</sup> Considero que estos, como otros elementos de la narración (el tiempo, el espacio), se construyen a partir de contrastes múltiples (y no sólo basado en un modelo dual: blancos-indios o costeños-serranos) y contactos mutuos, con lo que Arguedas no únicamente corrige –si puede decirse– la visión dicotómica y contrastante de los cuentos de *Agua*, sino que ofrece caracteres heterogéneos: blancos seducidos por las costumbres indias; indios con aspiraciones de indios; cholos protectores de los indios; indios cuya autoridad se impone a otros indios o a los mismos blancos y mestizos; en fin, Arguedas muestra las acciones y los sentimientos abigarrados de los diversos actores de *Yawar fiesta* desde una perspectiva esclarecedora, muy lejos de la expresión maniquea de sus antecesores donde los indios aparecían como víctimas y los blancos como victimarios.

<sup>10</sup> Mario Vargas Llosa, “Tres notas sobre José María Arguedas”, en *Nueva narrativa latinoamericana*, t. 1, comp. de Jorge Laforque, Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 43. Antes de esta declaración, Vargas Llosa sostiene que el mejor libro de Arguedas es *Los ríos profundos*, actitud razonable porque, salvo *El sexto*, ninguna otra novela mantiene el desarrollo del relato a partir de la compleja tensión entre los distintos caracteres.

<sup>11</sup> Aun cuando asumo el concepto de Todorov, para quien “el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un ‘ser de papel’”. Sin embargo, negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo: los personajes representan a personas, según modalidades propias de la ficción” (Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. de Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 17ª ed., 1995, p. 259), considero que es preciso ampliarlo en casos como el de Arguedas o Rulfo, pues los dos autores configuran personajes tan vívidos y dentro de un marco narrativo tan vinculado con el contexto que el concepto estructuralista de personaje resulta limitado: para el análisis de *Yawar fiesta*, esta categoría narrativa sólo adquiere sentido si el crítico va más allá de las fronteras de texto, hacia el contexto representado. Sin embargo, no me propongo en este espacio discutir las modalidades o restricciones del concepto de personaje; hay ya meticulosos análisis de esta noción, como el de Renato Prada Oropeza, “El estatuto de personaje”, en *La narratología hoy*, sel. y pres. de Renato Prada Oropeza, Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 178-207.

## “EL NO EXISTENTE CABALLERO” DE *YAWAR FIESTA*

En un estudio sobre el personaje en la narrativa hispanoamericana, Noé Jitrik ha analizado cómo el “héroe” de la literatura medieval (encarnado por el arquetípico “caballero”) tiende a su disolución conforme la historia de la literatura avanza: los modernos personajes literarios carecen de una “definitoria voluntad de ‘biografía lineal’”, además “se resisten a llevar un nombre o, si lo llevan, es tan genérico que no indica nada preciso, ni una calidad social, ni un origen, ni un símbolo”.<sup>12</sup> Aunque Jitrik diseña un excelente modelo de interpretación, pienso que muchas obras no responden a todos sus presupuestos, pues implicaría también una ruptura casi definitiva con el contexto y, por tanto, con aquello que los particulariza: su raigambre social, humana. Lo valioso es que en *El no existente caballero* describe la tendencia de la narrativa hispanoamericana.

Arguedas, en este ámbito, resulta paradigmático, porque mientras sus contemporáneos se esforzaban por crear personajes *bien* caracterizados (tanto en lo físico y psicológico cuanto en la materia biográfica –si pudiera hablarse de *la vida narrada*–), él los sitúa en un juego de tensiones constantes, es decir, los construye a partir de las relaciones que entablan entre sí: la imagen del héroe pierde vigencia. En la medida en que se desecha el protagonismo a ultranza en *Yawar fiesta*, pareciera que “el personaje vuelve a desempeñar un papel secundario”.<sup>13</sup>

No es casualidad que en 1952 Ciro Alegría dijera que “la novela hispanoamericana es un inmenso despliegue de historias, desarrolladas en panoramas y situaciones mil, que tendría un extraordinario relieve si no careciera de lo que es el elemento esencial del género: el personaje”;<sup>14</sup> y no lo es porque, a contracorriente de lo que la novela moderna promueve (la abolición del héroe), Alegría prefiere adherirse a los creadores de “protagonistas” antes que aceptar los cambios que este concepto ha sufrido en la teoría y en la práctica; para él sólo se salvan del escrutinio don

<sup>12</sup> *El no existente caballero. La idea de personaje y evolución en la narrativa latinoamericana*, Megápolis, Buenos Aires, 1975, pp. 44 y 56. Jitrik parte de la tesis de que “cada instante de cambio de la forma del personaje coincide con cada instante de cambio de la narración latinoamericana como conjunto” (p. 14), por lo cual sugiere un proceso que va de una pretendida verosimilitud a “su casi disolución”. Los procedimientos de disolución serían: 1) De la grupalización, 2) de la permutación, 3) de la mezcla de planos, 4) de la igualación, 5) de la duración, 6) de la inversión de signos, 7) de la metonimización, 8) de la hipotetización y 9) de la disyunción (pp. 82-100).

<sup>13</sup> Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, trad. de Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse, Permiá, México, 6ª ed., 1988, p. 169.

<sup>14</sup> “Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana”, en *Los novelistas como críticos*, t. 1, comp. de Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, Ediciones del Norte-FCE, México, 1991, p. 529.

Segundo Sombra, doña Bárbara, Cantaclaro, Arturo Cova, Demetrio Macías y, sin modestia, “Rosendo Maqui [el personaje de su novela *El mundo es ancho y ajeno*, también de 1941], a quien algunos críticos han querido señalar y sé que ha impresionado a muchos lectores. Tiene la novedad de ser un indio con alma”.<sup>15</sup> Al respecto, Arguedas había escrito dos años antes: “Lo que ocurre es que en las novelas de Ciro Alegría aparece un indio que es tal desde el punto de vista social, pero no lo es desde el punto de vista cultural”.<sup>16</sup> Así, el texto de Alegría se reduce a una autodefensa que lo condena a una toma de partido equivocada.<sup>17</sup>

La crítica se ha enfrascado en determinar el personaje principal de *Yawar fiesta* desde tres ángulos: el que consigna un papel protagónico a las comunidades; el que nota en los personajes inconclusos, por llamarlos de alguna manera, de esta novela un antecedente directo de aquellos que aparecerán en obras posteriores de Arguedas, y, por último, el que destaca la ausencia de protagonistas. En la primera línea de interpretación, Vargas Llosa sostiene que en los cuentos y novelas de Arguedas

hay algo que sorprende: la falta de héroes individuales. Algunos personajes desempeñan papeles más importantes que otros. Pero, de hecho, la acción narrativa nunca gira en torno a un personaje que se destaque sobre los otros. En realidad, el personaje central es siempre colectivo: los comuneros de *Yawar fiesta*, la ciudad de Abancay en *Los ríos profundos*, la muchedumbre larval y subhumana de los penados comunes en *El Sexto*.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> *Ibidem.*, pp. 529-530. Su perorata, sin embargo, no se detiene ahí; según él, la novela hispanoamericana estaría por hacerse en fechas tan tardías (¿qué diferencia hay con el “América, novela sin novelistas” (1933) de Luis Alberto Sánchez?): “Cuando en ese mundo surja la vida en forma de personajes, tendremos verdadera novela” (p. 535).

<sup>16</sup> “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, comp. y pról. de Juan Larco, Casa de las Américas, La Habana, 1976, p. 412.

<sup>17</sup> En el plano de la comparación, y a pesar de que Roberto E. Ríos considere *El mundo es ancho y ajeno* como la obra “más representativa del Perú contemporáneo” (*La novela y el hombre hispanoamericano*, La Aurora, Buenos Aires, 1969, pp. 49-56), comparto el juicio de Ariel Dorfman: “Donde termina la obra de Ciro Alegría, Jesús Lara, Icaza, y otros, ahí es donde comienza la rebelión de José María Arguedas” (*Imaginación y violencia en América*, Anagrama, Barcelona, 2ª ed., 1972, p. 224). En este tenor, disiento de Marco A. Arenas y Marquela I. Arenas, quienes intentan mostrar, en un artículo carente de rigor crítico, que “*Yawar fiesta* es una novela criollista que sigue el mismo patrón de los escritores de ese movimiento”, además de que no supera la decimonónica disputa de “civilización y barbarie” (“Identidad y presencia social del indio en dos novelas de Arguedas: *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*”, *Thesaurus*, 49 [1994], pp. 519-526); Rodríguez-Luis, me parece, propone más una valoración sociológica que literaria: “A partir de *Yawar* [...] la obra de Arguedas se orienta hacia un planteamiento telúrico en vez de socioeconómico” (*Hermenéutica y praxis del indigenismo*, FCE, México, 1980, p. 134).

<sup>18</sup> “Tres notas sobre José María Arguedas”, p. 45. En otro momento, sin embargo, Vargas Llosa comenta que lo único que pervive de los comuneros es su voz, “ellos desaparecen” y agrega que “el personaje principal, aunque en casi todo momento invisible, de esta intensa novela no son sus *mistis*, sus cholos ni sus indios [...] sino quien los muestra y oculta [...] El narrador es el más importante personaje de toda ficción” y en seguida lo caracteriza: un varón,

Para Antonio Cornejo Polar, “el primer plano queda ocupado por el grupo y es este el auténtico protagonista. Por esto, con frecuencia sintomática, los parlamentos indios no tienen hablante específico: la voz es de la masa [...] El indio comunero es el héroe de *Yawar fiesta*”.<sup>19</sup>

El segundo grupo está encabezado por Gladys C. Marín, quien se refiere a un personaje con nombre y apellido: “Con el personaje de Bruno Aragón de Peralta de *Todas las sangres*, José María Arguedas nos da un descendiente directo del ‘encomendero’ español de rancia estirpe. Don Julián Arangüena posee algún rasgo que lo constituye en su antecesor”.<sup>20</sup> Arangüena representa al cacique de *Yawar fiesta*. Por su parte, Elena Aibar señala que algunos hacendados y autoridades de *Yawar fiesta* pueden considerarse antecedentes de los de *Todas las sangres* (y menciona el mismo ejemplo de Marín), así como a los mestizos que “serán mejor caracterizados” en esta última novela.<sup>21</sup>

En tercer término, se hallan quienes destacan la carencia de protagonista en *Yawar fiesta*: Rodríguez-Luis señala que en esta novela existen “varios personajes secundarios y ningún protagonista”;<sup>22</sup> mientras Donald L. Shaw parece hacer eco de esta apreciación: “No hay héroe ni personaje central”.<sup>23</sup> Ambas posiciones se mueven a contracorriente de Petra I. Cruz: “No sería exagerado sostener que la narrativa de José María Arguedas tiende a encaminarse hacia la configuración de personajes heroicos”.<sup>24</sup> En el caso de *Yawar fiesta*, sin embargo, sería difícil decidir el protagonismo de alguno de sus caracteres.

---

serrano, blanco o mestizo que, anímicamente, se siente cercano a los indios (*La utopía arcaica*, FCE, México, 1996, pp. 128-130).

<sup>19</sup> *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires, 1973, p. 67. Cabe resaltar que Cornejo Polar hace un exhaustivo análisis de los personajes de *Yawar fiesta* a partir de la tensión que se produce en torno del *turupukllay* que, a un tiempo, funciona como integrador y desintegrador del “pueblo indio”; así, concluye que en la novela se evidencia la estratificación social y económica frente al proceso contrario de la unidad cultural (pp. 57-79). Desde mi punto de vista, los diversos personajes no ocupan un escaño bien definido en uno y otro ámbitos (socioeconómico y cultural), sino que se hallan en una permanente definición a medida que entran en contacto.

<sup>20</sup> *La experiencia americana de José María Arguedas*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1973, p. 81.

<sup>21</sup> *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*, PUCP, Lima, 1992, p. 168. Y aun aventura una hipótesis: la gama de personajes de *Yawar fiesta* “son una prefiguración necesaria para crear los múltiples tipos de *Todas las sangres*, por lo que pienso que la novela más temprana le sirvió a Arguedas como base experimental para crear protagonistas blancos de más complejidad psicológica en sus novelas posteriores”.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 165.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 73.

<sup>24</sup> “Arrojo y heroicidad en algunos personajes de José María Arguedas”, *Anthropos*, 1992, núm. 128, p. 40. De acuerdo con los argumentos expresados, esta interpretación puede ser aplicable a *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, pero no a *Yawar fiesta* (cf. p. 40).

Arguedas parece coincidir con los críticos que mencionan la ausencia de personajes principales en *Yawar fiesta*. Por un lado, expresa que “el indio es tan solo uno de los muchos y distintos personajes” y, por otro, que “quien se tome el trabajo de leer *Yawar fiesta* y conozca a don Julián Arangüena y al sargento de la Guardia Civil que aparecen en esta novela, verá que he narrado la vida de todos los personajes de un ‘pueblo grande’”.<sup>25</sup> Este, a mi juicio, constituye uno de los mayores aportes de la novela, por la complejidad que adquieren los caracteres, por encima de la construcción dicotómica (blancos *vs.* indios) de *Agua* y el relato homónimo de la novela que aquí me ocupa, “Yawar (Fiesta)”.

Sería injusto no mencionar el trabajo de François Bourricaud, “El tema de la violencia en *Yawar fiesta*”, un estudio de corte antropológico que deviene un meticuloso análisis de los personajes, pero siempre subordinado al tema de la violencia.<sup>26</sup> Por mi parte, propongo una lectura más dirigida a la constitución de caracteres según las relaciones que establecen entre sí (de poder, raciales o culturales) y respecto del medio en (y a veces con) que interactúan.

## CASI “TODAS LAS SANGRES”

Lo primero que debe observarse acerca de la caracterización de los personajes de *Yawar fiesta* es que en 1937 Arguedas había publicado una primera versión sobre las corridas de toros en la sierra peruana; en esta se aprecia un claro dualismo, por ejemplo, entre la costa y la sierra, entre indios y *mistis*, entre la autoridades indias y las del gobierno. Además, en “Yawar (Fiesta)” lo literario está subordinado a un claro discurso antropológico. Véase el inicio, cuyo carácter es netamente informativo:

En los pueblos de la sierra las grandes fiestas terminan siempre con una corrida de toros. Cada pueblo tiene su día grande, su fiesta religiosa central; día del patrón o de la patrona del pueblo. Estas fiestas duran generalmente tres o cuatro días; en algunos pueblos hasta

<sup>25</sup> “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, en *Yawar fiesta*, Universitaria, Santiago, 1968, pp. 7 y 10. Luego enumera los cinco personajes principales de los “pueblos grandes”: el indio, el terrateniente de corazón y mente firmes, el terrateniente nuevo y servil, el mestizo que no sabe a dónde va y el estudiante provinciano con una doble residencia, Lima y su pueblo.

<sup>26</sup> En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, pp. 209-225.

una semana. El último día de fiesta es el de la corrida de toros. Las corridas son la mejor manera de festejar un día grande; no hay nada ya que sea más atractivo que una corrida.<sup>27</sup>

En el mismo sentido, los mestizos no aparecen siquiera referidos; es este un catalizador que en *Yawar fiesta* enriquece el haz de personajes, como intentaré mostrar.

Al respecto, destaca un hecho significativo entre la primera edición de la novela y la versión definitiva: Arguedas suprime el primer capítulo de *Yawar fiesta*, “La quebrada”,<sup>28</sup> otro hecho que ilustra la búsqueda de una visión plural del Perú, porque ahí la geografía aparecía como una “herida” que separaba la sierra de la costa, mientras que apenas se aludía a los personajes como seres anónimos que integraban el paisaje: comuneros, mayordomos, peones y principales. Quien recibe animación es la naturaleza: los ríos “cortan las montañas”, “corren” “cantan” y “serpentean”; los cerros y la puna “avanzan”, y hasta el “crepúsculo va saltando de cumbre en cumbre”.<sup>29</sup> Así, desde esta novela, Arguedas evitará caer en un dualismo tramposo y, por el contrario, será cada vez más inclusivo hasta llegar, literal y metafóricamente, a *Todas las sangres*.

Los indios de *Yawar fiesta* aparecen nombrados siempre como una colectividad abigarrada, si bien dividida en cuatro *ayllus*; comparten la capacidad del trabajo grupal, la voluntad para realizar hazañas y las prácticas culturales que permean a todos los habitantes de Puquio, independientemente de la jerarquía social o de las diferencias raciales. Este aspecto, la cultura, permite agrupar a indios, gamonales y cholos en una sola denominación: “pueblo indio”.<sup>30</sup> La cultura es el medio por el cual se aglutinan grupos raciales heterogéneos. Así, todos quedan asimilados a la cultura india dominante, por ello las tres líneas argumentales de

<sup>27</sup> Originalmente, el relato apareció en *Revista Americana de Buenos Aires*, 1937, núm. 156; cito de *Obras completas*, t. 1., comp. y not. de Sybilla de Arguedas, Horizonte, Lima, 1983, p. 121. En la novela, Arguedas resolvió el inconveniente del tono testimonial al poner la explicación de las corridas de toros, la elaboración de las enjalmas o la captura del cóndor en boca de los personajes y no en la del narrador; es decir, los datos etnográficos le sirvieron para caracterizar a los *mistis* que tratan de convencer, con un sentimiento de orgullo, al subprefecto, con lo cual la trama gana en emotividad y la caracterización, en complejidad.

<sup>28</sup> Arguedas lo elimina desde la segunda edición de *Yawar fiesta* (Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1958).

<sup>29</sup> Cf. *Obras completas*, t. 2., pp. 200-202.

<sup>30</sup> De hecho, este es el título del capítulo con que inicia la versión definitiva de *Yawar fiesta*; inmediatamente después de arrancar la lectura, no obstante, el lector se percató de que, además de comuneros, “vecinos” y mestizos habitan el “pueblo grande” que es Puquio; sin embargo, los viajeros y costeños no distinguen jerarquías sociales ni raciales, al contrario, hacen tabla rasa:

“¡Pueblo indio! –dicen los viajeros cuando llegan a esta cumbre y divisan Puquio. Unos hablan con desprecio; tiritan de frío en la cumbre los costeños y hablan:

“–¡Pueblo indio!” (J. M. Arguedas, *Yawar fiesta*, Losada, Buenos Aires, 1977, p. 7; en adelante cito por esta edición).

*Yawar fiesta* giran en torno a las actividades de las comunidades: la construcción de la carretera,<sup>31</sup> la captura del *Misitu* y la corrida,<sup>32</sup> hechos que representarían la capacidad de trabajo colectivo (la faena los convierte en “hormigas”, pp. 33, 40, 117) y la bravura de los indios (los vecinos los nombran “bravos” y “fieras”, pp. 39-40). Pero las virtudes de la comunidad sólo pueden percibirse en cuanto los indios se hallan rodeados por otros personajes, pues las vuelven más evidentes e intensas. Sólo la mirada del otro concede significación a cuanto los indios ejecutan, muchas veces más por el ánimo de la faena colectiva que por exhibicionismo o por un plan futuro bien definido: son, puede decirse, acciones gratuitas que los otros califican como admirables.

Aunque, en general, los indios se mueven en tumulto (p. 113), en tropa (pp. 57, 59 y *passim*) o en comisión (p. 35), guiados por el sentimiento de la solidaridad,<sup>33</sup> el narrador dice que algunos son “más dueños” (p. 12), que cada *ayllu* tiene sus echareros y “esa era la única división” (p. 16) o, bien, que entre ellos hay una división del trabajo: Chaupi tiene más herreros, carpinteros y sombrereros; *K'ollana*, albañiles y danzantes (p. 38); *Pichk'achuri*, por lo que expresa el narrador a lo largo de la novela, tiene hombres tan arriesgados como los de *K'ayau*. La competencia entre distintas comunidades también ocurre con frecuencia, en un acto que distingue e iguala a un tiempo, como se observa entre puquianos y coracoras:

En Pichk'achuri, el varayok' Alcalde mostró con su vara las montañas del lado de la costa, y dijo que si los pobrecitos de Coracora querían entrar en competencia con los comuneros de Puquio, los cuatro ayllus harían una tajada entre los cerros y traerían el mar hasta la orilla del pueblo (p. 69).<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Al respecto, la novela registra un dato curioso: en varias ocasiones se dice que la carretera Nazca-Puquio abarcaba 300 km (pp. 69 y 76) y en otras, 150 (p. 135).

<sup>32</sup> En otro texto, Arguedas testifica haber visto verdaderas hazañas en las corridas de toros, donde “el indio tenía la oportunidad de demostrar que no tenía temor, que podía enfrentarse a una fiera de igual a igual en cuanto a coraje” (“La narrativa en el Perú contemporáneo”, en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, p. 414).

<sup>33</sup> Aparte de las gestas mencionadas, es ejemplar el hecho de que los *punarunas* (habitantes de la puna) fueron acogidos en la comunidad después de perder sus tierras de cultivo y pastoreo: “De punarunas se hacían comuneros del pueblo. Y ya en Puquio, en el ayllu, seguían odiando con más fuerza al principal que les había quitado sus tierras. En el ayllu había miles y miles de comuneros, todos juntos, todos iguales” (p. 22).

<sup>34</sup> Arguedas narra la misma situación, pero con otros actores: los comuneros retan a las autoridades civiles, no a los coracoras (véase “La narrativa en el Perú contemporáneo”, p. 415, e “Intervención de José María Arguedas” en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, en *Un mundo de monstruos y de fuego*, sel. e intr. de Abelardo Oquendo, FCE, Lima, 1993, p. 197).



Del mismo modo, en el interior de la comunidad hay jerarquías; el varayok' representa la máxima autoridad: dialoga con los "principales", dirige las faenas, toma en sus manos el destino de sus comunidades, es decir, ostenta un poder equiparable con el de las autoridades del pueblo y se halla en situación de igualdad con ellas, por un lado; por otro, representa a los comuneros y constituye el hombre de más poder entre los indios, y en ciertas ocasiones condiciona a las mismas autoridades de Puquio, "el pueblo grande". En la comunidad, también se establece una frontera entre el comunero y el "concertado", indio al servicio de los vecinos: "¿Acaso concertado va a ser cumisión? Cúmun k'ayau va ser cumisión" (p. 32). Los indios de los estratos bajos comparten cualidades genéticas y prácticas culturales; pero no cumplen la misma función en la estructura social, económica y laboral: varayok', concertados, comuneros, hombres, mujeres y niños entran en una red de poder que apenas si puede observarse en otras novelas de corte *indigenista*, por llamarlas de alguna forma.

Dentro de la familia india, el mando está depositado en el varón; mientras las mujeres, aparte de que son las plañideras y cantoras a lo largo de la narración, ocupan un sitio subsidiario; los niños, también:

Algunos comuneros empujaban con el pie las criaturas y pateaban a las mujeres, para que se llevaran las huahuas.

—¡Carago kanra! ¡Lleva criatura, rápido! ¡Hombre nomás en plaza! (p. 113)

Igual que perro, "k'anra", la mujer india no puede siquiera compartir el espacio físico con los hombres. Los niños completan la escena como apéndices de la estructura "familiar".

Ante los vecinos principales, las comunidades representan un doble papel: por una parte, los indios ocupan un escaño superior porque tienen el dominio del agua. Los *mistis* se posesionaron de las tierras, "pero el agua no soltaron los indios [...] al amanecer, los días de reparto, los *mistis* de Puquio entran a los ayllus a pedir agua para regar sus sementeras" y "se entropan con los indios del barrio" (p. 13);<sup>35</sup> por otra, mantienen un cierto temor atávico al *misti*, dueño de la bala y el zurriago.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> En un estudio antropológico, Arguedas señala: "El varayok tenía autoridad absoluta en el reparto del agua de regadío en Puquio; él repartía. Los señores y los mestizos no pudieron arrebatar a los indios este privilegio; luego esta actividad será delegada a un "controlador" mestizo (*Formación de una cultura nacional indoamericana*, sel. y pról. de Ángel Rama, Siglo XXI, México, 5ª ed., p. 35).

<sup>36</sup> Por otro lado, el indio ve en el patrón una imagen aterradora y protectora porque sin la voluntad del patrón, no



También debe señalarse que los indios guardan un rencor ancestral contra quienes los despojaron: “el odio a los principales crecía en sus corazones como aumenta la sangre, como crecen los huesos” (p. 25).

Respecto de la naturaleza, los comuneros guardan una distancia de respeto y a veces se compenetran con ella (más en el ámbito mágico-religioso que Arguedas defiende): “Pero en el corazón de los puquios está llorando y riendo la quebrada, en sus ojos el cielo y el sol están viviendo; en su adentro está cantando la quebrada, con su voz de la mañana, del mediodía, de la tarde, de oscurecer” (p. 15). Cuando el patrón arrastra a un animal, los indios sufren más que con las heladas:<sup>37</sup> “–¡Pillkchallaya! ¡Dónde te van a llevar, papacito!” (p. 24); “–¡Papay! ¡Papacito! ¿Cómo pues! ¡Cómo te han traído mak’ta! Te hubieras corrido, niñito; corriendo hubieras salido de tu k’ñual; por la pampa nomás te hubieras ido a tu laguna; tranquilo te hubieras entrado al agua de tu laguna, de tu mamay. ¡Ay Misitu, papay!” (p. 144). Hasta con los objetos, los indios establecen una suerte de comunicación emotiva: “Sentían cariño por su ‘carritera’, como por los duraznales que crecían en los ríos de sus pueblos, como por las torcazas que cantan en las lambras que crecen a la entrada de sus casas” (p. 73).<sup>38</sup>

Los indios de *Yawar fiesta* no están condenados a permanecer en la ignorancia, antes bien han aprendido a defenderse ante los tribunales (pp. 12-13) y tienen a sus representantes en Lima para, al lado de los mestizos “alimeñados”, redimir a las comunidades, tal el caso del “chofer Rodríguez” (pp. 82 y 129). Otro *descastado*, por denominarlo de alguna manera, es el cura de Puquio, cómplice de gamonales y autoridades: “Ustedes saben que he sido indio de Karwank’a. El santo obispo de Ayacucho me recogió por caridad y me llevó al Seminario. Pero en mi corazón sigo queriendo a los indios, como si fueran hermanos” (p. 53). Esto demuestra que los indios de Arguedas se encuentran en un constante dinamismo y se caracterizan conforme se oponen o entran en contacto con otros seres (o con los objetos, el paisaje y los animales). Es más: pueden escapar, mediante el estudio, de su condición de oprobio y volver para contribuir en un mayor sometimiento de sus congéneres.

---

puede disfrutar de los pocos bienes que disfruta y, al mismo tiempo, siente que es un tirano dueño de su vida y de los instrumentos que le sirven de consuelo” (“Testimonio”, en *Un mundo de monstruos y de fuego*, p. 206).

<sup>37</sup> En un cruce intertextual, Arguedas sostiene que se vio contagiado por la confraternidad de los indios con los animales: “Personajes que lloran por sus animales e incluso les hacen cantos. Incluso la gente esta de la zona de Lucanas, aun los mestizos, y por supuesto los indios, cuando hablan de sus caballos, sus burros, dicen ‘mi familia’” (“Testimonio”, p. 205). Nuevamente, la visión cultural de los indios parece contaminar la de los mestizos, al menos.

<sup>38</sup> Y en un discurso más etnográfico: “[El indio] levanta su hacha y la acaricia y le tiene amor porque ese instrumento le da a él bienestar, le sirve para cambiar leña por otras cosas” (“Testimonio”, p. 206).

Los descendientes de españoles que se desparramaron en la sierra peruana, después de que la explotación minera perdió rentabilidad, fueron a dar a los “pueblos grandes” donde se les reconoce como “vecinos”, “principales” o “mistis”.<sup>39</sup> En el relato de 1937, Arguedas propone dos hechos fundamentales que caracterizan a los actores enfrentados: por un lado, la desproporción cuantitativa (“Y se vieron frente a frente, 1 500 indios y diez mistis”) y, por otro, el individualismo de los principales frente a la comunidad (“los principales vestían, cada uno, de muy distinta manera: tenían caras muy diversas y sus almas eran casi siempre enemigas unas de otras, porque estaban dominadas por el espíritu del negocio, por la ambición; los indios, no”).<sup>40</sup> Los principales no parecen compartir mucho, ni ropas ni rostros ni almas, salvo la ambición. En la novela llegan a encontrarse 200 vecinos y “chalos” ante 10 000 indios, mientras que en el Girón Bolívar, especie de culebra venenosa,

durante el día y por las noches, los principales viven en el Girón Bolívar; allí se buscan entre ellos, se pasean, se miran frente a frente, se enamoran, se emborrachan, se odian y pelean; allí andan en tropa echando ajos contra sus enemigos políticos; a veces rabian mucho y se patean en la calle, hasta arrancan las piedras del suelo y se rompen la cabeza (p. 11).

Así, el egoísmo y la división se convierten en los rasgos que más ilustran el carácter de los principales, lo que no quiere decir que todos sean iguales; entre ellos también hay jerarquías: están los “más propietarios”, como el alcalde Antenor y don Demetrio Cáceres, y los “menos principales”, como don Pancho Jiménez (p. 44). Además, entre los principales y las autoridades impuestas por el gobierno central hay una especie de patriarca: don Julián Arangüena,<sup>41</sup> tildado como “animal” (p. 60), “cabecilla” (p. 106), “fera” (pp. 97 y 99) y “diablo” (p. 131), al que bien podría caracterizarse como el más propietario y más principal. Entre los principales se manifiesta a menudo la competencia personal, como cuando varios de ellos se disputan la simpatía del subprefecto: don Demetrio invita champaña y don Pancho cerveza (p. 45), lo que de alguna forma indica la diferencia de estatus. También don

<sup>39</sup> Según Arguedas, los indios no los llamaban “blancos, sino mistis, porque la diferencia es mucho más cultural que racial” (“La narrativa en el Perú contemporáneo”, p. 409).

<sup>40</sup> “Yawar (Fiesta)”, p. 128. Esta visión utópica del indio será el objeto de los ataques contra Arguedas en la “Mesa redonda sobre *Todas las sangres*” (véase *¿He vivido en vano?*, IEP, Lima, 1985, pp. 41-42).

<sup>41</sup> Curiosamente, se trata de un personaje al que, al menos en dos ocasiones, Vargas Llosa cambia de nombre: en “Tres notas sobre Arguedas” lo llama “Julio Arosamena” y en *La utopía arcaica*, “Pascual Arangüena”.

Julián y don Pancho apuestan diez docenas de cervezas, uno en favor del *Misitu* y otro de la indiada (pp. 38, 44 y 47).

Aunque en general hay una especie de ascendencia natural sobre los comuneros, los principales se encuentran fascinados por las costumbres nativas; en este caso, recuérdese el entusiasmo con que todos se arrebatan la palabra para mostrar las virtudes del *turupukllay*, al mismo tiempo que manifiestan sus sentimientos más soterrados (pp. 39-42). Sólo don Pancho se atreve, sin embargo, a desafiar la prohibición de las corridas, porque se siente identificado con los indios (“tiene partidos entre la indiada”, dice un personaje, p. 103) y confirma la ascendencia de la cultura india sobre la de los vecinos del Girón Bolívar:<sup>42</sup> “la indiada es el pueblo, el Puquio verdadero [...] Aquí en la sierra, la fiesta, toda clase, de santos y [de la] patria es de la indiada” (p. 62). Los demás principales, en palabras de don Pancho, viven “aquí y con la panza en Lima” (p. 63). Por ello su reacción cuando el subprefecto acusa a los indios de dar de comer piojos a sus hijos:

—¡Yo he visto a los indios metiendo piojos a la boca de sus guaguas!...

—¡No señor! ¡En Puquio no!

Don Pancho se levantó de su silla y se paró frente al Subprefecto.

—¡En Puquio no, señor!

—¿Yo miento?

El Subprefecto miró a don Pancho desde el extremo del alfombrado.

—Sí, señor Subprefecto. ¡En Puquio ningún ayllu come piojos! ¡Juro por Dios! (p. 63)

Este acto convierte a don Pancho, a la mirada de los demás, en “macho” y “guapo” (pp. 61 y 65); aunque para sí mismo no sea sino un “mujerao” que se “engallina” cuando no puede salir de la cárcel para ver la corrida (p. 153). Es también el momento en que dice a don Julián “estamos hermanados”, pues comparten la misma celda y el destino, “los dos presos, como indios” (p. 150).

A pesar de que don Pancho es la excepción, los principales ven en los indios apenas algo más que animales, fuerza de trabajo, y en las indias el objeto de la violencia sexual. Después del despojo, los *mistis* devinieron en patrones y consiguieron arrinconar a los indios contra la cumbre de los cerros, hasta que sometieron a unos como “concertados” y a otros los hicieron refugiarse entre los *ayllus*.

<sup>42</sup> Cómo no va a tener partido entre la indiada si nació en una comunidad: “Yo soy puquio, señor, vecino nacido en Chaupi, para su mandar” (p. 61); los otros vecinos lo veían como “un chalo platudo nomás” (p. 100).

Posiblemente los menos afortunados frente a los principales sean los mestizos, ya que don Julián los trata como “maricones” o “mujeraos”, y establece la diferencia. “Yo no soy ningún ‘chalo’ mayordomito maricón. ¡Soy el patrón carajo; y a mí no me asustan con musiquitas de mierda!” (p. 88). Luego emplea la misma fórmula en dos ocasiones contra su capataz Fermín, otro mestizo: “-¡Qué mariconadas! A ustedes se les levanta el indio diez veces por día. En el fondo son puros indios, y se les agua la sangre cada vez que hay que meter el cuerpo al peligro” (p. 89); “-¿Y tú no me preguntas, mujerao de mierda?” (p. 127). Don Julián, el llamado “toro padre” de Puquio por don Pancho, a lo largo de *Yawar fiesta* ejerce no sólo el lenguaje más violento, sino la fuerza física contra indios y mestizos; además, pone contra la pared al resto de los principales y a la misma autoridad encarnada por el subprefecto. Al final, el ejercicio del poder está restringido, porque, por ejemplo, el subprefecto no cuestiona las prácticas de los gamonales y estos, a su vez, se sujetan a una autoridad que les viene de fuera siempre que garantice sus privilegios sobre el resto del pueblo. Acompañan al representante del gobierno jueces y fuerzas militares.

Como se puede notar, los principales tienen su propia estratificación, así como una multiplicidad de facetas que, podría decirse, van desde los más honestos (como don Pancho y don Julián, lo cual no lo salva de ser un típico señor de verga y bala) hasta los más hipócritas (el alcalde Antenor, don Demetrio y don Jesús). Entre aquellos hay una firme convicción de estar a favor de las comunidades o de explotarlas al máximo; entre estos pueden identificarse varios estados de ánimo que irían de la simpatía por las costumbres indias a su reprobación (en una alianza más que artificial con el gobierno) y, por último, a la identificación con el “pueblo indio”, como ocurre cuando el alcalde ordena la entrada de los toreros puquianos (después de motejar al diestro español, Ibarito II, de “maricón” y “mujerao”) y presume ante la autoridad limeña la corrida al estilo indio, prohibida por el gobierno central: “-¿Ve usted, señor Subprefecto? Estas son nuestras corridas. ¡El yawar punchay verdadero! -le decía el Alcalde al oído de la autoridad” (p. 164). Momentos antes, sin embargo, había sostenido con el subprefecto que esas eran prácticas de salvajes y con lo cual señalaba su acuerdo con la ley que luego habría de infringir.

En este marco, los principales tampoco representan una masa humana homogénea. Al contrario: igual que los indios, los vecinos del Girón Bolívar responden a una estructura jerárquica en dos sentidos; en uno, lo económico basado en la propiedad funciona como regulador; en otro, el ejercicio de la fuerza y la genealogía se imponen como paradigmas. Al mismo tiempo, hay algunos comuneros como don Pancho que han conquistado un lugar entre los

principales de Puquio o como el cura proveniente de la comunidad india de Karwank'a; otros viven a la sombra del cacique Arangüena, a quien las mismas autoridades temen; unos más viven para adular a los "más principales"; y todos, a su vez, dependen del *varayok'* y los comuneros en lo que respecta a la dotación del agua. Además, las comunidades indias han impuesto su visión de mundo –sus representaciones culturales, podría decirse– en buena parte de las actividades colectivas.

Mientras las comunidades se ganan el afecto de los principales con sus acciones temerarias o por su decisión y capacidad de trabajo en conjunto, los mestizos (*cholos* o *chalos*) apenas si figuran como seres independientes. En Puquio, los *chalos* con clasificados de acuerdo con los cuatro *ayllus*; además dependen de la voluntad de las autoridades civiles o de los principales:

Ellos también quieran o no, están clasificados por los vecinos según los ayllus. Son mestizos de Chaupi, k'ollanas, k'ayaus, pichk'achuris. Entre los "chalos" nombra el prefecto al Teniente Gobernador del ayllu (p. 14).

Situados a medio camino, literalmente, entre indios y *mistis*,<sup>43</sup> los mestizos asumen dos posiciones contradictorias, según sus intereses o sus raíces (como los casos análogos de don Pancho y don Julián), que ilustran el carácter heterogéneo de un grupo social y racialmente marcado:

Los "chalos", según su interés, unas veces se juntan con los vecinos, otras veces con los indios. No viven en el Girón Bolívar, sus casas están en las callecitas que desembocan en la calle de los mistis (p.14).

Es decir, se hallan como en el aire, pues están reagrupándose constantemente y casi nunca entre sí: "Cada vecino tiene tres o cuatro 'chalos' de su confianza, y los mandan a cualquier parte, a veces de puro favor [...] entre ellos escogen los principales a sus mayordomos" (p. 14); sin embargo, hay otros mestizos "trabajadores" que hacen amistad con los comuneros y los defienden, les hablan con respeto y "en las fiestas bailan con ellos de igual a igual; y cuando hay apuro, el mestizo amigo aconseja bien" (p. 15).

<sup>43</sup> En "Razón de ser del indigenismo en el Perú", Arguedas comenta que el mestizo es un "individuo social y culturalmente intermedio que casi siempre está al servicio del señor, pero algunas veces aliado a la masa indígena" (en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, p. 429).

Por su parte, los “alimeñados”, los serranos radicados en Lima, constituyen un grupo culturalmente uniforme, aunque en él participan indios, *chalos* y *mistis* venidos a menos; estos aparecen como sujetos desarraigados con un constante resentimiento contra los gamonales de Puquio, por ello frente a los indios asumen el papel de redentores:

Y los terratenientes, los mismos curas, toda la gente que los explota, que hace dinero a costa de su ignorancia, procuran confirmar que este miedo del indio por las grandes fuerzas de la tierra, es bueno y es sagrado. ¡Pero si nosotros fuéramos Gobierno, hermanos! ¿Qué pasaría? Romperíamos las causas que han hecho sobrevivir por tanto siglos el primitivismo y la servidumbre (p. 134).<sup>44</sup>

Al final, en Puquio, se rinden a esas fuerzas tan ancladas en el “primitivismo”. Por ejemplo, el chofer Martínez ayuda a arrastrar al *Misitu*: “Los dos sintieron en la voz del varayok’ la alegría del indio, porque un mestizo amigo, un ‘Lima chalo’, entrara con el ayllu. El chofer abrazó al varayok’ y se alineó con los del turno”. Así, mezclado con los comuneros, “hombro a hombro con los k’ayaus, se sentía orgulloso, como nunca” (p. 139). Los lazos con que llevan amarrado al *Misitu* simbolizaría el cordón umbilical al que, “alimeñados” e indios, permanecen amarrados, a pesar de los discursos emancipatorios de aquellos.

Como supuestos portadores de la bandera del socialismo mariateguiano, los “alimeñados”, ya aliados a las autoridades, se creen con la obligación no solo de condenar el gamonalismo, sino de enfrentar a sus antiguos patrones: “Esos ‘chalos’ acababan de llegar y, sin embargo, se movían junto al Subprefecto, como los más principales; los miraban a ellos, a los vecinos notables, como a gente igual” (p. 130). Antes el mestizo Escobar había espetado a don Julián “gamonalcito de mierda” y el indio Martínez, “ladrón que se anda libre en las calles” (p. 129).

En *Yawar fiesta* se perciben, al menos, tres tipos de autoridad, la representada por el *varayok’*, la autoridad de facto del gamonal y aquella que apenas tiene contacto con los indios y que, sin embargo, también contribuye en la conservación del *status quo*, la representada por el subprefecto. Estas autoridades a las que, por no hallar mejor nombre, llamo *civiles* llegan con los *mistis*, primero para legitimar el despojo de las

<sup>44</sup> Antes se lee: “Nosotros conocemos su alma, nosotros les iluminaremos de cerca” (p. 134); entonces los “alimeñados” comparten la idea que la cultura pseudocivilizada de la costa ha consignado para los indios. La única diferencia es que aquellos se sienten con más derecho de “liberarlos” de esa serpiente de doble faz: los temores míticos y el poder de los gamonales; pero, parece interrogar Arguedas, ¿podrán hacerlo con esa visión mesiánica?

comunidades (p. 19) y, después, para mantener el “orden” e impulsar la “civilización”, si no por la ley (para eso están los jueces), por la fuerza (la cárcel y el ejército resultan factores de convencimiento). A la cabeza, el subprefecto: un costeño (aunque no de Lima, sino de Ica) que odia a los indios y sus costumbres y que, además, desprecia a los principales por aduladores e hipócritas, en fin, un personaje que se halla a disgusto con su labor, tanto que llega a maldecir el retrato del presidente de la república: “¡Si tú estuvieras aquí, desgraciado!”, increpa a la imagen (p. 65).

Al subprefecto no le falta ocasión para ofender a los indios y sus prácticas:

–¡Estos pueblos son una porquería! Con razón nos ganaron los chilenos. Aguaitan como guanacos –dijo el Subprefecto.

–¡Sí, señor! La cobardía de los indios se mete en la sangre de uno (p. 50).

Para el subprefecto los indios no son sino “puro ganado” (p. 56), “pueblos como de otro mundo” (p. 58); mientras que acerca de los principales comparte el mismo juicio que el sargento:

–¡Qué va, señor! Pero a mí me friega también el disimulo y la prosa de estos gamonalcitos.

–Tiene usted razón. Unas veces me dan ganas de rajarlos a vergazos. Roban, chupan, engordan, desuellan a la indiada; y vienen al Despacho, “¡Ay señor Supre!” Con la cara de lloriqueo, de misericordia. Y si pudieran matarlo a uno ¡Con qué ansias lo harían! ¡Qué vaina es esta! (p. 58)

Ahora bien, esta generalización en la práctica no es tan definitiva, el subprefecto reconoce mínimamente dos tipos de principales, los aduladores y los insobornables: don Antenor y don Demetrio, por un lado; don Pancho y don Julián, por otro. A los primeros los estafa (pp. 100-102) y a los segundos los mete en prisión, si la ocasión lo amerita (p. 149-153). Al final de la novela, sin embargo, las fuerzas del orden se ven rebasadas en un par de momentos. Cuando no pueden contener la avalancha de indios que desean entrar a la placita de toros, el representante de la autoridad militar, “el Sargento empezó a sentir miedo” (p. 154) y uno de sus subordinados le comenta: “–¡Mi Sargento! Si tardan [las autoridades] nos van a fregar [los indios] –decía un guardia” (p. 155). El otro momento en que las autoridades resultan superadas ocurre dentro del coso; ahí la autoridad del subprefecto sucumbe ante uno de sus otrora aduladores, pues en contra de la ley que prohibía las corridas de toros, al estilo serrano explota de aburrimiento:



Entonces el mismo don Antenor, el Alcalde, gritó de repente, saltando de su asiento:

–¡Que entre el “Honrao”, carajo!

–¡Que entre el Tobías –gritó don Félix de la Torre.

–¡Que entre el Wallpa!

–¡El Kencho! (p. 162)

De esta manera, la presencia intermitente de las autoridades civiles, aunque amparadas por los militares, termina por ser condenada a la invisibilidad: en cosas del “pueblo indio” ellos no tienen autoridad.

A manera de conclusión, el análisis de los personajes de *Yawar fiesta* demuestra que no responden totalmente a la estructura dicotómica que el discurso histórico, y aun el literario, ha difundido: *mistis* vs. indios. Además de estos polos con su propia complejidad jerárquica, se encuentran los indios *alimeñados*, los *chalos* y los indios encumbrados en la jerarquía económica (como don Pancho) o social (como el cura de Puquio). Las relaciones de contacto y oposición entre ellos complejiza aún más la caracterización, pues la cultura india permea todos los estratos sociales.

Los principales, *mistis* o mestizos, por ejemplo, no siempre representan fuerzas oscuras; hay los que se inclinan por los indios y los que persisten en el despojo de las comunidades a costa de cualquier precio: Arangüena, el alcalde, entre otros. Don Pancho, el chofer Martínez o los comunistas *redentores* de los indios, por el contrario, muestran una abierta simpatía y hasta solidaridad con las comunidades.

Por su parte, aunque los indios apenas tienen conciencia de sus actos heroicos, son depósito de un callado rencor contra los principales, una fiera de mil cabezas capaz de abrir una “carritera” en tiempo récord o enfrentarse a un toro bravo sin arma alguna. Y si bien parecen hallarse en el fondo de la escala social, hay aún algo peor: los indios tienen su propia cadena de poder, en cuyo último eslabón se halla la mujer. Frente a los principales, los indios guardan un doble sentimiento de temor y odio: por una parte, el miedo a la violencia física, justificada o no, del gamonal; por otra, el rencor contra quien no sólo despojó a sus antecesores, sino que sigue despojando a quien se deje con la complicidad de las autoridades. Puede argumentarse que en el contexto de la sierra peruana perfilada por Arguedas en *Yawar fiesta* los indios tienen un poder cultural inversamente proporcional al poder de facto de los principales.

Las autoridades, finalmente, responden la mayoría de las veces a la lógica de las circunstancias: aunque en el interior de las comunidades su influencia no se note sino de manera indirecta, se encargan de ejercer el poder sobre la indiada; los



mestizos, como aquellos, no se hallan en todos los casos como victimarios de los indios y estos no aparecen siempre marcados por la pureza original del *ayllu*. Es más: el poder del Alcalde casi nunca alcanza a los indios. Puede más, en este caso, el poder del gamonal, patrón de los indios concertados y, en ciertas ocasiones, se impone a las propias autoridades. Estas, como quien dice, fungen como parapeto de la verdadera autoridad en cuestiones sociales y económicas, el cacique. Por lo demás, el título de este apartado, “Casi todas las sangres”, se explica porque a diferencia de *El sexto* o *Todas las sangres*, la participación de los afroperuanos o los descendientes de los japoneses ni siquiera se entrevé, acaso porque se trata de una novela de pueblo grande: no como estas situadas en Lima.

## BIBLIOGRAFÍA

- AIBAR RAY, Elena, *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*, PUCP, Lima, 1992.
- ALEGRÍA, Ciro, “Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana”, en *Los novelistas como críticos*, t. 1, comp. de Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, Ediciones del Norte/FCE, México, 1991.
- ARENAS, Marco A. y Marquela I. Arenas, “Identidad y presencia social del indio en dos novelas de Arguedas: *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*”, *Thesaurus*, 49 [1994], pp. 519-526.
- ARGUEDAS, José María, *Yawar fiesta*, Universitaria, Santiago, 1968.
- , *Yawar fiesta*, Losada, Buenos Aires, 1974.
- , *Relatos completos*, Losada, Buenos Aires, 1975.
- , *Obras completas*, ts. 1 y 2, comp. y not. de Sybila A. de Arguedas, Horizonte, Lima, 1983.
- , *Formación de una cultura nacional indoamericana*, sel. y pról. de Ángel Rama, Siglo XXI, México, 5ª ed., 1989.
- , *Un mundo de monstruos y de fuego*, sel. e intr. de Abelardo Oquendo, FCE, Lima, 1993.
- BRUSHWOOD, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX (Una vista panorámica)*, trad. de Raymond L. Williams, FCE, México, 1984.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires, 1973.

- CRUZ LEAL, Petra Iraides, “Arrojo y heroicidad en algunos personajes de José María Arguedas”, *Anthropos*, 1992, núm. 128, pp. 40-43.
- CUEVA, Agustín, *El desarrollo tecnológico en América Latina*, Siglo XXI, México, 1993.
- DORFMAN, Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Anagrama, Barcelona, 2ª ed., 1972.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. de Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 17ª ed., 1995.
- JITRIK, Noé, *El no existente caballero. La idea de personaje y evolución en la narrativa latinoamericana*, Megápolis, Buenos Aires, 1975.
- MARÍN, Gladys C., *La experiencia americana de José María Arguedas*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1973.
- PRADA OROPEZA, Renato, “El estatuto del personaje”, en *La narratología hoy*, sel. y pres. de Renato Prada Oropeza, Arte y Literatura, La Habana, 1989.
- Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, comp. y pról. de Juan Larco, Casa de las Américas, La Habana, 1976.
- REYES, Alfonso, *Última tule*, en *OC*, t. 11, FCE, México, 1982.
- RÍOS, Roberto E., *La novela y el hombre hispanoamericano*, La Aurora, Buenos Aires, 1969.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *Hermenéutica y praxis del indigenismo*, FCE, México, 1980.
- SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana (Boom. Posboom. Posmodernismo)*, Cátedra, Madrid, 6ª ed., 1999.
- TODOROV, Tzvetan, “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, trad. de Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse, Permià, México, 6ª ed., 1988.
- VARGAS LLOSA, Mario, “Tres notas sobre José María Arguedas”, en *Nueva narrativa latinoamericana*, t. 1, comp. de Jorge Laforgue, Paidós, Buenos Aires, 1969.
- \_\_\_\_\_, *La utopía arcaica*, FCE, México, 1996.
- VILLEGAS, Abelardo, *Reforma y revolución en el pensamiento latinoamericano*, Siglo XXI, México, 6ª ed., 1986.
- YÁÑEZ, Agustín, *El contenido social de la literatura iberoamericana*, Americana, Aca-pulco, 2ª ed., 1967.
- ZUM FELDE, Alberto, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana (Los ensayistas)*, Guaranía, México, 1954.



## Hacia una infancia de nuestra historia nacional. *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco

### RESUMEN

Este artículo es un estudio de las narrativas dominantes que estructuraban las diversas esferas de la vida política, social, íntima y espiritual del México de los años cincuenta, tal como las presenta la novela *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco. Particularmente, analiza la figura de la infancia (en el personaje de Carlitos) como una instancia resistente a dichas narrativas, y por lo mismo, como una figura crítica privilegiada de los discursos adultos de autoridad (la religión, la política, la raza, la clase social, la moral). El autor postula, por medio de una comparación con estudios científicos sobre los efectos en los niños de los esquemas narrativos totalitarios impuestos por los adultos (la religión), que dichos efectos no son una pura invención o construcción literaria, sino una realidad global a cuya crítica y estudio la literatura puede aportar mucho.

**PALABRAS CLAVE:** JOSÉ EMILIO PACHECO, INFANCIA, NARRATIVAS DOMINANTES, MÉXICO AÑOS CINCUENTA.

### ABSTRACT

This article focuses on the dominant narratives that shaped the political, social, intimate and spiritual life of Mexico during the fifties as they are represented in the novel *Las batallas en el desierto* by Jose Emilio Pacheco. More specifically, it analyzes the figure of childhood (embodied in the main character, Carlitos) as an instance of resistance to such narratives, and, by the same token, as a privileged figure of critique of the adult discourses of authority (religion, politics, race, class, and moral). The author states, through a comparison with scientific studies on the effects of totalitarian narratives instilled by adults in children (i.e. religion), that such effects are not merely a literary invention or construction, but a global reality that is also bring forward and deconstructed by literature.

**KEYWORDS:** JOSE EMILIO PACHECO, CHILDHOOD, DOMINANT NARRATIVES, MEXICO DURING THE FIFTIES.

Recibido el 7 de enero de 2011 en la redacción de la *Revista de El Colegio de San Luis*.

Enviado a dictamen el 7 de febrero de 2011. Dictámenes recibidos el 18 de febrero de 2011.

Recibido en su forma definitiva el 26 de febrero de 2011.

## HACIA UNA INFANCIA DE NUESTRA HISTORIA NACIONAL. *LAS BATALLAS EN EL DESIERTO*, DE JOSÉ EMILIO PACHECO

ALEJANDRO ZAMORA\*

De manera general, podemos decir que la crítica en torno a esta debatida novela de José Emilio Pacheco ha tenido tres acercamientos distintos a la obra. El primero sería un enfoque histórico-literario o filológico que se ha ocupado de estudiar sus aspectos propiamente novelísticos (construcción, técnica, procedimientos, fuentes, intertextos, etcétera), así como su lugar, el de su autor y la trayectoria de este último en el contexto de la producción literaria mexicana (Verani, Poniatowska, Ruffinelli, Glantz). El segundo sería una lectura político-social, que ve en la obra una narrativa preocupada por diversos problemas del México moderno, tales como los conflictos de poder, las tensiones ideológicas y de clase, lo local versus lo extranjero, las transformaciones de la urbe (Friis, Sánchez Prado, Barrantes). Finalmente, tendríamos los enfoques críticos comparativos que la ubican en el contexto de problemáticas o tradiciones literarias más allá de su contexto nacional, tales como el *Bildungsroman* o novela de formación (Martinetto); o bien en el contexto de tópicos tales como el de *coming of age* o pérdida de la inocencia (Alatríste), o el del desencanto por el paraíso perdido (Trejo Fuentes), entre otros. Cabría agregar que estos tres tipos de lectura (histórico-literaria, político-social y comparativa), no han sido recíprocamente excluyentes, y que en conjunto constituyen un cuerpo crítico de gran valía —que sin duda hace justicia a esta emblemática novela mexicana—.

En las siguientes páginas, mi intención, ahora, es ubicar esta novela en el contexto de una problemática literaria específica que podríamos llamar global, pero que sin embargo no ha sido todavía estudiada como tal en su conjunto. Me refiero a la novela de la infancia, entendida como un proyecto crítico de los presupuestos básicos de la modernidad occidental, de sus narrativas totalizadoras, de sus dicotomías fundamentales. Me refiero, también, a la construcción de la infancia como una figura literaria que reclama otras posibilidades de experiencia de la vida y de la interacción humana negadas, o ni siquiera advertidas, por las estructuras básicas de la vida social, política, personal e íntima. En este sentido, *Las batallas en el desierto* comparte un contexto comparativo con obras tan aparentemente dispares —sólo

\* York University-Glendon Campus (Toronto, Canadá).

aparentemente— como *El tambor de hojalata*, de Günter Grass; *Ferdidurke*, de Witold Gombrowicz; *Duelo en el paraíso*, de Juan Goytisolo; o *Allah n'est pas obligé*, de Ahmadou Kourouma (todavía no traducida al español).<sup>1</sup> Novelas, todas estas, que logran someter el universo predador y represivo de los adultos, sintetizado en situaciones históricas concretas, a una perspectiva “infantil”,<sup>2</sup> en la que los autores proyectan un deseo de formas de vida más creativas, más libres, más estéticas.

Dentro de este amplio marco, el aspecto concreto en el que me propongo centrar mi estudio de la novela de Pacheco es el de la función de las narrativas dominantes (adultas, claro) en los niños, y en la creación de ciertas figuras infantiles —en este caso, el personaje de Carlos— como elementos de resistencia a estas.

Entiendo como “narrativas dominantes” a esos grandes esquemas narrativos adultos que vehiculan una educación, un sistema de valores, una moralidad, y que buscan inscribir identidades esencialistas en los individuos desde la edad más temprana posible. Es fundamental, para los propósitos de esta investigación, mostrar el funcionamiento de estas narrativas no como una invención o construcción literaria, sino como una realidad global, para, de esta manera, hacer hincapié en el potencial crítico (político, social, ético), de una novela como *Las batallas en el desierto*. De manera que empiezo con un ejemplo ajeno a la literatura, pero que explica al punto lo que quiero y que además está en perfecta consonancia con el tema de la novela que me ocupa.

El médico y antropólogo evolucionista John Hartung, en su artículo “Love Thy Neighbor: The Evolution of In-Group Morality”, discute algunos pasajes bíblicos para ilustrar su tesis, según la cual la moralidad es un sistema de valores cuyo fin implícito es, en realidad, político: tiene como propósito fortalecer al grupo específico al que se pertenece exacerbando las diferencias con respecto a los que no.

En dicho artículo, Hartung se refiere a un estudio llevado a cabo por el psicólogo George Tamarin entre un grupo de más de cien niños israelíes de entre 8 y 14 años. Tamarin relató a los niños el pasaje bíblico de la batalla de Jericó, en el que Josué dice a sus seguidores que el Señor les ha dado dicha ciudad, que esta debe ser destruida por completo, y que todo lo que hay en ella debe ser consagrado a Dios. Y así, “pasaron por el filo de la espada todo cuanto había en ella: hombres y mujeres, niños y

<sup>1</sup> Así, el presente estudio de la novela de Pacheco forma parte de una investigación interdisciplinaria mucho más amplia que involucra, entre otras, las novelas mencionadas.

<sup>2</sup> Ya veremos, más abajo, que esta “infancia” no se refiere aquí a una edad o a una etapa en la vida de las personas, sino a una figura literaria que le permite al autor la exploración de un universo de posibilidades y de experiencias imposibles de concebir dentro de los esquemas convencionales de la vida adulta.

ancianos, vacas, ovejas y asnos. [...] Después incendiaron la ciudad y todo lo que había en ella, salvando únicamente la plata, el oro y los objetos de bronce y de hierro, que fueron depositados en el tesoro de la Casa del Señor” (*Biblia*, Josué 6: 16-19) (como se ve, la orden de salvar a la prostituta Rajab y su familia fue omitida para este estudio). Después de relatar el episodio, la pregunta que Tamarin hizo a los niños fue la siguiente: “¿Creen ustedes que Josué y los israelíes actuaron bien o no?”. El resultado fue el siguiente: 66 %, aprobación total; 26 %, aprobación parcial; 8 %, desaprobación total. Posteriormente, el mismo estudio fue llevado a cabo entre un número igual de estudiantes de la misma edad y en el mismo contexto. La única diferencia fue que el nombre de Josué cambió por el de general Li y el de Israel por el del Imperio chino hace tres mil años. En este caso, la desaprobación de los niños a la conducta del general Li fue casi unánime (sólo siete por ciento de los niños la aprobaron).

Es sumamente interesante la diferencia de actitud en los niños, y cómo su identidad nacional-religiosa cede a valores más intuitivos y naturales de respeto y justicia todavía activos a esa edad, aun tratándose de agentes extranjeros (como el general Li), cuando la misma historia se presenta como eso: una simple historia, desligada de las narrativas universalistas, pletóricas de principios totalizadores, en que fueron educados.<sup>3</sup>

No es un problema de una religión específicamente, me apuro a precisar. De hecho, otras preocupaciones recientes sobre la exposición de los niños y los jóvenes a las narrativas totalizadoras de los adultos, pueden apreciarse en contextos católicos —por ejemplo, en la película *Liam*, de Stephen Frears (2000)—, o incluso en un contexto laico —como es el caso de la película *The Wave*, de Dennis Gansel (2008), basada en el experimento *The Third Wave* llevado a cabo en 1967 por el profesor Ron Jones en un *high school* de California. También estoy seguro de que si el experimento se hubiera hecho entre niños chinos, en un contexto chino, la reacción del general Li hubiera sido también muy popular, en contraposición a la de Josué en Jericó. Lo mismo podría pasar entre un grupo de niños soviéticos, por decir, en los años más tensos de la guerra fría, si en lugar de Josué o el general Li habláramos de un general ruso en una ficticia invasión a Estados Unidos. En cualquier caso, el ejemplo ilustra bien lo que entiendo por exposición de los niños a las narrativas adultas.

<sup>3</sup> De hecho, un creciente número de evidencias científicas confirman la existencia de un sentido moral innato en todos los seres humanos (Hauser, Ridley). Esto, claro, se opondría de forma radical a las teorías fundacionales de Freud, Piaget y Lawrence Kohlberg, entre otros, quienes insistentemente han sostenido que el humano nace como un animal amoral, en espera de ser moldeado por su cultura.

He citado el estudio de Tamarin en Israel justamente porque la determinación de los niños por medio de estas narrativas de los adultos es el problema central de *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco. En este sentido, concuerdo plenamente con el crítico Ignacio M. Sánchez Prado, en cuanto a que el tema fundamental de la novela no es ni la nostalgia por la niñez ni la añoranza por la ciudad perdida, como ha asumido una buena parte de la crítica alrededor de esta obra (2003: 392), sino la violencia ejercida a dicha niñez por los diversos procesos de disciplinamiento a que es sometida. Procesos cuyo origen, agrego yo, serían estas narrativas que la literatura, como veremos en seguida, se ha visto en la necesidad tanto de reconstruir en contextos específicos, como de resistir a partir de figuras que reclaman una experiencia de la vida íntima y social menos determinada por esos relatos trascendentes.

Ya desde el título de la novela se alude a un juego de niños inspirado en guerras de religión. Las batallas en el desierto es de hecho el juego que jugaban los compañeros de Carlitos, en el patio de la escuela. La trama se lleva a cabo en los años del periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952). En aquellos años, acababa de establecerse Israel y había guerra contra la Liga Árabe. Entonces, la diversión de los niños consistía en formar dos grupos que representaban cada uno de los bandos para jugar a matarse. Lo interesante es que estos juegos tenían su correlato real, con su odio real, en la vida cotidiana del colegio: “Los niños que de verdad eran árabes y judíos sólo se hablaban para insultarse y para pelear” (13). Aquí tenemos la primera narrativa totalizadora que se nos presenta determinando a los niños: la religión. Pero el título de la novela también alude, simbólicamente, a muchas otras batallas, todas en el desierto, todas fundadas en otras grandes narrativas adultas, que comentaremos en seguida.

Carlitos se hace amigo de Jim, un compañero de escuela de quien los demás compañeros se burlaban por diversas razones. Una de ellas era que presumía ser hijo de uno de los hombres más poderosos del gobierno del presidente Miguel Alemán. El muchacho a menudo llevaba recortes de periódico donde aparecía su padre junto al mandatario para mostrarlos a sus burlones compañeros, como prueba fehaciente de su superioridad. Aquí aparece otra de las narrativas adultas que están determinando la identidad de los niños: el poder político, y el estatus social de la clase que lo compone. Toda una narrativa, complejamente articulada, que los niños absorben y, aunque no puedan, a su vez, articular en toda su complejidad, les basta para asumir una actitud, un comportamiento y determinados valores. Lo cierto, sin embargo, era que Jim y su madre, Mariana, vivían solos en un departamento más bien popular y no con el padre en una casa de las Lomas. Así pues, otra de las razones para burlarse



del niño, aunque no se la echaban directamente en cara, era que Mariana, más bien, era la querida —o una de las queridas— del poderoso señor. Otra narrativa más: el valor de la mujer supeditado al reconocimiento del hombre; el matrimonio y la familia patriarcal como únicos garantes del valor de la mujer y de sus hijos.

Pero Carlos es, de alguna manera, refractario a esas narrativas. Por ejemplo: no juega a las batallas en el desierto, y además, asegura, “Jim se ha hecho mi amigo porque no soy su juez” (20). ¿Por qué no es su juez, nos preguntamos, si pertenece a una familia, si escucha y ve a sus padres y a sus hermanos repetir incesantemente (con sus actos, con su actitud, con su educación) esas narrativas; repetirlas en su vida cotidiana, en sus actitudes, en sus juicios constantes (“una mujer decente no debe salir de su casa” [17]); si los ve estructurar sus vidas en torno a ellas y exigir que el resto de la sociedad haga lo mismo? ¿Por qué Carlos, igualmente niño, igualmente expuesto a ellas (“mi madre no veía sino el estrecho horizonte que le mostraron en su casa” [22]), se ha hecho amigo de Jim, y lo defiende y reconoce su valor como persona? Más aún: ¿por qué también es refractario a las narrativas de raza y nacionalidad, si también vive entre ellas? “En mi casa está prohibido el tequila, le escuché decir a mi tío Julián. Yo nada más sirvo whisky a mis invitados: hay que blanquear el gusto de los mexicanos” (12). ¿Por qué entonces Carlos en su escuela es capaz de reconocer el valor de niños extranjeros; de niños con rasgos indígenas, también objetos de burla y escarnio general entre sus compañeros?

Una tarde, Jim lo invita a su departamento para mostrarle los juguetes inusitados y para ofrecerle la comida empacada que compran en sus viajes a San Francisco, prueba irrefutable de su superioridad, de su cercanía al paraíso del mundo, los Estados Unidos de América (otra narrativa más), que en este momento empieza su colonización imperialista del imaginario y del “mundo de la vida” (para emplear el concepto de Jürgen Habermas) de todos los mexicanos, así como de la economía nacional.

Y es esa tarde en el departamento de Jim cuando Carlos conoce a su madre, Mariana, y se enamora fulminantemente de ella: sin términos medios, sin explicación posible. Ante la perturbación provocada por ese poderoso sentimiento, inédito en su vida, Carlitos se pregunta:

¿Qué va a pasar? No pasará nada. Es imposible que algo suceda. ¿Qué haré? ¿Cambiar de escuela para no ver a Jim y por tanto no ver a Mariana? ¿Buscar a una niña de mi edad? Pero a mi edad nadie puede buscar a ninguna niña. Lo único que puede es enamorarse en secreto, en silencio, como yo de Mariana. Enamorarse sabiendo que todo está perdido y no hay ninguna esperanza (27-31).

Eso, “en secreto”, “en silencio”. Lo que vemos aquí, en cambio, es que no hay narrativa alguna que le haga eco o en la cual se pueda inscribir lo que el muchacho experimenta como muchacho, como niño. Su familia, su sociedad, su cultura, provee a los niños de narrativas para odiar a los compañeros que no compartan la religión de sus padres, la clase social de sus padres, la nacionalidad de sus padres, la ideología de sus padres, el estado civil de sus padres, y para integrar ese odio a su vida de niños en forma de batallas en el desierto: de rechazos, de burlas, de discriminaciones reales. Dicho de otro modo, son niños que ya son un poco sus padres, que ya son un poco adultos. En cambio, cuando se trata de sentir, de experimentar como niños, sin el marco de una narrativa adulta que los determine, pero también que los acoja; dicho de otro modo, cuando se trata de ser niños en el mundo de los adultos, lo que hay es el silencio, el secreto que vive Carlos en su universo de soledad sin referentes. Lo interesante aquí es que, en lugar de cambiarse de escuela o de buscar una niña de su edad, es decir en lugar de someterse a los valores de las narrativas adultas, “Volví a ser niño y regresé a la plaza Ajusco a jugar solo con mis carritos de madera” (33). Como si la vuelta a la niñez o el apegarse a ella fuera la única forma de preservar y defender de valores hostiles, su sentimiento por Mariana.

La niñez, pues, como refugio. No sólo de ese sentimiento, sino también de cierta dignidad humana que reclama la novela. Una dignidad asociada a ciertas potencialidades vitales del niño. Una dignidad que la alienación adulta (alienación moral, de género, religiosa, ideológica y de clase) vuelve imposible en los adultos o a los ojos de los adultos. Corrijo, entonces: la niñez, más bien, como resistencia.

Perturbado, pues, por sus emociones, en un acto de transparencia y desesperación, Carlitos se escapa una mañana de la escuela y va a declararle su amor a Mariana. Porque ser refractario a los relatos adultos implica, sí, vivir en la soledad, y sin explicación, los sentimientos que en tal condición emergen, pero también implica, así sea de una forma puramente intuitiva, no juzgar dichos sentimientos desde los valores que suponen en su contexto social. “Pensé que [Mariana] iba a reírse, a gritarme: estás loco” (37), nos dice Carlos al recordar el momento de titubear, apenarse, disculparse, dar algunos rodeos, y, finalmente, confesarse: “Lo que vengo a decirle —ya de una vez, señora, y perdóneme— es que estoy enamorado de usted” (37). Pero no, Mariana no se rió, ni lo echó a la calle, ni lo acusó con sus padres o con su profesor. Y la frase de Carlos es reveladora: “Temí todo esto: lo natural” (38). Exactamente, lo *natural*, lo normal entre los adultos es lo que era de temerse. La carga moral, la connotación del hecho, su explicación según las narrativas adultas.

Pero no, en vez de lo normal, de lo natural para los adultos, la madre de Jim le toma la mano y, con una tristeza honda, maternal, conmovida, le explica que *eso* no es ridículo, ni tonto, ni absurdo, sino sencillamente que es imposible:

Te entiendo, no sabes hasta qué punto. Ahora tú tienes que comprenderme y darte cuenta de que eres un niño como mi hijo y yo para ti soy una anciana: acabo de cumplir veintiocho años. De modo que ni ahora ni nunca podrá haber nada entre nosotros. ¿Verdad que me entiendes? No quiero que sufras. Te esperan tantas cosas malas, pobrecito (38).

En efecto, le esperaban. Porque ese reconocimiento, ese “te entiendo no sabes hasta qué punto”, fue único e irrepetible. Al salir del departamento lo esperaba, ahora sí, lo normal, lo natural en el mundo en que vivía. Porque, como sabemos, la ausencia de Carlos en la escuela fue notada, y el profesor habló a su casa, y cuando la búsqueda resultó infructuosa, Jim sugirió que tal vez podría estar en su casa, con su madre. “¿A estas horas?” Sí, y aquí entra otra vez la maquinaria entera de las narrativas totalizadoras, incluso en boca de los muchachos (más batallas en el desierto): “Carlitos es un tipo muy raro. Quién sabe qué se trae. Yo creo que no anda bien de la cabeza. Tiene un hermano gángster medioloco” (39).

Ese fue Jim, su “mejor amigo”. Siguió su propia madre: “Nunca pensé que fueras un monstruo. ¿Cuándo has visto aquí malos ejemplos? [...] El que corrompe a un niño merece la muerte lenta y todos los castigos del infierno. Anda, habla, no te quedes llorando como una mujerzuela” (41). Luego el padre: “Este niño no es normal. En su cerebro hay algo que no funciona. Debe de ser el golpe que se dio a los seis meses cuando se nos cayó en la plaza Ajusco” (41).

Y después, dos grandes discursos de autoridad: el cura y el psiquiatra, cada uno determinado por sus respectivas narrativas. El cura, al momento de la confesión:

¿Estaba desnuda [la madre de Jim]? ¿Había un hombre en la casa? ¿Crees que antes de abrirte la puerta cometió un acto sucio? Y luego: ¿Has tenido malos tactos? ¿Has provocado derrame? No sé qué es eso, padre. Me dio una explicación muy amplia. Luego se arrepintió, cayó en cuenta de que hablaba con un niño incapaz de producir todavía la materia prima para el derrame (43).

Después, tenemos el debate de los psiquiatras luego de aplicarle la prueba de Rorschach:

Es un problema edípico clarísimo, doctor. El niño tiene una inteligencia muy por debajo de lo normal. Está sobreprotegido y es sumiso. Madre castrante, tal vez escena primaria: fue a ver a esa señora a sabiendas de que podría encontrarla con su amante. Discúlpeme, Elisita, pero creo todo lo contrario: el chico es listísimo y extraordinariamente precoz, tanto que a los quince años podría convertirse en un perfecto idiota (46).

Se trata de dos discursos de autoridad, el del cura y el de los psiquiatras, inapelables, rotundos y que, cosa interesante en este contexto, no son recíprocamente excluyentes. No lo son puesto que el chico, por orden de la madre, debe someterse a uno, y por orden del padre, al otro. Así, la psiquiatría viene a funcionar como otra de las grandes narrativas totalizadoras, a la par de la religión, sólo que con carta de autoridad científica. Como lo señalara Michel Foucault en su momento, la psiquiatría nunca ha sido un saber generado y aplicado al margen de relaciones de poder, sino que ha estado profundamente envuelta en ellas —por ejemplo, al momento de determinar lo que es normal y lo que no (1999: 20-28)—. Una facultad, claro, que igualmente detenta la Iglesia.

Por último, siguió Héctor, el hermano mayor orgulloso de sus proezas sexuales en la universidad y de su asedio a las empleadas domésticas de la casa:

Te vaciaste, Carlitos. Me pareció estupenda puntada. Mira que meterte a tu edad con esa tipa que es un auténtico mango, de veras está más buena que Rita Hayworth. Qué no harás, pinche Carlos, cuando seas grande. Haces bien lanzándote desde ahora a tratar de coger, aunque no puedas todavía, en vez de andar haciéndote la chaqueta (48).

Ésta es, claro, otra narrativa dominante entre hombres: el donjuanismo, un caso típico de afirmación masculina en una cultura machista y patriarcal.

Como vemos, nada de lo que dicen y asumen los amigos, la madre, el padre, el cura, el psiquiatra y el hermano, explica a Carlos, ni sus sentimientos, ni sus intenciones. Ninguno de esos discursos de autoridad, mayoritarios, privilegiados, poderosos, son suyos, ni él puede, tampoco, apropiárselos. Hacerlo sería denigrante. Implicaría asumir la locura que le imputa Jim, la monstruosidad que le imputa la madre, el trastorno cerebral que le imputa el padre, la suciedad del alma que le imputa el cura, la anormalidad que le imputan los psiquiatras, o la morbosidad sicalíptica que le celebra el hermano. Carlos no se ajusta a ninguna de estas narrativas. Ninguna de ellas lo explica, lo reconoce, lo entiende. No obstante, determinan todas las esferas de la vida social, política, íntima y espiritual del México de los

cincuenta (que no difiere tanto del presente). La prueba es que para todos los demás, son suficientes, irrenunciables, tienen efecto de verdad: proveen la materia de sus certezas; producen y alimentan sus prejuicios; determinan sus valores, sus actos, sus afectos, sus leyes; explican los fenómenos que ven. Y sobre todo, como hemos visto entre tantas batallas en el desierto, determinan a los otros niños. Pero no a Carlos. ¿Por qué?, me pregunto nuevamente, ¿por qué a él no?

Porque entre todas esas grandes narrativas totalizadoras, Carlitos, el personaje “niño”, es, él mismo, una narrativa: su propia narrativa, individual, única, minoritaria, cincuenta años más tarde. Ya Vittoria Martinetto ha señalado cómo el relato adquiere, en este sentido, la dimensión de un mito personal que asume y vehicula valores individuales como una forma de sublimar el acontecimiento traumático y crudo de la historia real del México de los cincuenta y los legados de su burguesía conservadora, religiosa, patriarcal (2003: 331). En realidad, Carlitos es una construcción del recuerdo y la escritura de Carlos, el adulto que escribe su historia cinco décadas más tarde. Una construcción que también se vuelve, si queremos, una narrativa personal, materializada en la creación literaria, en la propia escritura de Carlitos mismo y de su historia, en la que convergen la perspectiva crítica del adulto que escribe y reinventa su recuerdo, y la experiencia inocente, creativa, honesta del niño que lo vive. Un recurso ya analizado por Hugo J. Verani al que el crítico llama “disonancia narrativa” (1993a: 263).

Yo agrego que dicho recurso y dicha dimensión de mito personal, implican una voluntad de comprensión y de crítica fuera de las tendencias de pensamiento dominantes que interactúan con los esquemas sociales, culturales y políticos representados. Pensar como adulto pero buscando el sentimiento y la visión de un niño, como hace el narrador de esta novela, es un proceso escritural que podríamos llamar, siguiendo a Gilles Deleuze (1996), un *devenir* niño.

El filósofo francés habla de ciertas literaturas como un proceso de *devenir minoritario*. Explica, por ejemplo, que la escritura de *Moby Dick* entraña un “devenir animal”, que es un devenir minoritario en un mundo en el que, mayoritariamente, lo humano se define por la razón, la medida y el dominio de sí. Explica también que *El amante de lady Chatterley*, entraña un “devenir mujer”, que es un devenir minoritario en un mundo dominado por narrativas masculinas. Así, la escritura de ambas novelas nos lleva más allá de los relatos dominantes en los cuales Ahab sería un obsesionado casi irracional y lady Chatterley una aristócrata adúltera, para en cambio confrontar los límites reconocidos de lo humano y lo animal, o del ser hombre y el ser mujer, más allá de lo que puedan determinarlo los roles

sociales que estamos obligados a encarnar (54-7, las traducciones son mías) y de las grandes narrativas que tradicionalmente separan, definen y norman cada uno de esos términos. Ahí está el “devenir”.

De igual manera, en el caso de Pacheco, lo mayoritario sería ser un muchacho pervertido, influenciado por un hermano obsesionado por el sexo e inducido por una prostituta. Lo mayoritario sería que, por obra del pecado original, el demonio le hubiera tendido una trampa para apartarlo de Dios; o bien que se trate de “un problema edípico clarísimo”, como aseguran los psiquiatras. Cualquiera de esas explicaciones estaría sostenida por tradiciones prestigiosas, comprensibles, determinantes, y, sobre todo, adultas. Pero no: *Las batallas en el desierto* entraña también un devenir: un devenir niño, un devenir minoritario en un universo en el que la adultez constituye la norma. Es la norma, incluso, entre los niños, que han absorbido las narrativas adultas y juegan sus batallas de religión y ejercen su racismo, sus menosprecios, su machismo y sus complejos de clase, tal como el mundo adulto lo hace y lo enseña.

Devenir no es partir de un término y llegar a otro. No es alguien quien deviene algo (niño, animal, mujer o lo que sea): ni los personajes ni el autor ni el lector. Tal como lo explica Deleuze, no hay sujeto en el devenir. Es un fenómeno entrañado en la escritura y la lectura, un “ir hacia” (1996: 55). Y eso es la historia de Carlos: un ir hacia la niñez, una voluntad de niñez, entendida no como una edad, ni como un estado psíquico, ni como una etapa en el desarrollo del hombre, sino como una posibilidad de experiencia de la vida más allá de las grandes tradiciones que la predefinen. Un fenómeno, en este sentido, que recuerda mucho al proyecto nietzscheano de liberación espiritual a partir de la figura de niños, reiterado en diversas obras suyas. Baste mencionar, por ejemplo, que para Zaratustra, el niño debe ser la tercera metamorfosis del alma en un proceso de liberación del “error metafísico” de la civilización occidental. Sólo la experiencia lúdica y despreocupada de la existencia propia de los niños, asegura el profeta, puede permitirnos regenerar valores inmanentes a la existencia misma (1972: 37-8).<sup>4</sup>

Éste es el reclamo latente de la novela de José Emilio Pacheco. Se logra a partir de un proceso en el que un adulto de sesenta y tantos años incorpora, mediante la escritura, una perspectiva y una voz infantiles —un ir hacia la niñez, un devenir niño— necesarios para lograr una crítica que sólo en ese proceso de inversión era posible.

<sup>4</sup> Todavía cabe agregar que, bajo la figura de Dionisio, la infancia juega un papel importante en su idea de la justificación estética de la existencia (Nietzsche, 1989: 11-23).

De inversión, digo, porque normalmente son las narrativas adultas las que fuerzan la niñez hacia su mundo (sus valores, sus estructuras), como se ve claramente en el ejemplo de los niños de Israel a las que aludí más arriba. Pero aquí, en las ruinas de una modernidad fallida por la que apostamos todo, *locus* enunciativo de la novela misma, tenemos un caso invertido: un adulto, el Carlos que narra la historia, forzando su adultez hacia el universo del niño, en un lugar común de encuentro que es la escritura. Así, Carlos-Carlitos (este hombre de cincuenta y tres años que escribe la historia y este niño de primaria que la vive) es una función de dicha escritura, un *agenciamiento* verbal, para volver a un término caro a Deleuze (*agencement*), entre ambos que se alían en un proyecto crítico (la novela) para mostrar verdades y matices imposibles de formular desde cualquier forma de discurso dominante, mayoritario, estatuido, así sea religioso, moral o científico. He aquí la especificidad crítica de la novela.

*Las batallas en el desierto*, desde su publicación en los años ochenta, se volvió una novela de culto en México, independientemente de su impacto en nuestra historia literaria. Es, no obstante, un discurso minoritario en el panorama muchas veces grandilocuente, o pretendidamente grandilocuente, de nuestra literatura contemporánea. Está al margen de *booms*, *boomerangs*, *craks*, *crashes*, y otras estridencias gremiales semejantes, cuya resonancia tanto nos gusta, tanto nos da la impresión de una literatura de aparador, de una literatura importante. Importante o no para la historia de la literatura nacional, lo cierto es que, así, en voz baja, tal vez por eso mismo, se hizo una novela de culto. Yo me pregunto si esto no será así porque entre los lectores de la obra, en las ruinas de esa historia nacional que se entreve en el relato mismo, hay también una voluntad de devenir minoritarios (todo acto de lectura es, en varios sentidos, un devenir minoritario). Una voluntad, quizá, de devenir, en cierto modo, niños, como un contrapeso a esas grandes narrativas delirantes de modernidad, progreso, universalidad que han sido el discurso político mexicano y su historia oficial, y que han generado una buena cantidad de batallas, la mayoría perdidas, en el desierto que va quedando de México. Yo me pregunto, pues, si no será una novela de culto, también, porque busca, en la sinceridad de una figura infantil, en su valentía desvalida, en su apertura sin prejuicios morales a la vida, una infancia de México y de nosotros mismos, lectores adultos. Una infancia al margen de toda estridencia; una infancia que, más que todos nuestros “logros”, nuestros “héroes” y nuestras “glorias”, nos hubiera gustado que perdurara como lo mejor de nosotros mismos y de nuestra historia nacional.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALATRISTE, Sealtiel, 2009, "José Emilio", en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 64, junio, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/64/alatrisme/64alatrisme.html>, [Consulta: 10/03/2011].
- BARRANTES-MARTÍN, Beatriz, 2004, "Transformaciones seculares en la ciudad de México: *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco". En *Taller de letras*, núm. 34. BIBLIA, en *Cabtolique.net*, <http://es.catholic.net/biblioteca/libro.phtml?consecutivo=238>, [Consulta: 28/05/2009].
- DELEUZE, Gilles y Claire Parnet, 1996, *Dialogues*, París, Flammarion.
- FOUCAULT, Michel, 1999, *Les anormaux*, París, Gallimard/Seuil.
- FRIIS, Ronald, 2003, "Conspicuous Consumption, Technology and Globalization: Life Aboard Jose Emilio Pacheco's Titanic", en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, núm. 33: 435-446.
- GLANTZ, Margo. "Morirás lejos: literatura de incisión", en Verani, Hugo J. (ed.), 1993, 229-237.
- GOMBROWICZ, Witold, 1995, *Ferdidurke*, París, Gallimard.
- GOYTISOLO, Juan, 1964, *Duelo en el paraíso*, Barcelona, Destino.
- GRASS, Günter, 2006, *The Tin Drum*, Londres, Vintage.
- HABERMAS, Jürgen, 1987, *The Theory of Communicative Action*, Cambridge, Polity.
- HARTUNG, John, 2009, "Love Thy Neighbor: The Evolution of In-Group Morality", en *Struggles for Existence*, [http://strugglesforexistence.com/?p=article\\_p&id=13](http://strugglesforexistence.com/?p=article_p&id=13), 25 de mayo de 2009, [Consulta: 10/03/2011].
- HAUSER, Marc D., 2006, *Moral Minds. How Nature Designed our Universal Sense of Right and Wrong*, Nueva York, Ecco.
- JAMESON, Frederic, 1991, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.
- KOUROUMA, Ahmadou, 2000, *Allah n'est pas obligé*, París, Seuil.
- LYOTARD, Jean-François, 1979, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, París, Minuit.
- MCCALLUM, Robyn y John Stephens, 1998, *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, Nueva York, Gerland.
- MARTINETTO, Vitoria, 2003, "Principio del placer vs. principio de la realidad: la novela de formación según Pacheco", en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 33, 2003: 317-332.



- MARSHALL, Gordon y Scott, John, 2009, "Narrative", en *A Dictionary of Sociology*, Oxford University Press, <http://www.oxfordreference.com.ezproxy.library.yorku.ca/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t88.e1512>, [Consulta: 10/03/2011].
- NIETZSCHE, Friedrich, 1972, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, Paris, Le Livre de Poche.
- , 1989, *La naissance de la tragédie*, Paris, Folio.
- PONIATOWSKA, Elena, 1993, "José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto", en Verani, Hugo J. (ed.), 18-34.
- RIDLEY, Matt, 1997, *The Origins of Virtue*, Londres, Penguin.
- RUFFINELLI, Jorge, 1993, "Al encuentro de la voz común: notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco", en Verani, Hugo J. (ed.), 170-184.
- RIDLEY, Matt, 1997, *The Origins of Virtue*, London, Penguin.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M., 2003, "Pacheco o los pliegues de la historia", en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 33: 391-400.
- TREJO FUENTES, Ignacio, 1993, "La narrativa de José Emilio Pacheco: nostalgia por la infancia y la ciudad gozable", en Verani, Hugo J. (ed.), 214-220.
- VERANI, Hugo J. (ed.), 1993, *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Era/UNAM.
- , 1993a, "Disonancia y desmitificación en *Las batallas en el desierto*", en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, Era/UNAM, 263-273.

## Del duelo a la muerte a traición en el corrido: una cuestión de matices

### RESUMEN

El trabajo revisa dos temas recurrentes en el corrido novelesco: por un lado, el duelo como enfrentamiento en igualdad de condiciones y expresión de valentía de los combatientes. Y, por otro, la muerte a traición, ya sea con trampa o como agresión directa. La revisión de distintas versiones permite advertir las diferencias entre estos dos temas y las posibilidades de desarrollo. El análisis se realiza a partir de textos recogidos de la tradición oral por la propia autora, característica que permite dar cuenta de la forma de vida actual del corrido y de sus rasgos como un género tradicional que expresa un código de valores o normas de conducta de la comunidad que los alberga.

**PALABRAS CLAVE:** CORRIDO, MUERTE, VALENTÓN, CÓDIGO DE VALORES, MÉXICO.

### ABSTRACT

The work revises two recurring themes in the Mexican corrido: on the one hand, the duel as confrontation in equality of conditions and expression of bravery of the fighters. And, on the other hand, death by treachery, either trap or as direct aggression. The review of different versions allow noted the differences between these two issues and the possibilities of development. The analysis is based on texts collected from oral tradition by the author herself, characteristic that allows to realize the corrido and their features current lifestyle as a traditional genre that expresses a code of values of the community that hosts them.

**KEYWORDS:** CORRIDO, DEATH, VALENTON (BRAVEMAN), CODE OF VALUES, MEXICO.

Recibido el 7 de enero de 2011 en la redacción de la *Revista de El Colegio de San Luis*.

Enviado a dictamen el 26 de enero de 2011. Dictámenes recibidos el 12 de febrero de 2011.

Recibido en su forma definitiva el 13 de marzo de 2011.

## DEL DUELO A LA MUERTE A TRAICIÓN EN EL CORRIDO: UNA CUESTIÓN DE MATICES

MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO\*

El corrido mexicano es un género de poesía narrativa tradicional cuya aparición se sitúa a fines del siglo XIX y su época de auge ocupa las primeras décadas del XX, especialmente con su vertiente épica: el corrido revolucionario. No obstante el predominio del tema épico durante varias décadas, el género mexicano evolucionó de acuerdo a los intereses de las comunidades que lo albergaban y que cada vez sentían más lejanos los hechos históricos y las fechas, cediendo a un interés por asuntos más humanos y cercanos al individuo común. El corrido fue cambiando el asunto épico por el novelesco, tal como siglos antes ocurrió con otras formas poético-narrativas.<sup>1</sup>

Aunque hay que considerar al género mexicano como una forma de la balada tradicional, no se puede olvidar que la distancia cronológica entre su origen y el de otros géneros como la balada y el romance fue significativa para su conformación y evolución. Desde su origen, el corrido ha estado vinculado con la palabra impresa ya que desde sus primeras manifestaciones, las hojas volantes constituyeron un medio para su difusión y conservación; asimismo, su divulgación mediante una oralidad secundaria marcada por los aparatos electrónicos –desde los primeros cilindros y discos de acetato hasta las emisoras de radio y los casetes– ha sido determinante para su forma de vida. Es decir, la palabra hablada, oral, siempre ha sido mayor que la impresa, pero los medios han influido notoriamente en la conservación y variación de las versiones.

\* Investigadora del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis.

<sup>1</sup> En los últimos siglos de la Edad Media, formas narrativas como el cantar de gesta y la epopeya comenzaron a sufrir los cambios que también se daban en la comunidad que los albergaba. El contenido épico fue perdiendo fuerza y dejando paso a un elemento que, si bien no era nuevo (puesto que ya existía en las narraciones), sí estaba bajo el predominio de lo épico: el elemento novelesco. Al respecto, Menéndez Pidal considera que siempre existió esa relación, pues “la épica siempre lleva dentro de sí lo novelesco, lo general humano, pero este elemento, accesorio en un principio, conforme la epopeya vive y evoluciona, se va desarrollando hasta convertirse en lo principal, que desaloja y sofoca al elemento histórico” (1968: 196). La transformación poética anterior se dio prácticamente en toda Europa y adquirió distintas formas según las regiones; por ejemplo: la *bylina* rusa, la *vise* escandinava, la *ballad* inglesa y el romance hispánico, todas ellas pertenecientes a una forma más general llamada “balada europea”.

Una vez introducido el género, me ocupo de un tema relacionado con el corrido novelesco que –como ya señalé– tiene sus inicios a fines del siglo XIX con los corridos sobre bandoleros sociales y cobra fuerza cuando el auge del corrido revolucionario va disminuyendo.

## EL DUELO Y LA MUERTE A TRAICIÓN

Con varias características compartidas con el héroe de los corridos épico-revolucionarios se configura el protagonista –por no llamarlo héroe– de los corridos de índole novelesca, especialmente de aquellos que versan sobre temas como la rivalidad, el asesinato, la venganza y los celos amorosos. Se trata de un protagonista que solemos identificar fácilmente con la figura de “valiente”; sin embargo, este término presenta varias connotaciones dependiendo del tema que se desarrolle en la narración: no son lo mismo Valente Quintero, Arnulfo González y Jesús Rivera que Macario Romero, Simón Blanco y menos aún que Chito Cano, Jorge Treviño, Felipe el desobediente, Juan el de Micaela o Hipólito.

Si aceptamos el corrido como una creación poético-narrativa en la que mediante un tipo de lenguaje, recursos estilísticos y discursivos queda expresada gran parte de un sistema de valores y normas sociales de una comunidad, podemos entender las diferencias entre los distintos personajes arriba mencionados, así como ver con claridad la función de varios motivos y tópicos.

En estas páginas reviso dos aspectos temáticos recurrentes en el corrido actual:<sup>2</sup> el duelo o enfrentamiento y la muerte a traición (con trampa o agresión directa), cuyos protagonistas suelen caracterizarse como “valientes” o “valentones”. Ambos términos pueden funcionar como sustantivos o como adjetivos y se refieren al hombre que no tiene miedo de nada, es una persona de honor y tiene prestigio reconocido –ya sea real o por temor– dentro de su comunidad; es o se cree guapo, es jactancioso, presumido y provocador. Casi siempre va acompañado de elementos que funcionan como refuerzos a su valentía, honor, hombría y virilidad, como el caballo y las armas.

<sup>2</sup> Para este fin empleo un corpus recogido directamente de la tradición oral en la región centro-noreste de México entre 1985 y 1994. En la medida de lo posible, comparo entre las versiones recogidas y, en algunos casos, con versiones publicadas en diversas antologías.

## EL DUELO

Dentro del contexto de las figuras como valentones, enemigos y rivales, el enfrentamiento o duelo es un tema que goza de especial popularidad. En el corpus hallamos varios corridos que lo desarrollan: *Valente Quintero*, *La muerte de Jesús Rivera*, *La muerte de José Rodríguez y Arnulfo González*, entre otros. Estos corridos dejan ver con bastante claridad la diferencia entre duelo y pleito; el primero obedece a ciertas reglas, se lleva a cabo más o menos en igualdad de condiciones, los contrincantes están de acuerdo en celebrarlo o aceptan (por hombría) la provocación; es una manera —poco civilizada si se quiere— de resolver rivalidades y problemas que para la mentalidad de los protagonistas no puede resolverse de otro modo sino con una prueba contundente: quién es mejor con las armas,<sup>3</sup> quién es más hombre. En cambio, el pleito es la agresión por parte de uno de los rivales pero no hay reto ni provocación; se acerca más a la venganza y casi siempre es en desigualdad de condiciones; es decir, hay un agresor que busca el momento oportuno para atacar y una víctima a merced de la habilidad de su enemigo.

La rivalidad entre los participantes de un duelo puede deberse a una diferencia de jerarquías, a problemas de índole personal, a diversidad de opinión, a competencia entre bandos, etcétera. El personaje intenta proyectar ante la comunidad su superioridad y la manera más común de demostrarlo es mediante la provocación pues esta conduce al duelo y es en el enfrentamiento donde el valentón consigue —o no— afirmar su preeminencia. En este contexto, el corrido sobre Valente Quintero ilustra perfectamente estas características, tanto del acto como del personaje.

Algunas versiones incluyen una estrofa a manera de introducción<sup>4</sup> que por su ubicación debería ser el resumen inicial de la fábula, pero que expresa, más bien, los antecedentes del suceso:

<sup>3</sup> Este tipo de duelo o enfrentamiento es, sin duda, la versión popular de aquellos duelos que se celebraban entre hombres pertenecientes a grupos sociales distinguidos: nobles, militares, políticos, etcétera, con espadas y más tarde con pistolas, y que era, si no una costumbre, un acto aceptado como prueba de valor y modo de resolver una afrenta hasta fines del siglo XIX. Así lo relata Ángel Escudero (dando cuenta de diversos enfrentamientos entre personajes conocidos en el México decimonónico) en *El duelo en México*, en cuyo prólogo, Artemio del Valle Arizpe señala que se trataba de una costumbre que, como muchas otras, se perdieron en el México de fines del siglo XIX y que representaban una manera de pensar y de actuar que se ha modificado con el paso del tiempo (1998).

<sup>4</sup> Posterior a los versos de presentación propios de la *performance*: "Para empezar a cantar/ con cariño verdadero/ versos que le compusieron/ a don Valente Quintero".

Valente se fue a Santiago,  
le hablaron unos señores;  
se fajó su carrillera  
con sus cuatro cargadores.  
(*Valente Quintero*, 2)<sup>5</sup>

No importa de qué hayan hablado los personajes; sencillamente, la plática es el detonador para que el protagonista tome la decisión de batirse en duelo.

En el contexto sociocultural donde el machismo impera, y más aún en un ámbito rural, la presunción acompaña casi todas las acciones del personaje identificado con el valentón; en este caso, Quintero no duda en reafirmar su condición de igualdad o superioridad con el futuro contrincante en dos espacios y con dos interlocutores de especial importancia: por un lado, el espacio privado en diálogo con su querida; y, por otro, el espacio público en un baile en diálogo con los músicos. En el primer caso, Valente menosprecia la diferencia de grado militar:

Valente le contestó:  
—No te quedes con pendiente;  
mira que si él es Mayor,  
yo también soy Subteniente.  
(*Valente Quintero*, 1)

Alimentando su propio ego, reafirmando su valentía y haciendo caso omiso de la advertencia de la amada.<sup>6</sup> Y en el segundo, el personaje comienza abiertamente una serie de provocaciones que culminan en el reto a duelo mediante su petición a los músicos:

Llegó Valente a esa fiesta  
y mandó tocar “El toro”;  
—Si el Mayor paga con plata,  
yo se los pago con oro.

<sup>5</sup> Con esta referencia aludo al título del corrido y al número de versión que le he asignado en el corpus. Al final del trabajo incluyo los datos de los informantes y de la recolección.

<sup>6</sup> La advertencia o presagio dentro de los géneros tradicionales se convierte muchas veces en un motivo, especialmente en labios de la amada o de la madre. Sirva esta nota para subrayar, también, que el valentón se caracteriza por su trato amable a las mujeres.

Los músicos le contestan:

–No la sabemos tocar.

–Si no se saben “El toro,”  
tóquenme “Heraclio Bernal”.

Los músicos le contestan:

–No la sabemos tocar;

Valente, tú andas borracho,

lo que quieres es pelear.

*(Valente Quintero, 3)*<sup>7</sup>

El protagonista trata de imponer su voluntad a todos los asistentes al baile, pero el verdadero significado de su intención es que la comunidad perciba su poder y que su contrincante advierta que gozan de la misma autoridad y fuerza. Hay que notar que, por las negativas de los músicos, tal parece que estos prefieren disuadir al personaje y respetar los gustos del Mayor, a quien reconocen como autoridad.

El rival demuestra su poder e influencia sobre el lugar y la comunidad al condicionar la permanencia de Valente en el baile; como reacción esperada, el protagonista reta directamente al adversario:

El Mayor le contestó:

–Tú eres un ocasionado;

si quieres seguir aquí,  
quédate por ahí sentado.

–Yo no soy ocasionado,

yo soy hombre de valor;

nos daremos de balazos,

si usted quiere, mi Mayor.

*(Valente Quintero, 3)*

El tono de la respuesta es contundente: a la apelación de oportunista u ocasionado, contesta con el reto al duelo, y aquí el narrador pone en labios del protagonista una irónica cortesía expresada en el último verso donde el adjetivo posesivo

<sup>7</sup> Aunque esta versión es la más breve, es la que más desarrolla esta escena, pues ante la supuesta ignorancia de los intérpretes, estos advierten al personaje la peligrosidad de su actitud. Otras versiones omiten la tercera estrofa y pasan a la provocación con el contrincante.

que antecede al cargo denota un reconocimiento hacia la autoridad, sentimiento contradictorio con el personaje.

El duelo propiamente dicho está marcado por una acción aparentemente insignificativa: “Se salieron para afuera,/ se apartaron de la bola” (versión 3). Abandonar el lugar del baile para llevar a cabo la prueba en otro espacio es recurrente en los corridos sobre duelos. Así ocurre, por ejemplo, en el *Corrido de Reyes Ruiz*: “—Yo no peleo en el centro, / vámonos para la orilla” (Mendoza, 1954: 276) donde el contrincante propone al protagonista alejarse de las calles más céntricas del pueblo para sostener el duelo con toda libertad. También es el caso, entre otros tantos, de *La muerte de José Rodríguez*:

Se tomaron de la mano  
se salieron a la calle<sup>8</sup>  
los dos iban bien armados:  
a ver quién es el que vale.

El duelo requiere un espacio más privado; los rivales necesitan dejar el espacio colectivo para medirse como individuos aunque, después, sea la colectividad quien confirme la supremacía de uno u otro:

Se agarraron de la mano,  
se apartaron de la bola;  
cuando a pocos momentitos,  
se oyen tiros de pistola.

Valente está agonizando,  
dándole cuenta al Creador;  
cuando sacó su pistola,  
un tiro le dio al Mayor.

Sale una mujer de adentro  
con bastante rapidez:

<sup>8</sup> Los dos primeros versos de este texto, procedente de El Cedral, San Luis Potosí, son tomados del corrido de *Valente Quintero*; esta especie de préstamo o plagio es muy común en los corridos de factura local que tratan el mismo tema de un corrido de amplia difusión y prestigio comercial. Los corridos de difusión nacional vienen a ser modelos representativos no sólo de sistemas de valores, sino también de creación poética y musical.



–el consuelo que me queda  
es que quedaron pies con pies.  
(*Valente Quintero*, 1)

O en otras versiones, el relato continúa después de “a los poquitos momentos/  
se oían tiros de pistola”:

Para ahí corre la policía  
a ver qué había sucedido;  
lo primero que van viendo  
fue a Valente muy herido.  
Una mujer tapatía  
gritaba con rapidez:  
–Valente muere a las once  
y el Mayor muere a las tres.  
(*Valente Quintero*, 2)

El texto involucra a la autoridad oficial (el policía) que, como la mujer, puede dar testimonio de lo acontecido. Y si bien en ninguna de las versiones existe un ganador del enfrentamiento, la valentía de ambos personajes, especialmente del protagonista, trasciende mediante los versos de despedida del corrido:

Vuela, vuela, palomita  
y si no has de volar, detente;  
estas son las mañanitas  
del Mayor y de Valente.  
(*Valente Quintero*, 3)

Aunque el baile es un espacio predilecto para desarrollar el preámbulo del duelo, también puede darse en otros lugares como ocurre en el corrido *Arnulfo González*. Igual que en el corrido anterior, los contrincantes pertenecen a grupos diferentes y rivales: un civil (Arnulfo González) y un miembro de la guardia rural (un teniente). Las escasas ocho estrofas que componen el corrido, describen perfectamente los rasgos característicos del valentón:

Estaba Arnulfo sentado  
 y en eso pasa un rural:  
 –Oiga, amigo, qué me ve.  
 –La vista es muy natural.  
 El rural era valiente;  
 las pruebas, de su agrado;  
 pero se encontró un gallito  
 que se la estaba jugando.

Aquí, la provocación y el desafío están expresados prácticamente con los ojos; son el silencio y la mirada los que hablan y establecen la prueba.<sup>9</sup> La valentía y el gusto por el duelo del teniente quedan explícitas y la alusión al gallo implica esos mismos rasgos en Arnulfo.<sup>10</sup> El verso “se la estaba jugando”, además de complementar la alusión al gallo, muestra que para el personaje la vida es de alguna manera un juego, una prueba, un volado que hay que echar; la vida del protagonista de estos corridos se rige por “el que no arriesga, no gana” y expresa el gusto por estar siempre en el límite del peligro. Asimismo, la estrofa expone la igualdad de condiciones: ambos eran el mismo tipo de hombre. Si en otro contexto el guardia rural podía tener superioridad, no tanto por su grado o representación del poder sino por la habilidad en las armas, valentía y agresividad, la preposición restrictiva (“pero”) permite igualar las condiciones o incluso insinuar cierta superioridad del contrincante. Equidad necesaria para que se lleve a cabo el duelo: “se agarraron a balazos/ se agarraron frente a frente”.

<sup>9</sup> Gilberto Vélez publica (1982: 177) una versión que difiere de esta en sólo dos estrofas. En lugar de la tercera estrofa que inicia: “El rural era valiente...”, dice: “El rural muy enojado/ en la cara le pegó,/ con su pistola en la mano/ con la muerte lo amagó”. Y, después, aumenta la siguiente: “Arnulfo se levantó/ llamándole la atención:/ –Oiga amigo, no se vaya,/ falta mi contestación.” para continuar con versos iguales –salvo variantes poco significativas– a los de nuestra versión. Lo importante de estos versos del texto de Vélez es que propician que la versión completa se aleje del tema del duelo ya que se sale de alguna manera de las reglas de lo que podemos entender como desafío o reto: el teniente se adelanta con una agresión física lo que provoca la venganza del rival. Puede ser que la diferencia sea difícil de apreciar a primera vista; se trata de matices que mediante versos marcados por un estilo más tremendista distinguen una versión de la otra. Digamos que el silencio y la mirada de la versión del corpus, conservando un estilo más tradicional y sugiriendo más que explicando, logran expresar mayor fuerza en la tensión entre los rivales que los versos explicativos de la versión de Vélez.

<sup>10</sup> El gallo es un tópico del corrido mexicano, la mayoría de las veces –como en este caso– expresa el valor, temeridad, agresividad y presunción del personaje. Y como señala Aurelio González, el uso del diminutivo “de ninguna manera disminuye el valor de la caracterización, sino, por el contrario, aumenta su prestigio por la connotación de impulso juvenil y, hasta cierto punto, por la carga afectiva por parte del narrador, reflejo de la voz popular comunitaria” (1997: 102). Esta connotación que distingue González resulta exacta en nuestro personaje si atendemos a la estrofa inicial del corrido que dice: “De Allende se despidió/ con veintiún años cabales;/ gratos recuerdos dejó/ al pueblo y a los rurales”.

Los corridos cuyo tema central es el duelo o enfrentamiento, si bien se dedican a uno de los protagonistas: Arnulfo González, Valente Quintero o José Rodríguez, nunca menosprecian ni desprestigian al contrincante; pues, como lo entiende el auditorio:

Qué valientes son los hombres  
que se matan pecho a pecho;  
cada uno con su pistola,  
defendiendo su derecho.

Y por esa misma razón, estos corridos suelen finalizar con una despedida que alude a ambos protagonistas: “Ya con esta me despido,/ pacíficos y rurales;/ así termina el corrido/ del teniente y de González”; o, “estas son las mañanitas/ del Mayor y de Valente”.

## LA MUERTE A TRAICIÓN

Distinto es el caso de la muerte por agresión o muerte a traición. En estos corridos, el conflicto se desarrolla a partir de la agresividad del protagonista o de su contrincante. El tratamiento del tema gira en torno a la traición; y lo que diferencia a unos de otros son –especialmente– los motivos que acompañan el desarrollo del tema. Algunos ejemplos son *Macario Romero*, *Simón Blanco*, *Don Rodrigo Sáenz*, *Jorge Treviño Quezada*, *Arnulfo Bereumen* y *Chito Cano*, entre otros.

Los protagonistas de estos relatos corridísticos se definen, también, como valentones, aun cuando terminen siendo las víctimas. El corrido *Simón Blanco*, de amplia difusión,<sup>11</sup> refleja perfectamente los valores y rasgos que la sociedad acepta como válidos: la valentía, bravura y honor son requisitos para “ser hombre”. De Simón Blanco, el narrador cuenta que, además de ir armado, cuando llegó al baile

toditos lo saludaron  
como era hombre de honor.

<sup>11</sup> Aunque en todo el país circula una versión que prácticamente podemos considerar como lexicalizada, en la región de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca mantienen su vigencia múltiples versiones.

Ya que, continúa el narrador:

era un gallito muy fino  
que el gobierno respetaba.

Ocurre lo mismo con los personajes de los otros corridos; empleando diversos recursos, desde la aseveración tajante: “Don Rodrigo era muy hombre...” (*Don Rodrigo Sáenz*) hasta la descripción de ciertas actitudes del personaje, que muestran uno o más de los rasgos señalados, por ejemplo:

Montando su buen caballo,  
él se sentía muy alegre;  
y le decía a su mujer:  
—a ver qué perro me muerde.  
(*Arnulfo Beruemen*)

O, con un lenguaje mucho más directo, el narrador da cuenta de la presunción del personaje y su prepotencia, empleando términos que delatan que se trata de un corrido de reciente composición (1986):

donde vivían los Quezada  
luciendo sus escuadras.  
(*Jorge Treviño Quezada*)

Otro elemento que refuerza esa valentía de los personajes es la frecuente alusión a la supuesta ignorancia del peligro o a la indiferencia ante este. Aunque no se desarrolla como motivo, su recurrencia lo convierte casi en una fórmula con valor indicial:

Benito estaba consciente  
sin saber que iba a morir.  
(*La muerte de Benito*)

En el Rancho de Los Cuervos  
se celebraba el rodeo;  
al cual Arnulfo asistió,

nomás por puro recreo;  
[...]  
el pobre ni se esperaba  
que sin vida iba a quedar.  
(*Arnulfo Bereumen*)

Jorge andaba muy confiado,  
no sabía qué iba a pasar  
(*Jorge Treviño Quezada*)

Si aceptamos la caracterización de los personajes, esta indicación resulta casi irónica; el personaje sabe del peligro y es lo que disfruta; estar en la línea del riesgo es lo que le permite actuar y demostrar lo que es. Por eso, toda posibilidad para evitar ese momento queda anulada. En este sentido, es frecuente hallar el motivo de la advertencia vinculado al presagio, un motivo recurrente en toda la literatura tradicional, casi un tópico. Uno de los mejores ejemplos entre los corridos que tratan el tema de la muerte a traición es *Simón Blanco*:

Su madre se lo decía:  
–Simón, no vayas al baile.  
Simón le contestó:  
–Madre, no seas tan cobarde;  
para qué cuidarse tanto,  
de una vez lo que sea tarde.  
(*Simón Blanco*, 1)

La advertencia en labios de la madre no requiere explicar la razón por la que el hijo no debe asistir al baile; la sola advertencia funciona como presagio de mal agüero y es indicio de un conflicto en el desarrollo del relato. Además, en este caso, que el mensaje sea transmitido por la madre tiene mayor fuerza trágica,<sup>12</sup> pues estos versos reflejan la devoción a la madre que tiene el hombre –acaso especialmente el macho– en este contexto sociocultural. La respuesta del hijo expresa la manera de ser y de entender la vida del personaje; no asistir significaría perder el honor y manifestar miedo; y, por otro lado, el héroe novelesco de este tipo de corridos

<sup>12</sup> Aún más que en boca de un superior o un amigo, como en el ejemplo de *Macario Romero*; o de la amada, en *Valente Quintero*.

entiende la vida como un juego de azar, se pierde o se gana y la muerte llega tarde o temprano.<sup>13</sup>

El tema de la muerte a traición suele presentar dos posibilidades de desarrollo: la trampa y la agresión espontánea. El primer caso lo encontramos expuesto en dos corridos del corpus seleccionado: *Simón Blanco* y *Don Rodrigo Sáenz*. El motivo de la trampa sirve para subrayar las cualidades y habilidades del héroe del corrido: solo mediante una trampa es posible hacerle daño. Así, los valores de honor y valentía quedan reforzados por una sociedad que rechaza completamente la trampa y la traición como manera de enfrentar a un rival; lo aceptado es el “cara a cara”, el duelo. Uno de los seguros antecedentes literarios de estos corridos es el muy difundido *Macario Romero*:

Decía don Vicente Llamas:

–Jesús, ¿qué plan le pondremos?

–Le pondremos un buen baile,  
la pistola le escondemos.

(Mendoza, 1954: 174)

La coincidencia de elementos es amplia: trampa, baile, advertencia y presagio. Los rivales de Simón Blanco –como los de Romero– saben, dan por segura su asistencia al baile porque no ir es perder de antemano la partida y, además, el valentón o el macho no perdería la oportunidad de pasearse en público y reafirmar que es considerado digno de respeto u hombre de honor por la comunidad (“toditos lo saludaron/ porque era hombre de honor”). Así, el narrador de *Simón Blanco* refleja las dos facetas del momento: por un lado, la cara amable de la fiesta como lugar de encuentro, convivencia, reunión comunitaria y espacio propicio para la presunción, pero, también, para acabar con el rival:

Se dijeron los Martínez:

–cayó a la red ese león.<sup>14</sup>

(*Simón Blanco*, 3)

<sup>13</sup> Esta manera de ver la vida no es exclusiva de los personajes novelescos; el mismo Gral. Felipe Ángeles decía poco antes de morir ejecutado: “La muerte no mata a nadie/ la matadora es la suerte” (*Corrido del Fusilamiento de Felipe Ángeles*).

<sup>14</sup> La versión 1 presenta una variante, el narrador emplea el discurso en tercera persona: “se dirige a los Martínez/ cae a las redes del león”. Gramaticalmente, hay un cambio, pues en la versión 3 es a Blanco a quien se le califica de león; en estos versos, el narrador califica, así, a los rivales, quienes ponen la trampa; sin embargo, el significado es el mismo.

Similar a lo que ocurre en el corrido *Don Rodrigo Sáenz*, cuando el narrador relata que

Se celebraba una fiesta,  
llegaron unos amigos  
y al escuchar una pieza,  
dispararon varios tiros;  
la trampa ya estaba puesta  
pa'que caiga don Rodrigo.

El empleo de la trampa califica de cobardes a los rivales y eleva a la categoría de héroe al protagonista. Esta heroicidad se desprende del reconocimiento de su supremacía por parte de los rivales ya que el solo hecho de pensar en la trampa como único medio para eliminarlo es reconocer su superioridad y porque este medio le impide al protagonista actuar como lo que es, lo limita y anula como hombre de tal manera que lo convierte en víctima, pero ese aniquilamiento físico lo hace trascender como héroe.

Una vez enunciada la forma de actuar, el narrador da cuenta de la agresión fatal; en el caso de Blanco, no se abunda en detalles y sólo ocupan una estrofa o parte de ella:

Como a las tres de la tarde  
dio principio la cuestión;  
cuando con pistola en mano,  
Adrián Bailón lo cazó,  
siendo Simón su compadre,  
vilmente lo asesinó.

(*Simón Blanco*, 2)

El corrido *Don Rodrigo Sáenz* también emplea una sola estrofa para dar cuenta de la agresión subrayando las cualidades del héroe:

Don Rodrigo era muy hombre  
y se fue sobre la bola;  
quiso cometer el orden  
sin disparar su pistola,

y por la espalda le entraron  
seis balas como una sola.

Sin embargo, el narrador prolonga la agonía del personaje con el propósito de reforzar la cobardía de los agresores, pero con un tono tremendista que acaba siendo característico de todo el texto.

El tema de la muerte a traición, sea con el motivo de la trampa o sin él, implica la ruptura de un orden preestablecido de valores y normas de conducta que posee la comunidad. De ahí que estos corridos suelen presentar o bien versos dedicados al castigo de quien quebrantó ese orden o, por lo menos, una moraleja o consejo que advierta a los oyentes del peligro social que significa este tipo de hombres. En *Simón Blanco*, interviene la justicia divina para castigar a los culpables y reestablecer el orden:<sup>15</sup>

Como a los tres días de muerto,  
los Martínez fallecieron;  
decían en su novenario  
que eso encerraba un misterio  
porque matar a un compadre  
era ofender al Eterno.

(*Simón Blanco*, 3)

Además, subraya que se cometió una doble o triple falta: matar a traición a una persona con la que se está vinculada religiosa y familiarmente, y ofender a Dios.<sup>16</sup> En cambio, el narrador del asesinato de don Rodrigo prefiere la moraleja o consejo que reza: “por confiar en los amigos,/ mataron a don Rodrigo”, y que integra en la estrofa de despedida.

La otra línea de desarrollo es muy similar; los corridos *La muerte de Benito*, *Jorge Treviño Quezada*, *Chito Cano*, *Arnulfo Bereumen*, entre otros, dan cuenta de la muerte a traición del personaje principal de cada historia. En estos corridos,

<sup>15</sup> No deja de llamar la atención que la justicia divina actúe prácticamente como venganza u obedeciendo a la ley del talión; a diferencia de lo que suele ocurrir en otros corridos, aquí la justicia divina obra directamente, digamos que por iniciativa propia, pues nunca se apela a su intervención. Esta estrofa manifiesta, además, la importancia de la relación de compadrazgo en la sociedad mexicana, así como la religiosidad. Sin dejar de mencionar el número tres como número con valor significativo dentro del contexto tradicional.

<sup>16</sup> Tal como lo dice el corrido, se trata de una ofensa –no tanto por el asesinato–, sino porque el agresor rompe el vínculo hijo-ahijado establecido mediante el bautismo.



la heroicidad de los protagonistas parte de la actitud cobarde de los agresores, ya sea porque matan literalmente “por la espalda” o porque aprovechan situaciones que los ponen en ventaja, por ejemplo:

Benito fue desarmado  
a visitar a su amada,  
cuando llegó Julio Villa  
y le disparó a mansalva;  
con uno lo tumbó herido  
y con tres lo remataba.  
(*La muerte de Benito*)

Pues, el protagonista se halla en un espacio privado, ajeno al terreno donde puede actuar como valentón. Así lo subraya el narrador al enunciar los dos primeros versos que tienen un valor indicial ya que el oyente reconoce en esta partida una señal de mal agüero, tal como sucede en muchos otros corridos como *Agustín Jaime* o *Martín García*, en los que el agresor aprovecha que el protagonista sale del espacio propio del valentón y se dirige a un espacio en el que actúa como galán; de tal manera que cuando el narrador anuncia que el personaje central visitará a su amada, el público puede suponer un final trágico.

En otros casos, el narrador recurre al baile, espacio predilecto de este tipo de personajes –tanto agresores como héroes–. En este lugar queda expresada la vulnerabilidad a la que están sujetos los protagonistas y por eso resulta perfectamente creíble que quien se pasea por las calles “luciendo sus escuadras” pueda quedar aniquilado:

...le dieron siete balazos,  
ya no se pudo escapar;  
[...]  
Jesús pidió unas canciones  
porque ahí estaba sentado.  
Cuando se oían los disparos  
la gente estaba bailando;  
Jesús se le acerca a Jorge,  
Jorge ya estaba agonizando.  
(*Jorge Treviño Quezada*)

La función del espacio del baile es totalmente distinta a la que advertimos en los corridos que versan sobre un duelo; aquí, el espacio colectivo permite el anonimato, la confusión y la agresión sorpresiva.

El narrador dispone de una amplia gama de recursos tanto para situar la acción como para denigrar o menospreciar al agresor; por ejemplo, en el corrido *Arnulfo Beruemen*, además de aludir a la cobardía de una agresión espontánea, refuerza el elemento negativo mediante la denuncia de la superioridad numérica como única manera de triunfar sobre un hombre valiente, tal como sucede con la trampa:

Quiero que se oiga mi canto  
por las montañas y sierras;  
lo mataron, sabe cuántos,  
con puñales y con piedras.  
Así se acaba a los hombres,  
cuando se les tiene miedo;  
¡moriste como hombre que eras,  
que Dios te tenga en el cielo!

Aunque no es frecuente dejar en el anonimato al culpable, en el asesinato de Beruemen, la ausencia de un nombre concreto se debe a la pluralidad de los agresores, y si el narrador deja el crimen impune, se preocupa por destacar la valentía del héroe y desearle –desde su punto de vista– la gloria eterna como premio merecido.

En otros casos, el agresor puede quedar en el anonimato: “No se sabe quién sería”, dice el corrido de *Chito Cano*, pero el narrador asegura –en su estrofa de despedida– la intervención de la justicia divina, advirtiendo que se deben asumir las consecuencias de los actos y que la cobardía es inadmisibile:

Ya con esta me despido  
sin agravios ni rencores;  
aquí el que la hace, la paga;  
tengan presente, señores,  
el cielo avienta una daga,  
va en busca de los traidores.

Cuando en un corrido ocurre un quebrantamiento del orden, resulta indispensable aludir al castigo, ya sea mediante la justicia divina –como hemos visto en varios casos–, mediante la justicia civil o impuesto por ambas:

El asesino anda huyendo,  
no lo han podido agarrar,  
pero lo trae en la mira  
la policía judicial.  
De la justicia divina,  
tampoco se ha de escapar.  
(*La muerte de Benito*)

Para que la jerarquía de valores de la comunidad quede expresada correctamente y pueda ver reflejada su realidad en los versos; ya que, de no ser así, la supremacía, la victoria quedaría encarnada en la figura del cobarde, y el protagonista dejaría de ser el héroe para convertirse en una víctima.

## COMENTARIOS FINALES

La revisión realizada permite apuntar varios aspectos significativos en torno al corrido como género y al tema tratado. Primero, resulta evidente que el corrido mexicano es una forma tradicional con plena vigencia; esta cualidad queda demostrada no sólo porque se revisan versiones recientes, sino también porque en las variantes que hay entre ellas se aprecian diferencias en algunos conceptos como el honor y la valentía, adecuaciones temporales e intereses actuales de las comunidades. Asimismo, se puede advertir que el género sigue siendo la expresión de un sistema de valores y gustos colectivos. Considero, también, que si bien el corpus no es muy amplio, sí es una muestra representativa del corrido en su forma de vida presente, ya que incluye tanto textos que datan de fines del siglo XIX y permanecen en el acervo de las comunidades como otros de factura reciente.

Segundo, el tema tratado resulta más complejo de lo que a primera vista puede parecer; escuchar o leer los corridos analizados puede conducir a una generalización –como muchas veces se ha hecho– y decir que son meramente expresión de la violencia que domina a nuestra sociedad machista; sin embargo, una lectura detenida permite vislumbrar pequeñas diferencias o matices entre los distintos modos de

tratar un tema de tal manera que reflejan sí una violencia, pero que, como señala Gutiérrez Ávila, “se ejerce dentro de los marcos de un código de honor” (1988: 32), de ahí que los narradores se preocupen por terminar sus versos reprobando la cobardía y enalteciendo el honor. Asimismo, en estos corridos quedan expresados elementos culturales y estéticos que las comunidades han conservado y consideran esenciales en su sistema de valores. Acaso, se aprecia también cierta añoranza por un pasado en el que las rivalidades y diferencias entre los hombres se solucionaban mediante la competencia clara y justa: el duelo, modo que ha ido perdiendo fuerza frente a la solución fácil y cobarde: la traición o la trampa, pero que en ningún momento la sociedad reconoce como válida.

Termino subrayando la necesidad de trabajar con versiones de reciente recolección con el fin de observar con mayor rigor los rasgos característicos de las formas tradicionales vigentes en el ámbito hispánico y, especialmente, en México.

## BIBLIOGRAFÍA

- ESCUADERO, Ángel, *El duelo en México*, pról. de A. del Valle Arizpe, México, Porrúa (Col. Sepan Cuántos 695), 1998 [1ª ed., 1936].
- GONZÁLEZ, Aurelio, “El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido”, en *Varia lingüística y literaria*, ed. de Yvette Jiménez de Báez, México, El Colegio de México, 1997, pp. 149-162.
- GUTIÉRREZ ÁVILA, Miguel Ángel, *Corrido y violencia entre los afromestizos de las Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, México, Universidad Autónoma de Guerrero, 1988.
- MENDOZA, Vicente T., *El corrido mexicano*, México, FCE (Colección Popular, 139), 1984 [1ª ed. 1954].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, t.1.
- VÉLEZ, Gilberto, *Corridos mexicanos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1982.

## Informantes

Valente Quintero

VERSIÓN 1

Informó: ASUNCIÓN GARCÍA, 79 años, cantor callejero. Charcas, San Luis Potosí. Recogió: MZGC, 28 de octubre de 1986.

VERSIÓN 2

Informó: GONZALO MEDINA ROBLES, 53 años, peluquero. Matchuala, San Luis Potosí.  
Recogió: MZGC, 29 de julio de 1994.

VERSIÓN 3

Informaron: ÁLVARO GARCÍA ARVIZU, 31 años, campesino, y Jesús García Pinales, 28 años, mecánico. San Tiburcio, mpo. Mazapil, Zacatecas. Recogió: MZGC. 30 de julio de 1994.

*La muerte de Jesús Rivera*

Informó: MANUEL V. VALDEZ, 93 años, cantante y compositor callejero ciego. Jerez, Zacatecas. Recogió: MZGC, 8 de agosto de 1993.

*Arnulfo González*

Informaron: ANTONIO CASTILLO SANDOVAL, 51 años, y Pascual Sandoval Martínez, 45 años, campesinos. Ejido San Francisco, mpo. Saltillo, Coahuila. Recogió: MZGC, 4 de junio de 1994.

*Simón Blanco*

VERSIÓN 1

Informó: ASUNCIÓN GARCÍA, 79 años, cantor callejero. Charcas, San Luis Potosí. Recogió: MZGC, 28 de octubre de 1986.

VERSIÓN 2

Informó: MANUEL V. VALDEZ, 93 años, cantante y compositor callejero ciego. Jerez, Zacatecas. Recogió: MZGC, 7 de agosto de 1993.

VERSIÓN 3

Informaron: JUAN GONZÁLEZ HERRERA, 37 años, Amado González Prieto, 43 años, y Jesús López Guerrero, 35 años; campesinos y músicos aficionados. Cerritos de Bernal, mpo. Santo Domingo, San Luis Potosí. Recogió: MZGC. 28 de agosto de 1994.

*Don Rodrigo Sáenz*

Informó: FRANCISCO JAVIER TAMEZ RODRÍGUEZ, 42 años, caballerango y campesino. San Agustín de los Arroyos, mpo. Montemorelos, Nuevo León. Recogió: MZGC, 30 de octubre de 1993.

*Jorge Treviño Quezada*

Informó: ALEJANDRO MUÑOZ FLORES, 8 años. Crucero de Aquismón, San Luis Potosí.  
Recogió: MZGC, 27 de diciembre de 1987.

*La muerte de Benito*

Informaron: ALVARO GARCÍA ARVIZU, 31 años, campesino, y Jesús García Pinales, 28 años, mecánico. San Tiburcio, Mpo. Mazapil, Zacatecas. Recogió: MZGC, 30 de julio de 1994.

*Arnulfo Bereumen*

Informó: MANUEL V. VALDEZ, 93 años, cantante y compositor callejero ciego, Jerez, Zacatecas. Recogió: MZGC, 8 de agosto de 1993.

*Chito Cano*

Informó: JOSÉ ÁNGEL MARTÍNEZ QUINTANILLA, 41 años, campesino y albañil. San Juan de Matanzas, Mpo. Real de Catorce, San Luis Potosí. Recogió: MZGC, 29 de julio de 1994.

R E S E Ñ A S





Juan Pascual Gay.

*Un escritor meridiano: Alberto Quintero Álvarez.*

Guanajuato, Ediciones la Rana, 2009, 231 pp.

Sus escritos delatan a un poeta que está buscando su camino y su voz...

Juan Pascual Gay

“La obra de Quintero Álvarez ha creado una figura tan presente como lejana, tan decisiva como discreta, tan cercana como inasible” (p. 17). Así es como Juan Pascual Gay define al guanajuatense en *Un escritor meridiano: Alberto Quintero Álvarez* (2009), cuya publicación corrió cargo de ediciones La Rana. La investigación tiene una extensión no mayor de 250 páginas, que se estructura en cuatro apartados y el prólogo. En este último, el autor explica el objetivo de su investigación a grandes rasgos: Los primeros dos capítulos buscan contextualizar al autor; los dos siguientes cuentan las vicisitudes de Quintero Álvarez en diferentes colaboraciones tanto en prosa como en verso. Pascual Gay especifica que cada uno de los apartados son independientes, porque tienen sus propias conclusiones.

En el capítulo primero, “Semblanza de Alberto Quintero Álvarez”, Juan Pascual no expone al guanajuatense como un poeta perteneciente a la “literatura menor” (p. 14), sino que destaca su importancia en la generación de Taller y explica la característica que lo definió en la literatura: su postura apolítica. En ese mismo apartado, somete a Quintero Álvarez a una comparación con López Velarde. Dice que “La diferencia decisiva entre Ramón López Velarde y Quintero Álvarez es que el primero subraya el provincialismo en su poesía, a diferencia del segundo, que incide en el paisajismo” (p. 35), pues la visión que transmite el poeta meridiano en sus poemas es “una cartografía emocional” (p. 36).

En el capítulo segundo, “La generación de Alberto Quintero Álvarez”, Pascual Gay ofrece los testimonios de algunos de los compañeros de generación del guanajuatense. Entre estos comentarios destacan los de Rafael Solana y los de Octavio Paz, que lo definen como un buen compañero

de grupo, pero sobre todo como un poeta que no incursionó en la poesía social tan común en su época. Igual que en el capítulo primero, establece una comparación entre el poeta meridiano y Enrique Guerrero. Pascual Gay menciona que la última revista en la que participó Alberto Quintero fue en *Taller*, después ya sólo colaboró en *Letras de México*, *El Hijo Pródigo* y *Romance*. El investigador hace un esbozo detallado de lo que sucedía entre los integrantes de la generación de Taller Poético hasta la dolorosa muerte de su amigo Rafael Vega Albela. Se precisa a Quintero Álvarez como un autor que, aunque perteneció a la generación Taller, tuvo rasgos que lo mantuvieron como un escritor sólido e independiente. Su poesía es definida como “intimista, donde el dolor y el sufrimiento, aunados a la soledad y la melancolía, construyen su atmósfera” (p. 81).

En el capítulo tercero, “*De Saludo del alba a El tiempo contemplado*”, Juan Pascual realiza un meticuloso análisis de la obra de Quintero Álvarez. El esbozo del investigador también da a conocer las ediciones y los cambios que se hicieron en ellas para demostrar la evolución del estudio de la obra del escritor meridiano.

En el capítulo último, “Escritos en prosa”, señala que el poeta tiene dos tipos de ensayos: Los que van dirigidos al quehacer literario: “Semblanza del llanto”, “Notas sobre *Herido tránsito*”; y los que tienen tema de interés cultural de su época: “Sobre la inteligencia” y “Los inquilinos de la filosofía”. También menciona las revistas en que Alberto Quintero Álvarez realizó estas colaboraciones y qué lo motivó a escribir estos ensayos o reseñas. Pascual Gay expresa que la poesía de este vate “no habla directamente del dolor, habla más bien del tiempo; es el tiempo el asunto que cohesiona y otorga unidad a su obra poética” (p. 187). Es un poeta que se sitúa en la tradición melancólica romántica.

Considero que el libro aporta no sólo una visión completa de un autor poco estudiado y prácticamente olvidado, sino que además ofrece el contexto de la época de mayor auge de las revistas literarias en México. Alberto Quintero Álvarez es, como lo menciona Juan Pascual Gay en su título, un escritor meridiano porque su obra es profundamente clara.

Gilberto Owen Estrada.

*Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas*

(1933-1935), selección, prólogo y notas de Celene García

Ávila y Antonio Cajero, México,

UAEM/Miguel Ángel Porrúa, 2009, 313 pp.

Como miembro de los Contemporáneos, uno de los grupos que más han repercutido en la literatura mexicana, Gilberto Owen Estrada, escritor de viajes inmóviles, escritor con mil nombres, diplomático, poeta, ensayista, selló su destino en la literatura mexicana. Junto a destacados escritores como Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano y Xavier Villaurrutia –con quien tuvo la más cercana amistad–, vivió una época que, como dice Guillermo Sheridan, fue apasionante y compleja. Este grupo se caracterizó porque sus integrantes supieron mantener su individualidad “aislada”. Quizá la mejor definición acerca del grupo y su peculiar convivencia es la de Torres Bodet, quien se refiere a ellos como un “archipiélago de soledades”.

Cuando se trata de reunir toda la obra de un escritor el procedimiento puede ser diverso, generalmente se parte de lo más conocido y de más fácil acceso; pero, muchas veces, en el intento se dejan a un lado, ya sea por descuido o por ignorancia de su existencia, textos en publicaciones menos conocidas o del extranjero. En México esta tarea, casi arqueológica, tiene una dificultad principal con los escritores de las primeras décadas del siglo xx: los cargos públicos que exigían trasladarse a otros países. Estos viajes podían marcar la obra y vida de un escritor, puesto que en ellos se conocían otras perspectivas y enfoques acerca de la literatura, y se establecían nuevos vínculos con otras culturas y tradiciones. Esto se podía manifestar radicalmente en la exacerbación del sentimiento nacionalista, el abrazo al cosmopolitismo, o en nuevas reflexiones religiosas, políticas, literarias, etcétera.

Ahora bien, la vida y obra de Owen ha sido, hasta cierto punto, hermética en comparación con la de sus congéneres; su obra está marcada por un uso de metáforas impenetrables que, sin embargo, envuelven al lector en la intriga, incitándolo para descifrar lo minuciosamente codificado. Lo que se sabe de su vida se debe a testimonios y documentos que se han recolectado, pero cuyos datos se ponen en duda por las declaraciones y artificios, un tanto maliciosos, del mismo Owen.

En *Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*, obra editada por la Universidad Autónoma del Estado de México y Miguel Ángel Porrúa, Celene García Ávila y Antonio Cajero presentan, basados en una investigación hemerográfica de talla titánica, una reconstrucción de los pasos del viajante por países sudamericanos.

En el libro se menciona el viaje de Owen, que tiene inicio en 1928, cuando comienza su carrera consular, y se traza la ruta por diferentes ciudades de Estados Unidos, para después llegar a Lima, Perú, en 1931, donde toma posesión del cargo consular. Después de un año tiene que partir hacia Ecuador por las acusaciones de intervención en asuntos internos del país anfitrión. En Guayaquil, por segunda vez, es destituido de su cargo, dado que seguía inmiscuido en asuntos de política peruana. Por fin, a finales de 1932 se traslada a Bogotá, Colombia, donde reside hasta 1942, año en que viaja a México. En 1944, regresa a Colombia para después viajar a Estados Unidos. Este fue el último viaje de Owen al país sudamericano.

También, y de una manera concisa, esta obra presenta eventos relevantes de la vida de Owen en Colombia, como su boda, el nacimiento de su hija y la inauguración de la Librería 1936, así como las amistades que el escritor privilegió. Del mismo modo, muestra un Owen comprometido con ideales apristas, dueño de un espíritu izquierdista ajeno a la mayoría de sus contemporáneos mexicanos.

Además de que se traza el viaje que Owen realiza por diferentes países sudamericanos, la médula del libro es el viaje estático de un periodo que comprende de 1933 a 1935, en el cual participa en *El Tiempo*, periódico colombiano, como traductor de cables, articulista y cronista.

Un motivo principal rige el libro: el de “borrar la imagen de Owen como oscuro traductor de cables, que hace pensar en una labor vicaria y aburrida” (p. 12). Por eso los investigadores abren la discusión sobre lo que se podría considerar la obra oculta de Owen; textos que, a pesar de su independencia estilística, permiten delinear un ingenio juguetón y atrevido, impregnado de la ironía más mordaz y sutil. Conscientes de los “3 000 personajes que se resumen en Gilberto Owen” los investigadores dividen los textos en seis secciones y tres anexos.

La primera sección reúne los artículos firmados con su nombre, la abreviatura *G. O.* y uno que plasma su nombre invertido. Son textos sobre aconteceres mundiales (información a la que Owen tenía acceso por ser el traductor de cables) trastocados con un sentido del humor que desvelaba el compromiso social y la postura del escritor en cada uno de los asuntos.

A partir de la segunda sección, denominada “Al margen del cable”, el trabajo de atribución se debe a la deducción, que, no obstante, se basa en argumentos bien estructurados por parte de los investigadores. En esta sección, se presenta una serie de textos con información universal cablegráfica que la United Press mandaba exclusivamente a *El Tiempo*. De manera particular, Owen remite al lector sobre noticias acerca del individuo común –dejando, aparentemente, a un lado la noticia política importante– para poner énfasis en la injusticia que atenta contra la paz y la libertad.

La serie “Suceso” conforma la tercera sección; aquí, Owen trabaja textos amenos y humorísticos que, además de presentar una noticia, hacen reflexionar al lector. De una manera aguda, y a partir de aconteceres cotidianos, aborda temas que explotan los sentimientos humanos más profundos. El escritor se ve cómodo en ese terreno, que supo manipular hasta hacerlo propio.

La cuarta serie, “Escenas grotescas”, revela a un humorista consumado que oscila a placer entre lo sutil y el ataque directo y descarnado. Presenta, como todos los humoristas tienden a hacerlo, lo más bajo de

las tendencias humanas, pero de una manera que apela a la reflexión por medio de lo grotesco. Uno de los textos de más valía, por el uso preciso de la hipérbole y el humorismo descarnado, “La niña que murió de asco”, se encuentra en esta serie.

Las secciones “Max Carón” y “Don Xavier Paradox” son series que salen en la sección de “Crónicas” de *El Tiempo*, son contemporáneas y ambas versan, de manera ensayística, sobre acontecimientos cotidianos. Sin duda, aquí, el informar ya no es un elemento primario; se privilegian las cabriolas creativas.

Los primeros dos anexos, por su parte, son de textos atribuibles a Owen, aunque los argumentos no fueron suficientes para hacer tal afirmación (tal vez porque se muestran más rígidos que el resto de los textos al privilegiar la noticia sobre la forma). Aun así, si se toman en consideración, redondean la imagen que se ha ido creando del autor. El último anexo presenta noticias acerca Gilberto Owen y una respuesta a uno de sus artículos.

Al ser la obra una de las mejores formas para romper el hermetismo de un escritor, *Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*, se presenta como una piedra angular para completar la imagen del poeta, traductor, ensayista, periodista y aficionado a los seudónimos. Es una obra que debe complacer hasta los owenianos más exigentes.

Enrique Gómez Carrillo.

*Esquisses (siluetas de escritores y artistas) y El arte de la prosa,*

edición, introducción y notas de Ricardo de la Fuente

Ballesteros, México, El Colegio de San Luis

(Col. Fin de siglo), 2009, 139 pp.

Antes de que Roland Barthes aniquilara al autor, conocerlo era una parte muy importante de la experiencia literaria. A finales del siglo XIX, en la patria del crítico francés, intimar con los escritores era una exquisitez reservada para unos cuantos afortunados. Quienes tenían acceso a semejantes compañías eran considerados una especie de hierofantes cuyas anécdotas constituían para los legos quizá la única manera de acercarse a los misterios de la creatividad literaria.

En aquella época, los jóvenes hispanoamericanos que aspiraban a ser escritores consideraban como iniciático el viaje a Francia: con un poco de suerte, podían encontrarse en los cafés de París a toda la caterva artística de la época, desde pintores hasta músicos y poetas, y convertirse en sus amigos y confidentes.

En *Esquisses* (1892), el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) recoge sus primeras impresiones de la bohemia parisina después de arribar a Europa en 1891. La alusión al impresionismo no es gratuita: en el texto se combinan la perspicacia con la sensibilidad poética para elaborar un esbozo, como lo enuncia el título en francés, de las más afamadas personalidades de la época. Por las líneas de estos fragmentos aparecen, además, numerosos detalles del panorama cultural de entonces, siempre con especial atención en el refinamiento retórico.

El encanto de su personalidad exótica y diletante le abrió al guatemalteco las puertas de los más prestigiosos círculos parisinos. En poco menos de un año, contaba con relaciones y contactos significativos. Como un embajador cultural, estableció un puente entre Francia e Hispanoamérica, fundamental para la vitalidad del modernismo en el Nuevo Mundo.

No obstante, el asunto no se desarrolló con tanta serenidad. La vida de Gómez Carrillo está condimentada con los excesos y provocaciones que en más de una ocasión lo pusieron en el banquillo de la censura. Poco después de haber aparecido su libro en Madrid, Leopoldo Alas, *Clarín*, denunció la infertilidad de la bohemia y censuró la apología que había hecho de ella el centroamericano.

Las imprecaciones de *Clarín* fueron provocadas por la desmesurada admiración de Gómez Carrillo por los nuevos escritores, a los que el español consideraba insustanciales. Reconocía, sin embargo, la relevancia de algunos fragmentos, particularmente uno dedicado a Paul Verlaine.

A pesar de las reticencias de algunos de sus contemporáneos, el libro de Gómez Carrillo representó un papel fundamental en la avanzada modernista que renovó la prosa, y que alcanzaría la cumbre con libros como *Los raros* (1895), de Rubén Darío. Aunque no haya sido una influencia directa, el fragmentarismo, la subjetividad exacerbada y el carácter de inmediatez de *Esquisses* serían aspectos que se incorporarían dichosamente a las letras hispanoamericanas posteriores.

*Esquisses* se divide en dos partes. En la primera, el autor escudriña la fisonomía, personalidad y obra de cuatro autores de la época, vinculando los tres aspectos como si existiera entre ellos una correspondencia. De Oscar Wilde, emparenta la nobleza de sus rasgos faciales con el encanto de su cinismo y la mordacidad de sus opiniones.

Algo similar ocurre con Armand Silvestre, el segundo de los autores que evoca. Del conjunto de rasgos de su rostro, que recuerdan a Gargantúa, se deriva el estilo humorístico, rabelaisiano, de su prosa. La simpatía, sin embargo, no excluye la fineza ni la inspiración casi clásica que despiden los textos del poeta. De Charles Maurras, destaca su temprana afición a las lenguas clásicas y la literatura. Contrario al retrato anterior, en este, la palidez de su rostro contrasta con su visión de lo bello y amor por la poesía.

El esbozo de Paul Verlaine, que provocó la modesta estima de *Clarín*, es el más conmovedor. Sepultado en vida entre las sábanas de su cama de



hospital, el poeta francés refleja con debilidad el vigor de su obra. El cambio de la bonanza de la juventud a la decadencia de la enfermedad aparece en un recuento de sus versos. Este trayecto, junto con el subtítulo “notas para un estudio”, cuestiona la frivolidad de las notas, que si bien están cargadas de una subjetividad avasalladora, contienen algunas conclusiones sensatas.

La validez de estos fragmentos y de los “Camafeos” de la segunda parte reside en la experiencia personal de Gómez Carrillo. Ya fuera en cafés, veladas literarias, paseos vespertinos o visitas al hospital, el cronista aprovechaba para generar una impresión del autor en su recuerdo, que le servía más tarde para trazar un paralelo con sus lecturas atentas y emotivas. El motor de la escritura del guatemalteco se alimenta de la sensibilidad y la reflexión, que, en lugar de ser incompatibles, constituyen los componentes de la crítica literaria de la época.

La edición a cargo de Ricardo de la Fuente Ballesteros y publicada por El Colegio de San Luis contiene otro texto fundamental en la obra de Gómez Carrillo: “El arte de la prosa”. En este, califica la técnica de la prosa como la más noble de las actividades humanas, por ofrecer un panorama global, casi holístico de la realidad circundante.

La retención de la realidad en la palabra es una de las principales preocupaciones de Gómez Carrillo. Para él, todo está relacionado, el mundo posee una serie de correspondencias que sólo pueden ser descubiertas por aquel que cultive una prosa penetrante pero ornamentada. Tal vez por eso no exista para el guatemalteco una distinción entre el narrador y el crítico literario: ambos ofrecen una perspectiva del devenir del ser humano, con la única diferencia que una ocurre después de la otra.

*Esquisses* resulta indispensable para comprender el flujo literario finisecular de Europa y para acercarse a algunos de los pilares de la literatura universal. La edición crítica publicada por El Colegio de San Luis cuenta con un valioso prólogo donde se hace una relación de los avatares de Gómez Carrillo, además de un análisis de las obras que componen el libro. Remata el volumen una bibliografía que será de gran ayuda para quien desee ahondar en la obra del guatemalteco.

Miguel Álvarez Acosta.

*Poemas de Romances*, prólogo y selección de Ignacio Betancourt, México, El Colegio de San Luis (Col. Literatura Potosina 1850-1950), Poesía 19, 2009, 89 pp.

Hay una línea muy delgada entre el olvido y el desconocimiento. El primero representa una muerte con una remota esperanza de resurrección. En el segundo caso se está ante algo que aguarda el alumbramiento. Estas dos situaciones están esperando esa luz que los rescate del ácido corrosivo de la exclusión de la memoria.

Aproximarse por primera vez a un autor desconocido representa un reto para el lector, por la inversión de tiempo que representa. Considero que leer a Miguel Álvarez Acosta es una buena oportunidad para ejercer la lectura sin la bulliciosa militancia entusiasta que tienen varios autores que en ocasiones puede afectar nuestra recepción a favor o en contra.

Ignacio Betancourt ofrece un prólogo esclarecedor que adjetiva idóneamente la pluma de Álvarez Acosta. Obviamente, al cristalizar tan bien las aristas relevantes de la obra seleccionada, podría restarle un poco la sorpresa del descubrimiento; pero, también es una forma de ofrecer elementos necesarios para una lectura más rica y competente. Estas dos propuestas de acercamiento a la obra se dejan a consideración del interesado.

Un punto que no se puede dejar pasar por alto son los criterios que hubo en la selección de los poemas, lo que ofrece un marco singular de lectura donde se engavillan sus poemas, dándole un matiz que surge del conjunto. Esa homogeneidad, como Betancourt mismo señala, se logra al seleccionar los poemas de la parte titulada “De la hoguera del combate” (p. 11), incluida en *Romances*, el corte beligerante. La posición crítica ante la enajenación y deshumanización hace más espesa la galería del pensamiento que expone Álvarez Acosta en sus poemas.

Como ya mencioné, Betancourt muestra un relieve de los elementos significativos de la escritura del poeta potosino. El *filo crítico* (p. 10),

como él mismo señala, se observa en los comentarios mordaces que hace sobre la enajenación y las existencias inmediatas de nula reflexión. Esto, en poemas como “El corrido del soldado Juan Leura” y “Tipo nacional”, principalmente. La visión desahuciada y desalentadora de Álvarez Acosta deviene de su posición ante una realidad empeñada en el sin sentido y la desquiciante impotencia de él como observador pasivo, la cual vaticina la decadencia de la mórbida sociedad que no da tregua a sus conductas aberrantes.

En síntesis, los poemas escogidos en el volumen que nos ofrece El Colegio de San Luis representan una buena inversión de tiempo de lectura. La agudeza que despliega Álvarez Acosta cuando señala el comportamiento autómatas de la muchedumbre y el claro relajamiento crítico que hay ante el preocupante proceder humano denota un pensamiento reflexivo e inquisidor. También es digno de señalar la forma en que pone el dedo en la llaga en los varios puntos cuestionables de nuestra supuesta idiosincrasia o identidad nacional.

Juan Pascual Gay.

*Paisajes y géneros literarios. Ensayos de geografía literaria.*

San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2009, 109 pp.

Las publicaciones en torno a géneros literarios se asocian, la mayoría de las veces, a una preceptiva que intente dilucidar de una vez por todas, teóricamente, los distintos problemas para su definición y estudio. Con una larga tradición en la literatura, desde Aristóteles hasta teóricos modernos como Emil Staiger, Wolfgang Kayser, Tzvetan Todorov o Gérard Genette, las perspectivas que han mostrado interés por establecer las condiciones necesarias para delimitar esta categoría formal, el género literario, han sido diversas.

Ya el título del libro, *Paisajes y géneros literarios. Ensayos sobre geografía literaria*, sugiere una intención que va más allá de un fin normativo y pone de manifiesto una actitud crítica que se centra sobre todo en el tratamiento de los géneros literarios a partir de la identificación de un determinado género con un paisaje. Y, al igual que los géneros, la noción de geografía literaria da cuenta de una larga tradición en los estudios literarios. Asociado comúnmente con la configuración de espacios, reales o imaginarios, construidos o mencionados en la obra literaria. Se pueden encontrar estudios encaminados a señalar la manera como está retratado un país o una ciudad, según una obra particular. El tratamiento tanto del problema de los géneros literarios como de la geografía literaria de una forma original dota a esta obra de un atractivo particular.

Establecer una relación entre determinados paisajes y un género literario es una de las prioridades de este libro. Está formado por cinco ensayos hasta cierto punto autónomos: “Paisaje, viaje y géneros literarios”, “La isla desierta o el diario privado”, “El acantilado o la autobiografía”, “La frontera o el reportaje” y “El desierto o el ensayo”.

La diferencia de este libro con otros estudios acerca del problema de los géneros literarios es este esfuerzo por encontrar las posibles

coincidencias entre los diferentes géneros literarios, enmarcados en un paisaje asociado ya con una subjetividad. El primer ensayo plantea la justificación de esta relación que toma distancia de cualquier afán gratuito y azaroso. La consideración del paisaje, sobre todo a partir del Romanticismo, como una valoración subjetiva, presente en la literatura es uno de los problemas que desarrolla en este primer ensayo. Dice Juan Pascual Gay:

Desde el Romanticismo, parece claro que la naturaleza ya no es esa realidad independiente y separada del sujeto, sino precisamente un referente hacia el que el hombre proyecta sus estados de ánimo hasta el punto de que se volvió habitual la identificación de determinados accidentes naturales o climatológicos con estados propios de la subjetividad (11).

Uno de los ejes no solamente de este primer ensayo, sino de cada uno de ellos se encuentra en el interés en el Romanticismo. Alejado, como advierte el mismo autor, de un afán académico y exhaustivo, la obra pone sobre la mesa esta relación entre literatura y paisaje. Pero la consideración del paisaje como una síntesis o una expresión de determinado estado anímico introduce el viaje como un tema clave para la concepción de determinados géneros. El énfasis que se da a la figura del héroe romántico logra visualizar la relación entre espacio y tiempo que permiten la configuración de uno u otro género. Escribe Pascual Gay a propósito de la imagen del héroe romántico: “Un héroe íntimamente ligado al sentido del viaje y de la aventura. La iconografía romántica suele presentar, la silueta de un buque sometidos a los azares de alta mar” (13). Las acertadas referencias a la iconografía romántica logran poner en perspectiva la tesis principal del ensayo.

Resulta un acierto la vocación por aportar determinadas ideas a la discusión, plantear determinados problemas, lejos de establecer soluciones tajantes. Y es claro el autor al delimitar los alcances de la obra:

Es cierto que no he buscado en ningún momento ni la exhaustividad ni un discurso teórico académicamente riguroso y exigente. Por eso, estos ensayos tratan de dar cuenta de algunas coincidencias, aunque también desvelan muchas diferencias entre los términos comparados. Además, el carácter del género literario, cualquiera que sea el que se trate por establecido o fijado que parezca, siempre es de naturaleza móvil y proteica, lo que dificulta un trabajo de este tipo por las numerosas excepciones que proceden y también numerosas objeciones que surgen a muchas afirmaciones. [...] Es un ensayo y pretende aprovechar la flexibilidad del género para presentar algunos asuntos que de otro modo difícilmente se hubieran podido tratar (15).

Esta intención privilegia un estilo fluido en donde las referencias bibliográficas se insertan en el cuerpo del trabajo, lo que favorece una lectura dinámica y dota a la obra de un carácter abarcador y conciso.

La consideración de estos géneros como “géneros del yo”, con sus distintas realizaciones y características, llama la atención por las distintas implicaciones que se desprenden de estos tipos de géneros. Las figuras del náufrago y el nómada son claves en el desarrollo.

La relación espacio y tiempo que se trata específicamente en determinados géneros aporta una reflexión importante para el estudio. Así, el diario es identificado con la isla, con el náufrago. En el diario se lucha ante la amenaza del olvido y entonces: “Escribir un diario es siempre un volver a empezar y es sólo este recomenzar lo que justifica su escritura, porque el tiempo de la escritura es siempre el presente: si no, no es un diario” (36).

El deslinde que se hace de cada uno de los géneros por medio de esta comparación espacial puede considerarse uno de los aciertos pues logra poner de manifiesto los límites a veces confusos entre determinadas formas u otras. Por ejemplo, se pueden encontrar afirmaciones como la siguiente:

La autobiografía como el acantilado es una atalaya desde donde divisar la propia vida, de la misma manera que desde el acantilado se divisa el paisaje de fondo. Pero la Confesión no es un espacio desde donde divisar o contemplar

únicamente lo que ya pasó, sino que más bien es un género al servicio del porvenir pero que necesita de ese pasado para proseguir (73).

“La frontera y el reportaje” es el único que incluye una bibliografía en donde se señalan las referencias de manera específica y se centra en la figura del periodista polaco Ryszard Kapuscinsky. La frontera, un espacio que identifica con el nómada, donde se resalta su carácter transgresor. Este sentido de transgresión lo diferencia de otros géneros, pues “cruzar la frontera es desgajarse, separarse, desprenderse; una experiencia que traspasa a quien vive en una isla” (85).

La alusión de manera global a los demás géneros que se hace en el último apartado, “El desierto o el ensayo”, como géneros del yo, es una de las aportaciones que más llaman la atención por ser estos géneros los más socorridos por los románticos y que siguen siendo tema de discusión para definir o caracterizar determinadas épocas; por ejemplo, las discusiones en relación con la preferencia de determinados géneros que se consideran emblemáticos de una época o que en cambio son poco utilizados. Comienzo, clausura, transgresión y supervivencia son las actitudes con las que se pueden resumir los diferentes paisajes y géneros literarios.

Al ser un libro con abundantes referencias a pinturas y a espacios determinados resulta extraño no encontrar ilustraciones. Sin embargo, esto es un acierto, pues concuerda con este carácter abierto del ensayo, dando la posibilidad al lector de hacer sus propias búsquedas y preguntas en torno a los temas planteados en la obra.

Es un ensayo que, si bien cuenta con una reflexión e investigación considerable en torno al tema de los géneros literarios que lo vuelve una referencia para los estudiosos del tema, su estilo permite también una lectura accesible para lectores menos familiarizados con la literatura.

Juan Manuel Ramírez Palomares.

*Mezcal*, Guanajuato, Azafrán y Cinabrio, 2010.

## I

El decir poético de Juan Manuel Ramírez Palomares generalmente es melancólico; lo paradójico es que desde este tono azul-grisáceo uno puede encontrar un cierto sendero celebratorio de la vida. Es decir, que desde el lado de la sombra, la luminosidad se ve agazapada, asomando unos tímidos nudillos. No vemos al hombre radiante, vestido de encendidos colores; pero tampoco vemos a un hombre traje-gris, sino un yo que transita por la calle, empapándose de los avatares de la vida, que somete o arremete contra la razón y la conciencia *necesaria* en el derramamiento de los días, contra el imperio del tiempo y su inexorable transcurso:

el horizonte es un reloj  
que detiene una hora para cada tripulante.  
(*Mezcal*, 9)

dice el poeta, y nos vuelve pasajeros, paseantes sobre una barcarola que navega mares metafísicos, como aquellos otros ríos en los que nadaba una Maga de otra historia que es, en cierta manera, la misma; porque aquí y en varias partes “las horas son frutos caídos a destiempo” (*Mezcal*, 10), o los tiempos se entrelazan o se deslíen.

*Mezcal* no es, ni lejanamente, las memorias o la conciencia desde el lado del embriagado, del seducido por los efluvios de Baco. No es un recordatorio de cuitas o penas, ni de la imagen emborronada de la realidad vista a través de las paredes de un vaso de cristal humedecido. Es, si tuviéramos que hablar de contenidos (a pesar de que Archibald Macleish señalara que “un poema no debe significar/ sino ser”), es repi-to, la experiencia del otro lado de la embriaguez y de cómo ese mundo



aparentemente lúcido y regido por los diferentes pactos obligados para la convivencia entre los seres humanos, también presenta las distorsiones o irrealidad que sumariamente se adjudican, exclusivamente, a los dominios del alcohol. Es decir, que en la inversión, lo que normalmente era visto como el lado diáfano de la realidad resulta con una faz corrompida.

El poemario no es tampoco una apología del derivado étílico y los bebedores, sino ese rastro y rostro contra las argucias de la razón y las razones de la moral junto con todos sus imperativos. ¿Todos los *deber hacer* y los *deber ser* de un tiempo y un momento en una sociedad son los principios categóricos y determinantes para vivir? ¿Solo esos? No, creo que no. Y la evidencia nos la muestran los marginales, los que quedan fuera de ese circuito cerrado; y que, por lo mismo, se convierten en forajidos. Los poetas, a lo largo de la historia, han estado generalmente marcados bajo ese signo o estigma y muchas veces, tal vez sin verdaderamente proponérselo –digo, como un propósito de persona seria, aseada y respetable– nos han dejado ver el envés de las cosas. La sorpresa. La maravilla.

## II

Celebro que en este libro se haya reunido, también, una serie bajo el título general de *Azogue*, en la que la mirada del lector se enfrenta a los duros ojos que le devuelve un espejo. Si bien el de Juan Manuel no es un enfoque novedoso ante el tema del espejo y todas las irrealidades y ambigüedades que suele hacer converger, no es eso en lo que hay que fijar la atención, sino en la plasticidad de la escritura y las imágenes convocadas.

El espejo como tema o provocación literarios ha sido muy socorrido porque la pregunta por el hombre y por la individualidad, y por mirar literalmente esa individualidad como un otro yo que se asoma a sus ojos, ha sido preocupación oriental y occidental desde los inicios del hombre. La característica apasionante de la duplicación de la especie, y de la

transformación de los espacios y los objetos, y ya no solo de su replicación, ha fascinado la reflexión filosófica, la científica y sobre todo la artística; cuando no la religiosa. Sobre esta última dimensión del ser humano hay multitud de muestras en forma de mitos y creencias como el considerar que el alma es raptada por la superficie reflejante, o su variante occidental de Narciso embebido por ese 'otro' morador del espejo de agua.

*Azogue* se inscribe en este recorrido milenario por el tema en el sesgo que pregunta hacia el misterio de cómo cabe la realidad –o lo que llamamos así– en ese trozo de metal líquido y pulido, mercurial. Aunque tampoco es una pregunta, sino una constatación. Así suceden las cosas, así se muestran las cosas:

Espejo oscuro fueron  
el hombre con su historia de días  
el alba y el ocaso.  
(*Azogue*, en *Mezcal*, 21)

Pero, líneas arriba decía que, en el fondo, lo que menos importa en el poemario es el tema o la originalidad de su enfoque. La escritura, los versos, la atmósfera que construyen y esa peculiar manera del autor de hacernos sentir su intimidad poética son lo agradecible de esta *plaque*. Es decir, que no es el argumento poético lo más poderoso en la escritura, sino la poesía misma. Uno asiste a la creación del verso como si fuera la creación del mundo, son las palabras organizadas de esa manera las que nos hablan de un orden posible del mundo, de un tono posible del mundo, de una sensibilidad exteriorizada. Porque, en términos de Martin Heidegger, un poeta, un ser que está habitado poéticamente, contiene todo en sí, lo que él aparece, lo que se hace presente, y lo pensante, el mundo y lo que le rodea.

### III

El remate del libro lo constituye una pequeña selección de poemas de juventud fechados en 1978. Siete poemas, sin título seis de ellos y cuatro con dedicatoria (aunque otro bien podía haber sido dedicado a Jorge Luis Borges) a los poetas tutelares, en aquellos días, del autor: Miguel Hernández, César Vallejo, Jorge Cuesta, Roque Dalton. Faltando sorpresivamente en esta nómina alguien que ha estado presente a cada paso escritural en el espíritu de Juan Manuel, me refiero al español León Felipe. Cierra el conjunto y el libro todo, “Apocalipsis”. Se podría pensar que esta palabra evocadora de finales mayúsculos y terribles es casi una marca en la producción poética de Ramírez Palomares; no lo apocalíptico entendido como el recuento final y funesto, sombrío, de la vida con toda su cauda de penumbra y tenebrosidad, sino solo ese tono saturnal que no llega a lo oscuro, que aguarda en el azul-violáceo de la pesadumbre melancólica haciendo intentos malabares por colgarse de la luminosidad, aunque solo sea de sus puntas. El yo poético en casi toda la obra de Juan Manuel porta un traje cortado, como el que se ciñera León Felipe, “del mismo paño recio,/ del mismo/ paño eterno,/ que el manto de Manrique”. La lectura tendría un matiz diferente si, en este caso, el editor y no el autor, fuese quien haya decidido tanto la aparición de este poema como su ubicación. No que se eliminen las notas melancólicas y la visión de mundo aparejada a la desilusión y a un algo de tristeza que sí dominan las páginas de Juan Manuel, pero sí se fuerza el acento y la mirada sobre ellas con un giro tal vez no tan natural. La intención del escritor y del editor puede no ser coincidente.

*De otro fue la palabra...*, que así se rotula este poemario dentro del libro *Mezcal*, toma su nombre de un verso de Jorge Cuesta, y lo lleva muy adecuadamente porque, lo mismo que en el soneto del Contemporáneo, en los poemas de Ramírez Palomares se hace un reconocimiento a todos los poetas que con su voz han acuerpado, encarnado lo que en su origen fue mudez y silencio y luego palabra; y también al viaje mismo de los

sonidos y grafías que en un determinado momento de la expresión de la sensibilidad, de la forma, se encuentran con ellas como propias; persiguiendo su eco y su huella se encuentran en el sentido para germinar nuevas, unas otras en ellas mismas.

Artífice de las palabras como es el poeta, su destino es hacerlas gritar hasta enronquecerse, brillar cristalinas y radiantes, murmurar con un suave soplo. Para César Vallejo, el autor compuso esta imagen:

Sale de las manos una palabra

tersa

dulce

transparente.

(“En el centro del dolor...”, en *Mezcal*, 25)

Yo la recojo y se la devuelvo. De las manos de Juan Manuel brota una palabra tersa, dulce, transparente...

Mercedes Zavala (coord.).

*Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: Romance, corrido, décima, leyenda y cuento.*  
San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2009, 264 pp.

Si bien, como apunta la coordinadora de *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: Romance, corrido, décima, leyenda y cuento*, era necesario reflexionar, reformular, profundizar y discutir la sistematización de los estudios de la literatura de tradición oral, el libro cumple de forma cierta su cometido.

Reúne diversos artículos en los que se plasma la gran diversidad temática y formal de la literatura de tradición oral en México. La obra ha sido organizada de acuerdo con los temas tratados, que bien podemos agrupar en cuatro: romance; corrido y décima; narcocorrido; y, finalmente, leyenda y cuento.

Por cuestiones de espacio, no podré describir todos los artículos incluidos en el libro. Es necesario mencionar que dicha elección no obedece a una categorización comparativa; todos son importantes, dicen mucho y aportan relevantes elementos al campo de estudio. Debo aclarar que me preocupa que mi elección se perciba como una actitud arbitraria; sin embargo, estoy dispuesto a correr el riesgo. El criterio en el que me baso para hacer la elección radica en la exposición de conceptos de análisis que refuerzan el estudio de los diferentes géneros de la literatura de tradición oral.

Abre los estudios el profesor Aurelio González, con su artículo “Las fórmulas y el Romancero en México”. Aquí explica cómo la *fórmula* es un elemento sustancial en la configuración de una poética de la literatura de tradición oral. Estas fórmulas pueden tener una función nemónica o ser meras “expresiones lexicalizadas” en el texto. Ahora bien, estas últimas, según lo expuesto por Aurelio, las podemos reconocer como variantes. Y aquí está lo interesante del asunto. Dice el profesor:

La construcción de un texto, entonces, corresponde a una estética colectiva que se manifiesta en un vocabulario, una sintaxis y unos temas propios de la comunidad, los cuales adapta a los valores de un tiempo histórico concreto (16).

Tenemos que la poética de la tradición oral se encuentra en la selección de las expresiones de discurso que la comunidad reconoce como propias y entonces el texto lo hace suyo. Por lo tanto, señala que las fórmulas no solo son variantes fortuitas para el texto, sino que se vuelven elementos considerables y determinantes para el sentido general del romance y para “la lectura particular que hace un transmisor de un contenido narrativo” (16).

El estudio de Magdalena Altamirano propone un replanteamiento acerca de los géneros que configuran el corrido. Después de mencionar las aportaciones de Vicente T. Mendoza y de Andrés Senestrosa –entre otros– al estudio del corrido, Magdalena Altamirano hace un rastreo de las posibles fuentes que intervinieron en la formación del género y determina que no es el romancero tradicional en donde se debe buscar los orígenes del corrido, sino en la canción lírica moderna, en el romancero vulgar y alguna “otra modalidad poética”. Altamirano comenta que probablemente el apóstrofe y el resumen del corrido que se encuentra al inicio provienen de la copla de la canción lírica moderna por esa capacidad sintetizadora, y que se vieron adaptadas a las propias necesidades poéticas del corrido (59). Señala que estos elementos que enmarcan la narración del corrido “son frecuentes en los principios de los romances vulgares” (60); y que, además, “la presentación misma de un relato enmarcado por series de versos iniciales y finales con funciones paranarrativas es típica del romance de pliego” (60). Sin duda, este artículo viene a renovar las consideraciones acerca del corrido desde una perspectiva original y abre el horizonte para el estudio de dicho género, tan arraigado en la cultura mexicana.

El siguiente artículo corresponde a Juan Carlos Ramírez-Pimienta y lleva por título “El narcocorrido: orígenes, estrategias y definiciones para

su estudio”. Con una indagación acerca de los orígenes del narcocorrido, lo que pretende en este artículo, verdaderamente, es una concepción teórica con la cual se pueda asir el narcocorrido para su estudio. Plantea de antemano la inconsistente definición del género en cuestión, y haciendo un recorrido histórico propone ciertos elementos para la definición y el análisis del género. En su búsqueda por elementos de teorización, establece una serie de preguntas:

¿Cómo definimos el narcocorrido? ¿Es aquel que habla sobre tráfico de drogas? ¿Sobre traficantes de drogas? De ser así, ¿en cualquier vertiente de la vida del narcotraficante?, ¿como, por ejemplo, la manera en que se divierte? ¿O solamente en aquellas que conciernen en sus actividades ilícitas? (117)

En el afán por dar respuestas a estas interrogantes, hace un esbozo histórico y encuentra que el narcocorrido oscila entre una y otra definición; y, entonces, opta por establecer un criterio del cual partir:

Ahora bien, si pensamos el narcocorrido como el canto a los (narco) traficantes, entonces quiero proponer el *Pablote*, compuesto por José Rosales e interpretado por él mismo junto con Norberto González, como el primer narcocorrido (118).

Cuenta Ramírez-Pimienta que dicha “composición se refiere a Pablo González, un importante traficante chihuahuense de principios del siglo xx” (118), grabado el 7 de septiembre de 1931 en San Antonio, Texas. Tenemos, pues, que de aquí parte su análisis. Nos comenta que conoce tres corridos que hablan de este personaje, pero solo posee el texto de dos. Uno, recién mencionado, y el otro, compuesto por Merced Durán e interpretado por el Charro Avitia.

Menciona Ramírez que el primer corrido, lejos de resaltar la figura del héroe, lo que hace es criticar “su necedad y prepotencia. En el segundo, llamado “El rey de la morfina”, “se acerca a la noción de lo que ahora

identificamos como narcocorrido, una narrativa que muchas veces muestra al protagonista de parranda, gozando de la impunidad que su poder le confiere” (122). Después de lo anterior, el investigador destaca que las diferencias estructurales y discursivas existentes entre el narcocorrido y el corrido tradicional radican en la manera en que no comparten el mismo sistema de valores. Tenemos una impostación de valores que determina el mundo del narcotráfico.

Hasta aquí he dado voz a los géneros en forma de verso; ya va siendo hora de que los géneros en forma de prosa hagan su aparición.

Como bien señala Mercedes Zavala, los géneros de mayor complejidad para su estudio son la leyenda y el cuento. Y es que establecer las características propias que distingan a cada género, no es sencillo. Es importante saber que, si bien ya se habían hecho investigaciones acerca del romancero en México, por el cual existe un gran soporte teórico, los géneros en prosa han adolecido de esta parte, por lo menos en México y hasta ahora.

Mercedes Zavala presenta un trabajo titulado “De coyotes, diablos, aventuras y princesas: acercamiento a algunos personajes del cuento tradicional del noreste de México”. El título resume bien el contenido del artículo; sin embargo, lo que es sumamente resaltable no es cómo esos personajes se encuentran de una u otra forma en cuentos recogidos en esta región del país, sino que por medio de los textos recolectados expone los fundamentos para el estudio de este género. Encontramos una teorización al respecto. Por ejemplo, marca sustancialmente las diferencias entre el cuento y la leyenda, y muestra las diferencias y las características que los distinguen a cada uno. Dice Mercedes: “El cuento folclórico o tradicional es una obra que –a diferencia de la leyenda– se considera como ficción; es decir, no tiene valor de verdad” (235). Tomando el campo teórico establecido por Thompson, Boggs, Robe, Camarena y Chevalier, la investigadora cataloga sus textos recogidos en tres grupos: “maravillosos, de costumbre y de animales”. Más adelante, encontramos un interesantísimo “repertorio tradicional de la región” que denota la “procedencia hispánica [así como] su adaptación local” (238):



*Juan el oso, Genoveva, El hombre y la culebra, El chivero, Las tres adivinanzas, Los tres consejos, las tres toronjas, El hijo del diablo, Blancaflor, El juez que quería saber cómo ser justo, El rey que quería saber qué hija le quería más, El flojo y la muerte, Pepito desobediente, Pelos de vaca pinta, La rana encantado, El coyote y los borregos, El conejo dañero, El perro viejo, entre otros (238).*

Después, Mercedes expone algunos de estos cuentos, señalando sus características y las variantes en las que viven estos textos. Y remata con una reflexión en torno a los rasgos que distinguen los géneros de la literatura de tradición oral:

Las marcas distintivas son el resultado de un proceso de apropiación por parte de la comunidad. Este proceso se da a lo largo de la vida del texto y es el que permite que dos comunidades completamente distantes y distintas posean un texto con los mismos temas y motivos, y lo consideren como “auténticamente suyo” (251).

Este libro, como vimos, no sólo responde a las inquietudes de estudiosos de estos temas, sino que también es un parteaguas para la incursión en este campo del conocimiento.

En fin, el paso está dado, ya vamos en camino.

Juan Pascual Gay.

*Cartografía de un viajero inmóvil: Manuel Calvillo,*

San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2009, 319 pp.

“He querido mostrar un periodo de la cultura mexicana; en concreto, el que va desde 1940 a 1965” (p. 16). De esta manera, Juan Pascual Gay señala el principal objetivo del libro sobre el poeta e historiador Manuel Calvillo. Tal finalidad se cumple de manera extraordinaria debido a que ese lapso se estudia desde el espacio privilegiado que fue la vida del escritor potosino. Hombre dado a emprender ese viaje eterno e inmóvil por el interior de su ser, Calvillo nunca se negó a la existencia plena de la vida literaria –con todos los claroscuros que ello conlleva–, lo que le otorgó la posibilidad de ser uno de los protagonistas, mas no luminaria, de ese tiempo en el que se le dan los últimos retoques al rostro de la cultura mexicana moderna.

Emprender, sin embargo, el proyecto de reconstruir una vida como la de Manuel Calvillo no puede soslayar otras aristas que confluyen en la personalidad del poeta. El autor de este libro comprende perfectamente el riesgo de presentar una obra que no responda a las múltiples facetas que confluyen en el hombre y que posteriormente estarán vivas en el literato. Es así que Pascual Gay brinda un recorrido por los diversos aspectos que terminarán influyendo y coincidiendo en la existencia del historiador.

*Cartografía de un viajero inmóvil* ofrece un rico panorama de la ciudad de San Luis Potosí a finales del siglo XIX y principios del XX y, sobre todo, durante la época revolucionaria y posterior a la lucha armada. Asimismo, la obra invita a degustar las pulsaciones de una ciudad de México a principios de los años cuarenta y, en ese sentido, los cambios que esta va presentando, poco a poco, como prefiguración del paisaje urbano que actualmente ostenta.

A la par de este recuento histórico, el libro da cuenta del movimiento cultural y político de la época, como la lucha social encabezada por

Salvador Nava en la capital potosina, y pone en la palestra nombres y hechos trascendentales para la tradición literaria mexicana, como las revistas gestadas en la –en ese entonces– lejana ciudad de San Luis Potosí, así como las publicaciones de la ciudad de México: *Taller*, *Tierra Nueva* y *El Corno Ilustrado*; además de mencionar la conflictiva conformación de la antología *Poesía en movimiento*, dirigida por Octavio Paz. Hechos todos en los que estuvo presente la sobria figura de Manuel Calvillo.

Con entrevistas a familiares, amigos y una ardua investigación donde no se dejan de lado los aspectos históricos, geográficos y de crítica y estudios literarios, el texto biográfico *Cartografía de un viajero inmóvil: Manuel Calvillo* presenta al poeta potosino que, por decisión propia, se mantuvo al margen del resplandor que emana de las élites culturales del país. Como un verdadero amante de las letras, y pese a los cargos públicos que ostentó a lo largo de su vida profesional, Manuel Calvillo comprendió que la fama no hace al artista, ni el reconocimiento al hombre. Desde esta perspectiva, el estudio que emprende Juan Pascual Gay no sólo tiene el rigor académico necesario para una obra de esta envergadura, sino también la calidad literaria imprescindible que la hace digna de una lectura interesante, placentera y, sobre todo, a la altura del personaje que retrata.

