

julio-diciembre 2009

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 2, núm. 4, julio-diciembre 2009

Comité Editorial

Área de Letras	Área de Filosofía
<i>Dra. Elba Sánchez Rolón</i> Directora	<i>Dr. Aureliano Ortega Esquivel</i> Director
<i>Dr. Andreas Kurz</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)	<i>Dr. Rodolfo Cortés del Moral</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)
<i>Dra. Inés Ferrero Cándenas</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)	<i>Dra. María L. Christiansen Renaud</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)
<i>Dr. Juan Pascual Gay</i> (El Colegio de San Luis, Méx.)	<i>Dr. Carlos Oliva Mendoza</i> (Universidad Nacional Autónoma de México, Méx.)
<i>Dr. Michael Roessner</i> (Universidad de Munich, Ale.)	<i>Dr. José Luis Mora García</i> (Universidad Autónoma de Madrid, Esp.)
<i>Mtro. Luis Arturo Ramos</i> (Universidad de Texas, EUA)	<i>Dr. Raúl Fornet-Betancourt</i> (Universidad de Bremen, Ale.)

Editora: Lilia Solórzano Esqueda
Coordinador del número: Andreas Kurz

Valenciana, nueva época, año 2, núm. 4, julio-diciembre de 2009, es una publicación semestral editada por la Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana núm. 5, Zona Centro, C.P. 36000, Guanajuato, Gto., a través de los departamentos de Filosofía y Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Dirección de la publicación: Ex Convento de Valenciana s.n., C.P. 36240, Valenciana, Gto. Editora responsable: Lilia Solórzano Esqueda. Coordinación de Colecciones Editoriales Institucionales: Rodolfo Bucio. Diseño de portada: Adriana Chagoyán. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo 04-2010-071512033400-102 de fecha 23 de julio de 2010. Impresa en los talleres de Imprenta Universitaria, Bulevar Bailleres s/n, Silao, Gto., este número se terminó de imprimir en marzo de 2011 con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guanajuato.

Sumario

Presentación	7
Dominios de la tragedia y la locura: “Informe sobre ciegos”, de Ernesto Sabato Pablo Sánchez	9
El Ateneo de la Juventud y el suicidio: tres momentos de una convivencia oculta Gabriel Wolfson	31
<i>La señorita Lupe.</i> Acercamiento a una novela del ciclo revolucionario Rolando Álvarez Barrón	51
<i>Tinísima</i> como <i>collage</i> lingüístico: la estética dialógica de Elena Poniatowska Clary Loisel	69
A la búsqueda de un canon literario mexicano: de <i>El Recreo de las Familias</i> a <i>El Renacimiento</i> Andreas Kurz	87
Más allá y más acá del papel en blanco. El café, el bar y las tertulias en el “fin de siglo” mexicano Juan Pascual Gay	101

El intelectual y el poder: importancia de Paz y de <i>Taller</i> para la conformación de la tradición letrada mexicana	131
Margarita Espitia Vázquez	
<i>Una violeta de más</i> , de Francisco Tario: crueldad, humor y praxis	161
Inés Ferrero Cándenas	
Reseñas	176

Presentación

El número 4 de *Valenciana* sale a la luz con el objetivo de divulgar y generar conocimiento en el área de las humanidades. En esta ocasión la revista presenta ensayos de autores nacionales e internacionales que abordan diferentes aspectos del fenómeno literario. Con la participación de ensayistas de diversas casas de estudio *Valenciana* se suma a los esfuerzos de la Universidad de Guanajuato por relacionarse con instituciones dentro y fuera del país para fomentar el conocimiento artístico y científico.

En esta edición se abordan temas diferentes sobre autores como Ernesto Sabato, Alfonso Reyes, Ignacio Manuel Altamirano, Fortino López, Octavio Paz, Elena Poniatowska y Francisco Tario, entre otros. Pablo Sánchez (Universidad de Sevilla) nos ofrece una interesante lectura del “Informe sobre ciegos”, de Ernesto Sabato, con la cual busca demostrar lo fundamental que es este texto para entender la obra del escritor argentino. Gabriel Wolfson (Universidad de las Américas Puebla) nos adentra en la escena literaria mexicana de principios del siglo XX a través de un artículo que aborda la relación entre el modernismo literario mexicano y el Ateneo de la Juventud, a partir del estudio de una novela de Alfonso Reyes y la obra de Carlos Díaz Dufoo Jr. Rolando Álvarez (Universidad de Guanajuato) presenta el problema de la literaturización de la historia en *La señorita Lupe*, a la que propone como una novela del ciclo de la Revolución mexicana.

Clary Loisel (Universidad de Montana) nos presenta la construcción lingüística que hace Elena Poniatowska de Tina Modotti en *Tinísima*. Andreas Kurz (Universidad de Guanajuato) expone algunas tesis sobre el panorama literario mexicano del siglo XIX, la cuestión de las influencias extranjeras, la complicada situación política y los intentos de los escritores mexicanos de la época por establecer un canon literario. “Más allá y más acá del papel en blanco. El café, el bar y las tertulias en el ‘fin de siglo’ mexicano”, de Juan Pascual Gay (El Colegio de San Luis), nos ofrece un viaje por las cantinas, cafés y otros lugares de reunión pública que han posibilitado ambientes propicios para la escritura íntima en la literatura mexicana. Margarita Espitia Vázquez (Universidad de Guanajuato) nos ofrece un estudio sobre Octavio Paz, la revista *Taller* y su participación en el establecimiento de una elite intelectual mexicana a principios del siglo XX que vacilaba entre el *arte nacionalista* y el *arte por el arte*. Por último, el artículo de Inés Ferrero Cándenas (Universidad de Guanajuato) analiza la colección de cuentos *Una violeta de más*, de Francisco Tario, con especial énfasis en el efecto que tienen la crueldad y el humor en el espectador.

No queda más que recomendar la lectura del cuarto número de *Valenciana*, a la espera de que sea de su agrado y logre promover la reflexión y el debate, tan necesarios en el campo de las humanidades hoy en día.

Dominios de la tragedia y la locura: “Informe sobre ciegos”, de Ernesto Sabato

Pablo Sánchez*
Universidad de Sevilla

Resumen

Este artículo pretende demostrar que “Informe sobre ciegos” constituye una pieza clave en la obra narrativa de Ernesto Sabato. El texto expresa la vacilación de su protagonista, Fernando Vidal, entre racionalidad e irracionalidad. Limita, con ello, los alcances de la razón en el ámbito de cuestiones humanas y ontológicas, lo que acerca “Informe sobre ciegos” a los postulados de la vertiente cristiana del existencialismo francés y ruso.

Palabras clave: Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas*, “Informe sobre ciegos”, racionalidad e irracionalidad, existencialismo francés y ruso.

Abstract

This article wants to demonstrate that “Informe sobre ciegos” is a crucial piece in the work of Ernesto Sabato. The text expresses his protagonist’s vacillation between rationality and irrationality and presents the limitations of ratio in the spheres of human and ontological questions. “Informe sobre ciegos” is presented as a work close to the thesis of the Christian stream of French and Russian existentialism.

Keywords: Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas*, “Informe sobre ciegos”, rationality and irrationality, French and Russian existentialism.

*Esta investigación ha sido financiada por el Programa Ramón y Cajal del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

En la narrativa en lengua española del siglo XX, pocos escritores se han empeñado tanto como el argentino Ernesto Sabato en crear personajes trastornados y obsesivos. Es cierto que en una novela larga y compleja como *Sobre héroes y tumbas* hay cierta voluntad costumbrista y personajes típicos en su manera de hablar y de comportarse, pero la particular fuerza simbólica de la narrativa sabatiana se apoya sobre todo en sus personajes patológicos, sujetos excepcionales en su inteligencia y en su sensibilidad, pero en conflicto permanente con la normalidad social y entregados a fuerzas irracionales que por lo común les llevan a la destrucción, sea en forma de asesinato, de suicidio o de locura irredimible.

El narrador de *El túnel*, el pintor Juan Pablo Castel, cuenta su historia desde un hospital psiquiátrico en el que ha sido ingresado después de asesinar, por celos, a la mujer a la que amaba, la misteriosa y contradictoria María Iribarne. Fernando Vidal Olmos, el narrador del “Informe sobre ciegos”, tercer capítulo de *Sobre héroes y tumbas*, es, en pocas palabras, un paranoico obsesionado con la idea de que una maligna secta de ciegos gobierna el mundo y le persigue para que no revele ese secreto. Fernando Vidal es, al final, asesinado por su propia hija, con la que tenía relaciones incestuosas. Más adelante, Ernesto Sabato, convertido en personaje de *Abaddón el exterminador*, se encontrará con que la paranoia de Fernando Vidal se le ha traspasado de forma metaléptica y vivirá también un particular proceso de enajenación. Y a ellos habría que añadir a personajes secundarios como el visionario Natalicio Barragán y a los principales personajes femeninos (María Iribarne, Alejandra Vidal, Agustina Izaguirre), todos enigmáticos y caóticos, con comportamientos frecuentemente ilógicos o paradójicos.

Ese interés por los misterios de la locura y lo irracional sitúa a Sabato en una posición significativa en la superación del realismo tradicional de la novela latinoamericana. Un escritor como José Do-

noso, por ejemplo, ha comentado en alguna ocasión que *Sobre héroes y tumbas* abrió el camino para la aventura irracionalista (aún más hermética que la de Sabato) que supuso *El obsceno pájaro de la noche*.¹ En lo que respecta a la literatura argentina, Sabato se mueve deliberadamente en la arbitrariedad psicológica de origen dostoievskiano de la que Borges se había burlado de forma célebre en el prólogo a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares (1940). En ese sentido, podría decirse que Sabato estaría cerca de un autor argentino coetáneo y también preocupado, en principio, por la introspección y la subjetividad: Eduardo Mallea. Sin embargo, Mallea es incapaz de presentar esas subjetividades con la misma violenta radicalidad; en otras palabras, es incapaz de incluir homicidios y pulsiones sexuales transgresoras. Podríamos situar a Sabato entonces en la órbita del otro gran autor de referencia en la narrativa argentina de la primera mitad de siglo XX: Roberto Arlt, en particular con *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, pero también habría que incluir los necesarios matices. Los locos arltianos se distinguen de los sabatianos sobre todo porque éstos son mucho más ambiciosos y grandilocuentes en sus discursos. El Astrólogo podría ser considerado un antecedente del cinismo lúcido y amoral de Fernando Vidal, pero Fernando intenta articular ni más ni menos que una teodicea y, en realidad, sí aspira a ser un héroe,

¹ “Así como *La ciudad y los perros* me liberó de las trabas que me encadenaban a un punto de vista estático dentro de la novela, *Sobre héroes y tumbas* también me pareció una novela dirigida directamente contra mis tabús, más que nada porque me hizo darme cuenta que intentar darle una forma racional a algo que yo mismo estaba viviendo como una obsesión, era un error no sólo de comportamiento, sino literario; que lo irracional podía tener el mismo o mayor alcance intelectual que lo racional y a veces puede disfrazarse de racionalidad; que inteligencia e irracionalidad no son palabras contradictorias; que lo irracional, lo obsesivo podía tener rango literario, como se lo daba Sabato en *Sobre héroes y tumbas*; y que los fantasmas de lo irracional se ocultan en las cosas de todos los días que nos acosan con sus presencias solapadas. Que lo racional, lo intelectual, desmesurado y caotizado, puede proliferar como un cáncer y conferirle esta enfermiza atmósfera cancerosa a una novela como *Sobre héroes y tumbas*” (89-90).

como veremos más adelante; un héroe trágico con sus propios valores aunque poco comunes o inaceptados en la sociedad.

La original psicología de los personajes sabatianos ha deparado 40 años de interpretaciones diversas, apoyadas en los avances de la psicología como disciplina. Desde que en 1966 Fred Petersen leyera *El túnel* a partir del complejo de Edipo del protagonista, han abundado las lecturas freudianas y junguianas, aunque con excesos muy notorios que han llevado incluso a psicoanalizar al autor sin su permiso. Yo me resisto a considerar a los personajes literarios como seres de carne y hueso, por muy verosímiles que parezcan, y por eso prefiero, con Bajtín, entender al personaje literario como una voz y a la vez como un ideólogo, es decir, un portador de discurso sobre el mundo. Además, las categorías clínicas no explican la complejidad simbólica de estos personajes y sus interacciones, que en el caso específico de Sabato son múltiples, dada la reiteración de su macrotexto narrativo. En ese sentido, lo que voy a intentar aquí es una aproximación al sistema intelectual que sustenta las voces de los enloquecidos personajes sabatianos.

A Sabato no sólo le interesa describir estados de locura previsibles o habituales, sino proyectar una visión amplia y distinta de lo que entendemos por la conciencia humana. Y ahí es donde se hace en especial pertinente un rastreo de las coordenadas literarias e intelectuales que, en el espacio de posibilidades que le ofrecía su época, aprovechó el novelista argentino para crear sus obras.

Hay una primera coordenada muy obvia: la realidad novelesca de Sabato incluye las facetas más misteriosas de la subjetividad y el potencial cognoscitivo del inconsciente, y en ese sentido su crítica al realismo decimonónico lo revela como un heredero de las vanguardias y muy particularmente del surrealismo, movimiento que conoció en persona durante su estancia en París en los años treinta. Sin embargo, esa deuda no es suficiente explicación para la locura de los

personajes sabatianos: en el discurso de sus novelas no abundan la escritura automática ni los cadáveres exquisitos. Y la razón, es probable, habría que encontrarla en que Sabato, de manera casi paralela a Carpentier, quiere trascender el surrealismo que le parece valioso en lo histórico, pero peligroso en lo político (los disparos absurdos de Breton). Sabato, de hecho, desprecia a figuras como Salvador Dalí, pero defiende que el surrealismo, a pesar de sus excesos, forma parte del conjunto de tentativas modernas de recuperación de lo que llama el “hombre concreto”, el individuo cuya dignidad es eminente y sagrada, y que ha sido aplastado por las grandes ideologías modernas basadas en la razón, sean el socialismo o el liberalismo burgués.

Aquí tenemos, por tanto, una primera referencia en la que Sabato se apoya para plantear su crítica al realismo de la tradición novelística latinoamericana, interesada con frecuencia hasta entonces en los temas nacionales y en las relaciones colectivas. El atractivo literario del inconsciente es una primera posibilidad que Sabato selecciona para apostar por la exploración literaria de la subjetividad. Pero no la única, como es natural.

El interés sabatiano por la locura no puede desligarse de su par conceptual: la razón, o con más exactitud, la impotencia metafísica de la razón. Podría añadirse el dato bastante conocido del pasado científico de Sabato, pero creo que el asunto va mucho más allá de la peripecia biográfica, a menudo mitificada incluso por el propio autor. La incapacidad de la razón para entender el mundo y organizar la vida social es el gran tema sabatiano, está presente en su ensayística y aparece una y otra vez en sus novelas. A partir de ese punto llegamos al muy particular fideísmo de Sabato, fideísmo de origen cristiano que es una agónica (en el sentido unamuniano) tentativa de superación del nihilismo y la desesperación.

En el horizonte intelectual previo a la trilogía novelística sabatiana hay que destacar la importancia del existencialismo cristiano,

que aunque se remonte a Kierkegaard tiene un desarrollo interesante para nosotros en el momento posterior a la Primera Guerra Mundial y a la Revolución rusa. En ese periodo encontraríamos a algunos de los autores claramente defendidos por Sabato en sus ensayos y declaraciones públicas, y con los que muestra una evidente sintonía: sería el caso de los franceses Emmanuel Mounier y Gabriel Marcel, pero también de dos filósofos rusos traducidos al español en esos años y que comparten entre sí la devoción por Dostoievski y el rechazo al comunismo soviético: Nicolai Berdiaeff y Leon Chestov. La deuda del novelista argentino con estos dos pensadores es bastante clara: como ellos, con el ejemplo artístico de Dostoievski, Sabato proclama la defunción del pensamiento sistemático y la restitución de lo paradójico e incognoscible a un puesto prioritario.²

Dostoievski, sin duda, tiene un peso fundamental en la trayectoria novelística de Sabato.³ El ateísmo y la rebelde turbación de Alejandra muestran una deuda con las tensiones pasionales de los personajes de Dostoievski; pero es Fernando Vidal el héroe dostoievskiano más claro: aúna el cinismo de Svidrigailov a la preocupación de Iván Karamázov sobre la naturaleza del Mal. Sin embargo, la crítica sobre Sabato, hasta la fecha, apenas ha estudiado la importancia de las lecturas filosóficas de Dostoievski realizadas en la primera mitad del siglo XX. Para Leon Chestov, la evolución literaria e intelectual de Dostoievski significa una tentativa de rehabilitación de los derechos del hombre “subterráneo”, es decir, del hombre que no está sometido al dominio de la razón y de la conciencia moral. Para Nicolai Berdiaeff, “Dostoievsky analiza la naturaleza humana, no en el ambiente de su vida habitual, sino en otro, exento de todas las formas normales

² He analizado con más detalladamente esta influencia en los ensayos de Sabato en mi artículo “Hombres y engranajes: la crítica del racionalismo en la obra de Ernesto Sabato”, citado en la bibliografía.

³ La comparación con Dostoievski ha sido apuntada con frecuencia: véase Marco (279-280).

y en un estado de locura, de crimen. Es decir, que su análisis se refiere a los estados de enajenación y no a los normales; examina la noche y no el pleno día, porque las profundidades del alma humana se revelan al actuar lo subconsciente” (1951: 21).

Creo que en este cruce heterodoxo y muy personal de doctrinas que Sabato realiza está el origen intelectual e ideológico del espiritualismo que defiende y de su imagen de la conciencia humana. Por tanto, la reconstrucción de ese horizonte nos puede ayudar a definir qué significa la locura para el narrador argentino. Porque la locura en Sabato tiene una cierta ejemplaridad y no se reduce a la negatividad absoluta de la sinrazón. No todo en la locura es horrible e indeseable; aunque comporta destrucción, quizá esa destrucción es consustancial e inevitable a la experiencia humana. Quizá radique ahí el singular atractivo de los textos sabatianos y en particular del único texto al que, por cuestiones lógicas de espacio, me ocuparé aquí: el “Informe sobre ciegos”.

El “Informe sobre ciegos”⁴ es un texto muy original y polisémico que ha captado, en especial, el interés de lectores y críticos hasta el punto de ser considerado el mayor logro estético de Sabato y su más audaz creación narrativa.⁵ Tomemos como punto de partida para el análisis del “Informe” la valoración del autor, a pesar de que, como tantas otras veces sucede cuando los autores hablan de sus textos, no es nada concluyente:

⁴ El relato ha sido incluso publicado como texto autónomo. A esta circunstancia habría que añadir otros tipos de pervivencia autónoma del “Informe”: es el caso de las diversas versiones teatrales (por ejemplo, la de José Sanchis Sinisterra) y de la versión en cómic realizada por Alberto Breccia.

⁵ La bibliografía sobre el “Informe” es extensa y los enfoques han sido muy variados. Algunos trabajos destacables son los de Gálvez, Holzapfel, Petrea, Souza, Stephens y Vázquez-Bigi y Wainerman.

Con respecto al “Informe sobre ciegos”, infinitamente me han preguntado qué quise decir. No lo sé, si le damos a este verbo su sentido estricto, porque surgió de mi inconsciencia de modo irresistible y, como ya dije, a estos mensajes hay que obedecerlos ciegamente, ya que tiene la verdad de un sueño, pues de un sueño se puede decir cualquier cosa menos que sea falso. Inútil repetir, sin embargo, que es absurdo y primario darle a ese monólogo un sentido literal sobre la vida de los hombres incapaces de ver, ya que nadie en su sano juicio puede suponer que viven en las cloacas de Buenos Aires. El relato comienza en forma naturalista —con mención de calles conocidas, de personajes públicos y notorios, con cafés y parques perfectamente identificables— para ir derivando paulatinamente hacia lo sobrenatural (1983: 230).

En realidad hay otras declaraciones de Sabato que nos pueden resultar más útiles: “[...] aceptar la vida es aceptar la existencia del Mal” (1983: 225). Ese concepto del Mal recoge una tradición intelectual y, por supuesto, religiosa: para Berdiaeff “el mal se esconde en el fondo de la naturaleza humana, en su libertad irracional, en su alejamiento de la naturaleza divina, y tiene una fuente subterránea”; por lo tanto, “si existe el hombre como persona, el mal ha de tener un origen interno y no puede ser el resultado de condiciones o ambientes externos” (1951: 97-98). Esta idea del Mal es la esencia del “Informe sobre ciegos”. El Mal existe en el hombre, en su vida subterránea, oscura, primitiva; no está determinado por la existencia social, aunque aparezca en un tiempo de crisis política.

Fernando Vidal, el narrador del “Informe”, es un loco genial con una hipótesis asombrosa y una inusual tenacidad para defenderla y comprobarla por los medios más delirantes y anticientíficos que podamos imaginar. ¿Cuál es su hipótesis? Ni más ni menos que la siguiente: todos los males del mundo son culpa de una todopoderosa secta de malvadísimos ciegos que viven en el mundo subterráneo. Los ciegos no son tiernos discapacitados en espera de subsidios dignos y

ayuda para cruzar los semáforos, sino que son incansables conspiradores dedicados a amargar todas las vidas y propagar ilimitadamente el caos.

Pero el Mal también está en el interior del propio Fernando. Su egoísmo, su locura, su pasión incestuosa, todos estos factores afectarán de forma decisiva a las vidas de los que le rodean. Desde la perspectiva de Berdiaeff es evidente que Fernando Vidal, al investigar en su mundo psíquico, llega a los límites del hombre concreto, al origen interno del Mal, el sustrato irracional y primitivo común a la raza humana. Fernando es asimismo un “hombre subterráneo”, tal y como denomina Chestov al hombre que vive en la moral de la tragedia; el hombre, según Dostoievski y Nietzsche, que renuncia al optimismo que la ciencia le ofrece y a la tranquilidad moral de otros sistemas filosóficos. El hombre subterráneo reivindica el pesimismo, el misterio, el dolor; rechaza el bien moral, el orden, la armonía que proporciona la ciencia. Su destino es el fracaso, pero a consecuencia del riesgo se enfrenta a la tragedia, lo cual es, en sí, mucho más auténtico que el mundo de la moral y del positivismo. En *La filosofía de la tragedia* Chestov afirmaba que Dostoievski y Nietzsche:

[...] han comprendido que el porvenir de la humanidad, si es que la humanidad tiene un porvenir, está fundado no sobre los que hoy triunfan, convencidos de poseer ya el bien y la justicia, sino al contrario sobre aquellos que, sin conocer el reposo, el sueño y las alegrías, luchan y buscan y, abandonando sus antiguos ideales, parten al encuentro de una nueva realidad, por horrorosa y tremenda que ésta parezca (247).

Fernando es uno de los buscadores de esa “nueva realidad”. La teoría literaria de Sabato anticipaba ya en *Hombres y engranajes* (1951) la trascendencia de esa investigación existencial. En ese ensayo, defendía la literatura del yo y la profundización artística en las pulsiones

que anidan en el interior de la conciencia, que según el escritor caracteriza la novela contemporánea:

La sumersión en lo más profundo del hombre suele dar a las creaciones literarias y artísticas de nuestro tiempo esa atmósfera fantasmal y nocturna que sólo se conocía en los sueños. Tanto en escritores como Kafka, Julien Green, Faulkner o Dostoievsky como en pintores como Chagall, Chirico o Rouault se siente esa nocturnidad. Es que se ha descendido por debajo de la razón y de la conciencia, hasta los oscuros territorios que antes sólo habían sido frecuentados en estado de sueño o de demencia. ¿Cómo ha de llamarnos la atención que estos artistas nos den a menudo un mundo de fantasmas en lugar de aquellas figuras ‘reales’, bien delineadas, táctiles y diurnas del arte burgués? (1966: 150).

Desde nuestra línea de interpretación, el “Informe” es una tentativa de conocimiento del mundo interior del ser humano, incluyendo sus fuerzas nihilistas y destructivas. La temática del “Informe” es una constante requisitoria contra la ciencia y la impotencia de la razón; pertenece, por tanto, al dominio de la tragedia, según existencialistas como Chestov o Berdiaeff. En su mirada hacia el interior y hacia su propia obsesión, Fernando Vidal conecta con el fondo común de las peores fuerzas del ser humano.

Por todo ello Fernando Vidal es ese hombre “subterráneo” y “nocturno” del que hablan Berdiaeff o Chestov. El desprecio a la moral, la falta de compasión y la entrega a una pasión caótica delatan su condición de héroe subterráneo, o “héroe de las tinieblas”, que es como el propio personaje se califica. Todo su discurso es una compleja parodia de la lógica, de la argumentación, de los recursos del lenguaje científico; una desmitificación, en definitiva, que tiene como objeto último demostrar que el conocimiento racional no es suficiente para entender el misterio extrarracional de la existencia humana. En ese sentido, el “Informe sobre ciegos” es un texto único

por su insistencia en evidenciar los límites del discurso racional y las perversiones argumentativas de las que es capaz la conciencia humana. Pocos modelos literarios podremos encontrar en lengua española que desarrollen de forma tan ingeniosa la crítica al racionalismo que predomina en la tradición intelectual de Occidente, con la excepción de *Rayuela*, posiblemente.

No puedo demorarme en los detalles de una historia tan compleja como la novela de Sabato, por eso me centraré en los elementos básicos del planteamiento del protagonista del “Informe”. Fernando Vidal trata de descubrir los secretos de la Secta de los Ciegos para encontrar una explicación a la injusticia y al sufrimiento humano y se esfuerza por convencernos de esa idea indemostrable y, sin embargo, indudablemente atractiva. Su relato incluye todas las peripecias de su investigación, su obsesión desde niño con la ceguera y la oscuridad, sus diferentes avances en el conocimiento de la Secta y los peligros gravísimos que ha sufrido por su ambición y que finalmente le han de conducir a la muerte por su osadía al intentar desvelar ese secreto central.

Lo apasionante del relato es la ambigüedad entre el nivel realista de los hechos y el nivel fantástico, puesto que los delirios paranoicos de Vidal tienen un sentido metafórico que obliga al lector a respetar la profundidad metafísica y gnoseológica de sus reflexiones y entender que se trata de una interpretación mítica del sentido de la existencia humana por la cual el mito recobra su prioridad antropológica con respecto a la razón. El recrudescimiento de esa interiorización conlleva la pérdida de la referencialidad racional y conduce a la suspensión del conocimiento objetivo; provoca la ambigüedad, imposibilita la univocidad, consagra el *credo quia absurdum* de los existencialistas. Para Sabato es una experimentación literaria sobre los límites de la subjetividad, que había sido anticipada en *El túnel*, su primera novela, donde los ciegos, a partir de la figura de Allende, tienen una

presencia importante como acceso al mundo del inconsciente y la irracionalidad.

En el “Informe”, Sabato apuesta por escarbar en la irracionalidad y la apuesta se arriesgará más en *Abaddón el exterminador*, donde el novelista, convertido en personaje, ahonda en esos territorios que escapan a la verificación, a lo empírico, al pensamiento lógico. La trilogía novelística sabatiana es, desde esa perspectiva, la intensificación progresiva de una idea central, la de la ceguera, de la cual se extrae todo un potencial significativo y metafórico.

Tenemos dos fuentes de información sobre el personaje de Fernando Vidal: la narración del propio Vidal, el “Informe” que nos ocupa, y en la cuarta parte de la novela, el relato de Bruno Bassán. Las informaciones de Bruno sobre Fernando son valiosas porque manifiestan una visión externa del personaje: “Para colmo, era un individuo cambiante, que pasaba de los más grandes entusiasmos a las más profundas depresiones. Ésa era una de sus cien contradicciones. De pronto razonaba con una lógica de hierro, y de pronto se convertía en un delirante que, aun conservando todo el aspecto del rigor, llegaba hasta los disparates más inverosímiles, disparates que, sin embargo, le parecían conclusiones normales y verdaderas” (1990: 418). La definición que Bruno realiza de Fernando reitera uno de los temas más habituales, como decíamos, del ideario sabatiano: la impotencia de la razón. El método, el rigor, la esencia de la investigación científica, carecen de eficacia cuando se trata de la materia humana, anímica. En Fernando Vidal esa dislocación se patentiza hasta el extremo grotesco de la paranoia. La lógica de Fernando está viciada por la superioridad de la pasión; sus conclusiones serán las conclusiones de la pasión y la locura.

Por ese motivo, Fernando Vidal intensifica la fuerza cognoscitiva presente en *El túnel* a través del artista Castel. Aunque Fernando no es un artista realiza, como héroe subterráneo y trágico, la aventura

de la indagación en la autoconciencia, sólo que con la brutalidad de los límites rebasados, de la amoralidad y la abierta transgresión. Afirma Bruno: “[...] era todo lo opuesto a un filósofo, a uno de esos hombres que piensan y desarrollan un sistema como un edificio armonioso; era algo así como un terrorista de las ideas, una suerte de antifilósofo” (419). Fernando realiza la crítica al sistema, la misma que Sabato solicita en sus ensayos y que considera como propia del arte. La investigación de Vidal será sistemática en una medida mínima porque el objeto de la investigación no puede ser precisamente objetivizado: es la fuerza irracional y destructiva del ser humano que está en el origen del problema metafísico del Mal y que pertenece a los terrenos de la subjetividad más inaccesible para la razón. Podríamos decir que allí donde la ciencia no llega, empieza la tarea “subterránea” de Fernando Vidal.

El descenso a la subjetividad irracional, donde las reglas racionales son inútiles y la moralidad inválida, se realizará con unos medios excepcionales: la locura, la ambición desmedida de conocimiento y el individualismo extremo.⁶ En ese sentido, Fernando será un héroe en la empresa del conocimiento del yo: es un “místico de la Basura y del Infierno” (393), portador de un mensaje interpretativo sobre la realidad. Su soledad apoteósica le coloca en un enfrentamiento total con el poder pero aunque este poder evoque el de las organizaciones mundanas, políticas o económicas, es un poder maligno, metafísico. El retrato moral y psicológico de Fernando, enmarañado y ambivalente, le aproxima a lo que los existencialistas cristianos, en especial a

⁶ Wainerman ha insistido con acierto en la fuerza del texto como alternativa a la ciencia: “el interés ‘científico’ de éste [Vidal] es una búsqueda objetiva de una verdad rigurosa pero arrastrada por un vendaval satánico. Al ponerse a investigar la vida de los Ciegos, de a ratos, nos hace creer que estamos caminando en el ‘terreno seguro de la Ciencia’, como decían los filósofos de la Modernidad; entonces, por tranquilizador, el Método nos engaña sobre el Objeto mismo de su recorrido: los Demonios que nos están esperando al finalizar el Laberinto” (19).

Chestov y Berdiaeff, consideraban como la verdad integral del hombre, el hombre para el cual las reglas matemáticas son inútiles.

Pero el desequilibrio entre razón e instinto, ya presente en *El túnel*, convierte a Fernando Vidal en el culpable de muchos sufrimientos en la novela, precisamente por su espíritu amoral e individualista. Si él es un investigador cualificado para adentrarse en el terreno metafísico del Mal, lo es sin duda por su cinismo y por su perversión: “[...] soy un investigador del Mal ¿y cómo podría investigarse el Mal sin hundirse hasta el cuello en la basura?” (310). En la narración de Bruno conocemos detalles de su crueldad, ya desde niño, y tenemos noticia del temperamento despótico que tantos afectos destruye o imposibilita, primero en Georgina y Bruno, posteriormente en Alejandra y Martín. El propio Fernando se define una y otra vez de forma autocrítica: “[...] me considero un canalla y no tengo el menor respeto por mi persona” (310), y da pruebas de una inmodesta naturalidad: habla de su “asombrosa lucidez” y se define a sí mismo como “un hombre grande, una persona que ha leído a Hegel y ha participado en el asalto a un banco” (344).

Todo el “Informe sobre ciegos” es un continuo derroche de crítica despiadada pero a menudo lúcida, especialmente a la sociedad y sus normas de conducta. Los comentarios de Fernando sobre la crónica policial y los anuncios (capítulo X) o su fantasía sobre el ejército de canallas (capítulo XIII) desvelan su talante amoral pero fundamentado en la inconsistencia de los valores comunes y habituales de una sociedad en crisis. Fernando es el representante máximo de la desconfianza existencial, de la desconfianza en el hombre. Como “héroe subterráneo” no cree en las promesas del espíritu burgués ni en los ideales y el optimismo: ninguna transformación puede eliminar la tragedia de la vida.

Observa Marina Gálvez (1985: 91) dos partes en la estructura temática del “Informe”: en la primera, que llegaría hasta el capítulo

XIX, se narran los acontecimientos iniciales de la investigación; la segunda, desde el capítulo XX, se centra en lo que Gálvez llama la “existencia ficcional” de Fernando —por oposición a la “existencia real” de la primera parte— y que se corresponde con la progresiva entrada en lo sobrenatural que señalaba Sabato. La ceguera accidental del anarquista Celestino Iglesias ofrece a Fernando la posibilidad de investigar sistemáticamente el proceso por el cual un ciego advenedizo se incorpora a la “Organización”. Fernando diseña una estrategia para vigilar a Iglesias (tiene previstos, como en una partida de ajedrez, todos los movimientos) y obtener la información sobre su entrada en la Secta. Le sigue hasta la entrada en la casa de Belgrano, que marca el paso a la realidad fantástica.

La investigación de la primera parte es relatada por el narrador haciendo hincapié en sus virtudes pseudocientíficas: coloca un enorme cartel visible desde la cabecera de su cama como recordatorio de un principio de método: “observar y esperar” (288). En alguna ocasión, la inversión del método científico roza la ridiculez, como cuando Fernando recuerda cómo esperaba la conversión de Iglesias y el curioso planteamiento “científico” de que disponía: “existía un indicio que debía marcar, si mis teorías no eran equivocadas, el definitivo ingreso de Iglesias en el nuevo reino, su transformación absoluta; y era el asco que en mí despiertan los auténticos ciegos” (291). Siebenmann ha destacado acertadamente la importancia de la lógica como disfraz de la locura, porque lo que Sabato consigue en el “Informe” “no es tanto la exploración (reivindicadora) de regiones oníricas cuanto la demostración de que una mente que dejó ya muy atrás los límites de la realidad empírica puede seguir creyéndose aún en pleno dominio de su capacidad racional mientras que sus reflexiones y sus acciones se mantienen en una coherencia autosuficiente” (231).

Examinemos ahora más detenidamente la trama fantástica que se desarrolla en esa interiorización del personaje en su propia visión

trágica de la vida. El accidente que deja ciego a Celestino Iglesias permite a Fernando el acceso al mundo de los ciegos y a sus oscuros secretos. Para ello se decide a seguir a Iglesias cuando cree tener los datos que demuestran que la Secta se ha puesto en contacto con él. Le ve entrar en compañía de otro hombre en una casa de Belgrano y espera a que se marche para entrar en la casa, convencido de que es “un pasaje HACIA OTRA PARTE” (336). En efecto, la casa (a partir del capítulo XX) será el espacio inicial de la entrada a otra realidad en la que culmina el esfuerzo de Fernando por penetrar en los secretos centrales de la existencia siempre en torno a un poder máximo e invisible que, por encima de lo empírico, responde a los enigmas absolutos. La casa de Belgrano actúa de límite en el espacio de la novela, un límite impenetrable para todos los humanos excepto Fernando, porque separa dos subespacios muy diferentes: el mundo cotidiano, físico, realista, la superficie de Buenos Aires, y el mundo onírico y fantástico de los túneles y pasadizos en el que Fernando avanza hacia el cuartel de la Secta en un viaje previo a la fusión orgánica con la Ciega, encarnación de las fuerzas instintivas y primarias del hombre. Para Gálvez (100), esta división corresponde a dos contenidos diferentes desde una perspectiva psicoanalítica: la primera parte recoge lo concerniente al “yo” del protagonista y a su sistema perceptual-consciente, mientras que la segunda se corresponde con el contenido mental del “ello” o inconsciente. Pero vale la pena apuntar de nuevo la conexión Dostoievski-Berdiaeff-Sabato:

[...] las honduras del hombre no se manifiestan nunca, en Dostoievsky, con las costumbres de la vida normal, sino en el torrente de fuego donde arden o se disuelven todas las formas estabilizadas de la vida habitual. Así nos introduce en las contradicciones de la humana naturaleza que para otros artistas pasan inadvertidas bajo la capa exterior de los hábitos y costumbres sociales. Pero, al entreabrir esa naturaleza humana sobreviene siempre una catástrofe que lleva al hombre más allá de este mundo (Berdiaeff, 1951: 44).

El proceso que se desarrolla en esta segunda parte es un avance hacia la identificación: Fernando acaba siendo poseído por las entidades que persigue (Cersósimo, 1972: 167-170). Al entrar en la casa, que está a oscuras, se mueve por la estancia golpeando “como un auténtico ciego” en las paredes con el bastón blanco que lleva en su “equipo” de trabajo. Es un “inquietante signo” que Fernando descubre en el tiempo de la narración, es decir, que conocemos por la focalización del narrador, que no se corresponde con la focalización del personaje en el momento de realizar la acción: “Sí: poco a poco yo había ido adquiriendo muchos de los defectos y virtudes de la raza maldita. Y, como casi siempre sucede, la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a vislumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso mundo” (338).

Fernando continúa su investigación en la casa de Belgrano y está a punto de retirarse al encontrarse con una puerta cerrada. La duda le impulsa finalmente a intentar abrir la puerta, que está sin llave, lo cual, en la lógica de Fernando, significa que su visita estaba prevista y que la Secta conoce sus planes. Al cruzar la puerta, Fernando se encuentra con otra pieza en la que una ciega le está esperando. La impresión le provoca el desmayo aunque, en el momento de la escritura —tiempo de la narración— duda acerca de si el desmayo se debió al miedo o a los poderes mágicos de la ciega: “[...] como ahora me parece evidente, aquella hierofántida tenía la facultad de desatar o convocar fuerzas demoníacas” (345). Al despertar, Fernando se encuentra en otra realidad “que tenía esa fuerza un poco ansiosa de las alucinaciones que se producen durante la fiebre” (346). Está en una barca y rema en un lago silencioso. Las presencias fantásticas le rodean: siente al Anciano gigantesco con un solo ojo y siente el vuelo de los pterodáctilos. Su temor esencial es que le arranquen los ojos, como él hacía con los animales de sus crueles experimentos juveniles: otra fase más de identificación. El espacio en el que se mueve es ce-

magoso; por fin, un pájaro enceguece a Fernando cerrando el círculo de su historia personal y devolviéndole a sus peores instintos, los que se manifestaban ya en su niñez y que después le llevaron a iniciar su persecución del Mal. La dimensión del Mal es, por tanto, circular, envolvente, es una fuerza latente en Fernando, de la cual no puede escapar.

La narración de la aventura fantástica se combina a partir del capítulo XXIV con una serie de recuerdos de Fernando. En primer lugar, la espeluznante historia de los muertos en el ascensor, fríamente analizada por Fernando desde sus principios teóricos, es decir, como si todo acontecimiento fuera explicable por la intervención de una fuerza inverificable, la de los Ciegos. En segundo lugar, Fernando analiza *El túnel*, la historia de Juan Pablo Castel, que interpreta según su teoría acerca de los Ciegos. En tercer lugar, Fernando recuerda su viaje a París en 1953 dos años antes de la escritura del “Informe”, para huir de la Secta; allí vuelve a encontrarse con Óscar Domínguez, personaje referencial que remite a la realidad extratextual: el pintor surrealista fue amigo de Sabato.

En el capítulo XXXII el narrador recupera la historia de la investigación en el punto en que la había dejado: el nuevo despertar en la casa de Belgrano frente a la Ciega. Fernando consigue huir y llega, por pasadizos y escaleras, hasta la red de cloacas de Buenos Aires. El submundo urbano (“el Buenos Aires caótico de frenéticos muñecos con cuerda”) es una pantalla que separa la existencia social y el soporte inconsciente de ese mundo superficial bonaerense. La búsqueda del Mal obliga a la entrada en las cavernas y grutas donde están las fuerzas de las tinieblas. El siguiente espacio del relato, por completo fantástico (capítulo XXXVI), es un páramo con un Ojo Fosforescente que llama a Fernando, y con una serie de enormes torres en forma poligonal que rodean la estatua de la Gran Deidad, “terrible y nocturna, con poder sobre la vida y la muerte”. La estatua tiene cuer-

po de mujer, porque lo femenino es el principio vital: tierra, madre, instinto. La entrada en el Ojo, donde Fernando se transforma en pez, supone el ascenso final hacia el destino, lo que le lleva a perder el conocimiento.

El nuevo despertar será otra vez en la misma pieza, el cuarto de la Ciega (cap. XXXVII). Fernando siente la llamada lúbrica de la Ciega y se deja llevar por la pasión para concluir su aventura con la entrega total al instinto. Esa entrega le permite superar los límites del tiempo y alcanzar otro tipo de percepción de la realidad: “[...] luego perdí el sentido de lo cotidiano, el recuerdo de mi vida real y la conciencia que establece las grandes y decisivas divisiones en que el hombre debe vivir: el cielo y el infierno, el bien y el mal, la carne y el espíritu. Y también el tiempo y la eternidad; porque lo ignoro, y nunca lo sabré, cuánto duró aquel ayuntamiento, pues en aquel antro no había ni día ni noche, todo fue una sola pero infinita jornada” (401-402). Para la mayoría de la crítica, la Ciega es su hija Alejandra, y la pasión destructiva es el incesto. Sólo Holzapfel (155) cree que la Ciega representa el arquetipo de la madre, de acuerdo con una interpretación psicoanalítica.

La unión con la Ciega supone el límite de la profundización en el inconsciente humano: el pleno conocimiento de la vida instintiva universal a través del sexo. Desarticulada la realidad cotidiana y racional, el mundo de Fernando es el de los estratos últimos de la conciencia donde sufre nuevas transformaciones: según Holzapfel, “la metamorfosis de Fernando representa un desandar del tiempo por el hombre moderno, angustiado y anhelante del infinito para encontrarse con su destino y descubrir en un pasado misterioso y lejano un crimen que lo ha alienado permanentemente de Dios” (155).

Fernando logra, de ese modo, asumir el Mal entregándose de forma total al mundo de las tinieblas. Como héroe subterráneo, como héroe trágico, demuestra que la plenitud está en el conocimiento, en

el abandono de los ideales, en la comprensión de que la libertad humana es irracional. Pero su viaje hacia el Mal es también un sacrificio: al sumirse en la realidad del instinto, por medio de la locura y el incesto, provoca su propio castigo. Fernando acepta su destino, y una vez completado el “Informe” acude a la cita en la que su hija le asesinará. La locura que le ha permitido alcanzar las fronteras de la conciencia es también la causa de su muerte a manos de Alejandra.

En nuestra opinión, por encima de los elementos psicoanalíticos que Sabato pudo aplicar en el relato, el significado del texto y su relación con el resto de la obra derivan del motivo fundamental de la ensayística sabatiana: los límites de la razón en la interpretación del hombre desde una perspectiva tanto sociopolítica como metafísica. Sabato, en sus ensayos, insiste a menudo en el poder cognoscitivo de la novela: “[...] las regiones más valiosas de la realidad —la más valiosa para el hombre y su existencia— no son aprehendidas por esos esquemas de la lógica y de la ciencia” (1996: 253). Es conveniente recalcar cómo detrás de esta afirmación no sólo están presentes las corrientes de la psicología de Freud y Jung, cuyos descubrimientos el novelista argentino tiene presentes a la hora de destacar la importancia de las pulsiones que anidan en el interior de la conciencia, sino el cuerpo doctrinal del existencialismo (pero el cristiano de Chestov y Berdiaeff, no el ateo a la manera de Sartre), con su defensa de la verdad integral de la existencia.

Fernando Vidal es, por estos motivos, un “hombre subterráneo” que quiere enfrentarse a lo más horrible de la existencia con el fin de superar el engaño y la ficción del optimista mundo burgués y cientifista; para ello utiliza, aparentemente, los recursos de la ciencia. Es, a pesar de su amoralidad, un héroe en la empresa del conocimiento del hombre, un héroe individualista cuya aventura cobra sentido como intento de trascendencia o revelación del mundo transhistórico. Para Chestov, “tan sólo cuando los hombres hayan perdido toda

esperanza de hallar un refugio bajo el hospitalario techo de las doctrinas positivas, abandonarán sus sueños y saldrán de esa semioscuridad de horizontes limitados a que hasta ahora se daba el solemne título de la ‘verdad’, aunque no hiciera más que simbolizar el miedo instintivo de la conservadora naturaleza humana, ante esa desconocida misteriosa que llaman la Tragedia” (1949: 263). Fernando Vidal supera ese miedo y, a pesar de su final trágico y de su punto de vista pesimista sobre el mundo, tiene un valor ejemplificador: su aventura intenta demostrar que la existencia del ser humano es mucho más compleja de lo que la ciencia (o el marxismo, entendido como otra variante de la ciencia) podía plantear. Dependerá del lector el aceptar o no que ahí radique, como Sabato cree, la verdad esencial del ser humano.

Bibliografía

- Berdiaeff, Nicolai, 1951, *El credo de Dostoievsky*, Barcelona, Apolo.
- Breccia, Alberto, 1993, *Informe sobre ciegos*, Barcelona, Ediciones B.
- Chestov, Leon, 1949, *La filosofía de la tragedia*, Buenos Aires, Emecé.
- Cersósimo, Emilse Beatriz, 1973, “‘Sobre héroes y tumbas’: de los caracteres a la metafísica”, en Giacomán, H. F. (ed.), *Homenaje a Ernesto Sabato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Las Américas, pp. 157-205.
- Donoso, José, 1972, *Historia personal del “boom”*, Barcelona, Anagrama.
- Gálvez, Marina, 1985, “Informe sobre ciegos (destino sicológico y biológico)”, en *Anthropos*, pp. 55-56 y 89-104.
- Giacomán, Helmy F., ed., 1973, *Homenaje a Ernesto Sabato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Las Américas.
- Holzapfel, Tamara, 1973, “El ‘Informe sobre ciegos’ o el optimismo de la voluntad”, en Giacomán, H. F. (ed.), *Homenaje a Ernesto Sabato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Las Américas, pp. 143-155.

- Marco, Joaquín, 1987, *Literatura hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Petersen, Fred, 1967, “Sabato’s El túnel: more Freud than Sartre”, en *Hispania*, núm. 50, vol. 2, pp. 271-276.
- Petrea, Mariana D., 1986, *Ernesto Sabato: la Nada y la metafísica de la esperanza*, Madrid, J. Porrúa Turanzas.
- Sabato, Ernesto, 1983, *Páginas de Ernesto Sabato seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia.
- _____, 1990, *Sobre héroes y tumbas*, 5ª ed., Barcelona, Seix Barral.
- _____, 1992, *Abaddón el exterminador*, 4ª ed., Barcelona, Seix Barral.
- _____, 1994, *Informe sobre ciegos*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- _____, 1996, *Obra completa. Ensayos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Sánchez López, Pablo, 2003, “Hombres y engranajes: la crítica del racionalismo en Ernesto Sabato”, en *Bulletin Hispanique*, núm. 2, diciembre, pp. 425-446.
- Siebenmann, Gustav, *Ensayos de literatura hispanoamericana*, Madrid, Taurus, pp. 224-235.
- Souza, Raymond D., 1972, “Fernando as a Hero in Sabato’s Sobre héroes y tumbas”, en *Hispania*, núm. 55, pp. 241-246.
- Stephens, Doris, y A. M. Vázquez-Bigi, “Lo arquetípico en la teoría y creación literaria sabatiana”, en Giacomani, H. F. (ed.), *Homenaje a Ernesto Sabato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Las Américas, pp. 327-357.
- Wainerman, Luis, 1978, *Sabato y el misterio de los ciegos*, 2ª ed., Buenos Aires, Castañeda.

El Ateneo de la Juventud y el suicidio: tres momentos de una convivencia oculta

Gabriel Wolfson
Universidad de las Américas Puebla

Resumen

Este artículo procura analizar la compleja situación de transición entre la bohemia literaria del modernismo literario mexicano y la generación “clasicista” del Ateneo de la Juventud. *El suicida*, libro pocas veces analizado de Alfonso Reyes, ejemplifica en la primera parte del artículo esta situación: la atracción ejercida por el caos de la bohemia, la autodisciplina que se le opone. Carlos Díaz Dufoo Jr., autor marginado y poco publicado, nos sirve, en la segunda parte del artículo, para exponer una contra-posición resultado de la dicotomía descrita: el silencio, la depuración hasta el extremo de una obra que, deliberadamente, se aísla en medio de la escena literaria mexicana de las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: Ateneo de la Juventud, Alfonso Reyes, Carlos Díaz Dufoo Jr., bohemia literaria.

Abstract

This article tries to analyze the complex situation of the transition between Mexican modernism and its bohemia and the new “classically” inspired generation of the Ateneo de la Juventud. Alfonso Reyes’ book *El suicida*

exemplifies in the first part of the article the tensions experienced because of the attractive modernist chaos and the self-imposed discipline of the Ateneo. In the second part, the literary outcast Carlos Díaz Dufoo Jr. helps us to understand another position as a result of the described dichotomies: silence and the extreme purification of a work resulting in complete isolation in midst of the literary scene in Mexico during the first decades of twentieth century.

Keywords: Ateneo de la Juventud, Alfonso Reyes, Carlos Díaz Dufoo Jr., literary bohemia.

En el principio hay un suicidio, o muchos: los que pueblan las páginas de algunos escritores mexicanos a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el régimen de Porfirio Díaz pasa de la esplendorosa unidad de su élite liberal a los primeros signos de su resquebrajamiento.¹ En esos años, como apunta Sergio González Rodríguez, “la bohemia y los antros representaban un subsuelo ambivalente de vitalidad y peligro, rondado por enfermedades, locura, suicidio o muerte” (40), ambivalencia que derivó tanto a estudios “científicos” de los positivistas mexicanos,² como a la conformación de un grupo que, al menos desde 1893, comienza a hablar de un “invernadero decadentista” (Clark de Lara y Zavala Díaz, 2002: XXII).³ La ambigüe-

¹ Los signos comienzan ya en 1900 a partir de que Díaz nombra a Bernardo Reyes ministro de Guerra, pero se intensifican en 1908, con la famosa entrevista de Díaz con James Creelman y la fundación del Partido Democrático.

² Ejemplos clásicos: *La génesis del crimen en México* (1901), de Julio Guerrero, o *La prostitución en México* (1908), de Luis Lara Pardo.

³ Aunque puede discutirse la inclusión o exclusión de algunos nombres, la nómina básica del grupo estaría constituida por Tablada, Alberto Leduc, Bernardo Couto, Ciro B. Ceballos, Jesús Valenzuela, Jesús Urueta, Nervo, Rubén M. Campos, Francisco de Olaguíbel, Balbino Dávalos y el pintor y dibujante Julio Ruelas.

dad signó desde el inicio la recepción de los decadentes: así, en una breve polémica entre Tablada y Jesús Urueta, en 1893, el término decadencia puede significar vanguardia artística o bien consecuencia nefasta del desarreglo mental, la hipersensibilidad y la degeneración moral de los escritores.⁴ En todo caso, en el cruce de fuerzas restrictivas e impulsoras —los saberes positivistas, el mecenazgo estatal, las *buenas costumbres*, las bravatas de los artistas jóvenes, el ideal social de Díaz— se gesta un espacio que podríamos llamar con propiedad el de la bohemia,⁵ de donde se extraerá el material para numerosas historias, ya escritas o vividas.

En un extremo, la figura arquetípica de Bernardo Couto Castillo, quien a distancia del suicido romántico de Manuel Acuña, termina sus días, según la leyenda, en un prostíbulo o quizá en un manicomio, tras una vertiginosa espiral autodestructiva (González Rodríguez, 1990: 42).⁶ Tal vez por ello, por ser el más radicalmente consecuente con la mitología decadentista, en su lienzo “Llegada de Jesús Luján a la *Revista Moderna*” Julio Ruelas no pinta a Couto igual que al resto del grupo, como centauro o fauno, sino como un atroz

⁴ Alberto Leduc definió así la decadencia: “más que una forma literaria es un estado del espíritu [...], un verdadero estado de absoluto e irremisible desaliento” (Clark de Lara y Zavala Díaz: 133 y 135).

⁵ Escribe González Rodríguez: “En sentido amplio, los bajos fondos designan una geografía simbólica y de la realidad creada por el crimen y las sexualidades prohibidas, unida al mundo urbano aunque en conflicto con este” (24), bajos fondos en los que cabrían, además de los poetas decadentistas, “excéntricos, visionarios, extremistas políticos, desclasados y pobres [...], tragafuegos, cantantes, declamadores, músicos, cazadores de perros y gatos, noctámbulos, saltimbanquis y acróbatas” (39).

⁶ En la edición preparada por Ángel Muñoz Fernández: *Bernardo Couto Castillo. Cuentos completos*, México, Factoría, 2001, pp. 343-350, se precisa la causa oficial de su muerte (neumonía) y el lugar más probable donde ocurrió (la casa de Amparo, su amante).

y harapiento niño no pasado por el tamiz de la caricaturización.⁷ El grupo de la *Revista Moderna* construye, pues, una “imagen idealizada de su persona social” (Ramírez, 2005: 258), una fantasía antiburguesa que Couto encarna sin reparos, pero que en otros casos se reveló como tal cuando hubo que transigir con los valores burgueses para hallar acomodo (por ejemplo cuando Ruelas tuvo que ilustrar un librito que narraba las hazañas de don Porfirio) o cuando la bohemia enseñó sus riesgos. En el otro extremo, entonces, una figura como Nervo, quien toma suficiente distancia de la fantasía decadentista como para dejar de vivirla y empezar a ilustrarla en sus relatos: así en “El bachiller”, que comienza con una frase sintomática: “Nació enfermo...” (185) y concluye con una aparatosa escena de autocastración; o más aun, en “El donador de almas”, texto delirante donde más fácilmente puede percibirse la carcajada irónica de Nervo por detrás de los disparatados diálogos de sus personajes.⁸ Otro ejemplo de distancia frente a la idealización bohemia lo constituye Carlos Díaz Dufoo, periodista, diputado y empresario, fundador de diarios en Veracruz y la ciudad de México (entre otros, *El Imparcial*, junto a Reyes Spíndola), quien publicó en 1901 sus *Cuentos nerviosos*, volumen donde se dan la mano temas como la prostitución, el alcohol, la molicie espiritual y el suicidio. Pero al amparo de la autoconciencia del grupo modernista, los reacomodos políticos en la primera década

⁷ Sigo en esto el análisis de Andreas Kurz, para quien Couto representa la figura que menos distinguió lo que tenía de ficción la sacralización del artista en la estética de su época, confusión plasmada en su obra y llevada en su vida hasta sus últimas consecuencias. En *Estética finisecular en la narrativa modernista. Sobre la idea del poeta-creador y lo romántico del modernismo literario* (tesis), México, UDLA, 2002, en especial pp. 58-64 y 152-158.

⁸ Para Monsiváis, “*El donador de almas*, un enredijo impresionante, es uno de los textos más originales y desconocidos del México decimonónico. Nervo no volverá a escribir una narración con ese vigor”. En *Yo te bendigo, vida. Amado Nervo: crónica de vida y obra*, México, Raya en el agua, 2007, p. 89.

del xx, la recepción de las obras decadentistas por parte del público burgués y su consiguiente “normalización” e incluso, de las novedosas prácticas deportivas que contrarrestan los excesos nocturnos, en varios autores aparecen signos del inicio del fin de la bohemia, de su descrédito. Díaz Dufoo escribe:

La Bohemia me huele a ajeno, se me antoja la glorificación de un estado morbosos del arte, de un parasitismo deprimente y malsano. [...] Esa experiencia artificial, esa vida extraña ha menester regeneración. Por allí se va a la tisis, se va al manicomio, se va al anfiteatro del hospital; es preciso que el trabajo, el trabajo fecundo y saludable, sea el patrimonio de nuestra generación artística (Pérez Gay: internet).

No tan preocupado por la regeneración moral, Nervo también alerta:

La locura, con sus ojos rodeados de antimonio, acecha en una encrucijada. Ten miedo de ti mismo. Algo, desde los íntimos repliegues de tu ser, sube a tu conciencia, y la sombra que ese algo enigmático proyecta es más oscura que todas: se diría una sombra que lleva luto. Como Midas, embriaga al sátiro que hay dentro de ti, para que se duerma; y cuando le hayas dormido, bebe el agua austera del desengaño (1481).

Tiempo después, un político ya de la siguiente generación, Nemesio García Naranjo, recordaría esos primeros años del siglo XX como aquellos donde la bohemia perdió sus rasgos radicales y se convirtió, para decirlo pronto, en una moda juvenil: “Había que llorar porque el que no lloraba no podía ser considerado como poeta [...] Y además de perderse en el dolor, había que perderse también en el vicio, porque sin él ¿cómo aproximarse a Lord Byron? ¿Cómo no procurar los paraísos artificiales de Baudelaire? Si no se era un perverso había que aparentarlo” (Quintanilla, 1990: 63).

Los escritores del Ateneo de la Juventud se formaron justo en esos años, cuando la bohemia es una pose estudiantil y cuando algunos mayores, como Gómez Robelo, están listos para mostrar las fuentes de la poesía al mismo tiempo que el camino de los burdeles. Es fácil hallar la línea que lleva de las citas anteriores a las palabras que el adolescente Reyes les dirigió a sus compañeros de la preparatoria:

La Escuela es lo mejor que tenemos [...] y sólo en ella se logra vivir con la pura inteligencia, aparte de obligaciones mezquinas; [...] aparte de todo lo que no sea labor del intelecto. [...] Nunca seáis adustos. Antes bien, sed risueños, sed audaces, sed libres, y sobre todo, no seáis *bohemos*. Ya sé, ya sé que esta idea lanzada así, intempestivamente, me ha valido la desaprobación de algunos que hasta hace un instante me aprobaban. Pero yo he de apoyar mis convicciones pese a los sentimentalismosseudorománticos y pese a los que pretenden barnizar de poesía la tosca madera del abandono, de la ociosidad y del vicio (1996: 314 y 319).

Si bien no todos los ateneístas optarán por el recogimiento, la bohemia sí cambia de signo en ellos: ya no es una forma de vida sino un escenario al cual puede irse de excursión: paseos por los exóticos bajos fondos para encontrar ahí un paisaje digno de estudio, una estampa de la colonia detenida.⁹ Más quizá que la famosa “batalla contra el positivismo” es este rechazo a la vida bohemia el que el Ateneo esgrime como principal rasgo distintivo frente a la generación modernista —un ámbito, el de las elites porfiristas, del que no tenían mayor urgencia por deslindarse. Si algo revela la noción de amistad que se puede desprender de los epistolarios de Reyes con Henríquez

⁹ Ejemplo paradigmático: Jesús T. Acevedo, despreciado por Henríquez Ureña por su afición a los burdeles y a las correrías nocturnas, extraerá de sus caminatas el material para los ensayos que conformarán su libro póstumo, *Disertaciones de un arquitecto*, antcipos de la pasión por lo colonial que se desata en la segunda década del siglo XX.

Ureña y Julio Torri es que muy poco tiene que ver con los placeres o las confidencias íntimas y sí, en cambio, con un espíritu de trabajo a toda prueba, como si retomaran la fe de Díaz Dufoo sobre el trabajo como conjura contra la bohemia. En los ateneístas no ha variado, ni mucho menos, la idea de que artistas y escritores conforman una “aristocracia espiritual”, pero esta elite observará una fuerte orientación pública: ser artista no consistirá únicamente en un privilegio que aisla en la cima del espacio social, sino también en las demandas de una vocación cívica. De hecho, prefieren el término *intelectual* al de *artista*, *poeta* u *hombre de letras*; así, Henríquez Ureña es muy claro cuando aconseja a Reyes, tras de que su padre no ha visto con buenos ojos su vocación literaria: “Debías haberle dicho a tu padre que ese mundo (el de las letras) [...] es uno de los modos más lógicos y prácticos de vivir. Por supuesto, que no me refiero exclusivamente al ‘cultivo de las letras’, sino a la concepción intelectual general de la vida, que es en realidad una de las formas de *poder*” (Reyes y Henríquez Ureña: 120). La labor futura de ambos tenderá hacia una recuperación del prestigio letrado en la mirada social: rehabilitar el oficio intelectual alejándolo de la bohemia, el ocio y la pobreza.

Reyes publica *El suicida* en 1917, pero esta vez no se trata de esa “práctica literaria que gira en torno del artículo periodístico y de la recopilación posterior de las páginas que así se van acumulando en un volumen” (Martínez Carrizales: internet), método de trabajo que signa los demás libros de esa década. Empieza a rumiar los temas de *El suicida* a fines de 1913, en sus primeros meses en París, en la misma carta donde también asienta: “Paso por el más agudo periodo de crisis de mi vida. Nunca he sufrido tanto ni con tanta crudeza. Mi situación es por demás inestable” (Reyes y Henríquez Ureña, 1986: 238).¹⁰ No se ha

¹⁰ La salida de México en 1913 es traumática por haberla causado la muerte de su padre en la Decena Trágica, pero también, como lo revela el epistolario con Henríquez Ureña, por alejarlo no sólo de un país sino del estable y protector mi-

estudiado lo suficiente la singularidad de este libro de crisis, verdadero parteaguas en su trayectoria, confrontación de sus creencias juveniles y de sus inseguridades presentes. *El suicida* se ofrece como un ensayo literario canónico, de saltos caprichosos, un “libro de divagaciones” y “pesadillas líricas” (Reyes, 1995: 303): de hecho comienza con el texto sobre la figura del suicida, que debería cerrar el libro y termina con páginas dedicadas al título, la composición tipográfica y la dedicatoria. Pero tal inversión perfecta, tal insistencia en lo “amorfo” del volumen (Reyes, 1995: 294) resalta el deseo de simular desorganización y caos, o más bien la lucha entre una materia conflictiva y una conciencia encauzadora, que se manifiesta sobre todo a través de diversas estrategias retóricas. No es momento de ahondar en ellas, pero sí puede apuntarse rápidamente cómo Reyes asimila, concilia y neutraliza distintos y contradictorios discursos que lo rodean (el naturalismo, la vanguardia futurista, el cristianismo, el escepticismo diletante, el donjuanismo)¹¹ mediante un ejercicio filológico: reconstruye los orígenes de una idea o una frase, fija una interpretación y la integra al catálogo de la cultura occidental. Así, por ejemplo, en las páginas donde Reyes distingue el “libro amorfo” del “clásico”, primero alude a la poética antigua, de acuerdo con la cual “las obras deben satisfacer ciertas condiciones exteriores, deben ajustarse a preceptos” (1995: 295); después se sitúa en el ahora, en el presente de la creación literaria occidental, en donde las “nuevas corrientes” adoptan el dinamismo de la nueva psicología y donde la retórica y la preceptiva “pierden toda su autoridad” (296). Las frases de Reyes se hacen afirmativas y generalizadoras, como un concepto inferido después de examinar algunos casos concretos: “Los libros dejan de tener principio y fin: son una perspectiva indefinida”.

crocosmos porfiriano, por hacerle conocer de golpe la pobreza material, la soledad y la guerra. Véanse las páginas 89, 420 y 449.

¹¹ Véanse ejemplos de estas neutralizaciones en las páginas 223, 243, 274, 280 y 289.

Pero entonces los ejemplos que trae a colación de esas nuevas corrientes no son, digamos, los de las nacientes vanguardias que lo rodean (en este mismo libro Reyes consigna su lectura de Marinetti), sino el *Segundo Fausto* y el de *El doctor Lañuela*, de Ros de Olano (1995: 296). De esta forma las vanguardias, con sus estridentes gestos de ruptura con la tradición han sido reintegradas apaciblemente a ésta.

De esta manera Reyes modela para sí una posición omnicomprendensiva, que siempre queda por encima de las disputas, que lima las divergencias y rehúye la discusión abierta con esas otras posiciones. Reyes, como apunté, tiene conciencia de la crisis, pero hace todo lo posible para que ésta no llegue hasta su lenguaje, que no sea crisis de los signos, pues es a partir de ellos que se propone sortear su crisis personal: “En el torbellino de la duda, queda, como último reducto, la conciencia del yo. [...] Si el mundo tiende a convertirse en espíritu, es a través de la intelección y de la invención. Y la tierra se redime por sus benéficos dioscuros: el poeta, el crítico” (1995: 283). En la base de este ejercicio está el *ethos* escolar bajo el que Reyes se había formado, donde, como apunta Leonardo Martínez Carrizales, “las letras todavía no se apartaban de la tradición retórica y de sus presupuestos ideológicos, donde el aprendizaje de las obras consagradas por la tradición debía fortalecer el temple del ‘ciudadano’ [...] En consecuencia, el equilibrio de la persona que aspira a la salud en todos los órdenes de su vida se duplica en el estilo” (internet).¹² En este sentido, Reyes apuesta en *El suicida* por la tradición de lo que Claudio Magris ha llamado los escritores del “gran estilo”, aquellos que “confían en el signo y

¹² Para Martínez Carrizales la escritura como “purga de las emociones” aparece en Reyes desde uno de sus primeros textos, el dedicado a la catarsis en el teatro ateniense (incluido en el libro debutante *Cuestiones estéticas*), y halla su culminación en el poema dramático *Ifigenia cruel*. Intento resaltar, sin embargo, cómo este mecanismo, evidente en *Ifigenia cruel* o en la *Oración del 9 de febrero* se revela más conflictivo y quizá significativo en *El suicida*.

en su capacidad de fijar la vida; [y que] muestran preferencia por un lenguaje ‘comprimido, lacónico, cerrado, no disperso’, que busca la abstracción y la tipicidad” (Reyes, 1995: 18-19).¹³ Magris agrega que este gran estilo se propone encauzar, reducir, constreñir lo múltiple y violentarlo en pos de un significado, pero que puede manifestarse en un discurso fragmentado —como en *El suicida*— si la fragmentación expresa “el esfuerzo por lograr un orden” (21). De hecho, como Magris añade, “No es el registro estilístico lo que importa, sino la unidad de tono —a cualquier nivel—, quien infunde significado a la multiplicidad de la existencia” (35).

Veinticinco años después Albert Camus comenzará *El mito de Sísifo* de la misma manera que el libro de Reyes: interrogando el acto del suicida. Pero lo que en aquél aparece como un exilio del mundo, que constituye “propiamente el sentimiento de lo absurdo” (18), en éste se presenta como la posibilidad de una vuelta a casa, una “reconciliación”, como la llamaría Camus, un salto de retorno a la salud donde el suicidio deje de ser un significante mudo o delirante: “Sobre cada tumba de suicida [escribe Reyes] debiera abrirse una información a perpetuidad. Sobre cada uno, escribirse un grueso volumen de investigaciones cuidadosas: así conviene al valor de la vida y a la orientación de nuestras almas” (1995: 228-29). Sirva esta apresurada comparación con Camus para resaltar cómo, en vez de la renuncia o el combate, Reyes termina abogando por la colaboración con el mundo, lo que en su libro supone el ascenso al orden social: a la conversación, a la praxis pública.¹⁴ Porque si algo aparece como el límite infranqueable en los cuestionamientos agónicos de *El suicida* es el sujeto, la sólida y

¹³ Otro rasgo del gran estilo, que también hemos apuntado rápidamente para *El suicida*, consiste en “una perspectiva desde lo alto” donde el sujeto se constituya como “ordenador y legislador” (1996: 10). A este respecto, Martínez Carrizales apunta sobre Reyes: “El dominio del estilo supone [...] tanto el dominio de las tecnologías de la escritura como el del propio temperamento y carácter” (internet).

confiable entidad del yo que desde siempre Henríquez Ureña le había recomendado “forjar”, “endurecer”, “dominar”, “moldear”, “construir”, “definir” y aun “petrificar”.¹⁵ Escritura, pues, de crisis: si *Cuestiones estéticas* es el libro donde se muestra un saber organizado al que Reyes quiere pertenecer, *El suicida* es aquel donde un sujeto indaga en sí mismo —por juzgar tal ejercicio una forma de sabiduría— para salir reconvertido ya, plenamente, en un sujeto hablante en la comunidad intelectual que ha ido perfilando cada vez con mayor precisión y entonces poder ofrecerle lo que, de acuerdo con su propia clasificación, él mismo juzgaría libros “clásicos” (*Ifigenia cruel*, *El deslinde*, los estudios griegos, los trabajos sobre Goethe).

Es un hecho que la revolución —en especial a partir de la Decena Trágica— alteró sensiblemente los proyectos ateneístas, que ya en 1913 comenzaban a cobrar forma como grupo. Como se sabe, Reyes y Henríquez Ureña salieron de México, mientras que Vasconcelos y Guzmán se integraron a las filas revolucionarias. La revuelta vino a evidenciar la incomprensión y desconfianza que se abrían entre los sueños intelectuales del Ateneo y la compleja realidad de un país que apenas conocían. Pero tampoco puede ya negarse la labor tenaz que desde entonces ejercieron, en sus distintas posiciones, para

¹⁴ Sobre *Ifigenia cruel* Martínez Carrizales concluye que el empeño de Reyes “es el *sentido*, la reducción del caos humano a ciertos valores racionales que hacen posible el acomodo de la persona a la vida civil” (internet). Yo planteo que, si bien está latente desde sus primeros escritos, es en *El suicida* donde se juega la suerte de este empeño, que signará ya sin dudas ni altibajos el futuro de su empresa. Es muy conveniente remitirse a “El descastado”, uno de los poemas más atípicos en la producción de Reyes. Escrito en 1916 —es decir, en coincidencia con la redacción de *El suicida*—, traza una trayectoria que va de la conciencia de la crisis del *descastado*, el huérfano del mundo, a un programa de acción, de reconciliación con el mundo. En *Obras completas X. Constancia poética*, México, FCE, 1989, pp. 70-72.

¹⁵ De la correspondencia entre ambos, véanse como ejemplos las páginas 76, 104, 111, 112, 181, 321, 327 y 336.

reintegrarse al Estado emanado de la Revolución y para intentar reconfigurar un campo letrado donde primaran el trabajo arduo, la armonía, la sociabilidad y el humanismo. En ese espacio, a la bohemia, el diletantismo o eso que Monsiváis llama “la locura en su forma de manía atesoradora” propia de los escritores colonialistas (237) se les destinaban los márgenes, las franjas de invisibilidad. Un caso ejemplar: el nulo entendimiento, el rechazo en bloque y casi sistemático del Ateneo hacia la poesía de López Velarde, un autor que, comparado con ellos, resultaba un payo sentimental que insistía en la riesgosa e improductiva vida bohemia.¹⁶

Otro ejemplo, quizá más significativo porque se gestó dentro del Ateneo: el grupo de escritores que en vez de salir del país se recluyeron en un exilio interior; ese grupo, conformado por Torri, Mariano Silva y Aceves, Xavier Icaza y Antonio Castro Leal, en el que el desfase entre su formación ateneísta y la agitación revolucionaria desembocó no en una estrategia para reubicarse sino en una sensación de indefensión a menudo candorosa. Cuenta Castro Leal: “En aquellos momentos en que la Revolución aislaba a la gente, nosotros éramos un grupo casi de anacoretas. Pensamos en alquilar una casa solitaria, para aprender griego, dialogar, leer y escribir” (392).¹⁷ Con respecto a Torri es más clara la suspicacia de los ateneístas, porque a la vez era, de aquel grupo, quien estaba más cerca de ellos. Un día Reyes le cuenta a Henríquez Ureña que soñó a Torri inyectándose morfina. “Desperté horrorizado [le escribe], pensando si no habría

¹⁶ Para la relación entre el Ateneo y López Velarde, véanse Gabriel Zaid, *Tres poetas católicos*, México, Océano, 1997 y la introducción de Alfonso García Morales, “Ramón López Velarde y el mito del poeta nacional de México” a su edición de *La sangre devota. Zozobra. El son del corazón*, Madrid, Hiperión, 2001.

¹⁷ Monsiváis ahonda en esta “orfandad psicológica” que se imprimió en numerosos intelectuales tras la caída de Díaz. En “No con un sollozo, sino entre disparos (Notas sobre cultura mexicana 1910-1968)”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 148-149, julio-diciembre de 1989, pp. 715-735.

algo de verdad en mis sueños, y si no sería ese el secreto de su irreducibilidad y de sus frecuentes escapatorias” (Reyes y Henríquez Ureña, 1986: 316). A partir de entonces, como sugiere Gabriel Zaid, los ateneístas muestran perplejidad y recelan de la esterilidad torriana, de su inacción, de sus escasas dotes de socialización, de su pereza y sus aficiones bohemias, atributos que se oponen al régimen intelectual que perseguían (14-16).

Otro escritor estuvo adscrito por poco tiempo al grupo del exilio interior: Carlos Díaz Dufoo Jr., profesor en la Escuela Nacional Preparatoria, donde se hizo discípulo de Henríquez Ureña, dio también clases de derecho en la universidad y después, en 1918, se mudó a Tampico para trabajar en una empresa petrolera; más tarde volvería a la ciudad de México para emplearse en un despacho de abogados. De su vida se sabe poco más, pero al menos se conocen los datos suficientes para resaltar su atipicidad: ni se integró al equipo vasconcelista ni al servicio exterior, las dos ocupaciones por las que pasaron casi todos los escritores en los veinte.¹⁸ Su bibliografía es, lo mismo, tan parca como ilustrativa: publicó un par de pequeñas piezas teatrales en la revista *Contemporáneos* en 1931, y antes sólo cinco o seis ensayos en las revistas de sus amigos, como *La Nave*, *México Moderno*, *La antorcha* o *Conozca usted a México*. Junto a eso, un único libro brevísimo, *Epigramas*, de 1927, en el que estuvo trabajando quizá desde principios de la década¹⁹ y que, a tenor de los adelantos publicados en *La*

¹⁸ Sobre Díaz Dufoo Jr. pueden consultarse las notas de Julio Torri y José Luis Martínez incluidas en la edición de *Obras*, así como el prólogo de Serge I. Zaïtzeff al libro (véase la bibliografía); el ensayo que ya citamos de Castro Leal y también el de E. J. Mullen: “A Note on the Plays of Carlos Diaz Dufoo, Hijo”, en *Latin American Theater Review*, vol. 4, núm. 1, otoño de 1970, pp. 51-58.

¹⁹ En una carta a Torri de julio de 1919, Xavier Icaza refiere que Díaz Dufoo Jr. tiene ya material para concluir un libro: “son pequeñísimos ensayos con impresiones personales, críticas, deseos de los que se desprende la personalidad íntima de

antorcha,²⁰ pulió hasta despojarlo de ilación y de cierta parafernalia literaria (como los epígrafes), para dejarlo convertido en un conjunto de fragmentos que el título, *Epigramas*, unifica sólo en apariencia. Me explico: en el libro encontramos, sí, textos que podrían calificarse de epigramas, ya satíricos o funerarios, y también otros próximos al aforismo, la máxima y los *caracteres*, a géneros antiguos como el epitafio o a géneros modernos como la minificción. Pero a poco que consideremos el conjunto es posible percibir que el material de Díaz Dufoo Jr., en vez de acumularse con el paso de los años, experimentó un proceso de adelgazamiento que borró, entre otras cosas, las improntas genéricas hasta dar con un texto en el que sobresale, como recurso enunciativo, la voluntaria indefinición del sujeto de las oraciones: el autor se desdobra en diversos monólogos dramáticos, en diálogos sin personajes; también, merced a la ambigüedad de la conjugación del español, ofrece oraciones que no pueden atribuirse con certeza a ésta o aquella persona gramatical, a éste o aquel modo verbal; o bien presenta frases nominales imposibles de asignar con seguridad a un sujeto o un tipo de enunciación específicos.

En *Epigramas* se inscribe, pues, una renuncia a ese medio literario mexicano de los veinte, entendido como espacio de participaciones activas, polémicas y edificadoras, pero también una renuncia al yo, a las prerrogativas de un sujeto confiado en los poderes verte-

Carlos. Es una especie de *diario*, sin las cosas que los diarios encierran. No definiré nada, pero habrá un ritmo que deje una sensación de que algo se persigue” (Zäitzzeff, 1995: 65). ¿Se trataría ya de una versión primera de *Epigramas*?

²⁰ Se trata de cuatro fragmentos, tres de los cuales, con modificaciones, pasaron a integrarse en *Epigramas*. Se publicaron en una nueva época de la revista, ahora llamada *Antorcha*. *Revista mexicana de cultura moderna*, núm. 1, agosto de 1925, pp. 8-9. No se alude a ellos en las ediciones posteriores de las obras de Díaz Dufoo Jr. Agradezco a Laura Ramos haberme facilitado este material, mismo que se publicará próximamente en el número 129 de la revista *Crítica*, de la Universidad Autónoma de Puebla.

bradores de su lenguaje. De ello resulta un discurso fragmentado que, pese a los destellos de idealismo o de elitismo esteticista, ya no puede remitir a un conjunto mayor del que estas *ruinas* se hubieran desprendido. Como señala Esperanza López refiriéndose a autores como Macedonio Fernández, Ribeyro o el propio Díaz Dufoo Jr., “los nuevos fragmentos no conducen a nada y nacen ya arruinados, sin que la reflexión hermenéutica pueda utilizarlos como huella, como principio de la madeja para recuperar un mundo más amplio. [...] No hay posibilidad de rastrear tras los despojos significaciones trascendentes” (25). A diferencia de *El suicida*, *Epigramas*, que también registra una crisis personal, se diluye en paradojas, en ambigüedades, en posiciones críticas matizadas o cuestionadas por posiciones subsecuentes, de lo cual no derivará ninguna filosofía práctica, como sí en Reyes, porque aquí se ha optado por mantener abierta la desconfianza de teorías y de palabras. Así lo apunta Armando González Torres: “Entre la especulación y la broma, entre la gravedad y la frivolidad, entre la sonrisa cómplice y el gesto de la angustia, Díaz Dufoo ensaya una escritura cáustica que, no obstante, rechaza crear sentido y privilegia la indeterminación, la polivalencia y la sugerencia” (33).²¹ Sin relación de continuidad entre sí, se diría que los fragmentos del libro aceptan su propia ficción y su propia intrascendencia; se lee en uno de ellos, titulado “Nuestra esfinge”: “Caminante, tu destino es cruel. Mis enigmas, frutos de la duplicidad melancólica de una edad insegura, no tienen solución. Los propone el deseo, los destruye el azar” (239).

Según David Le Breton, en un régimen comunicativo como el occidental, donde el habla es más una exigencia que un derecho,

²¹ Por cierto que, para continuar con la comparación con Reyes, me remito de nuevo a Claudio Magris: frente a los autores del “gran estilo” habla de los “escritores de la perplejidad”, quienes “intentan identificarse con el fluir fragmentario y centrífugo de las cosas, dudan del signo, se abandonan al mínimo estremecimiento o al *pastiche* de citas e inserciones, al *collage* múltiple y anónimo, a la pluralidad difusa y la atomización” (35).

la reticencia y el silencio producen un malestar frente al que se reacciona clasificando al silencioso —un raro, un loco—, interpretando su mutismo y reintegrándolo al cauce del lenguaje (17-48). Cuando Martín Luis Guzmán reseñó *Epigramas*, el mismo año de su aparición, situó el libro como una especie de depuración de la atmósfera intelectual del ateneísmo (1225), una imposición de límites de sentido a aquella confusa materia generacional. En 1932, tras el suicidio de Díaz Dufoo Jr., Torri publicó una necrológica en el número inicial de la revista *Examen*, de Jorge Cuesta, donde lo relacionaba no con el Ateneo sino con una serie de escritores malogrados, y de forma muy sugerente con Bernardo Couto (Díaz Dufoo, 1981: 209).²² No parece inapropiado el espacio que demarcan estas dos lecturas: trazan un arco que va del modernismo, con su glorificación de la figura del artista, al Ateneo, que al normalizar la profesión intelectual cierra las puertas de escape. Con esa base, y en una década, la de los veinte, que privilegia la participación, las tomas de palabra sean del signo que sean (costumbristas y “afrancesados”, poesía proletaria y novela lírica, cuento vanguardista y ensayo erudito), *Epigramas* más bien parece registrar una imposibilidad de hablar. En este sentido, ilustra cómo la famosa apuesta ateneísta por el rigor, la disciplina y la prosa civilizadora (ya fuera la prosa narrativa de Guzmán o la ensayística de Reyes) se erigió no sólo como reacción frente a la improvisación y el diletantismo de sus mayores, sino como una forma de conjurar los demonios de la locura, el vicio o el suicidio propios de la bohemia mexicana, cuya atmósfera aún alcanzó a los ateneístas en sus años de aprendizaje. Como signo de la dificultad de su autor por integrarse al cauce del discurso fluido y autoformativo del ateneísmo, *Epigramas* señala los límites en la empresa de su generación.

²² Más tarde se ha preferido aproximarlo no al Ateneo sino a la generación de Contemporáneos. Así Christopher Domínguez en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1996, p. 534.

En todo caso, no haría falta buscar un epitafio: el propio Díaz Dufoo Jr. lo dejó escrito en su libro, cinco años antes de suicidarse con la pistola que, según la leyenda, su padre, el periodista del porfirato, le había incautado al atrabiliario poeta Díaz Mirón en Veracruz:²³

Extranjero, yo no tuve un nombre glorioso. Mis abuelos no combatieron en Troya. Quizá en los demos rústicos del Ática, durante los festivales dionisiacos, vendieron a los viñadores lámparas de pico corto, negras y brillantes, y pintados con las heces del vino siguieron alegres la procesión de Eleuterio, hijo de Semele. Mi voz no resonó en la asamblea para señalar los destinos de la república, ni en los *symposia* para crear mundos nuevos y sutiles. Mis acciones fueron oscuras y mis palabras insignificantes. Imítame, huye de Mnemosina, enemiga de los hombres, y mientras la hoja cae vivirás la vida de los dioses (246).

Bibliografía

- Camus, Albert, 1981, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza.
- Castro Leal, Antonio, 1987, *Repasos y defensas. Antología*, México, FCE.
- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Díaz Zavala, 2002, *La construcción del modernismo. Antología*, México, UNAM.
- Díaz Dufoo Jr., Carlos y Ricardo Gómez Robelo, 1981, *Obras*, ed. de Serge Zaitzeff, México, FCE.
- González Rodríguez, Sergio, 1990, *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*, México, Cal y Arena.

²³ Al menos eso contaba Torri. José Emilio Pacheco recogió el testimonio en uno de sus famosos inventarios, intitulado “Cien años de Julio Torri”, en *Proceso*, núm. 660, 26 de junio de 1989, pp. 56-57.

- González Torres, Armando, 2006, “La seducción del silencio: Carlos Díaz Dufoo, hijo”, en *Tierra Adentro*, núm. 140, junio-julio, pp. 31-33.
- Guzmán, Martín Luis, 1985, *Obras completas II*, México, FCE.
- Le Breton, David, 2006, *El silencio. Aproximaciones*, Madrid, Sequitur.
- López Parada, Esperanza, 1999, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana.
- Magris, Claudio, 1993, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Península.
- Martínez Carrizales, Leonardo: “La conversación literaria: París y Madrid”; disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/entorno/martinez.htm
- Monsiváis, Carlos, 2006, *Los rituales del caos*, México, Era.
- Nervo, Amado, 1967, *Obras completas I*, Madrid, Aguilar.
- Pérez Gay, Rafael: “Mirando el abismo. Trazos de las letras mexicanas 1890-1910”; disponible en http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_nota=95540
- Quintanilla, Susana, 1990, *El Ateneo de la Juventud: balance de una generación* (tesis), México, UNAM.
- Ramírez, Fausto, 2005, “Julio Ruelas y las ilustraciones de la *Revista Moderna* (1898-1911)”, en Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*, México, UNAM, pp. 239-264.
- Reyes, Alfonso, 1995, *Obras completas III*, México, FCE.
- _____, 1996, *Obras completas I*, México, FCE.
- _____ y Pedro Henríquez Ureña, 1986, *Correspondencia I. 1907-1914*, ed. de José Luis Martínez, México, FCE.

Zaid, Gabriel, 1996, “Extravagancia de los textos breves”, en Julio Torri, *De fusilamientos*, Madrid, Ave del paraíso, pp. 9-18.

Zaïtzeff, Serge (ed.), 1995, *Xavier Icaza y sus contemporáneos. Epistolarios*, México, Universidad Veracruzana.

La señorita Lupe.

Acercamiento a una novela del ciclo revolucionario

Rolando Álvarez Barrón
Universidad de Guanajuato

Resumen

En el presente artículo se analiza la novela *La señorita Lupe*, de Fortino López Robles, dentro del marco de la novela histórica, la epopeya, la novela ejemplar y el ciclo narrativo de la Revolución mexicana. Se pone especial atención en el proceso de literaturización de la historia y de la literatura como un medio de memoria histórica.

Palabras clave: Revolución mexicana, escuela rural, epopeya, educación, acto narrativo.

Abstract

This article is based upon the novel *La señorita Lupe*, written by Fortino López Robles. The analysis focuses upon the topics like Historic Novel, The Epopee, the Cloak-And-Dagger Novel and the narrative cycle configured during the Mexican Revolution. The emphasis is focused on the process of “literaturización” of History and Literature as a way to preserve historical memory.

Keywords: Mexican Revolution, rural school (school out of the cities), Epopee, education, narrative deed.

Fortino López Robles (1899-1973), originario de Purísima de Bustos, Guanajuato, fue maestro de educación básica, músico, autor del Himno del Instituto de Capacitación del Magisterio y de un curso para la formación docente, *Educación Musical*, publicado por el Instituto Federal de Capacitación del Magisterio bajo la gestión de José Vasconcelos, autor de un texto histórico, *El padre Hidalgo y las primeras rutas de la independencia*, y varios artículos publicados bajo el título *De tú a tú*. Entre su obra literaria destacan: *Instantáneas* (serie de escritos costumbristas), *Amaneceres* (memorias de un maestro rural en la Revolución mexicana) y *La señorita Lupe* (novela de la escuela rural mexicana).

La editorial Cultura de México publicó en 1940 *La señorita Lupe*, obra que presenta en su transcurso diegético el proceso originario de la *escuela rural mexicana*, entreverando la idealización de la historia educativa nacional, correspondiente a la segunda década del siglo XX, con la inmediatez cotidiana y la vida privada de los personajes, el paisaje bucólico, a la manera de las tomas fotográficas de Gabriel Figueroa, y la mitificación del maestro rural en la figura de la profesora Guadalupe Gama, protagonista principal de la anécdota. La novela se construye haciendo correr de manera paralela la *historia de la escuela rural* y la historia de la política y la gestión educativa, la historia del agrarismo y la historia personal de *la señorita Lupe*.

Contiene elementos que la inscriben dentro del realismo social, muy cercano al realismo socialista soviético, tocando la frontera del testimonio histórico con un fuerte matiz ideológico cardenista y un patente esfuerzo descriptivo documental.

Fortino López: escritor de la Revolución mexicana

Más allá de los escritores antologados por Antonio Castro Leal y a los que las academias literaria e histórica reconocen como los clásicos del ciclo narrativo de la Revolución mexicana, es posible encontrar a

otros autores que desde un quehacer local abordan en su trabajo novelístico el proceso de la Revolución, iniciado en 1910 y cuyo lindero final es problemático determinar. Tal es el caso del guanajuatense Fortino López Robles, que se inscribe en este género con sus novelas *Amaneceres* y *La señorita Lupe*.

Si atendemos a Castro Leal no dudaríamos en afirmar que lo anterior es pertinente de acuerdo al siguiente criterio:

Por novela de la Revolución mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución, que principia con la rebelión maderista del 20 de noviembre de 1910 [...] (1965:17).

Uno de esos cambios a los que alude Castro Leal, es el de una nueva propuesta educativa que será representada fundamentalmente por el maestro rural, el maestro apóstol y abnegado, el de espíritu cívico a toda prueba y responsabilidad histórica plena, generador de una acción docente de grandes proporciones humanas y sociales, movimiento conocido como *la escuela rural mexicana*, del que Fortino López es partícipe y que adopta como eje temático de sus novelas, las cuales, nuevamente en atención a los conceptos de Castro Leal, evidencian elementos de orden autobiográfico, de afirmación nacionalista y de carácter épico, según expondremos más adelante.

Es de interés, en el sentido en que presentamos a nuestro autor, detenernos en la dedicatoria de *La señorita Lupe*, ya que viene a evidenciar la línea ideológica del texto y la filiación política del propio autor: “Al señor general de división don Lázaro Cárdenas, íntegro revolucionario, leal y sincero amigo de los obreros y de los campesinos, iniciador valiente de la independencia económica de México” (López R., 1940: 5).

Podemos afirmar también que el trabajo literario de Fortino López coincide con el de otros autores del ciclo revolucionario; por ejemplo, la composición de la realidad que hace Rafael F. Muñoz al concentrar en un solo grupo de actores hechos que pertenecen a grupos diversos, también se puede observar con los actores de la novela *La señorita Lupe*, en ambos casos el proceso literaturizador hace de estos personajes iconos que vienen a representar desde su particularidad anecdótica todo un acontecer de la historia colectiva. Cada uno de ellos más que un sujeto es la síntesis de un colectivo bien definido: los maestros rurales, los campesinos revolucionarios, las autoridades gubernamentales y los reaccionarios; todos presentes de manera unívoca sin lugar a medianías, tal y como los vemos en los murales de Diego Rivera. Con Nellie Campobello comparte el sentido íntimo de la vida cotidiana y la construcción de un ambiente idílico que al alejarse de la mimesis de lo inmediato nos lleva al ámbito psicológico y emotivo de aquellos personajes que contemplan el proceso revolucionario desde la inocencia de la infancia o de la simplicidad campesina, con el matiz de la nostalgia de la memoria que en ambos escritores acusa el sentido autobiográfico. Con Gregorio López y Fuentes lo aúna la visión hacia el futuro nacional desde el análisis de la situación inmediata en un afán de denuncia y de prognosis dentro del proceso de reconstrucción social y afirmación de la nacionalidad en el México que continúa una revolución que ha dejado de ser bélica para convertirse en industrial, pero que no olvida sus causas inmediatas y mediatas:

País joven, apenas asomado a los albores de un amanecer, en lo político. En lo económico, prolongación de la colonia. País propicio a las nuevas conquistas: Colonia de algunos extranjeros por su riqueza agrícola. Colonia de otros extranjeros por su minoría. Colonia por su sistema ferroviario. Entonces acababa de poner el pie en el país el colonizador petrolero.

País joven, de historia fácil por sus escasas etapas. Su genealogía no necesita de puntos cardinales a base de jornadas guerreras, ni de fechas exactas. Los ascendientes de Guillermo y Micaela, tres generaciones atrás, bastaban para precisar las capas históricas tal como pueden indicarse las capas genealógicas.

El abuelo, aquel de quien siempre hablaba el finquero, el que militó junto al padre de la Patria, es el punto de referencia más remoto (López y Fuentes, 1939: 55).

Por su parte López Robles, como si diera continuidad al texto de López y Fuentes, inicia su novela de 1940 testimoniando desde una clara conciencia histórica, lo que viene también a impregnar de un sentido épico a su novela:

Año de 1919.

México inicia una nueva etapa de su vida política. La Revolución Social, en lucha abierta contra un régimen autócrata primero, y posteriormente contra la reacción, va triunfando en forma definitiva y comienza a cimentar la nueva estructura del País. Todo el mundo siente que nuevas corrientes invaden el espíritu del pueblo; que un nuevo pensamiento y anhelos nuevos conmueven de manera especial a las clases trabajadoras y que un ideal de superación y de mejoramiento colectivo comienza a florecer en el alma de los de abajo (López R., 1940: 9).

Así, Fortino López, al igual que los autores del ciclo narrativo de la Revolución mexicana, cumple con el perfil del novelista que define Ralph Fox, citando a Fielding, como un observador atento y crítico de su realidad, el que desde un punto sincrónico es capaz de vislumbrar los extremos diacrónicos de la historia; conceptualización representativa de la teoría marxista y muy especialmente del realismo socialista:

“El novelista, en oposición al cronista, debe usar el método de aquellos escritores que pretenden exponer las revoluciones de los países”.

Es decir, debe relacionarse con el cambio, con la relación de causa y efecto, con la crisis y el conflicto, y no solamente con la descripción o el análisis subjetivos [...]

[...] alguien que debe poseer la facultad de “penetrar en todas las cosas a nuestro alcance y las posibilidades de conocer y de distinguir sus diferencias esenciales” (Fox, 1980: 113).

Fortino López demuestra esta cualidad a lo largo de su texto y además le otorga un matiz didáctico que acusa su profesión docente, en este sentido también su novela podría catalogarse de ejemplar. Permanentemente hace mención a los valores cívicos y éticos, al deber ser de un nuevo patriota, sus héroes siempre dan muestra de integridad y así resultan ejemplares. Tal es el caso de Luis Falcón, hacendado que entrega su propiedad a los campesinos que la han trabajado por generaciones y que sin decirlo el texto podemos leer entre líneas el cumplimiento del principio zapatista “la tierra es de quien la trabaja”:

Por eso, ahora que la vida política de México, su patria tan querida y respetada, se encamina por un sendero de transformación social; ahora que se pretende dividir la propiedad rural para que, suprimido el latifundio, surja la organización agraria y con ella un nuevo bienestar para las gentes del rancho; ahora que se quiere humanizar la condición de los labriegos, dándoles la ocasión de sentirse dueños de la tierra y de sus productos, ya que les asiste todo el derecho, no será Luis Falcón un estorbo, en forma alguna, para que se realice tan avanzado propósito de la Revolución. Allí está la Hacienda de La Noria de las Vueltas. Yo la entrego a los trabajadores porque es de ellos, porque les pertenece, porque es la herencia de sus padres y es también el patrimonio de sus hijos (López R., 1940: 100-101).

El juicio crítico ante la historia, desde la óptica de nuestro autor, sin pretender que sea veraz, siempre resulta congruente con el discurso ideológico en que se inscribe, el de la facción liberal; al tratar sobre

la Cristiada nos dice el narrador, que en esta novela es de carácter omnisciente:

Es mentira que los “alzados” anden peleando por la libertad de sus creencias; es mentira que pugnen por el reinado de Cristo; lo que sucede es que los latifundistas han armado al brazo de los trabajadores, inventando una persecución religiosa que no existe, para que los mismos trabajadores destruyan las conquistas sociales que la Revolución ha alcanzado en su favor. Allí está el enemigo emboscado: son los poderosos, son las castas privilegiadas, son los tradicionales explotadores del pueblo, quienes han organizado ese Ejército Libertador, como última ignominia cometida a sus víctimas para seguir “reinando” ellos y no Cristo, en nombre de una moral que nunca han tenido (López R., 1940: 110).

Queda el asunto principal de la novela que nos ocupa: la educación social revolucionaria emprendida por el secretario de educación José Vasconcelos y que conforma en sus participantes un ejército que viene a sustituir a la soldadesca revolucionaria sin apartarse mucho del entusiasmo de aquella: los maestros y artistas de las misiones culturales. En su última etapa está el famoso Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, al que perteneció Fortino López y en el que dictaron cátedra maestros como Seymour Menton. Uno de los grandes personajes de las misiones culturales fue Fermín Revueltas, vale la pena romper la linealidad de nuestro texto y hacer un meandro alrededor de este personaje tan cercano al movimiento educativo popular revolucionario no sólo en función de acrecentar informativamente este trabajo sino fundamentalmente para profundizar en su explicación, ya que Revueltas es otro icono del quehacer revolucionario de artistas y educadores en la reconstrucción nacional:

Las misiones culturales se proponían unir a los maestros de artes populares (en su gran mayoría pintores) con los campesinos y niños

lugareños en una cruzada común a favor de la integración de este sector (hasta entonces totalmente marginado) al desarrollo nacional y cultural producto de la institucionalización del movimiento revolucionario. Las ideas principales que animaron este movimiento fueron las de enseñar a los niños a pintar al aire libre, así como la decoración mural de sus salones de clase y escuelas; socializar a la población por medio del teatro de títeres, rescatar el folclor y la artesanía regional. Desafortunadamente fueron muchos los factores que anularon la posibilidad de socializar a grandes núcleos de población en esta cruzada educativa y cultural postrevolucionaria.

Fermín Revueltas adoptó fielmente el credo de las misiones culturales y partió a la Ciudad de Villahermosa, donde realizó la labor de convertir la catedral de esa ciudad en teatro. En su recorrido por otros poblados del estado de Tabasco construyó teatros al aire libre (MAM, 1993: 20).

Hagamos un símil con el texto de *La señorita Lupe* y encontraremos un cuadro representativo de “los Revueltas” que se diseminaron por el país en éstas “cruzadas”, escribe Fortino López Robles:

El maestro de artes plásticas lleva a los maestros rurales a decorar con motivos revolucionarios la sala de cabildos del Palacio Municipal, la sala de actos de la Casa del Agrarista y el salón que se destinará a la Biblioteca Pública. También decoraron los teatros portátiles que los mismos maestros llevarán a sus comunidades. Se hacen trabajos de modelado y de talla directa. Y dicta el misionero muy interesantes orientaciones que servirán para que en las escuelas se fomente y cultive el dibujo, como un valor cultural del pueblo y como una fuerte manifestación ideológica de los niños (López R., 1940: 158).

Quizá, como refiere Antonio Castro Leal de Rafael F. Muñoz, respecto a lo que éste decía sobre los acontecimientos que conforman la trama de sus historias, también podría afirmarse en el caso de Fortino López: en esta historia el autor ha ido componiendo la realidad para

hacerla más impresionante y elocuente. “Los sucesos referidos son ciertos, uno por uno” (Castro Leal, 1966: 19).

Novela de un posible realismo socialista mexicano

Veamos en este apartado cómo en el texto de la novela *La señorita Lupe*, se comprueba lo que hemos afirmado en relación a Fortino López Robles y su quehacer como escritor del ciclo revolucionario.

La obra, desde una lectura analítica, en un primer momento mueve a considerarla como una novela histórica por la fuerza que tienen en ella los sucesos que directamente han sido tomados de la realidad empírica como determinantes del plano del contenido. Y si bien “en el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta los más introspectivos”, como dice Seymour Menton (1993, 31-32) la relación cronológica, entre lo que se cuenta y el momento en que se escribe no es lo suficientemente distante como para decir que refiere un pasado, ya que el tiempo de la narración se comprende entre los años 1919 a 1926 y la novela sale a la luz en 1940. Sólo median 14 años de distancia entre estas fechas, lo cual impide hablar en rigor, en este caso, de novela histórica según la clasificación ortodoxa, la que —con pequeñas variables en los distintos enfoques teóricos— es unívoca al concebir el pasado como aquellos sucesos “no experimentados directamente por el autor” (Menton, 1993, 32). Lo cual no obsta para que los hechos de la historia revolucionaria y en particular de la educación nacional de la segunda década del siglo XX, aparezcan como una permanente marca de agua a lo largo de la narración.

Veamos algunos ejemplos, en el capítulo VI podemos leer una síntesis de la propuesta educativa gubernamental orientada al sector campesino y que establece el cimiento ideológico e histórico sobre el cual se construye la novela en sus categorías de ficcionalización y de

producto cultural, en permanente vínculo directo con el movimiento de la Revolución mexicana, visto como un fenómeno bélico, político, místico y estético:

Enero de 1926.

La educación pública, principalmente en los medios rurales, ha alcanzado un fuerte desarrollo, virtud a lo cual el gobierno nacional tiene vivo interés en asegurar el éxito de la obra cultural emprendida por la Revolución para beneficio casi privativo de las masas trabajadoras. Desde fines de 1921 a fines de 1924, durante la administración del Presidente Obregón y siendo titular de la Secretaría de Educación el licenciado José Vasconcelos, ha venido trabajándose tenazmente por resolver los principales problemas que impiden el desarrollo de la cultura popular [...] A principios de 1925 y ya bajo la administración del Gral. Calles [...], se ha establecido el Departamento de Escuelas Rurales e Incorporación Cultural Indígena que, como su nombre lo indica, tiende a realizar una obra educativa que abarque por igual al campesinado mestizo e indio, con tendencia a la fusión de ambas ramas como un postulado de integración social. La Revolución mexicana desea en esta forma cumplir una de sus más altas promesas [...], las miradas de todo el mundo están puestas en esta cruzada social emprendida con tanto cariño [...] (López R., 1940: 42-44).

En este sentido, la novela de Fortino López tiene una vocación historicista innegable, contiene elementos informativos de pretendida veracidad que obligan a ser leídos más que como ficción literaria como crónica historiográfica, sin que esto implique que se reduzcan a tal categoría como elementos formantes de la ficción. Estamos ante una visión microhistórica de la vida del maestro rural y del campesino mexicano, considerado el primero como apóstol del progreso y de la unificación de México y el segundo como la fuerza fundante y fundamental del México revolucionario. A la vez encontramos en la novela una relación del trabajo emprendido desde el gobierno para la forma-

ción profesional de aquellos docentes de la Escuela Rural Mexicana carentes de un perfil pedagógico formal, insuficiencia que en estos casos los docentes suplían con una vocación irrestricta de entrega al trabajo y a la “misión histórica” que la patria les había encomendado. Estamos hablando de los Institutos Normales que eran parte de las Misiones Culturales de la Secretaría de Educación y que más tarde constituirían el famoso Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, adscrito a la Dirección de Enseñanza Superior e Investigación Científica, por decreto del presidente de México, Manuel Ávila Camacho, en 1944.

Los personajes de la novela de Fortino López son una recreación fidedigna de estos maestros improvisados que a través de la Misión Cultural, en un primer momento, y del Instituto de Capacitación, con posterioridad, constituirán una comunidad educativa ejemplar en la historia no sólo de México sino de Latinoamérica y que por desgracia, en la segunda mitad del siglo pasado, veremos extinguirse en el marasmo de un proceso de burocratización y mediocre politiquería del sector educativo. Pero aquellos maestros, a los que Guadalupe Gama representa, son una realidad en nuestra historia mexicana. No es la ficción la que los inventa, sino es ésta sólo un medio para testimoniarlos. Fortino López, en franca ipseidad, construye a sus personajes con absoluto conocimiento de causa y más que la voz de un literato, encontramos en la voz autoral la de un maestro recreando su propia realidad (argumento que, visto desde la ortodoxia de los géneros, abona en contra de la tipificación de novela histórica para esta obra). Hay en Fortino López, a la par de una inventiva literaria, una rememoración biográfica y un “conocimiento” anticipado de la historia, es decir que en ella se prospecta con claridad el rumbo del proceso magisterial de al menos dos décadas posteriores inmediatas al tiempo de la novela. Y si la visión de la obra no hubiera sido retrospectiva sino prospectiva, entonces la condición de novela histórica sería incuestionable. Ya que el futuro, narrado ficcionalmente como

un resultado directo del pasado, también se considera factor constitutivo de este género. Podemos encontrar un argumento a favor de este sentido prospectivo de la historia en la novela si recordamos las palabras de Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación, con motivo de la promulgación de la ley que crea a este instituto, el 26 de diciembre de 1944 (cuatro años más tarde de la publicación de *La señorita Lupe*). Es importante notar el tono afín entre el fragmento citado de la novela y el que se reproduce aquí.

Uno de los más agudos problemas de la Secretaría de Educación Pública ha sido desde hace tiempo, el que deriva de la falta de capacitación profesional de la gran mayoría de los maestros rurales que prestan sus servicios a la Federación. No obstante los esfuerzos realizados, puede decirse, en términos generales, que 9,000 de dichos maestros sólo poseen un certificado de educación primaria. De los 9,000 restantes, cerca de 3,000 han hecho un año o dos de estudios secundarios, aproximadamente 4,000 están graduados en escuelas normales rurales y, sólo 2,000 han sido formados en escuelas normales urbanas de plan completo (SEP, 1945: 11).

Es evidente que el texto de Fortino López es una sombra de las palabras de Vasconcelos. Otro punto interesante de comparación entre la literalidad de la realidad y su literaturización está en el sesgo ideológico de proletarismo que evidencia la novela: maestros, campesinos y obreros son todos una misma categoría trabajadora. En el capítulo XXIV, intitulado “¡Avanza, juventud!”, hay toda una elegía al trabajo y al obrero, entendiendo por éste tanto al trabajador manual como al intelectual y al artista, inspirado por un sentido de solidaridad social o quizá más precisamente socialista, ambiente que se respira durante el cardenismo en el país, una visión utópica del México en reconstrucción donde las clases sociales se diluyen hasta polarizarse sólo en revolucionarios y conservadores. No hay puntos intermedios, es una sociedad que recuerda a las primitivas comunidades cristianas

donde la voz del absoluto (en aquel caso Dios y en éste la Revolución) parece sentenciar “estás conmigo o estás contra mí”, apuntando, irremediablemente, hacia un dogmatismo histórico:

Día primero de mayo [...]:

Comienza este mes con una plegaria al trabajo. La plegaria de la gleba, que armoniza su canto de lucha con la música solemne de los yunques. La voz rebelde de las muchedumbres proletarias [...].

Soldados de la Revolución, viejos campesinos que ayer fueron a los campos de batalla a conquistar los derechos de su clase. Nutridas caballerías de ejidatarios, armados y equipados, para defensa de la Tierra y sostenimiento de las instituciones ciudadanas. Enjambre de obreros, prole sindicalista unida fuertemente en un supremo anhelo de afianzamiento de la justicia social, que es precio de su dolor y precio también de la sangre de quienes se inmolaron en aras de su causa común (López R: 225-226).

Y junto a este fragmento elegíaco el autor hace una descripción del acto cívico con una precisión de datos que avasallan al lector y que por momentos parecería que ponen en peligro el hilo de la fábula. Su expresión es plástica y nos lleva al ámbito de lo visual a través de los detalles descriptivos, estereotipo de las ceremonias cívicas escolares, la novela en este aspecto cobra una fuerza de realismo casi total y es irrefutable que la visión del autor pasa de la construcción ficticia a la remembranza y la recreación del profesor experto que es él, aunque desde luego no se refiere a una ceremonia en particular, ésta, la que describe, sintetiza todas las que se celebran bajo los gobiernos revolucionarios, al menos hasta los años de la década de 1960. Una escenografía que se repite en cada rincón del país para representar la unidad nacional construida sobre una historia que a base de un proceso emotivo generado desde un discurso oficialista, retórico y mitificante; es aceptada de manera dogmática por el pueblo. Me permito la cita, pese a su extensión considerable, ya que resulta altamente ilustrativa de lo que estamos hablando:

Llegan el Gobernador del Estado y otros altos funcionarios [...]. Los clarines de la guardia tocan “marcha de honor”. Suena el Himno Nacional con todo su esplendor y aviva en los corazones el noble sentido de la Patria. Y al terminar el canto guerrero de los mexicanos, estalla un aplauso solemne y uniforme [...].

Se inicia el programa.

Cuatrocientos niños, de uno y otro sexo, colocados en el centro del estadio, cantan el “Corrido del Sol” y “Te vengo a decir adiós”.

Un grupo de quinientas niñas, uniformadas de blanco y rojo, ejecutan una tabla de gimnasia, al compás del vals “Sobre las Olas”.

Por el fondo avanza una columna de cuatro en cuatro, con banderas blancas con inscripciones rojas. Al frente van nueve muchachas, con faldas rojas, blusas blancas y gorritas de cuartel, rojas también; una de ellas lleva la bandera de los atletas; las otras forman su escolta. Los de la fila son en número de mil doscientos. Vienen marcando el paso, con garbo singular y apostura. Los tambores llevan el compás. Caminan de frente hacia la tribuna donde se encuentran los que presiden el festival [...] Los componentes de la columna visten uniforme de atletas: pantalones cortos de color blanco, camiseta blanca con una cifra progresiva, zapatos tennis (López R: 227-228).

Hasta aquí es posible, de manera general, evidenciar la intención de la novela como un testimonio de la historia que rebasa las limitantes historiográficas impuestas por un principio de verdad no siempre riguroso, también podemos comprobar que la obra se inscribe en una ideología que es propia de la escuela socialista:

Estos que ahora vienen, con paso solemne y marcial, son los de la nueva generación; muchachos agraristas; hijos de la escuela rural; productos de la Revolución; gentes que han acrisolado su pensamiento en el laboratorio de la investigación, con la antorcha del razonamiento personal, y que se sienten libres, más libres que las generaciones que ayer fueron carne de explotación y cuyo dolor engendró

las ansias de la lucha redentora. Las banderolas son los distintivos que indican el Ejido de donde procede cada grupo. Aquí están representados todos los poblados agrarios del estado. Su concentración es el triunfo más alto que obtiene la organización campesina; es una demostración de los adelantos culturales de la escuela socialista (López R., 1940: 229).

La línea de ficción

Guadalupe Gama es el nombre de la heroína de esta novela, en torno de su historia personal se teje la visión histórica de 10 años de vida nacional. Como todo héroe, la nuestra surge de un ámbito de adversidad, en este caso la marginalidad y la orfandad, y desde allí se levanta en pie de lucha, sin tregua ni cuartel, contra un destino que apuntaba a ser determinadamente adverso para cumplir con el verdadero que es el de su heroicidad. Se convierte en *la señorita Lupe*. Maestra rural ejemplar, activista social en favor de las causas más difíciles: la lucha agraria, la lucha por las mujeres, la defensa de la Revolución, la defensa de su amor y de su integridad. Pero como todo héroe que apunta a la trascendencia debe cumplir con el pago de un precio milenariamente establecido: la propia vida.

Después de conquistar todos los triunfos, llega la fatalidad y la consagración como consecuencia, la historia que se repite una y otra vez, el patriota traicionado como el caso de Viriato o el torero que muere en la plaza como Sánchez Mejías. La señorita Lupe muere en un hospital a causa de un accidente ferroviario.

La intriga es una historia de amor o mejor dicho la de una mujer enamorada. Enamorada de un hombre, de los niños, de los campesinos y campesinas, de la Revolución y de la patria:

Cuando Lupe Gama se da cuenta de lo que se está haciendo, cuando sabe que en muchos ranchos de los contornos ya se han establecido escuelas [...] ella que por los azotes que la vida le ha dado está ple-

namente amalgamada en el dolor con los de abajo, ella, que por intuición siente impulsos de estar al lado de los humildes y luchar con ellos, ella que está predestinada para realizar los bellos ideales que se ha forjado y que no ha perdido la esperanza de contribuir a la redención de sus amigos los rancheros, toma valientemente la resolución de ir a ofrecer sus servicios para convertirse mentora de campesinos sentando plaza de maestra rural (López R, 1940: 229).

Esa decisión va a detonar toda la intriga, va adquirir tonos epopéyicos cuando alrededor de esta mujer el mundo interior y el mundo exterior se amalgaman para construir la aventura eterna del bien contra el mal. Un pequeño grupo de campesinos en torno a una maestra redentora lograrán reconvertir su destino trágico en un acto triunfal. Y ella pasará de la dimensión histórica a la mítica y su nombre será el nombre de su pueblo:

La señorita Lupe murió ayer.

El salón de Cabildo del Ayuntamiento fue convertido en capilla ardiente, han desfilado frente a su cadáver grandes núcleos de campesinos, de obreros, de niños y de mujeres [...].

Ayer mismo convocó la Presidencia Municipal a todo el pueblo a un plebiscito urgente [...], con objeto de solicitar que, con dispensa de trámites se decrete el cambio de nombre del Pueblo, como un merecido homenaje a la memoria de la maestra M. Guadalupe Gama.

DECRETO NUMERO 14

Artículo primero.- El pueblo de Tepeguajes, cabecera del Municipio del mismo nombre, se denominará en lo sucesivo VALLE DE GUADALUPE...

Conclusión

Hasta aquí se ha intentado un acercamiento a la novela de Fortino López R. desde una óptica situada en el realismo social y la testi-

ficación histórica desde la ficción. Se presentaron, desde el propio texto, elementos que puedan evidenciar esta vocación en el autor y proponer la posibilidad de una novela del ciclo de la Revolución, inscrita en un posible realismo socialista mexicano, tomando en cuenta sus estructuras intertextuales dadas entre el discurso de la historia y el discurso literario, quizá en un fenómeno análogo al cubismo del *Retrato zapatista* de Rivera.

El objetivo más que agotar el texto de esta obra ha sido abrir una posibilidad investigativa desde un autor local sobre un fenómeno universal, el de la novela histórica revolucionaria que aborda el tema del campesinado y sus relaciones con otras de carácter similar, pensemos en *Los campesinos*, de Balzac. Así, este artículo, es sólo un intersticio estrecho que mira hacia un panorama amplísimo y complejo.

Bibliografía

- Carpentier, Alejo *et al.*, 1985, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Venezuela, Monte Ávila.
- Castro Leal, Antonio, 1965, *La novela de la Revolución mexicana*, vol. I, México, Aguilar.
- _____, 1966, *La novela de la Revolución mexicana*, vol. II, México, Aguilar.
- Filinich, María Isabel, 1997, *La voz y la mirada*, México, Universidad Iberoamericana/Plaza y Valdez.
- Fox, Ralph, 1980, *La novela y el pueblo*, México, Nuestro Tiempo.
- López y Fuentes, Gregorio, 1939, *Huasteca*, México, Botas.
- López R., Fortino, 1928, *Instantáneas*, México, Cultura.
- _____, 1937, *Amaneceres*, México, Cultura.
- _____, 1939, *De tú, a tú*, México, Cultura.
- _____, 1940, *La señorita Lupe*, México, Cultura.

- _____, 1973, *El padre Hidalgo y las primeras rutas de la insurgencia*, México, Compañía editorial, impresora y distribuidora.
- Lukács, György, 1989, *Sociología de la literatura*, trad. Michael Faber Kaiser, Barcelona, Península.
- MAM, 1993, *Fermín Revueltas 1902-1935*, México, Museo de Arte Moderno.
- Menton, Seymour, 1993, *La nueva novela histórica de la América latina* [sic] 1979-1992, México, FCE (Popular, 490).
- Perus, François (comp.), 1997, *Historia y literatura*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora.
- Ricoeur, Paul, 1996, *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI.
- SEP, 1945, *Boletín informativo*, núm. 1, México, Instituto Federal de Capacitación del Magisterio.

Tinísima como *collage* lingüístico: la estética dialógica de Elena Poniatowska

Clary Loisel
Unviersidad de Montana

Resumen

En la primera parte de este artículo se comenta la multiplicidad lingüística y formal de *Tinísima*, de Elena Poniatowska. En la segunda, se analiza cómo las secuelas de la vida caótica de Tina Modotti, como una mujer seductora, carismática y trabajadora, la dejan vacía y sin un verdadero sentido de sí misma. Asimismo se cuestiona la reinención repetida de Modotti, su auto-identificación mediante su amor, y el control y sentido de identidad que establece temporalmente por medio de la fotografía.

Palabras clave: *Tinísima*, Poniatowska, Bajtín, Modotti, multiplicidad.

Abstract

The first part of this article explores the multiplicity of language and form in the novel *Tinísima*, by Elena Poniatowska. The second half will explore how the aftermath of Tina Modotti's chaotic life as a seductive, charismatic, workaholic young woman, as reflected in Poniatowska's narrative choices, leaves Modotti empty and lacking a true sense of self. It will also question Modotti's repeated reinvention of herself, her self-identification through her love, and the control and sense of identity she temporarily achieves through photography.

Keywords: *Tinísima*, Poniatowska, Bajtín, Modotti, multiplicity.

En la biografía ficticia *Tinísima*, Elena Poniatowska narra la vida épica de la provocadora inmigrante italiana Tina Modotti, quien sedujo a México con su fotografía innovadora y su belleza misteriosa, y luchó contra el fascismo en tres continentes, como una agente secreta del Partido Comunista. Modotti fue amada y odiada, envidiada y deseada. Tuvo muchos amantes, entre los cuales se cuentan al fotógrafo Edward Weston, el revolucionario cubano Julio Antonio Mella y su compatriota comunista, también revolucionario, Vittorio Vidali. Modotti viajó usando varias identidades falsas e hizo verdaderas amistades con personas que la conocían como *María*. Peleó como parte de la infantería durante la Guerra civil española y trabajó sin cansancio como enfermera en Madrid mientras las bombas iluminaban el horizonte. Nació en Italia, creció en Los Ángeles, fue deportada de México y, después de vivir en Alemania, la Unión Soviética, España y Francia, fue enviada otra vez a México, donde falleció agotada y decepcionada del país que había inspirado con ardor sus fotografías cuando era una mujer joven y apasionada.

La presentación de la vida de Modotti, por parte de Poniatowska, refleja la existencia osada y nómada de Modotti. Su vida consistía en constantes mudanzas y, por ende, frecuentes cambios de identidad. Si hay un tema que destaca más que cualquier otro en *Tinísima* tal vez sea el de la multiplicidad. Modotti tiene *múltiples* talentos y ocupaciones (fotógrafa hábil, enfermera diestra, agente secreta exitosa, activista y feminista), amantes (Edward, Julio, Enea Sormenti) e idiomas (inglés, español, italiano, alemán, ruso, francés). También vive y trabaja en diversos países (Estados Unidos, México, Alemania, Unión Soviética, España, Francia) y habita distintos departamentos en la misma ciudad. Por el multiculturalismo de Modotti y por ser políglota, Poniatowska construye *Tinísima* a partir de formas y voces diversas. En su tesis doctoral, *The Extraordinary Bodies in Elena Poniatowska, Elena Garro, Elvira Orphee, and Alina Diaconu*, Aldona

Pobutsky llama a Poniatowska “the ultimate architect” que construye varias formas de información. Pobutsky observa que “Poniatowska constructs a panoramic image of the cultural and political circumstances of those times [...] a many-faced take on Modotti’s life, a literary trope often used by the author in her previous works” (27).

Tinísima se parece a un *collage* de Diego Rivera (Modotti aparece en dos de ellos). La novela está rebosante de personajes e historias entrelazados, diálogos, cartas, artículos periodísticos, entradas de un diario, fotografías, murales, poemas y hasta informes policíacos. Como María Teresa Medeiros-Lichem escribe acerca de la novela, “this masterpiece assembles voices from the media, personal letters, documents, photographs, and the plural languages of the artistic and political scene in the turmoil of the 1920s in Mexico and the 1930s in an effervescent Europe” (22).

Además de interpretar *Tinísima* como una mezcla de voces y técnicas narrativas, algunos críticos han analizado la novela como la encarnación de varias formas literarias distintas. En su reseña “Revolution in Camera”, Ilán Stavans dirige su atención a esta multiplicidad:

Tinísima is many books in one: a voluminous novel about the notorious Italian photographer and activist Tina Modotti (1896-1942); a travelogue; a photo album; an annotated collection of Modotti’s correspondence; and a catalogue of the innumerable personalities she came across during her stints in France, Spain, the Soviet Union, and the Americas both north and south of the Rio Grande (52).

Esta multiplicidad hace que la novela se resista a una categorización rígida. Como reitera Cristina Ferreira-Pinto, en su reseña de *Tinísima*, es característico que Poniatowska mezcle “the nonfictional and the fictional” y que combine “the work of the journalist and that of the writer of fiction” (1). Como Stavans ya ha notado, *Tinísima* es

varios libros a la vez e invita a múltiples lecturas. Así que es elocuente que Poniatowska construya una obra tan variada, osada e imprevisible como la vida de Modotti.

Las aventuras de Modotti eran atrevidas y tumultuosas, y su búsqueda de una identidad era compleja y desencantadora. Nacida en Italia y criada en Los Ángeles, Modotti fue motivada por el tema de la identidad y por el hecho de sentirse extranjera. El retrato de la vida de Modotti realizado por Poniatowska como un *collage* de culturas, lenguas, amantes y aventuras da cuenta de Tina como una mujer compleja y fascinante, en busca de su identidad. Era alguien que se mudaba y que trabajaba para llenar un vacío causado por el sentimiento de no pertenecer a ninguna parte y por no poder encontrar una auto-identificación. La lucha de Tina por su identidad la debilita, le causa depresión y casi al final le quita su voluntad para vivir. A continuación comentaremos, en una primera parte, la multiplicidad lingüística y formal de la novela; y en un segundo momento, hablaremos de cómo las secuelas de la vida caótica, como una mujer seductora, carismática y trabajadora, dejan a Tina vacía y sin un verdadero sentido de sí misma, también cuestionaremos su reinención repetida, su auto-identificación mediante su amor, y el control y sentido de identidad que crea temporalmente en su fotografía.

Las teorías dialógicas de Bajtín en *Tinísima*

Las lenguas distintas de estas varias formas narrativas en *Tinísima* son ejemplos de lo que Bajtín llama “las lenguas *heteroglot*”. En *Discurso en la Novela*, Mijaíl Bajtín presenta su manera de analizar una novela, la cual depende fundamentalmente de la multiplicidad del lenguaje. Según Bajtín la novela existe como un género gracias a su capacidad de materializar esta diversidad. Bajtín investiga una gama de dialectos y variaciones de lenguaje desde la lengua culta y profesional hasta la jerga. Nota que cada subcategoría de lenguaje abarca su propio voca-

bulario y juego de suposiciones. Esta amalgama de estilos de lenguaje es el vehículo por el cual la novela cuenta su historia. Poniatowska entreteje varias formas narrativas, cada una repleta con su propio lenguaje único, en un tejido que es la voz colectiva de *Tinísima*. Como Modotti, Poniatowska también es costurera y como Rivera, Poniatowska es muralista y selecciona artísticamente los colores, las texturas y las formas a través de los cuales revela a una de las figuras más controvertidas y fascinantes de México.

En un inicio Poniatowska quería que *Tinísima* fuera una película. Margaret Sayers Peden explica en *Out of the Volcano: Portraits of Contemporary Mexican Artists*: “Dissatisfied with her knowledge of Modotti, Poniatowska began to interview people who had known her. After collecting so much information and having abandoned the film project, she decided that she should turn her information into a novel a *roman a clef* about now-legendary days in Mexico” (47). Después de 10 años de investigación exhaustiva Poniatowska recogió más de mil páginas de entrevistas, de las cuales destiló los contenidos de *Tinísima*. Al considerar este logro su cuidadosa presentación de la vida de Modotti es aun más digna de comentario. Lo siguiente es un ejemplo de la combinación magistral de múltiples formas literarias que se encuentran en la novela:

Luz puts on her thick glasses and picks up *El Universal*, then *Excelsior*, *La Prensa*, and *El Nacional*. “The police strongly suspect that Tina Modotti knows the identity of the murderer but has refused to tell the authorities...” “Tina tells of her love and maintains her innocence.” “Protests in South America.” “A sordid story...” “A message from Moscow regarding Mella’s death. Many countries send cables protesting the crime.” “The mystery is yet to be solved” (Poniatowska, 1995: 19).

En un párrafo lleno de información, Poniatowska incluye los informes sobresalientes y los titulares de los periódicos más importantes de México que revelan el sensacionalismo que surgió tan sólo cuatro días después del asesinato de Julio. Este párrafo comprimido captura el ambiente de caos y la duda que giraban alrededor del asesinato. El lector puede percibir que Tina es la sospechosa principal, que finge ser inocente, que los diarios ya “sensacionalizan” su vida y que el crimen ha sido de alcance internacional, ya que llama la atención de Moscú y “muchos países”. Como Medeiros-Lichem explica: “The conjunction of a plurality of voices can also be analyzed from a generic angle where journalism, the discourse of the law and political power intertwine with the voice of the protagonist” (227). En este ejemplo, aunque la protagonista Tina parece estar ausente, el lector siente la reacción de ella. Como Luz y el lector, Tina descreo lo que lee. Poniatowska ha descrito a Tina en este párrafo como si ella leyera desde atrás del hombro de su amiga Luz.

En la cita de arriba Poniatowska emplea un narrador omnisciente en tercera persona del singular a cuya voz suma algunos pasajes cuidadosamente elegidos de cuatro importantes periódicos; de este modo utiliza de forma eficaz cuatro fuentes y dos formas narrativas, lo cual es un ejemplo de la heteroglosia bajtiniana. Los objetivos de Poniatowska son tanto revelar el chisme que acompaña la muerte de Julio como iluminar el ambiente de caos en la ciudad de México y mostrar cómo se difunde la propaganda. Como un tipo de discurso único, el lenguaje periodístico es *heteroglot*. Como explica Bajtín, “all languages of heteroglossia [...] are specific points of view on the world, forms for conceptualizing the world in words, specific world views, each characterized by its own objects, meaning, values” (676). Puesto que el estilo periodístico es claro y está basado en los hechos, éste “conceptualiza” al mundo para sus propios propósitos. Poniatowska lo emplea como un tipo de discurso que sirve a sus propósitos

literarios; en este caso para recrear el ambiente político que se vivía en México después del asesinato de Julio Mella.

La teoría bajtiniana es aplicable en este ejemplo por el uso de múltiples conciencias. Como observa Medeiros-Lichem, “The narrative integrates multiple consciousnesses [...] [that] interact in a polyphonic text” (222). Medeiros-Lichem también cita a Bajtín en su ensayo seminal *Problems of Dostoevsky's Poetics*, en el cual explica que los múltiples personajes de Dostoevsky surgen no de una sola conciencia sino de “a plurality of consciousnesses [...] [that are] combined but are not merged into the unity of the event” (223). En el pasaje sobre Luz, el lector entiende que los fragmentos de los periódicos representan las conciencias plurales de la ciudad de México y el ambiente político del mundo en los días tempranos de 1929. Poniatowska demuestra magistralmente la objetiva escritura periodística en una forma creativa. Presenta eficazmente una foto del mundo caótico de Modotti y a la vez desafía al lector empleando un medio inesperado.

El *collage* de recortes de prensa alumbra al lector pero atrapa a Modotti. Llega a ser una víctima de su propia historia. La prensa manipula las piezas de su vida pasada y sórdida y el público sucumbe al sensacionalismo. Poniatowska escribe “once she and Julio shyly told each other about their first sexual experiences; but now the two of them were being spread over the pages of those sordid Mexican newspapers, transformed into scorpions that wounded each other with poisonous stings” (Poniatowska, 1995: 33). La peripecia irónica y viciosa de la santidad de la relación entre Julio y Tina refleja la desvergüenza de la prensa. En una escala más grande revela el afán del ambiente político de identificar a un chivo expiatorio para la actividad comunista:

Tina feels even worse after *Excelsior* publishes Julio's diary. The man in the diary is Julio, but it is also someone else; he is her man but

also belongs to others [...] Silvia Masvidal, *Excelsior* explains, was the woman he loved most. But there were others: Edith, Margarita and Tina, his last lover [...] *Excelsior* did not bother to mention that the diaries are from 1920, nine years before the murder. Tina, like the other readers, falls into the trap (Poniatowska, 1995: 33).

Poniatowska presenta varias voces en este pasaje además de la voz de la narradora: la voz del periódico y la voz implicada de la conciencia de Tina (“he is her man but he also belongs to others”). El uso de Poniatowska de “did not bother” indica su desilusión personal porque la publicación no declaró hechos claves que habrían protegido a Modotti. Se puede interpretar esto como la inserción sutil de la opinión de la autora sobre la manera en que la prensa manejó los detalles de la vida amorosa de Modotti. Por consiguiente, la multiplicidad de voces en el presente, como lo entiende el lector, hace patente la verdad. Sin embargo, al momento en que Modotti experimentaba este bombardeo de información, la cacofonía se multiplicó en chisme incontrolado, lo cual la víctima a ella y al mismo tiempo nubla y desvirtúa la verdad.

Otro ejemplo en el que se percibe que Poniatowska emplea la teoría de Bajtín se encuentra en una sección sobre Diego Rivera donde Modotti se da cuenta de que ha perdido fe en él:

Since Diego’s expulsion the comrades talk endlessly about the commitment of the artist. Tina adds her voice to Diego’s detractors: he is a liar and an opportunist. Tina forgets that, less than before, Diego dropped everything to be with her in her time of need, that he got down from his scaffold and attended the hearings every day, that he was Tina’s self-appointed defender (Poniatowska, 1995: 137).

Este pasaje sirve como un ejemplo de varias voces diversificadas. La primera frase se lee como una explicación en tercera persona de información sin juicio u opinión. La segunda oración revela la peripecia

de emoción de Tina hacia Rivera, pero dado que Poniatowska escribe “Tina adds her voice”, la opinión no es ambigua. La tercera frase, no obstante, rebosa de intenciones escondidas. A lo mejor Tina se olvida de esto, pero Poniatowska decide incluir este hecho para explicar completamente la dedicación que Diego tenía por Modotti. Así que es la opinión de Poniatowska, destacada en la tercera frase, la que es acusatoria. Lo cual es una decisión subversiva e interesante en un libro que en gran medida resiste la intervención de la autora.

El pasaje citado sobre Rivera recuerda apropiadamente la metáfora narrativa *collage*. Dentro del espacio en blanco o del silencio de su escritura, la investigación y palabras de Poniatowska llenan el trasfondo de los murales de Rivera con color. Como Pobutsky asevera: “Poniatowska’s writing is often a mixture of testimony and fiction where the author coordinates people’s words, and at times, fills in the blanks with her own material derived from numerous interviews and her own imagination” (23). Después de 10 años de investigación, el interés personal y el conocimiento de la historia es innegable. Esta relación da por sentado lo mismo que se arguye: ¿puede Poniatowska verdaderamente excluir su propia voz? Su inflexión de opinión en el pasaje sobre Rivera sugiere que no. Tal vez Pobutsky esté de acuerdo en que Poniatowska ha llenado los espacios en blanco con su propia imaginación.

La búsqueda de Modotti por auto-identidad entre caos y multiplicidad en *Tinísima*

En su tesis doctoral Pobutsky afirma: “Poniatowska’s protagonista can never quite become or remain herself but rather reinvents herself continuously in the course of her adult life through numerous classifications” (32). Sin duda, la vida de Tina está compuesta de una serie de reinenciones, cambios de carrera y de relaciones que la llevan por todo el mundo.

Aunque se puede argumentar que las decisiones de su compañero del momento dictaban la dirección de su vida, también se puede afirmar que Tina era igualmente obediente a la causa comunista. En una carta que Tina escribió a Javier y la cual no estaba dispuesta a leer ante el tribunal durante su juicio, el lector puede notar que se dice a sí misma, “I am the poor innocent victim of a terrible fate, that there is in me some kind of hidden force that directs my actions in spite of me” (Poniatowska, 1995: 41). Esta revelación fatalista dirige la atención del lector hacia los sentimientos de Modotti. Se da cuenta de que hay fuerzas más allá de su control que son responsables de determinar su destino. Tina ofrece dos razones que parecen contradictorias por su carta fatalista a Javier: “I love another man”, pero también que “working for the cause isn’t, for me, something external, the result of living a revolutionary, but is rather the result of a very deep commitment inside myself” (Poniatowska, 1995: 41). No importa la razón, Tina extrae su identidad de entidades ajenas a ella: Julio y la revolución.

En lo que avanza la novela, el lector observa la evolución de la vida de Tina desde algo definido por el trabajo diligente, el amor apasionado y el caos constante hasta algo definido por una falta de trabajo e intensidad y un vacío agobiante. Poniatowska explica: “In Mexico, Tina’s life was so full of commitments that she had no time to reflect, consider, doubt. Now every gesture has become a monumental act, a subject for deliberation” (1995: 166). Abrumada por un excedente inesperado de tiempo para reflexionar, Tina empieza a analizar las elecciones que hizo en su vida, la selección de sus amantes y cuestiona repetidamente cómo habría resultado su vida si hubiera tomado otras decisiones.

Al principio de la novela, el retrato de Modotti como una mujer poderosa, seductora y exitosa que podía adaptarse como un camaleón a las relaciones, las profesiones y los lugares, contrasta con la forma

en que Poniatowska la describe al final de la novela. Las imágenes de Tina al comienzo del libro evocan su espíritu libre y aun Weston, el hombre más cercano a ella en ese momento, expresa su inseguridad por perderla. Poniatowska afirma: “Weston also looked more at the photographs he had taken than of her. ‘At least here I have you under control’ he would say” (1995: 126). El miedo de Weston no era injustificado y el espíritu de la joven Modotti resultó demasiado libre para ser enjaulado. Aunque recibió críticas por conformarse con la vida de sus compañeros y por atribuirles valor a estos, Ferreira Pinto asevera que “she repeatedly seeks to define herself through the men with whom she has relationships” (2). Al final Modotti abandona a Weston.

Tina también logró un sentido de control e identidad en la fotografía. Poniatowska revela este sentimiento en la siguiente conversación entre Modotti y Gustavo Ortiz Hernán, quien también era fotógrafo y fungió como su mentor artístico. Tina comienza: “When I developed it, I was afraid it had nothing to say, like the roses. These scenes of daily life, the buildings under construction, the stairways, the stadiums, they acquire a kind of exotic prestige and personality thanks to your camera” (Poniatowska, 1995: 139). Aunque Tina busca afirmación al mostrar estas fotografías a Hernán, extrae en este momento elementos claves de la formación de su identidad. Defendiéndose mediante su profesión y capturando el mundo que cambia constantemente y asignándole un significado, Tina también le asigna su propio significado.

Es triste que precisamente en el momento en que Tina empieza a comprender su propia identidad su participación en la lucha comunista se intensifique y otra vez su vida llegue a ser dominada por una fuerza exterior. Contribuye con tanta energía mental, física y emocional a la lucha anti-fascista, antes y durante la Guerra civil española, que cuando por fin se termina, no puede reconocerse ya

a sí misma. Como explica Poniatowska: “She has become so withdrawn, she almost disappears, a non-existent woman, without breast or thighs, always dressed in black” (1995: 316). Pobutsky reitera esta imagen: “Modotti emerges bitter and worn out over the years, bearing the marks of her political and personal struggles imprinted inside and on the surface of her body” (56).

Poco a poco el lector renuente aprende del aspecto de Tina por las reacciones de otros. En una conferencia de escritores en Barcelona, Tina se encuentra con un viejo amigo que no la reconoce: “When they part, Juan says to María Luisa Vera, another delegate from Mexico, ‘She was the most attractive woman in Mexico in the twenties, the most tantalizing’” (Poniatowska, 1995: 284). Después de la guerra Tina vaga por su vida como un fantasma de su ser anterior: “For Tina, nothing remains of that powerful woman who made decisions, devastated suitors, and made a way for herself in the world” (Poniatowska, 1995: 333). Está atrapada entre su pasado (la identidad que el público creó por ella) y su búsqueda, como una mujer mayor que la sociedad ya no estima. Poniatowska describe en pocas palabras el aspecto de Tina a través del comentario de una persona presente: “Give the old lady a hand. Can’t you see she needs help?” (Poniatowska, 1995: 311). El momento es muy chocante para el lector que anima a Modotti y que ignora la evidencia de su espíritu debilitado. Esta descripción física frustra fuertemente la negación que suele desarrollar el lector el cual no quiere aceptar que ella haya cambiado. Al final la fatiga y el espíritu dañado de Tina se manifiestan y se revelan de forma física.

En comparación con el Vittorio vibrante e incansable, el cansancio de Tina se ve aun más claramente. Isabel, una amiga suya, nota: “How different they are. She is so quiet and he even thinks out loud!” (Poniatowska, 1995: 314). La depresión de Modotti molesta a Vittorio pero nunca pierde su vitalidad y esto aviva más la introspección de Modotti. “The problema of her identity,” escribe Poniatows-

ka, “is a source of constant anxiety. Vittorio shows compassion for a while, then he flees [...] As he opened up, Tina shuts down” (Poniatowska, 1995: 315). Sin embargo, Poniatowska atribuye a Vittorio un sentido de pérdida en la desintegración de su relación: “Tina has become such a fanatic that Vittorio hardly recognizes her” (1995: 310). Una devoción incondicional al activismo prevalece como el rasgo más dominante e identificador en la vida de ellos dos.

En un contexto más amplio, la lucha difícil por la identidad evoca la lucha histórica por la identidad mexicana. Como una mujer buscando identidad en los ojos del público se puede interpretar la vida de Tina como una lucha por trascender la soledad. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz escribe:

The Mexican does not transcend his solitude. On the contrary, he locks himself up in it. We live our solitude like Philoctetes on his island, fearing rather than hoping to return to the World. We cannot bear the presence of our companions. We hide within ourselves... We oscillate between intimacy and withdrawal, between a shout and a silence, between a fiesta and a wake, without ever truly surrendering ourselves (64).

Tina teme vivir una vida *sin* lucha. Es como Filóctetes y prefiere la soledad más que la compañía de sus amigos. Se esconde de las emociones. La vida de Tina se balancea entre el amor intenso y la pérdida, “entre una fiesta y un velatorio”. La vida de Tina representa un microcosmos del conflicto mexicano interno del que habla Paz y también simboliza la búsqueda mexicana de la identidad y de la liberación de la soledad. ¿Sería como la búsqueda de Poniatowska de una verdad histórica entre los hechos y la ficción?

Aunque Modotti recibió muchas críticas por no poder reconocer su propia identidad, su dedicación extrema hasta el fanatismo revela otra perspectiva. Al trabajar tanto para hablar por los marginados, quizá Tina margine su propia vida. Sin embargo, contribuyó

enormemente a la cultura mexicana y al movimiento anti-fascista. La tarea de Poniatowska de reinsertar las voces marginadas por la historia refleja el mismo trabajo de Modotti. Medeiros-Lichem afirma:

The fiction of Elena Poniatowska inscribes discourse of the margins into the literary cannon. Her writing reproduces the voices of anonymous Mexicans in a counter-discourse of the official narrative of 20th century Mexico [...] [in] the space of Tina Modotti [...] [Poniatowska] offers a new reading of the parameters of power, a de-legitimazation of arbitrary law, and a demystification of the Mexican Revolution (223).

Se pueden observar varios paralelos entre revisar la historia y desmitificar la Revolución, y entre la fotografía y el activismo de Modotti. De hecho, la selección de Modotti como sujeto por Poniatowska no es un error. Algunos críticos han escrito sobre los trasfondos heterogéneos tanto de Modotti como de Poniatowska. Estos trasfondos están rebosantes tanto de la multiplicidad y de la diversidad de sus historias personales como de su estética.

Conclusión: Poniatowska y Modotti

Para concluir me concentraré en la figuración que Poniatowska hace de Modotti y las descripciones que los críticos y la autora han elaborado, las cuales esclarecen las notables semejanzas entre las dos mujeres. Al leer el retrato que escribe Margaret Sayers Peden sobre Elena Poniatowska en *Out of the Volcano: Portraits of Contemporary Mexican Artists*, se observa con claridad que hay semejanzas importantes entre Tina Modotti y Elena Poniatowska. Tienen mucho en común respecto a antecedentes, personalidad y estilo artístico. Peden afirma:

Elena Poniatowska's life, the immediate history of her family, reads as if it were the script for a dramatic novel or film. In the swings that

often occur from generation to generation, we might speculate that the fictional quality of Poniatowska's reality caused her to gravitate toward her style of writing: writing based on fact, everyday but often uncommon real events and real people (45).

En este pasaje y otros, Peden invita al lector a hacer comparaciones entre las dos mujeres. Aunque Poniatowska no tenía que preocuparse por el dinero cuando era joven, la vida de cada mujer se lee como una “novela dramática” con una “calidad ficticia”. Como Modotti, Poniatowska se mudaba mucho, habla varios idiomas y se gana la vida con su profesión. En el ensayo *How I Started Writing Chronicles and Why I Never Stopped*, Poniatowska explica: “Because I didn't know anything about Mexico and I belonged [...] to a family that was [...] nomadic and foreign [...] I wanted to know the country that had given me refuge in 1942” (Poniatowska, 2002: 43). También como Modotti, Poniatowska logra su identificación personal con México (una patria sustituta para las dos mujeres) por su trabajo. Brenda Watts comenta en su tesis doctoral: “According to Poniatowska, the process of identifying herself with Mexico and forging a Mexican identity for herself through her writing, began with her involvement with Josefina Bórquez (1900-1987), the woman on whom the character of Jesusa Palancares in *Hasta no verte, Jesús mío* is based” (10). Otra semejanza se revela aquí: tanto Poniatowska como Modotti trabajan para representar las voces marginadas de México. Medeiros-Lichem asevera: “Poniatowska's delineation of Tina Modotti is one of a perceptive artist with an aesthetic eye that reorients her focus to capture scenes of human dignity and to expose poverty” (224). Medeiros-Lichem podía estar describiendo a la novelista misma. Otra semejanza surge cuando se considera la adquisición de destreza y status de las mujeres en sus respetuosas profesiones. Poniatowska escribe en *Chronicles*: “My interviewees were my teachers. Diego Rivera sent me to see his mural” (Poniatowska 2002:44). Es interesante notar que Tina saca

fotos de los murales de la ciudad de México, incluyendo los de Rivera, como un proyecto extensivo de fotografía que fue frustrado con su deportación. Como Tina, Poniatowska también dominó su profesión en la exploración de la comunidad artística de México.

Las descripciones de Peden acerca de Poniatowska evocan otros paralelos. Peden declara: “Elena Poniatowska is a small woman [...] She shares with the other women of her family, she says, a ‘peculiarity’: a tendency to be ‘absent,’ to be elsewhere in her mind, a condition that some might call an abstraction. Others might consider it intensity, purpose” (47). La descripción de Peden sobre el aparente carácter esquivo de Poniatowska nos recuerda los momentos de la introspección profunda de Modotti después del fin de la Guerra civil española. La propensión de Poniatowska “to be elsewhere in her mind” (Peden, 1991: 47) evoca su propia delineación de Modotti cuyos “eyes always say more than her mouth, expressing an infinite sadness” (Poniatowska, 1995: 307). Estas líneas invitan al lector a considerar que Poniatowska pensara en su intrínseca conexión con Tina cuando escribía estas palabras.

En conclusión, diversos elementos de *Tinísima*, sobre todo su estructura variada, reflejan la vida multi-estratificada de Tina Modotti. Una investigación adicional sobre la vida de Poniatowska revela semejanzas innegables entre estas mujeres progresivas e importantes. Éstas incluyen rasgos de la personalidad, pero más notables aun son su adquisición de profesión y búsqueda de representar las voces marginadas de México. Como Stavans afirma: “*Tinísima* is many books”, y los logros increíbles de estas mujeres parecen requerir que hayan vivido varias vidas. Potubsky abarca este tema de multiplicidad y heterogeneidad cuando escribe: “The heterogeneous perspective seems to correspond to Modotti’s legend, since even many years after her death, she still remains a puzzling character who walks the line between heroism and ostracism in the eye of the Mexican public” (27).

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl, 2004, "Discourse in the Novel", en Rifkin, Julio y Michael Ryan (eds.), *Literary Theory: An Anthology*, 2ª ed., Madden, Blackwell Publishing, pp. 674-685.
- Ferreira-Pinto, Cristina, 1994, "World Literature in Review: Spain", en *World Literature Today*, invierno, p. 90.
- Medeiros-Lichem, María Teresa, 1999, *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction from Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela* (tesis), Carleton University; disponible en <http://www.proquest.com/>
- Paz, Octavio, 1980, *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*, trad. Lysander Kemp, Nueva York, Grove Press.
- Peden, Margaret Sayers, 1991, *Out of the Volcano: Portraits of Contemporary Mexican Artists*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press.
- Pobutsky, Aldona Bialowas, 2002, *The Extraordinary Bodies in Elena Poniatowska, Elena Garro, Elvira Orphee and Alina Diaconu* (tesis), Wayne State University; disponible en <http://www.proquest.com/>
- Poniatowska, Elena, 2002, "How I Started Writing Chronicles and Why I Never Stopped", en Corona, Ignacio y Beth Jorgensen (eds.), *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, Albany, State University of New York Press, pp.37-46.
- _____, *Tinísima*, 1995, trad. Katherine Silver, Nueva York, Penguin Books.
- Stavans, Ilán, 1996, "Revolution in Camera", en *The Nation*, 28 octubre.
- Watts, Brenda, 1990, *Strength Hidden Weakness: Feminist Testimonial Fiction in Mexico* (tesis), Missoula, University of Montana.

A la búsqueda de un canon literario mexicano: de *El Recreo de las Familias* a *El Renacimiento*

Andreas Kurz
Universidad de Guanajuato

Resumen

El siguiente trabajo presenta los esfuerzos de las revistas culturales mexicanas del siglo XIX en la búsqueda de un canon literario propio. Dicha empresa fue muy complicada, en primer lugar por la situación política inestable del país, así como por la constante indecisión sobre qué influencias aceptar y cuáles rechazar. La elección final se vio determinada en buena medida por motivos políticos, lo cual no la hace menos valiosa.

Palabras clave: canon, *Recreo de las familias*, *El Renacimiento*, Ignacio Manuel Altamirano, influencia.

Abstract

The next work presents the efforts of the mexican cultural publications in the search of their own literary canon. This venture was very complicated, in the first place because of the politic instability in the country, as well as the constant indecision of which influence take and which one reject. The final choice was principally determined by politic reasons, which does not make it less valuable.

Keywords: canon, *Recreo de las familias*, *El Renacimiento*, Ignacio Manuel Altamirano, influence.

A raíz de la independencia política mexicana, los escritores del país empiezan a exigir la construcción de un canon literario nacional, es decir, procuran alcanzar, como correlato de la autonomía política, la independencia cultural. Sin embargo, durante varias décadas el canon literario mexicano permanecerá como ilusión. Hay, a partir de los intentos del cubano José María de Heredia, una serie de proyectos periodísticos, de revistas más o menos culturales, de corta vida casi todas, que pretenden formular en sus páginas el canon, encontrar un lugar para la literatura mexicana dentro de las letras europeas, sin que sea, al mismo tiempo, un vástago algo exótico de la literatura española.¹ Sin embargo, dichos proyectos fracasan, sobre todo, debido a la inestable situación política del país y a las diversas intromisiones extranjeras que, una y otra vez, obligan a los escritores a reformular sus posiciones ante las culturas ajenas, la francesa y española en primer lugar.

Un ejemplo típico, entre muchos, para este fracaso inicial constituye *El Recreo de las Familias*, revista publicada por Ignacio Rodríguez Galván entre noviembre de 1837 y abril de 1838. Aparecieron 12 números con un volumen de 42 páginas cada uno. Se deduce claramente de la introducción programática del miembro de la Academia de San Juan de Letrán que *El Recreo* había sido concebido como un proyecto cultural nacional:

En medio de este movimiento, de esta revolución, de este incendio, cada megicano desea tener una parte, aunque sea pequeña, en el engrandecimiento de su nación; porque están persuadidos de que cada ciudadano debe hacer lo que pueda a favor de su país, sin cuidarse de que sus compatriotas hagan lo mismo que él, ó que permanezcan

¹ Los índices preparados por Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel (ver bibliografía) ofrecen un panorama exhaustivo de los proyectos periodísticos del siglo XIX mexicano. Sin embargo, el estudio que aclare convincentemente el impacto de las publicaciones culturales en el contexto político aún no se ha escrito.

en vergonzosa inacción. Unicamente de esta manera podremos desmentir algún día, llenos de placer y de orgullo, á esas naciones que nos deprimen sin conocernos; que olvidando los días de su infancia, solo se acuerdan de su actual poder, y que debían avergonzarse al contemplar lo que fueron en las circunstancias en que nosotros nos hallamos (*El Recreo*: 2).²

Es obvio que “esas naciones que nos deprimen” son, en primer lugar, el antiguo amo, España, y la nueva fuerza colonial, Francia, aunque al mismo tiempo se insinúa el creciente poder político y económico de Estados Unidos que, por otro lado, carece de importancia en el ámbito cultural.

Rodríguez Galván pretende “nacionalizar” su revista, reducir el número de las aportaciones extranjeras y publicar casi exclusivamente a autores mexicanos. Propósito ilusorio, absurdo hasta cierto grado, como un muy somero análisis del contenido de *El Recreo* demuestra. Artículos de revistas europeas que, como es la práctica de la época, se reeditan sin indicación de sus orígenes forman la base cuantitativa de la revista. Sobre todo *El Artista*, revista española que es, por su parte, una imitación de *L'Artiste* parisino, resultó ser una fuente de artículos casi inagotable.³ Una publicación española, que toma como modelo a una revista francesa, presta textos a la revista mexicana que se auto-proclama como *nacional*. Esta constelación algo esquizofrénica es típica para la situación de las letras mexicanas durante las primeras décadas de la frágil autonomía política. Alejandro Rivas juzga al res-

² No corrijo la ortografía y acentuación arbitrarias de *El Recreo*. Reflejan el intento de distanciarse, también en este ámbito, de España. Es frecuente el uso del ustedes en lugar del vosotros, no hay imitación ortográfica del ceceo peninsular y se procura imitar los fonemas efectivamente usados en México. Sólo pocos años después tales intentos se percibirán como barbarismos.

³ Son significativos los datos de vida de las tres publicaciones. *L'Artiste*: 73 años, *El Artista*: año y medio, *El Recreo*: medio año.

pecto de *El Renacimiento*, de Altamirano, que “la literatura tiene un valor fundamentalmente político, por sus posibilidades en el terreno pedagógico y didáctico” (157). Esta afirmación vale igualmente para las publicaciones anteriores a *El Renacimiento*, sin embargo, hay que agregar que no sólo se trata de una función pedagógica y didáctica intrínseca a la literatura, sino que su valor político se genera también mediante la simple selección que obtiene, de este modo, un matiz simbólico.

Es imposible llenar las páginas de *El Recreo* sólo con autores mexicanos; sigue siendo necesario recurrir a la producción europea. La selección, entonces, predetermina el canon nacional aún inalcanzable, a la vez que marca antipatías y simpatías políticas. El mecanismo se ilustra con el texto “Cómicos franceses en España” inserto en el tercer número de la revista. Se trata de una crónica de Jules Edouard Alboise du Pujol (1805-1854), exitoso autor del teatro de boulevard de su época. Pujol relata las experiencias de una compañía de teatro francesa durante una gira por España y subraya, sobre todo, el comportamiento grotesco y el mal gusto de los espectadores ibéricos que “se complacen con los largos dramas, con las innumerables variaciones, con los desafíos, y sobre todo, con los bailes voluptuosos de su patria. Cuando las piezas que se representan no agradan al público, en los entreactos hacen bailar el bolero y el fandango” (*El Recreo*, 111). Sobra decir que Rodríguez Galván no escoge este texto por su calidad literaria, sino porque puede ilustrar con él la supuesta arrogancia francesa ante culturas ajenas. En otras palabras: si hay que escoger entre España y Francia, entre el antiguo enemigo y la nueva amenaza, entonces las simpatías de los editores mexicanos se encuentran, a pesar de todo, del lado español, que sufre el mismo menosprecio que Rodríguez Galván había criticado en su introducción a la revista. El comentario del traductor del texto de Pujol no podría ser más claro al respecto: “Es lo peor que puede tener Madrid, lo que por desgracia

va teniendo nuestro país: bueno es que imitemos de los extranjeros lo útil; pero costumbres y modas que el clima ó la educacion exigen únicamente, parece necesidad imitar de quien quiera que sean” (112). Se vislumbra la idea de la “madre patria” España con la que México se solidariza culturalmente en tiempos difíciles, aunque a diferencia de la crisis de 1898, el oponente, en este caso, es un país “latino” y no los bárbaros anglosajones. Se relativiza el multicitado “afrancesamiento” del siglo XIX mexicano y se revela una oposición decidida contra la influencia avasalladora de lengua y cultura francesas en México.

El Recreo no ofrece ninguna discusión seria acerca de las nuevas tendencias románticas de la literatura francesa. Aparte de textos muy cortos sólo imprime la traducción del poema “Pensée des morts”, de Lamartine, así como —en el número seis— un retrato biográfico del joven Victor Hugo.⁴ Abundan, por otro lado, textos de las letras peninsulares⁵ y, sorprendentemente, textos de la literatura alemana superan cuantitativamente a los franceses. Se encuentran textos cortos de Goethe, reflexiones estéticas de Winckelmann y un fragmento de una tragedia de Tieck.⁶

Aunque estas aportaciones son préstamos de revistas europeas, sí constituyen una novedad en México: el intento de encontrar una

⁴ Se trata de un estudio del influyente crítico y novelista Jules Janin (1804-1874) publicado originalmente en la primera edición del *Dictionnaire de la Conversation*, de 1832. Janin elogia al poeta Hugo, pero rechaza tajantemente al dramaturgo. Para *El Recreo*, Hugo aún no puede ser el ídolo literario que será para la generación de Altamirano y, todavía, para los modernistas.

⁵ Eugenio de Ochoa (1815-1872), precursor conservador del romanticismo español, es uno de los autores más representativos en *El Recreo*. Sus aportaciones se tomaron de *El Artista*, cuyo fundador y editor fue Ochoa junto con Federico de Madrazo (Shaw, 54).

⁶ Se trata de algunos fragmentos de *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (*Vida y muerte de Santa Genoveva*) traducidos del francés por Rodríguez Galván como *Genoveva de Brabante* (*El Recreo*: 426-435).

alternativa a la literatura francesa como modelo omnipresente para una literatura nacional mexicana; el aún tímido experimento con una literatura no románica que podría dar una pauta para la elaboración del canon nacional. Rodríguez Galván admite en su despedida que los objetivos originales del *Recreo* fracasaron. No ha sido capaz de generar el canon anhelado. Mas este fracaso no se debe a la falta de escritores y pensadores mexicanos, sino a la falta de tiempo, dinero y suscriptores: “También se hubieran publicado muchos artículos originales, y relativos á nuestra nacion; pero nada de esto podemos efectuar: con vergüenza lo decimos, nuestros compatriotas no nos han ayudado en esta empresa [...]” (*El Recreo*: 474s.). No hay ni apoyo material, ni moral, el canon proyectado se limita al “hubiera”, pero el camino ya se trazó, parece decir el joven poeta y narrador. El canon mexicano sólo se encontrará si se define la posición de la literatura mexicana ante y en medio de la española y la francesa. Tal exigencia implica una postura político-histórica clara; por un lado, la necesidad de aumentar y diversificar las lecturas extranjeras, por otro, 30 años después del cierre de *El Recreo de las Familias*, *El Renacimiento* de Ignacio Manuel Altamirano retoma esa táctica y la sistematiza.

No sorprende que a sólo dos años del final de la intervención francesa y la ejecución de Maximiliano de Habsburgo, las posturas anti-francesas se hayan acentuado en *El Renacimiento*. Tampoco sorprende que Altamirano dé cabida en su revista no sólo a autores liberales, la mayoría de ellos sobrevivientes del romántico Liceo de Hidalgo, sino también a escritores, historiadores y pensadores declaradamente conservadores. No en balde uno de los autores más publicados por *El Renacimiento* es José María Roa Bárcena, quien rechazó un cargo en el gabinete de Maximiliano porque éste había defendido posiciones demasiado liberales (Muñoz Fernández, t. 2: 616ss).

Altamirano buscaba en las páginas de su revista una reconciliación política a escala nacional que se debía, como demuestra Alejan-

dro Rivas, más a la convicción de que ciertas tendencias políticas ya no constituía ningún peligro, que a un verdadero espíritu neutro (Rivas, *passim*). Sin embargo, esta pseudo-reconciliación no se extiende a Francia. En su famoso artículo introductorio, Altamirano explica el retraso de las letras mexicanas con dos argumentos divergentes: 1) Una parte de los escritores mexicanos fue absorbida por los acontecimientos bélicos. 2) Otra parte se dejó esclavizar por la cultura francesa: “los demás discípulos de las musas habían colgado sus liras de los sauces extranjeros, ó las habían arrojado para empeñar el sable. Hon-do silencio reinaba en la república de las letras” (*El Renacimiento*, I: 4).⁷ No cabe duda de que estos “sauce extranjeros” habían crecido sobre todo en Francia. Altamirano aclara este punto poco después con expresiones casi idénticas a las usadas por Rodríguez Galván en su introducción a *El Recreo de las Familias*. El objetivo principal de *El Renacimiento* es “vindicar á nuestra querida patria de la acusación de barbárie con que han pretendido infamarla los escritores franceses, que en su rabioso despecho quieren deturpar al noble pueblo á quien no pudieron vencer los ejércitos de su nación” (5).⁸ No es difícil encontrar bajo la superficie del chovinismo nacionalista —entendible, por otro lado, en las circunstancias de 1869— el intento de relativizar el valor desmedido otorgado a la cultura francesa a lo largo del siglo XIX. Intento nada nuevo si pensamos en *El Recreo* y otras publicaciones culturales, como la hermosa serie de *El Año Nuevo*.⁹ Al-

⁷ Cito de la edición facsimilar preparada por la UNAM. Se presenta en un volumen, mas se marca la cesura constituida por la venta de la revista, a mediados del año 1869, a su impresor, la que produce dos épocas en miniatura.

⁸ Como se puede observar *El Renacimiento* sigue, aunque de forma más moderada, la ortografía rebelde de *El Recreo*.

⁹ Los cuatro tomos aparecieron entre 1837 y 1840, preparados por la imprenta Galván, cuyo propietario fue un tío de Rodríguez Galván. Se incluyeron sobre todo textos de una generación vagamente “romántica” de las letras mexicanas alrededor de la Academia de San Juan de Letrán. Hay edición facsimilar preparada por la UNAM (ver: referencias bibliográficas).

Altamirano subraya que su revista debe ser una publicación puramente cultural que excluye la lucha política. Sin embargo, la citada declaración de guerra a la cultura francesa puede leerse, y debe leerse, como una afirmación de carácter político. De esta manera, los fenómenos culturales de la época obtienen una función claramente politizada; la guerra “cultural” reemplaza a las contiendas militares y diplomáticas; la búsqueda de un canon literario nacional es, al mismo tiempo, una toma de posición ante la cultura occidental: la literatura mexicana como integrante de la literatura occidental, pero no necesariamente limitada a su parte “latina”. Se puede decir, retrospectivamente, que pocos años después, con el surgimiento de ideas irracionales alrededor de latinidad e hispanidad, se perderá una gran oportunidad para la literatura mexicana —quizás hispanoamericana en general— que se había ofrecido en las páginas de *El Renacimiento*.

Desde su primera crónica, del 2 de enero de 1869, Altamirano insiste en la necesidad de diversificar las referencias culturales dominantes en México.¹⁰ Respecto a ciertas costumbres de año nuevo escribe:

La costumbre francesa [...] de hacerse regalos [...] no se ha naturalizado en nuestro país, lo mismo que la de hacerse visitas y de besar á los conocidos, lo cual será muy bello, pero nunca podrá aceptarse, y menos con los recuerdos que dejó aquella guerra de invasión, que nunca se borrarán de nuestra memoria. / Nosotros seguimos la costumbre española, que es también la inglesa y la alemana. (*El Renacimiento*: 7)

¹⁰ Se puede apuntar de paso que Altamirano renueva el género de la crónica en México. Se trata de textos que bajo una apariencia trivial —bodas, bautizos, acontecimientos sociales frívolos— esconden una discusión de temas políticos y culturales de relevancia. La discusión de temas literarios predomina, mas el texto literario se ve claramente como un producto de una sociedad y un tiempo específicos.

Una extraña alianza con Inglaterra y Alemania contra Francia se establece como receta para encontrar la propia posición en medio de la cultura occidental.

La estadística, por lo menos en este caso, dice más que el análisis detallado de las aportaciones a *El Renacimiento*. De los 550 textos que forman el total de la revista sólo ocho provienen de autores franceses: cuatro poemas de Victor Hugo traducidos por Isabel Prieto (en los números 7 y 8 del primer tomo, y 11 del segundo); una traducción libre de “Le Poète”, de Alfred de Musset, a cargo de Manuel M. Flores (primer tomo, número 27); “Graziella”, una versión española de “Le premier regret”, de Lamartine, encargada a Roa Bárcena (I: 214s.); una traducción de “Le lac” por Ricardo Ituarte (primer tomo, número 11) y una traducción de una crónica de Eugène Cortet, con la que Altamirano sustituye una de sus crónicas (I: 173-176). Hugo, Musset, Lamartine y un autor efímero desprovisto de interés literario: a esto se reduce el papel de la literatura francesa en las páginas de *El Renacimiento*: tres autores consagrados, que se perciben como valores universales, y un desconocido. No hay huella de los movimientos innovadores que, a partir de mediados del siglo, cambian el rumbo de las letras europeas: nada de Baudelaire, cuyas *Flores del mal* habían aparecido 12 años antes del primer número de la revista mexicana, nada de parnasianismo o simbolismo.

La actitud de la revista ante las nuevas tendencias se resume en un artículo necrológico a Lamartine publicado por el joven Justo Sierra. No puede negarse, según Sierra, la decadencia de las letras francesas:

Una gran esterilidad literaria es el carácter distintivo en Francia, de la generación que ha sucedido á aquella que en otra época hacía estremecer al mundo con las estrofas sublimes de Hugo, llorar con los melancólicos cantares de Lamartine y reir de placer con los versos alegres y voluptuosos de Musset, el Beranger del gran mundo. (*El Renacimiento*: 333)

Sierra, cuya información proviene casi exclusivamente de las críticas de Jules Janin en el *Journal des Débats*, se encarga de la discusión alrededor de la literatura francesa. Dos artículos extensos sobre Hugo y Lamartine, así como un esbozo histórico comprimido de la literatura francesa, dan testimonio de esta tarea. El análisis de los artículos de Sierra da, no obstante, el mismo resultado que la estadística: dos o tres poetas olímpicos universales y mucha decadencia. Paul Bénichou interpreta el concepto del “gran hombre” como típico para la fase temprana del romanticismo dentro de un estado laico, la veneración religiosa abolida recae sobre ellos (Bénichou). Sin embargo, es difícil imaginarse, a pesar de las reformas de Benito Juárez, que en México algunos “genios” selectos sustituyan a los santos antiguos. Los “hombres grandes”, Hugo y Lamartine, fueron instituidos en primer lugar para salvaguardar una parte importante de la literatura francesa ante el trasfondo de los rencores producidos por la invasión.

Se puede contrastar este papel relativamente pobre de la literatura francesa con el otorgado a la de lengua alemana. Altamirano y sus colaboradores ofrecen las letras germanas como alternativa a la literatura francesa. José Sebastián Segura¹¹ publica en el tercer número de la revista una introducción a la literatura alemana, la que defiende contra la predominancia de la francesa:

Entre las naciones modernas quizás no hay otra que posea un tesoro literario tan rico como Alemania [...] Nada es difícil para el germano [...] La literatura germánica no es tan popular como la francesa; porque el idioma de Schiller no es tan conocido como el de Racine. Los que ignoran la lengua alemana la tienen por bárbara, pobre é ingrata al oído. Baste decir que entre las vivas es una de las mas copiosas,

¹¹ Segura nació en Veracruz en 1822. Destacó como traductor del latín, italiano y francés. No obstante, su mayor logro son, hasta la fecha, sus traducciones de Schiller al español, con alguna seguridad las primeras versiones en el ámbito hispánico traducidas directamente del alemán.

expresivas y elegantes. Los bardos alemanes imitan admirablemente los bellísimos metros de los griegos [...] En otra ocasión nos ocuparemos de tan interesantes trabajos, para que nuestros jóvenes literatos aumenten el caudal de su instrucción. (*El Renacimiento*, I: 37s.)

La asimilación de una “nueva” literatura europea se recomienda con claridad como un paso hacia la elaboración de un canon literario mexicano digno de este nombre. La labor de Segura en este contexto es decisiva. Traduce poemas de Schiller, varias de sus baladas, directamente del alemán al español.¹² Produce de igual modo versiones castellanas del “Erlkönig” (Segura lo titula “El Rey de los Duendes”, I: 218s.), uno de los poemas más leídos de Goethe, así como de las parábolas religiosas del hoy olvidado Friedrich Adolf Krummacher (1767-1845). Asimismo, Rafael de Zayas¹³ traduce poemas de Uhland y de Ferdinand Freiligrath para la revista.¹⁴

El panorama literario de lectores y autores de *El Renacimiento* debe ampliarse, la unilateral veneración de la literatura francesa ha caducado. La presentación de otras literaturas, nuevas para el público mexicano, refleja, en nuestro contexto, la politización de las letras en general, de la revista de Altamirano en específico, así como la creciente confianza que Altamirano y sus colaboradores depositan en las letras mexicanas. En comparación con *El Recreo* disminuyen con-

¹² Se trata de los siguientes poemas: “La balada de la campana” (“Das Lied von der Glocke”, I: 94-98); “El Buzo” (“Der Taucher”, I: 204s.); “El Guante” (“Der Handschuh”, I: 218); “El Caballero de Toggenburgo” (“Ritter Toggenburg”, I: 226s.); “La Joven Forastera” (“Das Mädchen aus der Fremde”, I: 240); “Fantasía Fúnebre” (no identificable en alemán, I: 256s.).

¹³ De Zayas (1848-1932), veracruzano como Segura, vivió como diplomático en Alemania.

¹⁴ Se trata de “La Maldición del Bardo” (I: 389s.), de Uhland (“Des Sängers Fluch” en alemán) y de “La Cabalgata del León” (II: 253s.), de Freiligrath (“Löwenritt”).

siderablemente no sólo las aportaciones de autores extranjeros, de los franceses sobre todo, sino también el número de artículos procedentes de revistas españolas y francesas. Por primera vez la gran mayoría de los textos publicados es efectivamente mexicana. En consecuencia, en su despedida Altamirano puede escribir con cierta satisfacción, y con más comprensión de la realidad cultural de su país que la que había demostrado Rodríguez Galván:

El objeto á que aspiramos al fundar el RENACIMIENTO, que fué el de impulsar el progreso de la bella literatura en México, se halla completamente realizado, el movimiento literario que se nota por todas partes es verdaderamente inaudito, y al desaparecer nuestro periódico, los que hemos escrito en él, llevamos la satisfaccion, que no querrá negarnos la justicia pública, de haber contribuido empeñosamente á favorecer ese movimiento, por cuantos medios nos han sido posibles, luchando con las dificultades que en nuestro país todavía son grandes para que una empresa literaria tenga éxito, y no perdonando sacrificios, que en nuestra humilde posicion fueron de alguna cuantía. (*El Renacimiento*, II: 257)

El autoelogio de Altamirano es justificable. Todavía en los años 70 del siglo XIX se fundan 35 revistas de carácter predominantemente literario (Batis: XXV). En 1893, recién fallecido Altamirano, el impresor Olavarría y Ferrari impulsa la creación de una nueva revista *El Renacimiento* que se publicará de enero a junio de 1894 (Batis: XXVI). De esta manera, *El Renacimiento*, de Altamirano, se vuelve el predecesor inmediato de *Revista Azul* y *Revista Moderna*.

El canon de las letras mexicanas ha sido establecido; en las publicaciones del grupo modernista se aumentará y se pondrá a prueba mediante el continuo enfrentamiento con las tendencias más actuales e innovadoras de las letras europeas. La literatura francesa recuperará su tradicional importancia, mas, variando el postulado de Altamirano respecto a los conservadores y monárquicos, sólo porque ya no

pueden hacer daño [...] Con y después de *El Renacimiento* las letras mexicanas se hallan en una posición lo suficientemente fuerte y segura de sí mismas para poder enfrentar el reto de la literatura francesa moderna. Ya no se podrá tratar de “afrancesamiento”, sino de un diálogo crítico-analítico con la cultura ajena, se tratará del eclecticismo productivo característico de la literatura mestiza mexicana a partir del modernismo. *El Renacimiento* es el precursor decisivo en este contexto, dado que proveyó a las futuras generaciones literarias con el imprescindible canon nacional que apenas permite la internacionalización del discurso literario. La apertura de la revista de Altamirano hacia tendencias divergentes en lo ético y lo estético, la indirecta politización de las letras que podría interpretarse también como la siempre necesaria alfabetización de la política, la integración de autores “viejos” surgidos del Liceo Hidalgo y de jóvenes, como Justo Sierra, alrededor del mismo Altamirano, hicieron posible la primera formulación de un canon mexicano que sufrirá en años posteriores varias alteraciones decisivas, pero cuya existencia ya no se podrá cuestionar. La selección de autores extranjeros, casi siempre con base en criterios históricos, con base —¿por qué no?— en el resentimiento hacia Francia, produjo como efecto secundario no previsible y muy productivo la apertura de la cultura mexicana hacia las letras inglesas y alemanas, es decir, México se transformó en importador cultural en el sentido que André Gide da a este término: sólo el que deliberadamente se abre hacia las influencias, podrá algún día influir por su parte. Sólo la curiosidad intelectual ilimitada garantiza una producción literaria valiosa y duradera.¹⁵

¹⁵ Gide formula sus ideas sobre las influencias literarias y el tráfico intercultural en una conferencia impartida el 29 de marzo de 1900 en Bruselas. *La Revista Moderna* la traduce y publica en julio y agosto de ese mismo año.

Bibliografía

- Batis, Huberto, “Presentación”, en *El Renacimiento*, pp. VII-XXVI.
- Bénichou, Paul, 1981, *La coronación del escritor 1750-1830*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México, FCE.
- Castro, Miguel Ángel y Guadalupe Curiel, 2000, *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*, México, UNAM.
- _____, 2003, *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1856-1876*, México, UNAM.
- El Recreo de las Familias*, 1995, edición facsimilar, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- El Renacimiento*, 1993, edición facsimilar, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Coordinación de Humanidades.
- El Año Nuevo 1837, 1838, 1839, 1840*, 1996, edición facsimilar, 4 vols., México, UNAM.
- Muñoz Fernández, Ángel, 1995, *Fichero bio-bibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX*, 2 vols., México, Factoria.
- Rivas, Alejandro, 1997, “Altamirano y El Renacimiento”, en Sol, Manuel y Alejandro Higashi (eds.), *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Cuadernos), pp. 153-161.
- Shaw, Donald L., 1973, *El siglo XIX, Historia de la literatura española*, vol. 5, Barcelona, Ariel.

Más allá y más acá del papel en blanco. El café, el bar y las tertulias en el “fin de siglo” mexicano

Juan Pascual Gay
El Colegio de San Luis

Resumen

En este ensayo encontraremos una indagación sobre la democratización de los espacios públicos y la relación de este fenómeno con otro más íntimo: el despliegue de las ideas y la escritura. El texto parte del último cuarto del siglo XIX, exponiendo el evidente contraste entre las clases sociales en México. El autor expone la caracterización de algunos de los clubes más importantes frecuentados por la alta sociedad, su lujo y elegancia, en contraste con las cantinas, sitios de distracción para el pueblo.

Luego, lugares como el bar y el café, donde se desarrolló la tertulia, cobraron importancia a raíz de la diversidad de la gente que asistía a ellos, permitiendo así la convivencia de los diferentes grupos sociales. Estos recintos albergaron a los escritores del romanticismo tardío, lo mismo que a modernistas, a los integrantes de Contemporáneos, de Taller y a la generación de Medio Siglo. Producción literaria que en ocasiones se gesta, se desarrolla o se transforma en estos sitios de discusión y reflexión.

Palabras clave: café, bar, tertulia, literatura autobiográfica, espacios públicos.

Abstract

In this work we'll find an investigation about the democratization of the public spaces and the relation between this phenomenon with another

more intimate: the display of ideas and writing. The text begins from the last quarter of the XIX century, exposing the evident contrast between the social classes in Mexico. The author exposes the characterization of some of the more frequented clubs by the high society, their luxury and elegance, in contrast with the pubs, sites for the people's distraction.

Subsequently, places like the bar and the coffee bar, where the gathering was developed, became more important because of the diversity of people who assisted to them, allowing the coexistence of different social groups. These places accommodated the writers of the late romanticism, modernists, members of the Contemporáneos, Taller and the Generación de Medio Siglo. Literary production that sometimes is grown, developed or transformed in these sites of discussion and reflection.

Keywords: Coffee bar, gathering, autobiographic literature, public spaces.

En el primer impulso modernizador en el último cuarto del siglo XIX, la ciudad de México se pobló de una nueva clase social, los burócratas, que pasaron a engrosar el número de lo que comenzó a llamarse clase media en virtud del esfuerzo de la administración porfiriana por burocratizar la función pública. Esta clase media chocaba frontalmente con los intereses y ambiciones de la clase acomodada, constituida habitualmente por las familias aristocráticas o de abolengo que, en algunos casos, se remontaban a la Colonia y que se comportaban como una sociedad al margen o dentro de la sociedad con la que apenas tenían otra relación que la de solicitar servicios; una sociedad que se regía por sus propias normas, siempre dispuesta a marcar los límites de clase por su posición económica o por su influencia política. Pero sin duda la clase social más numerosa que pululaba por las calles de la gran ciudad era la del proletariado, constituida por trabajadores venidos de todos los lugares de la república en busca de fortuna, que vivían en muchas ocasiones en condiciones

infrahumanas. Los espacios de la ciudad de México estaban perfectamente delimitados según los ocuparan unas u otras clases sociales: así, la colonia de la Candelaria, la de la Soledad o la de San Pablo, retratada por Ignacio Manuel Altamirano con pinceladas que, por momentos, recuerdan al naturalismo de Zola:

Más allá del Zócalo y de Plateros [...] la anemia, la melancolía, los murmullos prosaicos, el hormigueo de los pobres, la pestilencia de las calles desaseadas, el aspecto sucio y triste del México del siglo XVII, las atarjeas asolvadas, los charcos, los montones de basura, los gritos chillones de las vendedoras, los guiñapos, los coches de sitio con sus mulas éticas y, sobre todo, pasando a veces un carro de las tranvías como una sonrisa de la civilización, iluminando ese gesto de la miseria y de la suciedad.

Y más allá todavía, por las regiones desconocidas de la Soledad, de Tomatlán, de San Pablo y de la Candelaria de los Patos, al este y al sudeste; de San Antonio y de Necatitlán al sur, y de santa María Peralvillo al norte, la salvajería, la desnudez, las casas infectas en que se aglomera una población escuálida y muerta de hambre, familias enteras de enfermos y pordioseros, el proletariado en su más repugnante expresión. El municipio apenas cuelga por allí un farol de aceite, por la noche, y la policía envía a sus gendarmes más bien para acechar que para cuidar (82).

Espacios marginados donde el ser humano vivía postrado y humillado contrastaban con el elitista y aristocrático Jockey Club, situado a unos pasos precisamente de la Candelaria:

A quelques pas de là, à une dizaine de rues de la place centrale, se trouvait le Jockey Club, la Mecque indiscutable de la Haute société. Le club occupait la demeure la plus opulente de la capitale, un édifice à la façade bleue et blanche qui avait appartenu à une grande famille de la colonie. Son patio, décoré de palmiers et de fleurs autour d'une grande fontaine évoquait l'Andalousie. Les pièces intérieures avaient de miroirs qui

allaient du sol au plafond. Le directeur du Jockey club était Manuel Romero Rubio, beau père de Porfirio Diaz et les membres étaient triés sur le volet parmi les riches industriels, les hommes politiques et les grands propriétaires terriens (Panabière, 1993 : 92).

Las clases marginales concurrían las numerosas cantinas y pulquerías a falta de otros lugares de esparcimiento, donde los efectos del alcohol embrutecían a sus clientes y parroquianos, un problema añadido a las paupérrimas condiciones de vida, que si bien solventaban con frecuencia las necesidades de notas y crónicas rojas de las redacciones de los periódicos, también engrosaban los registros policiales: “Es verdad que las cien cantinas y mil pulquerías que se ostentan cínicamente por todas partes, atraen también alguna concurrencia, pero ésta es solo de hombres, y las novedades que suelen presentarse no pertenecen a la bella literatura, sino a los registros de la policía, a los cronistas de las cárceles de ciudad, a los alcaides” (Altamirano, 1986: 81). Muy diferentes eran las distracciones que el Jockey Club brindaba a sus miembros, todos ellos distinguidos por el hecho de pertenecer a ese club, que se ejercitaban en deportes como el Polo, las carreras de caballos y la caza, según la más estricta tradición británica. El Jockey venía a heredar, no tanto por la práctica de un deporte concreto sino por su origen exclusivo y aristocrático, el *glamour* y el encanto de otras sociedades que le precedieron como el Mexico Cricket Club, fundado en 1827, que en 1904 se unió al San Pedro Golf Club para organizar el Mexico City Country Club. El Jockey Club abrió sus puertas en 1881; las repercusiones de sus actividades recreativas y deportivas fueron inmediatas no sólo en la capital sino también en el resto del país, popularizándose las carreras de caballos en Veracruz, Amatlán y León, más tarde en Guadalajara y Chihuahua. Hacia 1890, las carreras de caballos eran el evento deportivo que más expectación levantaba en el país (Beezley, 1989: 26-31). En 1892, el Jockey Club se instaló en la Casa de los Azulejos, vetusto edificio que data de 1524, junto al

Palacio de Bellas Artes; entre sus muros y en lo amplio de sus salones se reunió la sociedad aristocrática del porfiriato hasta 1915; por sus correderos y patios interiores desfilaron los modernistas Manuel Gutiérrez Nájera, Justo Sierra, Manuel José Othón o Salvador Díaz Mirón; más tarde, acogió a algunos miembros del Ateneo como José de la Cortina, Andrés Quintana Roo y Ángel Calderón de la Barca; también cobijó a los Contemporáneos como Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer y Salvador Novo; finalmente, sus mesas congregaron a los escritores del Medio Siglo como Tomás Segovia, Juan García Ponce e Inés Arredondo. La Casa de los Azulejos fue desde el siglo XIX un centro muy activo tanto para escritores como para artistas; lugar de reunión, pero también de ensimismamiento; espacio convocativo, pero también evocativo; presente, pero también memoria de un pasado que sus piedras recuerdan a cada momento. Aunque sus paredes y techos contemplaron en su interior todo tipo de actividades, desde las aristocráticas del Jockey Club hasta las proletarias cuando fue reconvertido en Casa del Obrero Mundial, acabó por devolver su presente y su historia a escritores y artistas.

La dicotomía entre estos espacios creó sus tipos específicos, fácilmente reconocibles para la mayoría, como observa Amado Nervo:

El *snob* mexicano sería, por ejemplo, el que de cualquier manera se instalase en el zaguán del Jockey para que sus conocidos le viesan ahí y le juzgasen que pertenecía al Club, con lo cual, por lo demás, nada ganaría [...]

Poco menos de lo que pasa con esa palabrita que tiende a generalizarse mucho, porque, por desgracia, bajo su denominación cabe una clase numerosa, acontece lo que con esta otra; *bohémio*, que por extensión se ha aplicado a una clase muy numerosa de soñadores [...]

El bohémio de México es muy distinto del de París; se le parece en lo negligente... y en lo pobre; pero se le diferencia en muchas otras cosas. Algunas veces escribe; otras, ni aun sabe escribir. Trasnocha sin objeto, vive el día y lo caracteriza la falta absoluta de aspiraciones.

En tanto que el hambre no lo agujijonea, sonríe, y cuando el hambre lo agujijonea *hace filosofía*. El principal componente del carácter bohemio es la negligencia netamente latina, y dicho está con eso que el bohemio mexicano se pinta solo para no hacer nada (539-540).

El snob y el bohemio definen los espacios que frecuentan, aunque también es cierto que en determinado momento es el espacio mismo el que alienta y determina sin exclusividad la presencia de estos tipos:

Acabo de ver en una de las calles céntricas de la capital una cantina recién pintada y decorada, que lleva el sugestivo y peregrino nombre de *Cantina modelo*.

Vi el gran letrero y me quedé pensativo, advirtiendo que no fueron burlescas mis meditaciones.

Cantina modelo, me dije... ¿Y por qué no? Si una cantina es sitio donde se origina el mayor número de abusos posibles: intoxicaciones lentas, riñas, suicidios, enfermedades tremendas, claro es que necesita más que ninguno otro atender a la perfección.

Pero... ¿cuál será el arquetipo que puede perseguir una cantina que pretende ser modelo? Vamos a ver:

Se podría, en primer lugar, suprimir el refino con palo de Campeche y gotas amargas, aun a riesgo de no vender copas de *cognac* a seis centavos.

Se podría, en segundo lugar, suprimir la grosella de azúcar moreno enfriada con un conato de hielo y mezclada con otro conato de seltz.

Se podría, asimismo, no llamar pan al de ciertos *sandwiches*, ni tinto a la cosa oscura con que se hacen ciertas sangrías, sino llamar al pan, pan, y al vino, vino...

Y se podría... una infinidad de cosas.

Hemos llegado a un tiempo en que todo se falsifica, y el fraude ya ni sorprende ni enoja. Tácitamente aceptamos todas las mistificaciones posibles, y hoy por hoy puede decirse que la bebida espuria

no solo ha usurpado el nombre a la legítima, sino que la burla y la escarnece (Nervo, 1991: 607-608).

Estos breves trazos no hacen sino mostrar las profundas desigualdades que existían entre los habitantes de la misma ciudad, como afirma Panabière:

Si les divertissements, jeux et plaisirs, désirs réalisés en commun, témoignent d'une telle indifférence, alors qu'ils devraient être au contraire le lieu et l'espace de la rencontre et d'un imaginaire collectif, l'aire de la cultura fut au temps du Porfiriat la champo où la séparation entre les clases sociales fut la plus profonde. Les clivages que se sont produits alors on marqué pour longtemps la cultura urbaine et nous vivons encore les préjugés et les résultats de ces différences. Le prolétariat, la classe moyenne et l'élite capitaliste de la société, toutes les clases s'enfermèrent dans leur domaine culturel, hermétiquement cloisonné et hostile à tout ce qui se passait ailleurs. Des indentités particulières et diverses se développèrent au sein d'une même population, et sans qu'il soit encore question de pluralité avouée, il exista dès lors non pas "une" cultura, mais "des" cultures dans le contexte urbain (95).

En la *Guía general descriptiva de la república mexicana* de 1899 se establece una cartografía de la ciudad, más social que geográfica, donde se señala las zonas aconsejables para el paseo y entretenimiento de las familias bien:

Pocas capitales del mundo podrán vanagloriarse de poseer tan hermosos parques y tan frondosos bosques artificiales como la vieja Tenochtitlán; parques y bosques, jardines y alamedas, que por desgracia se ven, en su mayor parte, solitarios y tristes, algunos frecuentados por la clase baja del pueblo, que con su desaseo habitual hace huir de ellos a las familias decentes.

La gran plaza de la Constitución [...] se prestaba a la concurrencia de las familias; pero el pueblo [...] lo invalidó y, con sus costumbres

poco edificantes, lo hizo antipático a las señoras y aun a los caballeros [...] (VVAA, 1959: 308).

La fisonomía de la ciudad de México adquiere bajo el porfiriato unos rasgos quiméricos entre los que sobresalen el cosmopolitismo y, a la vez, una extraordinaria diversidad y mezcla humana y social: transformada en polo de atracción no sólo de la república mexicana sino también de algunos países latinoamericanos y europeos, al tiempo que aumenta su población en progresión geométrica, las diferencias y las distancias entre las clases sociales aumentan hasta convertirse en verdaderos muros de contención que impedían la movilidad social. Unos versos de José Joaquín Fernández de Lizardi expresan esa distancia dramática entre clases sociales a mediados del siglo XIX:

Hay una casa de pobres...
¿una dije? Miente el labio,
Que hay tantas, amigo, hay tantas,
Que da dolor el pensarlo;
Y lo peor es, que hay de ricos
Innumerables palacios;
Pero siempre la miseria
Llorosa los ve cerrados (312).

José Luis Martínez, autor de un texto intitulado con elocuencia “Estar en el mundo, 1889-1910”, sitúa un cambio de estética en la última década del siglo XIX: el romanticismo que había devenido pinto-resquismo y color local, troca por la nueva sensibilidad que se había iniciado con el *Ismaelillo*, de José Martí, en 1882. Martínez localiza los primeros síntomas de la nueva enfermedad que se llamó *modernismo* en la revista *La juventud literaria* (1887-1888), en cuyas páginas:

[...] se manifiesta ya el cruce de las dos épocas y las dos sensibilidades, y el inminente desprendimiento de la nueva generación. Al lado

de los últimos románticos y de Altamirano y sus discípulos, aparecen reunidos por primera vez muchos de los escritores, entonces jóvenes, que estaban realizando, acaso sin proponérselo, la revolución literaria: Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel Puga y Acal, Salvador Díaz Mirón, Federico Gamboa, Carlos Díaz Dufoo, Manuel José Othón, etc. (1062).

Desde ese momento, se suceden publicaciones que aglutinan a los artistas y escritores adeptos a la nueva estética: la *Revista Azul* (1894-1896) y, poco más tarde, la *Revista Moderna* (1898-1911). Constituidos los poetas simbolistas y parnasianistas franceses como sus dioses mayores, los modernistas mexicanos optaron por imitar no sólo la nueva poética sino los modos de vida de aquéllos. De esta manera, como concluye José Luis Martínez, “Los escritores y artistas del grupo básico de la revista [*Revista Moderna*] decidieron, pues, ser *poètes maudits* a la manera francesa, y llevar una vida de bohemia que rompía con la moral de la época. El rigor y la disciplina se la reservaron exclusivamente para sus creaciones artísticas” (1069.). Esta misma ambigüedad a la hora de decantarse por el viejo romanticismo o por el nuevo modernismo la vivieron los artistas de manera individual; es reveladora la semblanza de Enrique Fernández Ledesma a propósito del poeta Luis Gonzaga Ortiz: “Don Luis acababa de llegar de Europa. De allá había traído primores de arte e ideas de inquietud. Su derretido entusiasmo renovóse en el Viejo Mundo. Su sentido de sociabilidad se aguzó en las estadías —para él inolvidables— de París y Roma. Vino a México suspirante, pero alerta, con la nostalgia de la bohemia en Montmartre y el veneno de los cenáculos [...]” (126). Seguramente los hábitos de vida bohemia fueron una de las vías por las que esas barreras sociales comenzaron, si no a caer, por lo menos a flexibilizarse, a agrietarse, a resquebrajarse. No era raro encontrar a Federico Gamboa en determinadas cantinas y, al mismo tiempo, frecuentar el bar el Jockey Club o las nuevas cervecerías que comen-

zaban a poblar la ciudad de México. Si las costumbres y celebraciones sociales propiciaban la inmovilidad social, los nuevos espacios de convivencia, como el café, el bar o la cantina, comenzaron a favorecer la apropiación de esos espacios públicos por una representación socialmente heterogénea de los habitantes de la ciudad. La siguiente etapa fue la apropiación o privatización de esos lugares por parte de sus parroquianos. La literatura autobiográfica de esta época da cuenta de la presencia de estos espacios en la vida cotidiana de sus autores, donde lo público comienza a confundirse con lo privado, donde las barreras entre clases sociales parecen difuminarse. En realidad, no es tanto que los espacios públicos se trasformen en privados o viceversa, sino que sus vagos e imprecisos contornos modifican el sentido de la intimidad.

Nuevos modos, hábitos y costumbres trajo la ciudad moderna para sus habitantes, propiciando de esta manera un cambio en unos pocos años que de otro modo hubiera durado décadas: los espacios ciudadanos se abrieron renunciando así a las antiguas fórmulas que restringían su acceso en virtud del linaje o del poder político y económico, se democratizó la vida cotidiana al alentar una convivencia en los lugares públicos que borran y abolían las antiguas barreras de clase social; los medios de comunicación llegaron al hombre común y corriente que comenzó a edificar el concepto de ciudadanía. La ciudad moderna propició todos estos cambios en un momento en que la velocidad era metonimia de urbe. Así radiografiaba Ignacio Ramírez estos cambios de época:

Los héroes de Homero son bandidos; los dioses, ficciones; los bonzos, dementes; los amores pastoriles, una diversión de niños; las desgracias de los reyes forman el placer de los pueblos; y ya en escasos hogares se consagra al sacerdocio doméstico la inocente y severa matrona; tales mujeres, tales hombres, y las tempestades revolucionarias, y los ferrocarriles, y el telégrafo, y la fotografía, y los antiguos monstruos

estremeciéndose en sus lechos geológicos, y los soles adornados con las diversas cintas del iris, y los nuevos universos que más allá de la vía láctea se asoman; todo esto tiene que reproducir hoy la elocuencia y la poesía. Su voz de gigantes se llama la imprenta (92).

Pero la ciudad además proporcionaba una imagen semejante a la del papel o la cuartilla del escritor hasta llegar a constituirse esta comparación (“la cuartilla como una ciudad; una ciudad, como una cuartilla”) en un lugar común:

Por eso, para comprender a una ciudad, basta con imaginar un cuadrado pues no hay que olvidar que las ciudades son —por tradición— cuadradas. Basta con trazar una imaginaria estructura en la hoja en blanco en la cual las calles sean líneas de palabras, los callejones tal vez paréntesis, corchetes los pasos a desnivel, el adverbio una farmacia, adjetivo el mercado, conjunción la gasolinería, errata el Sanborn’s y la eterna duda de saber si nuestra sombra nos seguirá al doblar la esquina o la página. Y entonces, un cuarto de hotel, la tarde, un amor furtivo pero jamás prohibido, es sólo una nota de autor a pie de página: esa es la ciudad del escritor, un simple plano dentro de una estructura literaria en la que el texto es ciudad que puede leerse o recorrerse según las perversiones del lector o del peatón (Leyva, 1997: 89-90).

Prosperó, pues, un movimiento en el que el yo era el eje dinamizado por algunos rasgos propios de la modernidad: la conjunción de la relevancia de lo autobiográfico situado en el nuevo espacio de la ciudad mecanizada e industrial produjo un aceleramiento en la visión misma de ese yo que comenzó a debatirse entre lo privado y lo público, como prueba el género fundador de la literatura propiamente hispanoamericana, la crónica. No son mera coincidencia los numerosos títulos que alrededor de 1900 aparecen teniendo como protagonista a la ciudad de México o, más precisamente, la vida en la ciudad: en

1906 Guillermo Prieto publica *Memorias de mis tiempos* y Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*; Juan de Dios Peza, *De la gaveta íntima. Memorias, reliquias y retratos* (1900); Vicente Riva Palacio, *Memorias de un impostor* (1872); Luis González de Obregón, *Las calles de México* (1922), etc. Lo importante es subrayar que desde el cuadro de costumbres y la crónica, que actuaron al principio como filtros literarios a través de los que fue emergiendo la subjetividad, se pasó a la escritura autobiográfica manifestada a través de memorias y autobiografías, o por medio de diarios. Era natural que la ciudad y los lugares preferentes de la bohemia modernista, como el bar y el café, ocuparan un espacio privilegiado en su escritura tanto pública como privada, porque el bar, no así el café considerado como lugar de encuentro, se introdujo en México en la época de Porfirio Díaz:

Como existían en esta calle lugares excelentes para comer bien, también los había superiores para el buen beber. Sitios elegantes y cómodos, tanto para las personas ricas como para la bohemia limpia que gustaba de mojar la palabra en el vino caro, lugares de poco más o menos para los que no tenían mucho dinero con qué darle placer a su vicio o a su gusto. Las cantinas o bares a la manera americana, sobria y pulcra, no proceden en México sino de la era en que gobernaba el general don Porfirio Díaz. Antes de esos años pacíficos no eran conocidos tales establecimientos para la bebienda (Valle-Arizpe, 1980: 501).

Del Valle-Arizpe procede a un recuento de las cantinas más reconocidas de la ciudad de México: el Salón Peter Gray, que tuvo el acierto de introducir las bebidas compuestas desconocidas hasta ese momento en México, así se conocieron los *cock-tails*, los *hibg-balls*, los *draks* o los *mint-jules*, disfrutó de dos épocas: la primera situado en la esquina entre el Portal de Mercaderes y Agustinos; la segunda, en la esquina de Plateros con el mismo Portal de Mercaderes; el Salón Wondracheck, ubicado al final de la calle del Espíritu Santo, frente al

Hotel de la Gran Sociedad; el Silvayn, que gozaba de una cantina de gran reputación al incluir en su carta vinos de los más importantes viñedos franceses y que, además, tenía fama de que su concurrencia era la que estaba más a la moda, reproduciendo los diseños de los trajes y atuendos, así como los peinados y arreglos personales, que procedían directamente de París y Londres, y cuyas propuestas y novedades se podían consultar en las páginas de *La moda elegante*. También había bares con una clientela propia y exclusiva, cuyos dueños no dudaban en mostrar su recelo frente al desconocido o ante quien desentonara con el ambiente del local: en la casa número siete del Coliseo se encontraba situada la Nueva Reforma, cuyo nombre permite sospechar que se rotuló sobre el antiguo Reforma; justo enfrente estaba La Noche Buena, cuyos habituales eran toreros o cómicos del Teatro Principal. En la esquina suroeste de la Avenida 16 de septiembre y Colegio de Niñas, estaba La Alhambra que a diferencia de las otras cantinas se caracterizaba por acoger detrás de sus puertas a todas las clases sociales; como ésta, el Salón Monte Carlo, era un espacio diverso y heterogéneo, situado en los bajos del Colegio de Niñas (Valle-Arizpe, 1980: 501-509). Bares y cantinas, pues, propiciaron la mezcla de diferentes clases sociales, el revoltijo de profesiones, el fárrago de edades; en las menos elegantes, también el tráfico sexual y la promiscuidad. La confusión y el alboroto eran parte del ambiente de estos establecimientos, como el juego y las apuestas, pero todo ello produjo algo que transcendía con mucho las actividades concretas que allí se desarrollaban: la liberalización de las costumbres y la flexibilización de las estructuras sociales; unos espacios que, a pesar de caracterizarse a veces por su sordidez, fomentaban la individualidad, el reconocimiento del individuo por lo que era, no por su procedencia o por su estatus económico o por su oficio. Junto al bar, el café tuvo una influencia social similar. Lo que ofrecían, en realidad, esos espacios a los grupos de poetas y artistas no era únicamente el exotismo de las recientes

bebidas importadas de Estados Unidos, ni el juego furtivo, sino algo más no exento de cierto clandestinaje: la conspiración y la conjura; aditamentos y accesorios suficientemente atractivos para sostener las tertulias en torno a las cuales se congregaba la bohemia artística y cultural del fin de siglo. En México, a lo largo del siglo XIX, hubo tertulias de toda clase y condición. García Cubas es quizás el autor que le ha dedicado mayor atención a estas reuniones que cubren un amplio abanico de posibilidades y necesidades: desde las tertulias en casa de familias en torno a las que se juntaban familiares, amigos y vecinos, hasta los cenáculos propiamente literarios que tenían lugar en bares y cafés. García Cubas describe en clave de moralidad el ambiente de las tertulias familiares, interesado en todo momento en subrayar el buen trato y la afabilidad de esas reuniones que discurre entre las conversaciones políticas de los mayores y los juegos de salón de los jóvenes:

Vas a concurrir a una de esas tertulias que sirven de solaz y entretenimiento a los jóvenes, durante las noches de los miércoles y sábados en que los teatros cierran sus puertas, por ser aquéllos días de correo. La casa en que voy a conducirte es de las principales de la ciudad y se halla situada en una calle céntrica. La familia que la habita se distingue por su trato fino y esmerada educación, de abolengo transmitida, siendo tan afables el señor y la señora, como apuestas y elegantes sus tres hijas, de blondas cabelleras, finísimos rostros y cuerpos enhiestos como palmeras [...].

De esas jóvenes, las que se distinguen por sus progresos musicales, distraen a la concurrencia, si son discípulas de León, con brillantes fantasías del albergó de Liszt ejecutadas en el piano, y si de los maestros Flores y Balderas, con su hermoso canto interpretando, ora, arias como las de *El Barbero de Sevilla*, *Semíramis*, *Tancredo* o *Mahometo II*, ora, tiernas y sentimentales romanzas, como *El Ave María*, de Baca y la famosa *Stella Confidente*.

Al concierto sucede el baile, durante el cual reina gran animación

y una confianza plausible, como que no traspasa los límites de la decencia (244).

Pero estas tertulias y reuniones poco tienen que ver con las más conocidas de las de artistas y escritores que configuraron el carácter de la bohemia de “fin de siglo”. Irma Contreras García cartografía el itinerario cotidiano de Manuel Gutiérrez Nájera donde sobresalen los cafés y los lugares de reunión; un itinerario más cercano, sin duda, a lo que debía ser el de la bohemia modernista:

Era asiduo concurrente al “Café de La Concordia”, centro de reunión de la flor y nata de la sociedad de entonces; al elegante establecimiento del barbero francés Pierre Micoló, a donde los “gomosos” y “los gallos de Micoló” (jóvenes de la clase acomodada) acudían para enterarse de las últimas novedades; al restaurante “La Maison D’or”, de don Carlos Récamier, quien aderezaba exquisitos platillos que eran el deleite de los asistentes y popularizó “La Sorpresa” y el “Jockey Club”. Saboreaba con placer, según su propia confesión, “una soberbia cafetera llena de delicioso moka, dos tarros de cristal con licor de la Cartuja, una caja abierta de codiciables puros, frescos todavía por las húmedas brisas de mar” y la amena conversación de un amigo con quien compartía sus gustos y temas favoritos (17).

Andrés Trapiello enumera tres motivos por los que los literatos, bohemios o no, acudían puntualmente a las tertulias:

1º, porque en sus casas respectivas hacía mucho más frío que en el café; 2º, porque casi todos ellos o estaban solteros, o enredados con modistillas o eran desgraciados en sus matrimonios; y 3º, porque quienes iban a una tertulia seguramente eran partidarios de *a)* la elocuencia, *b)* la vida social, *c)* los escalafones y *d)* pasar el rato al precio que fuese, para hacer buena la máxima del bohemio: “como fuera de casa, en ningún sitio” (8).

Pero también las tertulias tenían lugar en las casas, aunque más habitualmente buhardillas o *chambres de bonne* durante el periodo modernista que abrazó abiertamente la bohemia; unas reuniones que Alfonso Zepeda Winkfield ha dejado retratadas en el soneto titulado “De La Boheme”:

En la mísera y lúgubre buhardilla
Donde todo respira desconsuelo;
Los bohemios ahogando su desvelo
Bailando están la clásica cuadrilla (61).

La importancia de acudir al café, en realidad, transcendía las conversaciones y debates que tenían lugar entre sus cuatro paredes, también la altura o calidad intelectual de los contertulios; la tertulia tenía un valor en sí mismo semejante entonces al que tenía cualquiera de las bellas artes. El artista, en el café, exhibía su propia personalidad transformada ahora en objeto estético, como dice Elizabeth Wilson: “was a stage for that most ephemeral, yet infinitely repeatable performance: the performance of personality” (37); algo que también recordaba Ricardo Baroja: “el gabinete de trabajo de los escritores, taller de los dibujantes” (51). Asistir a una tertulia por primera vez tenía algo de rito iniciático y, además, era también el camino más corto para alcanzar cierta notoriedad literaria, como entendió pronto José Juan Tablada:

El adentramiento en el mundo literario lo hizo a pasos firmes hasta llegar al recinto sagrado. Convivió estrechamente con individuos hoy desconocidos. Como José Bustillos y Guillermo Vigil y Robles, así como con otros que sí gozan de renombre o al menos son familiares: Ángel del Campo, Federico Gamboa, Bernardo Couto, Alberto Leduc, Francisco Olaguíbel, Balbino Dávalos, Antenor Lazcano. Con ellos participó en tertulias literarias, complementadas con charlas que versaban en los temas de actualidad, y con los cinco últimos

frecuentó, además, los paraísos artificiales (Lozano Herrera, 1995: 76).

Ramón Gómez de la Serna ha dejado una estampa inolvidable del café titulada “Dignificación del Café”:

El Café es una cosa seria, casi todos los Cafés. El gran Verlaine, magnífico Papa-Rey, los bendijo y los dejó benditos para siempre, encontrando en ellos el respaldo en que echar la cabeza, aunque cometiendo la equivocación, discúlpanle por lo desesperado que se está en la vida, de tomar ajenos con goma (goma terrible, como hecha de la sustancia de esos “gomas” de que mueren los sífilíticos y que no sé por qué me parece que entran en la composición de la goma cáustica y terrible que anisa el ajeno). Beethoven también lo bendijo, y Braun von Braunthal se lo encuentra en un rincón del Café fumando una larga pipa y cerrando los ojos (1999: 235).

Estas palabras, más apologeticas que descriptivas, reivindican al café en tres aspectos que, en realidad, convienen más a la tertulia que propiamente al espacio del café: primero, la posibilidad de consumir ajeno, bebida que por sí misma evoca la bohemia simbolista y postsimbolista parisina de la segunda mitad del siglo XIX, conocido también como *absenta* o *fée vert*, donde era el enervante privilegiado y el mecanismo más cómodo y a la mano para acceder a los paraísos artificiales, Alfonso Zepeda Winkfield tiene un poema de 1903 titulado precisamente “Gotas de ajeno”:

Brotad ¡oh versos! Del cerebro mío
Musa bohemia inspira mis canciones,
Huya de mi alma el rencoroso hastío
Y retornen a mí las ilusiones.

Quiero embriagarme ¡oh musa! En tus placeres
Y vivir en tus mundos orientales

Adorado por pálidas mujeres
De albas manos y senos ideales (57).

Antes ya se habían ocupado de literaturizar a propósito de la absenta tanto el Duque Juan como Bernardo Couto Castillo. El primero, en un texto titulado “Absinthe”, decía cosas como estas:

Estoy frente a la mesita de mármol, pensando en cosas idas; en mi copa ondea el *absinthe* con claridades opalinas y resplandores tibios, en tanto que la luz irisa las burbujas que sobrenadan en la superficie...

Un vapor fosfórico se levanta del líquido, rodea la copa y se difunde en mi estancia. En ese vapor hay muchos puntos luminosos que giran, voltejean y se pierden después, fingen caudas ondulantes, del color del ámbar, unos; otros, se van oscureciendo rápidamente; después... las márgenes crecen, la copa de cristal finge un lago de oro que se incendia a los reflejos de la luz; entonces los puntos luminosos se transforman en rostros vagamente delineados; las caudas de oro, son cabelleras desatadas, rubias, como el champagne; y las caudas negras, son cabelleras de sombra (Gutiérrez Nájera, 1896: 45).

Por su parte, Couto Castillo, dentro de la sección “Poemas locos”, colaboraba con la prosa “La canción del ajeno”, donde a través de un diálogo entre el enervante y el poeta concluye con un reconocimiento de sus efectos perniciosos: “¡Insensato! ¡Del fondo de ese vaso levántase irguiéndose y desarrollándose la verdosa serpiente del deseo —la serpiente de ojos de zafiro— la serpiente del deseo de lo imposible, porque tu destino, tu singular, tu errabundo destino, para siempre te separó de todas las venturas!” (77).

En segundo lugar, el café se vuelve un espacio seductor y persuasivo por su independencia propiciada, a veces, al calor del ajeno como se deduce de esos “rostros iluminados como arcos voltaicos”, un lugar donde compartir y participar de manera desinhibida; por

último, el reconocimiento del café como el corazón de la ciudad donde se congregan los elegidos y se respira una atmósfera a la vez aristocrática y decadente. También Zepeda Winkfield hace gala de ese espíritu gótico y noble pero ya consumido que caracteriza a cierto modernismo:

Apurando mi copa de ajenjo llameante
Y enhebrando sueños en mi fantasía,
Miro a la canalla que pasa triunfante
Insultos lanzando con cólera impía (71).

Las tres características subrayan un espacio sacralizado regido por sus ritos y códigos particulares, destinados antes a una cofradía o sociedad secreta que a un grupo de amigos o allegados, regida por sus propias leyes o mandamientos, como los que se encargó de registrar el autor de las *Greguerías* (Gómez de la Serna, 1999: 202).

Además de temas artísticos, literarios y políticos, la tertulia funcionaba como un transmisor de las noticias que la actualidad iba generando, donde cada grupo mostraba sus adhesiones hacia uno u otro periódico según sus convicciones o posturas ideológicas. Hacia 1900, el Distrito Federal es una zona que cuenta con un registro de 477,000 habitantes, a la ciudad de México pertenece 60 por ciento de esa población; “las tasas de analfabetismo eran muy elevadas: el 14 por ciento de la población mexicana sabía leer y escribir en 1895 y el 20 por ciento en 1910. El D.F. tenía el índice de analfabetismo más alto del país, en 1895 se calculó 38 por ciento y llegó 50 por ciento en 1910” (Pérez-Rayón, 2001: 35). Florance Toussaint indica que los periódicos circulaban entre 10 por ciento de la población debido a diferentes motivos, la escasez y precariedad de las comunicaciones, la dispersión geográfica de la población, los bajos jornales que impedían la adquisición de la prensa, etc. (67-71). Pero como señala Fernando Escalante Gozalbo: “Lo importante no eran los lectores, sino

las tertulias y los comentarios callejeros. Las noticias se sabían por los gritos de los vendedores y por la charla de los cafés, por frecuencia por la lectura en voz alta” (269). Más precisa es Nora Pérez-Rayón Eluzundia:

En el siglo XIX las posibilidades de recreación y esparcimiento no eran de ninguna manera las del siglo XX: no había televisión, ni radio; el cine apenas comenzaba, las ciudades eran pequeñas y los vecinos permanecían en contacto constante. Las tertulias caseras, las reuniones en las tiendas de abarrotes, en los molinos, en los cafés, en las cantinas, en los portales y zócalos permitían intercambios de información y hacían en cierto grado de la política un asunto del común (36).

A partir de 1885 la prensa capitalina se diversificó en sus propuestas políticas, aunque la mayoría se tornó abiertamente anti-porfirista: el espectro de intereses de los periódicos del momento representa el amplio espectro de las ideologías dominantes: desde los medios abiertamente progubernamentales como *Patria*, de Ireneo Paz, o *La Prensa*, de José María Vigil, hasta aquellos que después de haber gozado del beneficio de las subvenciones y subsidios del gobierno cambian de orientación política y se enfrentan al régimen de Porfirio Díaz, como *Reforma* y el *Diario del Hogar*, de Filomeno Mata, que se suman así a otros medios liberales que desde el principio fueron antigubernamentales como *El Monitor Republicano*, *El Hijo del Ahuizote* y a los conservadores *El Tiempo*, *La Voz de México* y *El Nacional* (Pérez-Rayón, 2001: 29). A finales de la última década aparece *El Imparcial* que permitió aumentar el número de lectores al bajar los costos y al proponer una oferta más atractiva que residía en un material de lectura más diversificado que combinaba las notas informativas con la distracción y el recreo. Pérez-Rayón dibuja a grandes trazos los rasgos de esta prensa:

Para 1900 los grandes periódicos de la capital contaban con cuatro páginas y el número de la edición dominical, en el caso de *El Imparcial*, se ampliaba a ocho. Se observa el predominio de material noticioso —el reportaje— y la inclusión de relativamente pocos artículos de fondo; por excepción algo firmado y en general con seudónimo. Aproximadamente un 30 por ciento del espacio lo ocupaba la publicidad; se incluye algo de poesía y/o el capítulo correspondiente a la novela de folletín; algunos avisos; se reproducen notas o artículos provenientes de la provincia o el extranjero (37).

Las tertulias fueron espacios donde poco a poco se fraguó la intimidad de sus asistentes. Seguramente la literatura de ese periodo de finales del siglo XIX y comienzos del XX, lo que se ha llamado propiamente “fin de siglo” o decadentismo, hubiera sido otro sin la existencia de esas tertulias, sin la presencia de cafés y bares que cobijaban a sus asistentes. Pacheco describe así esa última década del siglo XIX:

El novecientos fue una década de talento y frivolidad, fervor e irresponsabilidad en que la batalla contra el lugar común se resolvió muchas veces en amaneramiento y neocursilerías; pero también dio algunas obras poéticas que siguen siendo válidas en este otro mundo que es el nuestro, acaso por las dolorosas semejanzas entre las circunstancias actuales y las que rodearon a los modernistas (XLIX).

En México, la historia de estas tertulias está todavía por escribirse, pero su importancia fue al menos tan relevante como las que tuvieron las españolas del Pombo, El Levante, la Granja del Henar, la Cacharrería del Ateneo, etc. Es curioso cómo en México, además, el cambio de sensibilidad y de estética está presidido por la alternancia entre el bar y el café.

Renato Leduc, en un artículo de 1943 para la revista *Letras de México*, intitulado “El café”, habla de la correspondencia entre la infusión y el ambiente donde se consume, haciendo prácticamente imposible separar uno de otro:

Por otra parte, me causaba cierta perplejidad no saber si la monografía en cuestión debería versar sobre el café considerado como grano, droga, estimulante; sobre el café considerado como establecimiento, tertulia, mentidero y también estimulante; sobre el café considerado como fuente de riqueza o sobre el café considerado como fuente de inspiración.

(Sería interesante dilucidar si el ambiente de café estimula debido a la bebida que allí se sirve o si la bebida que allí se sirve estimula debido al ambiente de café; aunque pienso, este problema podría reducirse a aquel otro problema bio-metafísico de si fue primero la gallina o el huevo [...]) (7).

Alfredo Maillefert, al comienzo de su evocación del duque Job, recrea el ambiente del Café de la Concordia con sus claroscuros entre el refinamiento y el decadentismo, la sofisticación y la sensualidad, el aristocratismo y la modernidad:

Aquí, sentado en un diván rojo del Café de la Concordia, mientras desayuno —son las ocho—, mientras los meseros vestidos de etiqueta y con blancos mandiles, van y vienen por el ancho salón, adolescente ávido y azorado, he descornado una cortinilla también de terciopelo rojo y, a través del límpido ventanal, estoy observando, a esta temprana hora de la mañana, el movimiento de la calle: pasan los carros repartidores —de hielo, de cerveza— con sus pesados tiros de caballos normandos, que suenan reciamente los cascabeles de sus colleras. Pasan los coches de bandera azul, vestidos interiormente de gris, y las calandrias de bandera roja o amarilla: alguna, por descuido del auriga, lleva todavía encendida una bujía de la farola (IX-X).

El nostálgico epitafio de La Concordia firmado por Luis. G. Urbina en 1906 acentúa más el aspecto decadente del viejo café:

Las podridas tapicerías, los marcos de oro muerto, los espejos opacos como grandes ojos agonizantes, los mármoles amarillentos, los terciopelos chafados, los verdes de hoja invernal y los rojos desteñidos y manchados eran como viejas reliquias para nosotros. En aquel pliegue de la cortina, en aquel ornato del espejo, en aquel tritón ridículo de la fuente, en cada escalón de la presuntuosa y marmórea escalera, en el descascarado fresco que representaba la plaza de San Marcos de Venecia, pusimos, cada quien, durante muchos años, miradas, remembranzas, memorias, instantes de reflexión o de alegría, minutos de placer o de amargura (94).

La alusión a la decapitación se refiere indudablemente al fin de un periodo, de una etapa de la cultura mexicana que no sólo había concluido con la demolición de La Concordia sino que ya no podía regresar, como la guillotina representa el fin del Antiguo Régimen; pero también es notable que se refiera al café de La Concordia en femenino, lo que revela una relación que va más allá de lo que el local podía ofrecer a su concurrencia. Este café tenía una larga tradición ligada casi siempre a los hombres de letras, periodistas, políticos e intelectuales que se congregaban en torno a sus mesas. Asistieron a sus veladas de manera regular las sucesivas promociones posrománticas y modernistas como Manuel Payno, Ignacio Ramírez; más tarde Manuel José Othón en compañía de Jesús Valenzuela y Alejandro Garrido; Manuel Gutiérrez Nájera, José María Villasana, Manuel Puga y Acal, etc.

Otro café testigo de las veladas de cenáculos y cofradías de poetas y artistas modernistas fue el del Progreso, una extremidad de la Sociedad del Progreso, pero que acabó convertido en su entraña; el inmueble sufrió una remodelación en 1872 que añadía al salón principal otros dos salones más recogidos y discretos, y cuyo mayor aporte fue un servicio constituido por primera vez por “meseras” (Díaz y

de Ovando, 2003: 74-75). El Progreso abrió sus puertas el 5 de mayo de 1868, como recoge Clementina Díaz y de Ovando:

Sociedad del Progreso. Café, nevería, fonda y hotel.

Al regresar de Europa el que suscribe, tomó la negociación con cuyo nombre se encabeza este aviso, y con el objeto de ponerla a la altura de los mejores que en su género existen en México y devolverla al crédito que tuvo en sus mejores días no ha omitido gasto ninguno y le ha introducido las mejoras que exigen la cultura y el buen gusto de los habitantes de esta hermosa capital y para lograr su objeto contrató a los mejores artistas de México para el desempeño de las manufacturas de diversos objetos que se consumen en la casa; compró un servicio enteramente nuevo, y los más exquisitos caldos que encontró en el mercado, y dispuso varios gabinetes para señoras y caballeros, en los cuales se sirven, además de los artículos propios de los ramos de café y nevería, carnes frías y meriendas variadas (Rodríguez y Fernández, 2003: 59).

El Progreso, desde ese momento, rivalizó con el Café de la Concordia por hacerse con una parte de su, si no distinguida, por lo menos notable concurrencia. En 1875, con el propósito de recuperar el espacio que había ocupado años antes, el Café del Progreso introdujo la novedad de que el servicio estaba a cargo de *meseras*, algo desconocido hasta entonces que acusó cierto revuelo (Díaz y de Ovando, 2003: 75). Tanto Antonio García Cubas como Guillermo Prieto han dejado constancia de la evocación de su ambiente, particularmente interesantes son las notas acerca de la concurrencia firmadas por Prieto:

En la tarde, militares y empleados ociosos, vejetes calaveras, tahúres empedernidos, niños finos y polluelos pretenciosos se envolvían en una atmósfera de humo de tabaco y formaban grupos en las mesas, ya de disputadores políticos, ya de obscenos oficiales que escupían por el colmillo y daban alas a la crónica escandalosa, ya de gentes de estas que se dicen decentes, sin oficio ni beneficio, que viven de pa-

rásitos de su familia, de sus amigos y del erario, que ven como capital enemigo al trabajo honrado (Prieto, en Valle-Arizpe, 1980: 287).

Tahúres, noctívagos, buscavidas son a ojos de Prieto los feligreses habituales de El Progreso, pero más allá de este repertorio, sí conviene subrayar la presencia de exponentes de diferentes profesiones y no profesiones, asiduos de diversas edades, representantes de todo el espectro socioeconómico de México, lo que confirma por lo menos que el café era uno de los pocos espacios donde la estricta separación de castas no se respetaba; al contrario, parecería que su sentido último fuera la abolición precisamente de las diferencias entre sus parroquianos. Los modernistas vivieron la bohemia entre los prostíbulos y los bares, “en los burdeles y las cantinas (el alcoholismo extingue a Couto Castillo a los veintiún años) o bien en los paraísos artificiales, predilectos de la *jeunesse doreé* que se reúne en el ‘Boulevard’, la ‘Zona Rosa’ de entonces: las calles de San Francisco y Plateros, entre el Jockey Club y el Palacio de Iturbide, convertido en hotel” (Pacheco, 1999: XLVIII).

Con el tiempo el café se convirtió en lugar de encuentro habitual para los jóvenes que se iniciaban en la literatura y la política. Octavio Paz, por ejemplo, caracteriza así al grupo que más tarde se llamará *Taller*: “Entre 1935 y 1938 el observador más distraído podía advertir que una nueva generación literaria aparecía en México: un grupo de muchachos, nacidos alrededor de 1914, se manifestaba en los diarios, publicaba revistas y libros, frecuentaba ciertos cafés y concurría a las salas de teatro experimental” (1994: 95); pero, además, el café y el bar son espacios distintivos que diferencian a este grupo de otros grupos: “Los de *Taller* frecuentábamos los bares y los cafés; los de *Tierra Nueva* se reunían en el jardín de la Facultad de Filosofía y Letras” (96). El café y el bar se oponían a la facultad pero detrás de esta afirmación hay algo más que merece destacarse: el grupo de *Taller* prefería satisfacer su curiosidad con una actitud cercana

al autodidactismo opuesta a la educación más formal recibida en la academia: espontaneidad e interés personal parecían ser las exigencias que guiaban a los jóvenes de *Taller* a la mesa de un café o a la barra de un bar, a diferencia del conocimiento más rígido y acartonado también que se recibía en las aulas de la facultad. Pero por paradójico que pueda resultar, Paz apela a la herencia legada por escritores e intelectuales en esas mesas de café, donde de una manera u otra los jóvenes que se reunían recreaban, quizás sin saberlo, aquellas otras entre las que fraguó la tradición literaria mexicana de la primera mitad del siglo XX. Paz es más preciso en otro escrito donde se refiere explícitamente a otro café de la ciudad de México que ha pasado a pertenecer al mundo literario por derecho propio, el Café París de la calle 5 de Mayo donde se reunía con otros contertulios a principios de los años cuarenta:

Creo que los años del Café París han sido el único período en que hemos tenido lo que se ha llamado “vida de café”, como en Francia, España e Italia. El café fue una institución literaria que sustituyó al salón. Pero en México no tuvimos salones: los escritores se reunían en algunas librerías y los poetas modernistas en los bares. El Café París fue una sociedad dentro de la sociedad. Asimismo una geografía: cada mesa era una tertulia, cada tertulia una isla y una plaza fortificada. Las relaciones entre las islas eran, al mismo tiempo, frecuentes y arriesgadas. Siempre había algún intrépido —o algún inconsciente— que iba de una mesa a otra. Unos eran mensajeros y otros desertores. Porque había también emigraciones y escisiones. Incluso durante una temporada, cuando fundamos *El Hijo Pródigo*, acaudillados por Barreda, emigramos del Café París —que se había vuelto demasiado populoso y agitado— y nos establecimos en un café cercano a la calle Bolívar (1991: 120).

Aunque Paz y su grupo acabaron por abandonar el Café París, otras personalidades vinieron a ocupar esas mesas como islas y a dotar de

sentido ese archipiélago; entre otros, José Gaos, quien hablaba con otros contertulios acerca de: “la creación de una comunidad de poetas, de hombres con altas preocupaciones. Pero esa comunidad está determinada, ya no por valores o por quehaceres comunes sino, precisamente, por la divergencia y la soledad de individuos que ejercen un oficio cada día más ajeno al interés colectivo, a las necesidades de masa” (Fuentes, 1958: 156).

Tomás Segovia, cuya promoción sigue a la de Paz, ha sido otro poeta que ha hecho de la mesa del café un espacio privilegiado para la escritura, la lectura y la conversación amable y cálida: “Los que leíamos entonces a Octavio Paz en Chapultepec o en casa o en los cafés, en voz baja para uno mismo o en voz alta para los amigos, oíamos esa voz íntima pero no privada, sino nuestra, que nos alentaba en una fe que era difícil entonces, la fe en la precedencia de la luz, en el valor inmancable del decir certero, en la inocencia de la verdad” (104). El café y el bar son espacios constituyentes de lo íntimo antes que de lo privado, lugares públicos donde se desarrolla la actividad íntima de la escritura, la lectura y la conversación. En la ciudad, si el paseante la recorre con los ojos de la imaginación, puede encontrar todos los objetos fabricados por el hombre, sobre todo si está atento a ese juego de afinidades que Baudelaire estampó en célebre poema “Correspondencias”: descubrir en un rincón la silueta de una famosa escultura, sorprenderse ante una mesa que a su vez puede transformarse en una isla. Detrás de cualquier ciudad hay una ciudad oculta que el caminante curioso y atento persigue descifrar de acuerdo a un código personal, de la misma manera que el escritor codifica ese desciframiento en su página en blanco hasta desvelar esa geografía urbana reescriturada ahora en una orografía íntima, un escaparate del tiempo reconvertido en galería de vidas.

Bibliografía

- Altamirano, Ignacio Manuel, 1986, *Textos costumbristas. Obras completas*, México, TV SEP.
- Baroja, Ricardo, 1952, *Gente del 98*, Barcelona, Juventud.
- Beezley, William H., 1989, *Judas at the Jockey Club and Other Episodes of Porfirian Mexico*, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press.
- Cansinos-Assens, Rafael, 1995, *La novela de un literato*, t. 3, ed. de Rafael M. Cansinos, Madrid, Alianza Tres.
- Contreras García, Irma, 1998, *La prosa de Gutiérrez Nájera en la prensa nacional*, México, UNAM.
- Couto Castillo, Bernardo, 1986, “La canción del ajenjo”, en *Revista Azul*, núm. 5, 31 de mayo, p. 77.
- Escalante Gozalbo, Fernando, 1993, *Ciudadanos imaginarios. Memorial de los afanes y desventuras de la virtud y apología del vicio triunfante en la república mexicana. Tratado de moral pública*, México, El Colegio de México.
- Fernández Ledesma, Enrique, 1995, *Nueva galería de fantasmas*, pról. Vicente Quirarte, México, UNAM.
- Fuentes, Carlos, 1958, *La región más transparente*, México, FCE.
- García Cubas, Antonio, 1978, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social ilustradas con más de trescientos fotograbados*, México, Patria.
- Gómez de la Serna, Ramón, 1999, *Pombo*, Madrid, Visor.
- González Obregón, Luis, 1991, *Las calles de México*, pról. José Luis Martínez, México, Alianza Editorial.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, 1896, “Abshinte”, en *Revista Azul*, núm. 3, 17 de mayo, p. 45.

- Leduc, Renato, 1942, “El café”, en *Letras de México*, núm. 24, 15 de diciembre, p. 7.
- Lozano Herrera, Rubén, 1995, *Las veras y las burlas de José Juan Tablada*, México, Universidad Iberoamericana.
- Maillefert, Alfredo, 1973, “Prólogo”, en Gutiérrez Nájera, Manuel, *Cuentos, crónicas y ensayos*, México, UNAM.
- Martínez, José Luis, 1981, “Estar en el mundo, 1889-1910”, en *Historia General de México*, t. 2, México, El Colegio de México.
- Nervo, Amado, 1991, *Obras completas*, t. 1, pról. Francisco González Guerrero, México, Aguilar.
- Pacheco, José Emilio, 1999, *Antología del Modernismo (1884-1921)*, México, Era/UNAM.
- Panabière, Louis, 1991, *Cité Aigle, Ville Serpent*, Perpignan, Press Universitaires de Perpignan.
- Paz, Octavio, *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral.
- _____, 1994, “Antevíspera: Taller (1938-1941)”, en *Obras completas*, t. 4, México, FCE/Círculo de Lectores.
- Pérez-Rayón Eluzundia, Nora, 2001, *México 1900. Percepciones y valores de la gran prensa capitalina*, México, UAM/Miguel Ángel Porrúa.
- Rodríguez y Fernández, José, 2003, “Sociedad del Progreso. Café, nevería, fonda y hotel”, en Díaz y de Ovando, Clementina, *Los cafés en México en el siglo XIX*, México, UNAM.
- Segovia, Tomás, 1993, *Páginas de ida y vuelta*, México, El Equilibrista.
- Toussaint, Florence, 1989, *Escenario de la prensa en el porfiriato*, México, Fundación Manuel Buendía.
- Trapiello, Andrés, 1999, “El caso Ramón”, en Gómez de la Serna, Ramón, *Pombo*, Madrid, Visor.

- Urbina, Luis G., 2003, “Se murió La Concordia”, en Díaz y de Ovando, Clementina, *Los cafés en México en el siglo XIX*, México, UNAM.
- Valle-Arizpe, Artemio del, 1980, *Calle vieja y calle nueva*, México, Diana/ Gobierno de la Ciudad de México.
- VVAA, 1959, *Almanaque literario. Espejo del siglo XIX para 1960*, México, INBA.
- Wilson, Elisabeth, 2000, *Bohemians: the Glamorous Outcats*, New Brunswick, Rutgers.
- Zepeda Winkfield, Alfonso, 2001, *Alucinaciones*, ed. de Ignacio Betancourt, México, El Colegio de San Luis.

El intelectual y el poder: importancia de Paz y de *Taller* para la conformación de la tradición letrada mexicana

Margarita Espitia Vázquez
Universidad de Guanajuato

[...] a través de siglos enteros la poesía ha sido el hermoso parásito de los árboles que dan sombra a la vida política y económica.

Levin L. Schücking

[...] los enemigos de la poesía no están entre quienes la profesan o resguardan, sino en la falta de concordancia del poeta. De ahí que ningún poeta tenga más enemigo esencial que su propia incapacidad para entenderse con los más ignorados y explotados de sus contemporáneos; y esto rige para todas las épocas y para todas las tierras.

Pablo Neruda

Resumen

El presente trabajo investiga la importancia de la revista *Taller* para el desarrollo de una elite intelectual mexicana. Especial importancia se da a la figura de Octavio Paz dentro de este contexto, así como a la interrelación entre el fenómeno literario de la época y sus antecedentes y condicionantes históricos y sociales: nacionalismo a raíz de la revolución mexicana.

Palabras clave: intelectual, poder, relaciones, Octavio Paz, *Taller*.

Abstract

This work investigates the importance of the *Taller* magazine in the development of a mexican intellectual elite. The figure of Octavio Paz has special importance in this context, as well as the interrelation between the literary phenomenon of the time and its historical and social antecedents and determining factors: the nationalism caused by the mexican revolution.

Keywords: intellectual, power, relations, Octavio Paz, *Taller*.

Revisando la literatura mexicana encontramos que las revistas y los suplementos culturales han sido de gran importancia para proyectar a los jóvenes escritores. Caso particular el de la revista *Taller*, que edificó parte de la industria cultural-literaria sobre las bases que ya había puesto el Ateneo de la Juventud, y de la cual surgieron algunos de los grandes escritores que marcaron el siglo XX en México, como Octavio Paz y Efraín Huerta.

La historia de esta revista en particular muestra una realidad que pocas veces se aborda abiertamente entre los círculos literarios: la relación que tiene el intelectual con el poder, pues como se nos ha enseñado a percibir a la literatura y a los intelectuales como figuras casi sacras es difícil bajarlos del pedestal y ver lo que en realidad son: una institución cuyos miembros forman parte del sistema social en donde ejercen ciertas relaciones de poder para mantener sus privilegios gracias a la mitificación que ellos mismos se crean. Este tema es el que da vida al presente ensayo.

La relación que establece el intelectual con el poder nos permite ver el impacto que tuvieron, tienen y seguirán teniendo la opinión

y las alianzas que éstos mantienen para la conformación de núcleos de poder en la sociedad y la tradición literaria en México. Los intelectuales, como afirma Ángel Rama, “no sólo sirven al poder sino que también son dueños de un poder [que] puede embargarlos hasta hacerles perder la vista de su eficiencia [...]” (69); de ahí que sea de gran importancia la manera en que esta relación ha afectado el ámbito literario (por la censura o publicaciones de los escritores dependiendo de su filiación con los gobiernos en turno; la creación de grupos o generaciones) y el social en México (la invención de cánones literarios). Pero ¿cómo se ha ido edificando la figura del intelectual en una tradición literaria como la nuestra? y ¿qué importancia tuvo Octavio Paz en la revista *Taller* para la conformación de esta imagen?

Los objetivos de este trabajo serán: por un lado, presentar los vínculos de poder que se dieron antes de y en la historia de la revista *Taller*, así como entre sus intelectuales para la aparición de nuevos escritores y publicaciones literarias en México; y por el otro, paulatinamente ir mostrando y desmitificando la figura que se ha creado del intelectual en una sociedad como la mexicana. Para esto se utilizará una metodología histórico-comparativa, teniendo como base el estudio y análisis de la revista *Taller* (principalmente de sus contenidos), así como de la figura los escritores que participaron en ella.

Conformación de la ciudad letrada: institucionalización de las letras en México

Comenzar a indagar en la vida cultural en México para los motivos de este trabajo resulta bastante complicado, pues uno se va encontrando con que no hay mucho material de dónde sacar información acerca de las revistas o suplementos culturales debido a la poca vida y difusión que llegaron a tener, o simplemente por las versiones bastante parciales de los propios escritores que participaron en ellas —los cuales aparecen en las antologías de literatura mexicana— sobre lo

que ocurría en el núcleo de las academias, talleres o grupos donde se hacían estas revistas.

La historia de la revista *Taller* no es la excepción, aunque le agrega un inconveniente especial a nuestra investigación: la presencia de Octavio Paz. La importancia que tiene este escritor en las letras mexicanas hace que gran parte de los estudios hechos sobre *Taller* hablen mayormente de él, dando pocos datos acerca de los demás escritores y del contenido mismo de los textos que aparecieron en ella. Es por ello que para entender la relevancia de esta publicación dentro de la institucionalización de las letras mexicanas en la segunda mitad del siglo XX (y que llega hasta nuestros días) es necesario revisar el contexto histórico de México a principios del siglo en cuestión.

“[...] el siglo XX (o sea, la posibilidad de acceder en tanto sociedad —todo lo precariamente que se quiera y con las connotaciones clasicistas del término “sociedad” en nuestro medio— al espíritu y a la vida modernos, tal y como se registra la modernidad en y desde los centros imperiales del poder) se inicia en 1910 con la Revolución mexicana” (Monsiváis, 1994: 1377), y no es coincidencia que se tome esta fecha y este acontecimiento para empezar a hablar de la vida cultural en México; pues la Revolución ha sido el gran suceso que ha marcado a nuestra historia nacional, no sólo por el impacto social que significó el derrocamiento del gran representante del poder de aquellos años, don Porfirio Díaz; también porque este movimiento social fue el pretexto para que los nuevos gobiernos y los intelectuales comenzaran a trabajar en la conformación de la “identidad nacional” de un pueblo que hasta esos momentos no sentía una filiación común dentro de una misma ideología. Por ello, en esta época el intelectual empieza a tener un peso importante en la escena histórica de nuestro país y comienza a generar su proceso de “independización” (cierta autonomía que no desapego) del poder político para crear sus propias instituciones.

Desprecio por lo nacional

A partir del porfiriato podemos ver —más claramente que en otras épocas— un fenómeno muy particular que se seguirá dando hasta hoy en día en las letras mexicanas: el desprecio o menosprecio por *lo nacional*. La europeización en el periodo de la Colonia y el afrancesamiento de la época de Díaz muestran la necesidad de reconocimiento que las culturas conquistadas, como la nuestra, buscan de los conquistadores, pues: “Los intelectuales del porfirismo veían en la cultura occidental a la fuente y razón de ser de su legitimidad [...]” (Monsiváis, 1994: 1379). Esta idea será uno de los legados de la tradición para las posteriores generaciones de escritores en menor o mayor grado: vemos sus rastros en el Modernismo, un poco en el Ateneo y claramente en los Contemporáneos. Estos últimos encargados de traer las vanguardias al país, así como de buscar enriquecer al “raquítrico” medio intelectual de su época con tendencias estilísticas de las revistas y publicaciones europeas que leen, oponiéndose abiertamente a la tradición nacionalista gestada en sus tiempos. La obstinación de estos grupos por hacer un “arte por el arte” y preocupación por un nuevo esteticismo tienen gran repercusión en movimientos artísticos e ideológicos, como el Estridentismo, y en las letras de la segunda mitad del siglo XX en general.

En los escritores de *Taller* también podemos encontrar rastros de esa tradición (que les toca recoger y mantener por ser directamente influenciados por los Contemporáneos, debido a la convivencia con algunos de ellos), pues entre otras cosas este grupo muestra una fuerte recepción de las ideas del Romanticismo alemán y francés, de la corriente surrealista, así como de varios poetas y narradores europeos (D. H. Lawrence y Rimbaud, por ejemplo); además de la idea de búsqueda de un arte nuevo y de una tradición artística renovada.

Durante esta etapa pre-revolucionaria ya aparecen algunos indicios de los grupos que conformarán más tarde *la ciudad letrada*,¹ aquella que los intelectuales irán edificando en las ciudades “[...] para llevar el sistema ordenado de la monarquía, para facilitar la jerarquización y concentración del poder, para cumplir su misión civilizada [...]” (Rama, 2009: 59) —como afirma Rama que ocurre en todo el continente, pero que en México también se vislumbra—. En estos núcleos geográficos comandados por las altas elites de poder político y económico fue donde “resultó indispensable que las ciudades [...] dispusieran de un grupo social especializado, al cual recomendar esos cometidos” (Rama, 2009: 59). La vida citadina se oponía a la del campo, el cual representaba a la “barbarie”, lugar donde abundaba la pobreza y el analfabetismo entre los campesinos (estos últimos relegados de las letras pues se pensaba que no tenían la capacidad de apreciar, producir o inspirar el arte).

Búsqueda y exaltación de lo nacional

Contrario al afrancesamiento del porfiriato, el movimiento ideológico traído por la revolución provoca que los centros intelectuales y gubernamentales volteen a ver al pueblo después de la indiferencia mostrada hacia él en años anteriores. Con una guerra hecha por campesinos en su mayoría analfabetas era prácticamente imposible no reconocer las carencias y diferencias ideológicas manifestadas en los sectores más pobres de la sociedad mexicana. De ahí que durante y después de la lucha armada emergieran expresiones artísticas donde

¹ Término con el que Ángel Rama designa a la tradición letrada de América Latina en general, pero que nosotros utilizaremos para referirnos a la institución letrada mexicana.

se cultivó una estética del pasado indígena y de la vida rural, así como el protagonismo del pueblo mexicano reflejado en sus historias.²

Si bien es cierto que ya habían aparecido rastros de *lo mexicano* en la literatura; no fue sino hasta que los grandes núcleos de poder político aprobaron estas manifestaciones artísticas y promovieron su cultivo, cuando realmente los intelectuales comenzaron a interesarse por estas temáticas. Un suceso de gran importancia que propició el acercamiento de las elites poderosas con el pueblo fue la Revolución mexicana, la cual sirvió para la conformación de una ideología y un sentimiento de pertenencia nacional en todos los mexicanos. En esta época el gobierno (en su mayor parte conformado de esos campesinos que pelearon) echó mano de todo el conocimiento y habilidades de los letrados³ subiéndolos a los nichos gubernamentales más importantes de aquella época para lograr el progreso del país a través de *la unidad nacional*.

Aunque resulte un tanto paradójico, es precisamente alrededor de esta época de lucha donde se registra un impulso importante a

² Tal es el caso de *Los de abajo*, escrita por Mariano Azuela, con la que se funda el género más importante de las letras mexicanas: el de la novela de la revolución (pese a que tuvieron que pasar muchos años desde su publicación, en 1915, para que fuera reconocida dentro del canon literario, hasta que en 1924 Julio Jiménez Rueda la reclama como literatura “viril”. Ver: Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1972).

³ Es importante señalar que no siempre el oficio de artista o de intelectual (en este caso, de escritor) fue bien vista por los núcleos de poder formados entre las clases adineradas; pues en un primer momento se considera un oficio degradante prohibido entre las familias de abolengo, aunque poco a poco se va integrando y reconociendo a la labor intelectual en la sociedad. Ver L. Schücking, Levin “El desplazamiento de la posición sociológica del artista”, en *El gusto literario* (1950). (Aunque este análisis sociológico se enfoca a la tradición letrada europea, también podemos utilizarlo para estudiar a las letras mexicanas). Cfr., con la figura que describe Rama del *homme de lettres* en su capítulo “La ciudad escrituraria”, en *La ciudad letrada*.

la cultura de nuestro país: empiezan a despuntar los grandes pensadores, escritores y teóricos de las letras mexicanas (los miembros del Ateneo de la Juventud en 1909, así como la generación del 15 y la del 25); hay un auge en la creación y publicación de revistas y suplementos culturales (que se enfocaban al arte o a la crítica política); y se registra una fuerte lucha contra el analfabetismo, principalmente después de las guerras revolucionarias. Estos acontecimientos, por un lado, muestran un amplio avance en la cultura mexicana; pero, por el otro, también representan a esa *ciudad letrada* en construcción, donde la figura de José Vasconcelos juega un papel importante.

Vasconcelos recoge toda la tradición nacionalista que Ignacio Manuel Altamirano, Gabino Barreda y Justo Sierra forjaron a lo largo del siglo XIX (todos ellos habían actuado desde los ámbitos políticos más importantes de su momento: siendo secretarios de algún sector gubernamental o consejeros políticos); la cual tiene como característica principal la fe en la educación vislumbrada como una muralla contra el primitivismo.

Debido a la necesidad que mostraron los políticos del oficio y la retórica de los letrados, el intelectual comienza a escalonar posiciones dentro de las esferas de poder, fungiendo como siervos de los gobiernos en turno y teniendo la tarea de la creación de la ideología mexicana o de *lo mexicano* partiendo del sentimiento unificador que dejó la Revolución. El periodo vasconcelista en particular, afirma Monsiváis, trae consigo un gran avance en la educación: desde la alfabetización de todos los estratos sociales, principalmente rurales, hasta la creación de escuelas y universidades en todo el país; así también aparece un gran movimiento ideológico que busca rescatar el pasado indígena y a los guerreros revolucionarios para mitificarlos.

Pese a la importancia de todo el esfuerzo educativo punteado por Vasconcelos durante el gobierno de Obregón, habrá que señalar que no fue del todo una apertura de la *ciudad letrada* para todo el que

supiera leer y escribir; más bien, se buscaba una regeneración del país por medio de la cultura, pues se apelaba a *lo nacional* porque la Primera Guerra Mundial había dejado a México sin fuentes de sustento cultural como lo eran las europeas en ese tiempo. La cultura y el arte eran medios por los cuales se llevaría al país a la modernidad, de ahí que se viera a la educación más como actividad de evangelización rural, que como un medio de buscar una homogeneidad ideológica,⁴ pues las elites de poder nunca dejaron de lado sus privilegios ni los repartieron equitativamente al pueblo (principalmente los intelectuales buscando el mecenazgo de los grupos de poder político para llevar a cabo su labor escrituraria).

Pese a que hubo una gran apertura de escuelas por todo el país, el conocimiento total de los signos (lingüísticos) no fue llevado de lleno al pueblo. Este proceso fue mediado principalmente por las academias y por la figura del maestro, es decir, del intelectual que se puso al frente de las instituciones escolares (universidades y las escuelas) para “transmitir” ese saber; pero también, es en estos recintos donde el gobierno puede, como dice Michel Foucault, crear medios de coerción para encauzar la conducta de los individuos, aparatos para vigilar y tener un control del pueblo. (2008: 175-198). El saber que recibía el pueblo no era el que poseía el intelectual pues su conocimiento de los signos es la principal fuente de filiación que tiene con el poder, con el *poder-decir* las cosas que todo el mundo sabe pero que solamente avaladas por una institución escolar adquieren la relevancia necesaria.

Del problema del saber se desprenden dos características importantes que configuran la imagen del intelectual: su capacidad para decir las cosas de manera especial (liga de la actividad poética a la divinidad de la inspiración, en el sentido romántico del término), y

⁴ Las lenguas indígenas se debían eliminar en beneficio del aprendizaje del idioma español, por ejemplo.

su cercanía con la docencia (pues en la *ciudad letrada* se privilegia el saber transmitido a través de las instituciones que ella misma crea), actividad que regula el tipo de conocimiento entre los individuos.

La institucionalización del saber trae consigo una toma de conciencia del intelectual por su oficio. En ella se apela principalmente por un profesionalismo en las letras, privilegiando la técnica (en oposición a la improvisación) y la necesidad de conformar un público que pudiera leerlos y comprenderlos. Aquí aparecen los rasgos que dejó el pensamiento del Ateneo “[...] el primer centro libre de cultura [...] (organizado) para dar forma social a una nueva era de pensamiento[...]” (Monsiváis, 1994: 1395), donde se buscaba “[...] crear una institución para el cultivo del saber nuevo[...]” (Monsiváis, 1994: 1395).

Desde 1906, intelectuales como Alfonso Reyes, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña y Vasconcelos, ya empezaban a hacer labor literaria (leyendo algunos textos clásicos y después analizándolos entre ellos), pero fue hasta el 28 de octubre de 1909 que fundaron el Ateneo de la Juventud (un grupo bastante heterogéneo), al cual se anexan varios escritores más como Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Martín Luis Guzmán, entre otros, con el objetivo de la “rehabilitación del pensamiento de la raza” (Monsiváis, 1994: 1392).

Este grupo buscaba impactar no sólo a las esferas del poder político sino también las del social (es decir, el reconocimiento de su labor por todos), pues se guían bajo la premisa de que la revolución ideológica que le hacía falta al país estaba en manos de los jóvenes y de los intelectuales. Esta idea es bien aceptada por el gobierno, quien como “[...] sistema político y social vencedor de la Revolución [precisó] una legitimidad intelectual” (Monsiváis, 1994: 1397), la cual encontró entre los ateneístas. Éstos comenzaron a restringir el acceso a *la ciudad letrada* que ya se iba edificando en ese entonces bajo un

despotismo ilustrado, llevando a cabo “[...] la glorificación del artista y del intelectual como seres privilegiados[...]” (Monsiváis, 1994: 1402), como “torres de Dios, poetas, pararrayos celestes” (Monsiváis, 1994: 1402), según decía Rubén Darío. Esta mitificación alcanzará a los integrantes de *Taller*, quienes, como seres casi divinos, andan en busca de la palabra adánica.

No obstante lo anterior, también habrá que reconocer la renovación que hacen los ateneistas en la cultura del país de esta etapa histórica con su dedicación al perfeccionamiento y conformación de las letras mexicanas; pese a que el objetivo de este trabajo sea mostrar un lado diferente de la labor —que todos conocemos— de estos intelectuales.

Por su parte, la Generación del 15 vive dos realidades encontradas en el ámbito cultural: por un lado, hay un gran auge en la actividad literaria (aparecen los novelistas inexpertos que participan en la revolución y cuentan sus experiencias bélicas), y por el otro, la elite económica e intelectual reconoce su desapego espiritual y pretende oponer su refinamiento a la brutalidad de la realidad revolucionaria. Esta última reclama el poder de mando (gubernamental) que le fue arrebatado por personas menos aptas, los caudillos de la revolución, e intentan mantener la vieja tradición artística en medio de la lucha armada.

Para la década de 1930, con el socialismo como ideología dominante en México, el problema del *nacionalismo* parece estar resuelto gracias a la pintura mural que enaltecía al indígena, al campesino y al obrero; así como una literatura influenciada por el *realismo social* que buscaba hacer una labor social al reflejar la realidad entre sus páginas, y por toda la importancia del tema de la revolución en las novelas. Debido al auge que se les da en la cultura a las manifestaciones ideológicas sociales, a los intelectuales se les exigía decidir de forma

abierta una afiliación ideológica o un compromiso con la sociedad para ser bien vistos entre las elites de poder.

No obstante que en esta época las críticas a la “Torre de marfil” de los intelectuales y a su innecesario resguardo de “los signos” dentro de su *ciudad letrada* abundaban (pues se creía que el conocimiento de las letras-signos debía ser —utópicamente— parte del bagaje del pueblo), la actitud de los hombres de letras no cambió mucho. Aquí podemos ver una característica importante de *la ciudad letrada*: su adaptabilidad a las necesidades sociales que se le vayan presentando en el transcurso del tiempo, no importa que pierda un poco de exclusividad en determinado momento al engrandecerse, ella siempre tendrá asegurada su supervivencia gracias a la necesidad del hombre de obtener poder y de crear grupos o instituciones donde pueda ejercerlo y distribuirlo: las escuelas (exaltando el saber académico), las revistas y suplementos literarios que tuvieron gran apogeo por esos tiempos, y los grupos literarios que comenzaron a crear rivalidades o afiliaciones entre ellos, pero que ya se reconocían como una elite que gozaba de cierto poder y privilegios sociales. De ahí el surgimiento de la generación de *Taller* como receptora de esa tradición de las letras mexicanas: el amor por los modelos artísticos europeos, por un lado, y la inquietud de empezar a crear formas literarias nacionales nuevas, por el otro.

La generación de *Taller*: conformación de una importante elite de poder

Para entender la relevancia de la revista *Taller* en las letras mexicanas (respaldados por el recuento histórico que hicimos) habrá primero que decir dos cosas: que pese al poco tiempo que estuvo en circulación (1936-1941) y a los pocos lectores que al parecer tuvo, es notable que entre sus filas de escritores y colaboradores haya tenido a figuras de gran renombre como Xavier Villaurrutia, José Revueltas,

Carlos Pellicer y Alfonso Reyes (sin contar a la cuadrilla de españoles exiliados que publicaron en ella a partir de su cuarto número); y que fue el núcleo de donde salió el intelectual más importante e influyente que México ha tenido: Octavio Paz, quien —años después de su participación en la revista— se convertiría en el paradigma de las letras mexicanas al conjuntar no sólo talento, sino también el suficiente poder (exaltado, en parte, gracias al reconocimiento internacional que logró para las letras mexicanas cuando ganó el premio Nobel⁶ de literatura en 1990) para ser el “papá” de la vida literaria en nuestro país hasta el día de su muerte.

La revista *Taller* aparece en diciembre de 1938, teniendo como antecedentes a *Barandal* (1931-1932), *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934) y *Taller Poético* (1936-1938, con la que se fusiona). En esta publicación se dieron a conocer varios jóvenes escritores y artistas bajo la dirección de Rafael Solana, en un primer momento: Octavio Paz, Efraín Huerta, Rafael Vega Albela, Alberto Quintero Álvarez, Neftalí Beltrán, Enrique Gabriel Guerrero, Carmen Toscano, Mauricio Gómez Mayorga, Manuel Lerín, Vicente Magdaleno y muchos otros que se fueron anexando al grupo a lo largo de los 12 números que duró la revista (termina en 1941 con una fuerte influencia española).

Este grupo de intelectuales parece ser uno de los más importantes de las letras mexicanas, después de los Contemporáneos, pues procuró la conjunción de escritores españoles, hispanoamericanos y mexicanos de varias generaciones, además de que una de sus principales tareas fue traducir a varios poetas europeos.

⁶ La importancia del premio Nobel logrado por Paz reside no sólo en la proyección que le otorgó al escritor a nivel mundial, también porque la institución letrada mexicana logró el reconocimiento de la universalidad de sus textos: “[...] los escritores del mundo entero lo aceptan como un certificado de universalidad y, por ello, tienen en común reconocerlo como la consagración más alta del universo literario”, según dice Pascele Casanova en *La República mundial de las Letras* (2001: 197).

“Amor, revolución y poesía”⁷ no sólo eran tres ardientes sinónimos entre sus colaboradores, también representan la síntesis de la tradición mexicana que ellos recogieron y su clara afiliación al pensamiento romántico. Como afirma Octavio Paz en el ensayo “Poesía mexicana moderna” (1957: 72-75): *la poesía* era un ejercicio espiritual, algo que tiene que ser vivido. Ésta junto con el *amor* se vislumbraban como una tentativa de recobrar al hombre adánico y a la palabra original, pues eran una experiencia capaz de sacudir los cimientos del ser para llevarlo hacia la otra orilla, ahí donde pactan los contrarios. Pese a formar parte del gobierno de Cárdenas y vivir el auge del realismo social, ellos no querían comprometer su arte (obra) con alguna ideología política (no obstante que José Revueltas y Efraín Huerta militaban en el partido comunista); la palabra *revolución* era utilizada como parte misma del acto poético que, si bien apuntaba más a una búsqueda estilística o sentimental, también visualizaba a la juventud con la doble consigna de cambiar al hombre y a la sociedad (y sin lugar a dudas, también aludía al acontecimiento más importante de la historia de la nación, la Revolución mexicana, aunque se afiliara a ella sólo por el nombre).

La manera en que definieron estas palabras deja ver el fuerte impacto que tuvieron los presupuestos románticos entre estos escritores: la búsqueda de la palabra original y la exaltación de las pasiones, por ejemplo; pero también muestran gran ímpetu por la creación propia (demandando una tradición cultural y estética nuevas), pese a tener

⁷ Cabe mencionar que pese a citar declaraciones de los escritores hechas tiempo después de su estancia en la revista *Taller*, hemos constatado su rechazo a la literatura ideológica, así como la gran influencia de las tendencias que Octavio Paz menciona en el ensayo que se toma como parte del manifiesto generacional de la revista, el cual recoge varias ideas que plasma dentro de un texto que aparece en el número 2 de *Taller*, intitulado “Razón de ser. (Disertación sobre las generaciones de Ortega y Gasset)”.

claras influencias de escritores extranjeros, no sólo europeos (Novalis, Blake y Rimbaud), sino también hispanos (Cernuda, Larrea, Neruda, Prados, Lorca, Altolaguirre, Alberti y Aleixandre).

La síntesis lograda por todas estas influencias permitió que algunos miembros de esta generación se convirtieran —a nuestro ver— en los depositarios del poder que los intelectuales (como Alfonso Reyes) mexicanos habían resguardado dentro de *la ciudad letrada* hasta ese momento y por ende, se convirtieran en *importantes e influyentes personalidades*⁸ de gran peso literario y político durante el siglo XX.

Sin embargo, en éste como en todos los núcleos donde se concentra algún tipo de poder, las jerarquías y el ordenamiento de sus miembros juegan un papel primordial para la conformación de las instituciones.

Nacimiento de las relaciones de poder: la importancia del orden y del saber dentro de la ciudad letrada

El primer suceso importante que deja ver las nacientes relaciones de poder dentro de la revista es el cambio de director en la publicación a partir del cuarto número, cuando Rafael Solana cede la estafeta a Octavio Paz.

Pese a que Solana fue quien tuvo la idea de hacerla y costeoó los gastos del primer número, Octavio Paz, uno de sus dos colaboradores, “[...] desde el primer momento asumió la dirección efectiva [...]” (Solana, 1963: 197) de la revista aunque también aparecen como responsables (aparte de Paz) Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez.

⁸ Es importante señalar que no fue la única generación de principios de siglo que tiempo después cobró gran influencia y logró consagrarse, también aparecen muchos de la generación de Contemporáneos, del Ateneo de la Juventud y de la Generación de 1915.

Con la limitación de no tener fuentes además de los discursos *a posteriori* de los propios colaboradores de la revista; podemos arriesgarnos a afirmar (con base en un estudio y revisión previa de los 12 números) que el posicionamiento de Paz al frente de la publicación a tan pocos números de haber salido bajo la dirección de Solana se debe principalmente al talento que desde sus primeras participaciones mostró (por ejemplo, en el número tres de *Taller Poético* ya figura con dos ensayos y unos poemas) y por otro lado, debido a las relaciones que fue adquiriendo con los escritores ya consagrados de la época. Pero lejos de la inocente relación de orden que se estableció en el grupo de escritores, la jerarquización de los miembros resulta de gran importancia para la conformación de un núcleo de poder.

La relación del poder con el orden (palabra que implica el acomodo y la acción de ordenar), coinciden pensadores como Elias Canetti, Michel Foucault y Ángel Rama, consiste en hacer evidentes las diferencias que, como individuos, tenemos desde nuestro nacimiento: las más inmediatas, las físicas como el color de piel, de ojos o de cabello; la estatura, la forma de nuestra nariz, etc., pero hay otras menos visibles, como lo son nuestras capacidades cognitivas o intelectuales: “[...] los hombres en tanto individuos son conscientes de tales diferencias, que descargan su peso sobre ellos y los mantiene claramente separados” (1987: 12), afirma Canetti. Esta conciencia es la que nos hace crear distancias entre los individuos, pues unos somos más aptos para hacer ciertas cosas; sin embargo, pese a que nuestras capacidades no son tan importantes en un primer momento, sí determinan el lugar que ocupemos en el ámbito social o laboral donde nos desarrollemos (oficinas, talleres manuales, fábricas, escuelas, instituciones, etc.).

Las diferencias serán un factor determinante para establecer el orden social (primordial instancia donde se ejercen distintos tipos de poder) en el que las capacidades físicas, como la fuerza o resistencia,

serán relegadas frente a nuestras aptitudes cognitivas como el razonamiento o la destreza, por ejemplo. De ahí que no se considere igual de importante el trabajo de un obrero al trabajo de un científico pese a que ambos producen un avance —económico o intelectual— en la sociedad. Las capacidades cognoscitivas serán pues, un punto de partida para el ordenamiento entre los hombres ya que las “jerarquías sólidamente establecidas en todos los ámbitos de la vida impiden el intento de llegar hasta los superiores, de inclinarse hacia los inferiores, a no ser para guardar las apariencias” (Canetti, 1987: 12).

La jerarquía también implicará *dominación*⁹ por parte de aquel que tenga el poder, porque se considere (o sea considerado) más apto para ejercerlo dentro de determinado ámbito social. Ahora bien, es necesario aclarar que el problema del orden y la jerarquía es más complicado de lo que pudiera parecer, pues implica una opresión entre uno y otro nivel del orden, es decir, las distancias pueden causar malestar por la misma estrechez para ejercer movimientos. Por ejemplo, cuando una persona llega a tener algún poder, como los intelectuales o los gobernantes, éste se le reduce en tanto se da cuenta de la existencia de otras personas que también pueden influir en sus decisiones (su familia, sus allegados, sus jefes, las editoriales, las otras dependencias del gobierno, etc.). Es por esto que los más poderosos buscan a toda costa mantener su posición o elevarla, con lo cual se vuelven más dictatoriales y represivos cuando peligra su mando.

Buscar mantener una alta posición dentro de la jerarquía también es asegurarse de recibir el menor número de órdenes (si no es que ninguna) entre uno y otro integrante. Las órdenes se convertirán, como afirma Canetti, en agujones de poder; los cuales causan gran malestar en aquellos que los reciben:

⁹ En el sentido en que Michel Foucault utiliza este término en *Vigilar y Castigar, el nacimiento de la prisión* (1999).

Toda orden consiste en un *impulso* y un *aguijón*. El impulso fuerza al receptor a la ejecución, a saber, de manera tal como es adecuado al contenido de la orden. El aguijón queda en aquel que ejecuta la orden. Cuando las órdenes funcionan normalmente, como se espera de ellas, del aguijón no se ve nada. [...] Pero el aguijón se hunde hondo en el hombre que ha cumplido una orden y allí se queda inalterablemente (Canetti, 1987: 301).

Ésta es la causa de que la jerarquía esté en constante movimiento, pues sus miembros buscan recibir el menor número de órdenes para ser los supervivientes: “Quien elude órdenes tampoco tiene que almacenarlas. El hombre libre es solamente aquel que ha aprendido a eludir órdenes, y no aquel que sólo después se libera de ellas” (Canetti, 1987: 302).

Con lo anterior no queremos decir que tras del nombramiento de Octavio Paz como director de la revista haya un plan perverso de derrocamiento de jerarquías (porque sería absurdo afirmarlo cuando no tenemos pruebas de que eso haya ocurrido). Lo que queremos hacer ver es que dentro del complejo tema del poder, *el orden-jerarquía* resulta ser un factor importante.

La decisión de cambiar de director trajo consigo que la revista tomara un rumbo diferente al previsto en un principio: de ser un espacio de proyección para jóvenes escritores mexicanos, se convirtió en el “cuarto de hotel” que provisionalmente alojó a muchos de los escritores españoles exiliados por el régimen franquista. Al respecto dice Solana: “Pienso que no fue un acierto el de Octavio Paz al admitir[los], no como invitados, como García Lorca y Moreno Villa habían estado desde el principio, sino como dueños de la casa [...]” (1963: 197); lo cual provocó que se dieran menos espacios a los escritores nacionales y que los españoles acapararan la mayor parte de las páginas de la revista. De aquí se desprende el segundo suceso importante relacionado con la nueva jerarquía dentro de esta publicación: el peso que

la autoridad —y por ende, las decisiones— de Octavio Paz comenzó a tener en las letras mexicanas.

La revista *Taller* tuvo la particularidad de haber contado entre sus filas con intelectuales hechos de cierta fama entre los letrados mexicanos (algunos ya contaban con obras publicadas en diversas editoriales). Pero es de singular curiosidad que sea a partir de la dirección de Octavio Paz cuando se encuentre a una figura como la de Alfonso Reyes figurando entre sus colaboradores.

Con temor a hacer conclusiones demasiado apresuradas o descabelladas, nos atrevemos a afirmar el impacto positivo, claro está, que esta situación le provocó al desenvolvimiento y posicionamiento de Paz entre las letras mexicanas. En primer lugar, porque se sabe, en base a la compilación que hizo Anthony Stanton,¹⁰ que entre Paz y Reyes hubo un extenso intercambio epistolar entre los años 1939-1959, donde ambos se hicieron aportaciones para el mejoramiento de su estilo y comentarios sobre problemas literarios en general. Gregory Zambrano afirma, en una reseña que hace al texto de Stanton:

De 1939 a 1959 se establece entre ambos creadores un contacto estrecho, tal vez, podríamos decir, con reservas, tutelado por el magisterio y prestigio que ejercía Reyes sobre una generación a la que se distanciaba en edad. En el caso de Paz, esta presencia distintiva se desprende de las primeras cartas incorporadas a la colección [...] Vemos en ellas un testimonio de apoyo económico e intelectual con que Reyes generosamente hizo posible la publicación de la revista *Taller* (1938-1941), dirigida por Paz desde su quinta entrega “Este acto de generosidad —señala Stanton— es el acto inicial que marcará el papel y la actitud de Reyes entre el joven poeta: el hombre mayor será su mecenas y su guía” (Zambrano, internet).

¹⁰ Ver: Gregory Zambrano (internet).

Así también el contacto de Reyes con la Casa de España¹¹ en México facilitó el patrocinio económico de algunos números de la revista.

La cercanía manifestada entre ambos y el talento mostrado por muchos escritores de esta época propició que entre “bombo y platillo” se inaugurara, años después de *Taller, la ciudad letrada* mexicana para recibir no sólo a un grupo importante de escritores que cultivarían el saber y consagrarían las letras en todo el siglo XX, sino también al que recogería de Reyes la estafeta de gran intelectual, Octavio Paz, quien materializará (años más tarde a su participación en *Taller*) las añoranzas de las dos tradiciones que se habían gestado en la conformación de la cultura mexicana: la *antinacionalista* y la *nacionalista*, al lograr el reconocimiento del talento de sus textos a nivel internacional.

Así se comenzó con una institucionalización más formal de la tradición literaria, en la que se buscó impactar el mercado editorial además de con novelas, poemarios o teoría de la literatura, con la publicación de suplementos y revistas culturales: tan sólo después de *Taller* (que ya tenía como antecedente tres revistas), Octavio Paz dirigió y colaboró en *El Hijo pródigo*, *La Revista Mexicana de Literatura* y *Vuelta* a la que sucedió *Letras Libres*, publicación de gran importancia hoy en día. Pero este tema no es el que ahora nos compete.

Pese al tráfico de influencias que se desarrolla en la *ciudad letrada*, no hay que dejar de lado el gran talento manifestado por sus integrantes en esos años (aunque, como más adelante afirmaremos, *el gusto literario* que todos decimos tener está condicionado a muchos factores relacionados con el poder y no sólo con la sensibilidad estética).

El talento para los intelectuales muchas veces está relacionado con la manera en que manejan *el saber* que poseen: *saber-decir* sus experiencias y el *saber-resguardar* sus conocimientos. El primero implica un conocimiento de los signos (principalmente lingüísticos),

¹¹ Ver Diana Ilizaliturri (internet).

mientras que el segundo apela más al alejamiento que el intelectual mantiene en su “torre de marfil” respecto a los demás seres humanos, pues ellos siempre han trabajado en mitificar su imagen y sus herramientas de trabajo, las palabras, a tal grado de relacionarlas y relacionarse de alguna manera con la divinidad.

El problema del conocimiento conectado con el poder se dispara hacia diversas reflexiones éticas y ontológicas que nos ofrece la filosofía; sin embargo, por cuestiones prácticas para realizar esta investigación dejaremos de lado esas vertientes y nos centraremos en una repercusión importante dentro de la tradición literaria mexicana: *el saber-decir* como experiencia estética restringida a la aprobación de los miembros del grupo literario.

El poder matar: la gran cualidad del crítico literario

Gran parte del rechazo o alejamiento que sienten las personas comunes respecto al intelectual es provocado por la inutilidad que parece tener su profesión dentro del sistema de trabajo (producción) que hay en la sociedad. Mientras que los artesanos hacen “arte con utilidad”, las creaciones del artista parecen ser meras cosas accesorias dentro del consumismo del hombre: se reconoce la importancia del agricultor para la subsistencia de su comunidad, de un obrero para echar a andar el sistema económico de una nación, hasta de los políticos para organizar y dirigir los grupos sociales en donde convive (o insiste en convivir) el ser humano. Sin embargo, la actividad del intelectual, aquel “[...] que se dedica al pensamiento y al estudio esencialmente de las humanidades y otras ciencias” (Lara, 2007: 517), es tan poco productiva que hace que se le vislumbre (contrario a sus esfuerzos por mitificar su labor) como un parásito social o como un siervo del gobierno.

Ahora bien, bajo este supuesto, el amurallamiento de *la ciudad letrada* mexicana pareciera justificarse debido a la incompreensión o

desconocimiento que las masas populares (o poco instruidas en lo que se refiere a la contemplación del arte) tienen de su labor; sin embargo, no son del todo inocentes, primero porque, como ya dijimos, el alejamiento de las personas es provocado por la divinización de su *labor escrituraria*, como diría Rama y, en segundo lugar, porque el conocimiento y manejo de los signos lo han relegado sólo para ciertos grupos y personas aceptados por la institución.

Dentro de la actividad letrada el crítico se encuentra en la punta de las jerarquías. Su oficio muestra la forma en que la actividad literaria tiene una función importante dentro de la sociedad, es decir, les informa a las demás personas cómo los escritores e intelectuales cultivan y estudian al ser humano con y a través de sus textos. En México las revistas y suplementos culturales constituyen una fuente importante para investigar estas relaciones de poder; pues en ellas se rescata la producción crítica y literaria que nunca fue recogida en las historias de la literatura oficiales y que nos permiten ver la formación del estilo de los escritores y críticos, así como el surgimiento de generaciones de estos artistas y literatos; además de las luchas por el poder que se dan entre estos grupos.

Al crítico se le atribuye pues el poder de “matar”, en el sentido de silenciar para siempre, a aquellos que considere indignos de tener los privilegios que proporciona la escritura. Éste es quien se encontrará en los principales estratos de la jerarquía letrada, pues refleja la figura del “poderoso como superviviente” (Canetti, 1987: 228) —y la supervivencia es un deseo instintivo del hombre—. Él, al hacer teorías para lograr tener una mejor comprensión de lo que se está leyendo (literatura principalmente), al opinar sobre las cualidades o defectos del estilo de algún escritor, o al ejercer el poder de decir lo que le plazca y que todos lo escuchen con atención. Él, pese a ser el más parásito de todos los miembros de *la ciudad letrada* (pues trabaja con las ideas de otras personas), es el que tiene mayores privilegios sobre los demás.

Ser crítico, o sea, el *poder-decir*, también será un deseo del escritor (como ocurre en México donde la actividad crítica de esa época es ejercida, en su mayoría, por los mismos escritores) para no ser silenciado, pues quien habla puede ser escuchado y, por ende, notado por los demás dentro de la jerarquía social e institucional. Podemos ver más claramente este juego de poderes dentro de las generaciones. En ellas sólo sobreviven aquellos que no son callados por alguien más y que de alguna manera siguen haciéndose escuchar gracias a su talento, aunque también gracias a las relaciones que procuran tener con miembros ubicados más arriba dentro de la jerarquía (pensemos en Octavio Paz, Rafael Solana o Villaurrutia durante y después de la revista *Taller*).

El poder del crítico —del escritor como crítico en la tradición mexicana— llega a su máxima expresión cuando sus decisiones de muerte o de vida resultan inapelables. Y cuando lo son, él procura que las voces discrepantes no tengan la suficiente fuerza como para causarle daño. Además se complace con trasladar de la vida a la muerte a quien le parezca. Por ello, es muy importante delimitar bien las jerarquías dentro de las instituciones de poder y más importante aun lograr imponer una figura dictatorial percibida (por los de bajo rango) como inapelable: “Porque realmente sólo está sometido quien se deja matar por él” (Canetti, 1987: 228). Es así como se conforma la tradición literaria: con los que han silenciado a los demás (aunque no siempre sean los más brillantes o talentosos) y aquellos que no fueron silenciados en su intento de pertenecer a *la ciudad letrada*.

La creación del canon y del gusto literario

El problema del canon y del gusto literario nos lleva a estudiar la literatura no como una actividad que eleve y cultive el espíritu de los hombres; sino como un producto más de las relaciones que se van dando entre los sistemas sociales: el político, el económico, el cultu-

ral, el educativo, etc. Es decir, nos ayuda a entender el gusto literario desde una perspectiva menos romántica y nos permite ver cómo los núcleos de poder son los que deciden por el individuo.

En una tradición literaria como la mexicana donde la labor escrituraria del intelectual se liga directamente al poder político en la medida que éste le provee de recursos, principalmente económicos, para la creación y publicación de su obra (no es raro encontrar que muchas de las revistas mexicanas han sido patrocinadas por el gobierno); se puede observar una implicación de la labor letrada con la manipulación de las ideas que circulan entre los grupos letrados y entre la sociedad misma (las becas de investigación son un medio para tener un conocimiento y control de los temas que se publican e investigan en el ámbito intelectual); como dice Levin L. Schücking —hablando sobre este problema pero dentro de la tradición intelectual europea— “La vida del arte no es tan diferente de la vida comercial como a primera vista parece” (Schücking, 1950: 29). Y es que pareciera de particular relevancia la importancia de los grupos literarios (y de las elites de poder en general) en la conformación del *gusto literario* popular, y no sólo eso, también en la creación y regulación de ideologías.

La creación del sentimiento nacionalista del que hablamos párrafos arriba, muestra el estrecho vínculo que mantuvieron (y aún hoy mantienen) el sector gubernamental y los intelectuales para la conformación de determinadas formas de pensamiento en la sociedad; pese a que digan estos grupos que las letras están más cerca del pueblo, que la educación es la vía para romper las cadenas de la ignorancia y llegar a la libertad que nos provee el conocimiento de la verdad.

La institución escolar parece ser uno de los medios donde se ve más claramente la *formación* del gusto en los individuos. Si bien es cierto, en ella no se encuentran impulsos relevantes para la trans-

formación de los valores artísticos sociales; sí se nota su importancia como guardiana de una tradición (el canon) social específica. También la escuela ejerce un poder sustancial sobre el *poder-actuar* de los individuos, pues como ya lo decían Justo Sierra y Gabino Barreda bajo los presupuestos del positivismo: “Si se educa, se le añade a México la conducta predeterminada de sus miembros, se le defiende a través de la selección previa de respuestas colectivas” (Monsiváis, 1994: 1386). Así, la libertad que nos otorga el conocimiento escolar es sólo virtual, en tanto se nos provee únicamente de fragmentos del saber que la vida otorga. En la escuela, por ejemplo, las disciplinas y los temas son previamente seleccionados y revisados por el maestro o por alguna autoridad institucional, la cual decreta lo que se debe conocer.

El problema del gusto está, pues, fuertemente ligado con lo que permiten que conozcamos ciertas instituciones sociales. Los intelectuales, por ejemplo, crean en las demás personas un *gusto literario* basado en lo que permiten que leamos de aquellos que escriben sobre ciencia o literatura; es decir, se vincula con el *canon* hecho por ellos y se reduce únicamente a las personas conformadoras de *la ciudad letrada* (aunque haya algún escritor “subversivo” que se da a conocer por otros medios, pero que si llega a tener algún tipo de fama o divulgación es en gran medida gracias a que la institución letrada aprobó su obra). Este tipo de manipulación o influencia en los lectores se ejemplifica en el ámbito de las revistas culturales o literarias. En *Taller*, por ejemplo, encontramos que entre sus propios colaboradores se reseñan textos y de eventos culturales (en los cuales participan sus miembros o amigos), elogiándose mutuamente, haciendo propaganda de sus nuevas publicaciones o las de los grupos de escritores con los que tienen contacto cercano, como los exiliados españoles (esta característica resalta en los anuncios que se muestran al principio y al final del contenido de cada número, donde divulgan las nuevas

publicaciones de las editoriales de los integrantes y amigos de *Taller*, como Letras de México, Editorial América, Ediciones Taller, Porrúa, FCE —en esta última escribían algunos de los intelectuales de La Casa de España en México—).

En el primer número —por ejemplo—, en la sección *Bibliográficas* (*Taller*, 1981: 88-91), Efraín Huerta presenta *Tres libros españoles*. Allí reseña *Entre dos fuegos*, libro de Antonio Sánchez Barbudo del cual escribe:

He deseado comenzar estas notas con un bello libro en prosa, debido a uno de los mejores jóvenes españoles de la hora presente, por la sencilla razón de que su lectura me condujo, en ejercicios de muerte y serenidad, hacia lugares que mis pies no han pisado, que desde hace muchísimos meses quisieran pisar [...] (*Taller*, 1981: 88)

En este pequeño párrafo introductorio resaltan adjetivaciones que dejan ver el grado de subjetividad con el que el autor se expresa del texto reseñado, característica que se repite en las siguientes dos reseñas. En *El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja, dice: “Siempre he pensado que este libro es el que yo esperaba, si no en Arturo, en otro joven poeta español. [...] Doblemente me alegro, por ser un libro ambicioso y porque los temas, amorosamente tratados son universales y en el lenguaje poético toman un gallardo tinte de nobleza [...]” (*Taller*, 1981: 90); mientras que del poemario *Son nombres ignorados*, de Juan Gil-Albert escribe: “Poeta mediterráneo, valenciano, se complace sensualmente, en las palabras hermosas [...] bajo la luz que tan apasionadamente anuncia Juan Gil-Albert” (*Taller*, 1981: 90 y 91).

Lo anterior es sólo una muestra de las relaciones de poder que se van entretejiendo para la formación del gusto entre los individuos. El canon literario será pues el resultado de las relaciones de poder (entre diversas instituciones) que se vayan estableciendo entre los

grupos de intelectuales que logren impactar al individuo para hacerlo consumir sus obras y, por ende, sus ideas en determinada época; conformando así una ideología determinada.

A manera de conclusión...

En esta, tal vez, cansada, aunque no exhaustiva investigación buscamos mostrar las relaciones de poder que se dan dentro y fuera de los grupos intelectuales mexicanos a principios del siglo XX, con especial atención en la revista *Taller*.

La vida cultural en México se presenta como una enorme red donde las instituciones y los artistas mantienen estrechas vinculaciones que impactan directamente en la ideología de un pueblo que estaba (y aún está) en vías de una simbiosis cultural.

Si bien es cierto que la corta existencia y poca difusión que tienen las revistas culturales dentro de la tradición literaria en México nos hacen ver a estas publicaciones como un medio tangencial para el estudio de la literatura, resulta bastante interesante toda la información que nos brindan acerca de los inicios de algunos escritores y de las tendencias que estuvieron en boga en años pasados; sobre todo para hacer un rastreo social e histórico de la formación estilística de algún escritor o generación, que en nuestro caso sirvió para analizar la figura del intelectual mexicano al inicio del siglo XX.

Al estudiar la figura del intelectual se nos descubre una nueva manera de percibir al fenómeno literario: ya no como una actividad ligada a lo divino, con personas moralmente superiores o artísticamente más agudos. Con esta investigación poco a poco fue desapareciendo el mito del *hombre de letras*, para abrir paso a un ser humano común y corriente ejecutor de una profesión —cuestionable, plausible y criticable— como cualquier otra, dentro del sistema social.

La crítica hacia la figura del intelectual (que muchas veces se vislumbra como un parásito social) va más encaminada a reflexionar

sobre su grado de compromiso con la sociedad y por ende con el hombre, pues se hacen llamar “humanistas” (en el caso de los intelectuales escritores o literatos) y parecieran ser las personas más alejadas del pueblo, de su sentir y sus necesidades. No se les pide que su comportamiento siempre sea de voceros de las necesidades públicas; lo que se les exige es que realmente tengan conciencia de la importancia de su oficio: como modelos para las generaciones venideras —caso de los escritores creadores de talleres literarios o que se inmiscuyen en el área de la docencia— y como creadores de ideologías, pues ellos mismos son los que seleccionan la producción literaria y crítica que gira en el país.

Por el amor al poder dejan de hacer una verdadera labor de crítica y producción literaria. Empiezan a ver a las letras como palanca de ascenso social, a concebir al “[...] lenguaje como un poder con sus rituales” (Karam, 2003: 20). Esta idea ocasiona que privilegien al metalenguaje elaborado por ellos mismos, los discursos apegados a sus reglas; que controlen las becas de investigación en las áreas de humanidades, así como a las publicaciones que sacan las editoriales; distanciándose más y más del individuo común, aquel que siente, como dice Rama, una “[...] admiración indisimulable por la capacidad del intelectual para manejar el instrumento lingüístico [...], por su poder casi mágico para ejercer la escritura y mediante ella componer [un] discurso ideológico justificativo[...].” (Rama, 2009: 251).

Bibliografía

Avilés Fábila, René, *Octavio Paz: su reinado dividió a la cultura del país*; disponible en <http://recordanzas.blogspot.com/2009/04/octavio-paz-su-reinado-dividio-la.html>

Canetti, Elias, 1987, *Masa y poder*, Barcelona, Alianza.

Cassanova, Pascale, 2001, *La República mundial de las Letras*, trad. Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama.

- Foucault, Michel, 2001, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- _____, 2005, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets.
- _____, 2008, *Vigilar y Castigar, el nacimiento de la prisión*, 35ª ed., trad. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI.
- García, Enrique César y Ramírez Smith, *María Fernanda, Brevisima descripción de la letra impresa en México: literatura, suplementos culturales, revistas y fanzines*; disponible en Libre proyecto de publicación. catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/cesar_g_e/capitulo3.pdf
- Ilizaliturri, Diana, “Entrevista con Octavio Paz, Editor de revistas”; disponible en www.letraslibres.com/index.php?art=5884.
- Karam, Tanius, 2003, “Teoría del poder y medios masivos de comunicación”, en *Paideia*, núm. 4, año 1, vol. 1, pp. 16-20.
- Schücking, Levin. L, 1950, *El gusto literario*, trad. del alemán por Margit Frenk Alatorre, México, FCE.
- Monsiváis, Carlos, 1994, “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”, en *Historia General de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, pp. 1335- 1548.
- Paz, Octavio, 1957, “Poesía mexicana moderna”, en *Las peras del olmo*, México, Imprenta Universitaria, pp. 72-75.
- Rama, Ángel, 2009, *La ciudad letrada*, Barcelona, FINEO.
- Taller*, 1982, vols. 1 y 2, edición facsimilar, México, FCE (Revistas Literarias Mexicanas Modernas).
- Taller Poético 1936- 1938, Poesía 1938*, 1981, edición facsimilar, México, FCE (Revistas Literarias Mexicanas Modernas).
- Solana, Rafael, 1963, “Barandal, Taller poético, Taller, Tierra Nueva”, en *Las Revistas Literarias de México*, México, INBA-Departamento de Literatura, pp. 196-199.

Solano, Patricio Eufraccio. “El hombre y su obra”, en <http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/paz/introd.htm>.

Vidal López-Tormos, Yolanda, *Una aproximación al panorama de las publicaciones periódicas literarias mexicanas (1950-1999)*; disponible en revis-tas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI9595110259A.PDF

Zambrano, Gregory, “Reseña a Anthony Stanton (ed.) *Alfonso Reyes-Octavio Paz. Correspondencia (1939-1959)*”; disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/602/60249220.pdf>.

Una violeta de más, de Francisco Tario: crueldad, humor y praxis

Inés Ferrero Cándenas
Universidad de Guanajuato

Resumen

Este artículo analiza algunos cuentos de Francisco Tario, contenidos en *La noche* y *Una violeta de más* desde la perspectiva de una estética de la crueldad. Se subraya la similitud entre los procedimientos del narrador mexicano y los conceptos del teatro de la crueldad de Artaud. Sin embargo, si Artaud eleva el acto cruel a un nivel místico en el que la crueldad equivale a plenitud de vida, Tario lo presenta sobre todo como acto de liberación que nos permite ver nuestra propia insignificancia.

Palabras clave: crueldad, Artaud, humor, praxis, liberación.

Abstract

This article analyses some short stories by Francisco Tario, published in *La noche* and *Una violeta de más* applying the esthetics of cruelty. The similitude between the proceedings of the Mexican writer and Artaud's theater of cruelty are shown in the article. Nevertheless, in Artaud cruel acting has a mystical level where cruelty signifies life's plenitude. Tario, on the other hand, sees an aspect of liberation in cruelty that reveals our own insignificance.

Keywords: cruelty, Artaud, humor, praxis, liberation.

Ya sea por su precaria forma de adentrarse en la historia de la literatura mexicana, ya sea por su tendencia a crear imaginarios extravagantes o por el simple hecho de que la crítica lo ha ignorado durante las últimas décadas, Francisco Tario con frecuencia ha sido considerado un escritor “raro” o “secreto” (ver Toledo, 2006: 8). Dicho de otra forma, un autor ligado a la palabra anticatólico. ¿Por qué? En el primero de sus libros, *La noche*, el narrador resume lo que podría entenderse como el programa estético y vital del propio autor:

Y escribiré libros. Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian; que les menguarán el apetito; que les espantarán el sueño; que trastornarán sus facultades y les emponzoñarán la sangre. Libros que expondrán con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y lo nauseabundo del amor [...] Libros, en fin, que estrangulen las conciencias, que aniquilen la salud, que sepulten los principios y trituren las verdades. Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía, el vandalismo, la gula, el sacrilegio: todos los excesos y las obsesiones más sombrías, los vicios más abyectos, las aberraciones más tortuosas (Tario, 1943: 54).

En este fragmento podemos observar, si no la “rareza” de su propuesta literaria, sí ciertas características que lo acercan a aquellos escritores “raros” entendidos por Rubén Darío como de escritores marginales, clasificables o *underground* (1952: 23-26). El mismo fragmento es utilizado por Geney Beltrán en un monográfico sobre la obra de Francisco Tario y Efrén Hernández con el fin de subrayar que la rabia radical de los primeros libros de Tario se ha difuminado en los últimos: *Tapioca Inn y Una violeta de más* (2006: 184).

Sin embargo, un breve recorrido a través de las páginas de *Una violeta de más* parece poner en entredicho tal afirmación. Esta colección de cuentos fantásticos publicada en diciembre de 1968 se

abre con “El mico”, relato que narra principalmente la historia de un infanticidio y se cierra con “Entre tus dedos helados”, historia de un joven que, al estilo de Espronceda, asiste a su propio funeral gracias a las maquinaciones de su hermana-amante. A estas dos historias habría que añadirle “Ragú de ternera”, donde un antropófago mete a un recién nacido en el horno y acompañándose de un buen vaso de vino, lo corta en trocitos para comérselo, u “Ortodoncia”, en el que una familia se ríe de la falta de dientes de uno de sus miembros hasta provocar su suicidio. A juzgar por la temática y línea argumentativa de los relatos mencionados, se diría que en el último de los libros de Tario el programa estético anunciado por el primero de sus personajes sigue vigente; esto es, *Una violeta de más* continúa exponiendo “lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y lo nauseabundo del amor” (Tario, 1943: 54).

Sin duda su prosa ha cambiado, pero el ataque contra las instituciones, la comunicación humana, el amor o la piedad no se han difuminado, sino evolucionado, dando lugar a un programa estético más sofisticado y complejo. Es precisamente una indagación sobre el programa estético de Tario en *Una violeta de más* lo que se abordará en el presente artículo. Se partirá de la premisa de que dicho programa es una continuación de lo anunciado por su primer narrador, dándole así cierta cohesión a su obra y elucidando que su estética está regida, no exactamente por una “rabia radical”, sino por la crueldad.

¿Qué es la crueldad? Según la acepción de la Real Academia Española *crueldad* significa: “Inhumanidad, fiereza de ánimo, impiedad”. Según la Asociación Americana de Psiquiatría la crueldad constituye un “disturbio psicológico caracterizado por una respuesta emocional de indiferencia, o de obtención de placer ante el sufrimiento y dolor de los demás” (Michael, 2005: internet). La crueldad es por tanto una característica psicológica, de una persona, de un autor, o de sus

personajes. También es un tipo de estética: escritores y artistas crean imágenes de crueldad. Pero es algo más. Si aceptamos que “por ser tratado cruelmente, Sade creó crueles fantasías” (Zimmerman, 1977: 507) la crueldad como pieza básica de su investigación literaria no sólo es un tipo de expresión estética, sino una forma de praxis: dichas fantasías ofrecieron a Sade la posibilidad de venganza contra sus opresores, contra una sociedad que lo encarceló y marginó (Zimmerman, 1977: 509). Tenemos así que aparte de la común acepción de la crueldad como alteración psicológica, ésta puede constituir una estética, y también un modo de praxis. La pregunta a formular respecto a la colección de relatos de Tario es entonces, ¿En qué consiste esta praxis? ¿Cómo funciona estéticamente y qué efecto produce en el lector?

Para acercarnos a posibles respuestas cabe introducir brevemente la noción de humor negro, concepto que veo estrechamente vinculado a la estética de la crueldad como praxis en *Una violeta de más*. El humor puede tomar numerosas direcciones. No es mi intención en el presente estudio definir o analizar las posibles significaciones del humor como índole o condición humana (Bergson, 2008: 12-13); tampoco como un modo de representar una determinada realidad de forma que se resalte su aspecto cómico (Bergson, 2008: 16-17). Por el momento, bastará decir que cuando la realidad a representar está caracterizada por los aspectos más sombríos o siniestros de la condición humana, como pueden serlo la crueldad o la muerte, y dicha realidad es representada de forma cómica, se habla comúnmente de humor negro. De nuevo se podría hablar de varias direcciones en esta acepción del humor. Nos ajustaremos a una en particular, entendiendo el humor negro presente en *Una violeta de más* en el marco de la ruptura y la herencia de las vanguardias europeas, particularmente del surrealismo.

Desde la perspectiva surrealista, el humor negro no sólo es un concepto vinculado a la muerte, a lo siniestro o macabro enfocado desde un punto de vista sarcástico e irónico. En su *Antología del humor negro* (1939), André Breton lo define como un tipo particular de “emoción subversiva que tiene por objeto atacar el bienestar de todo aquello que se considere estable” (1997: 14). Años más tarde y siguiendo a Breton, John D. Erickson concibe el humor negro surrealista como un “intento por descubrir y articular un nuevo discurso que ofrezca una alternativa a la representación del mundo impuesta por la visión dominante de la clase media occidental” (1998: 198). Por un lado, el humor negro presente en *Una violeta de más* se alía con la concepción surrealista en tanto que su discurso humorístico está destinado a desequilibrar los principios más sólidos sobre los que se basan las relaciones humanas y por tanto a ofrecer una alternativa a la representación del mundo impuesta por la clase media occidental. A saber: el respeto a la vida, los vínculos afectivos, las instituciones sociales, la comunicación entre sujetos. Por otro lado, el modo en el que el humor negro se inserta en los relatos de Tario puede vincularse con la idea de praxis propuesta por la estética de la crueldad que defendía el surrealismo y, en particular, Antonin Artaud, quien escribe en “Cartas acerca de la crueldad”:

No cultivo el horror de manera sistemática. La palabra crueldad será entendida en un sentido amplio y no en el que se le otorga habitualmente. Y reivindico el derecho de quebrantar los significados usuales del lenguaje, de destruir de manera definitiva la coraza, haciendo trizas el collar de hierro; en fin, de retornar a las etimologías del lenguaje que a través de conceptos abstractos evocan elementos concretos (2002: 99).

La palabra *crueldad* para Artaud no implica necesariamente perversión, sadismo o violencia en la vida cotidiana. Su forma de quebrantar

tar el significado usual que se asigna a la palabra crueldad abarca una visión de este concepto que no está necesariamente unida al desgarramiento de la carne, sino al determinismo filosófico: a aquel tipo de conciencia que “otorga al ejercicio de vida su matiz de sangre, porque se sobreentiende que la vida ha de incluir siempre a la muerte” (Artaud, 2002: 100). El significado que comúnmente asignamos a la palabra *crueldad* (ver definiciones enciclopédicas anteriores) puede así trascender su significado. El matiz de sangre puede servir para enseñarnos otro aspecto de lo humano, no de lo inhumano.

Para Artaud la estética de la crueldad tiene una propiedad “curativa”, pues considera que ésta es capaz de eliminar cierto tipo de sentimientos que expresamos de forma destructiva; que puede llegar a purgar nuestros impulsos sangrientos. La estética de la crueldad tal y como es concebida por Artaud no se identifica necesariamente con la percepción simbólica de un rigor sangriento o tortuoso, sino que es una estética que se identifica con lo plástico y lo físico, lo mítico y lo mágico para producir un lenguaje que privilegie lo corporal y apele no sólo al entendimiento psicológico o racional, sino también a una percepción sensorial que llegue de forma convulsiva al sentimiento del espectador (Artaud, 2002: 100-104). Dicho de otro modo: la estética de la crueldad es entendida como praxis.

Artaud no pretende acabar con la mentira y decepción humanas tal y como se encuentren en un determinado momento dentro de una sociedad concreta. No se trata literalmente de transformar la sociedad en la que vivimos, sino de insertar en ésta elementos que hagan que el sujeto se libere de sus propias limitaciones, que lo hagan despertar de una conducta regida por la inercia: “considero imposible revitalizar el mundo en el que vivimos y además, inútil aferrarse a él; propongo algo que nos arranque de tal marasmo en lugar de continuar quejándonos de él, del aburrimiento, la inercia y la estupidez generalizada” (81). Artaud incluye en su teatro de la crueldad ele-

mentos grotescos, macabros y crueles como vehículos para crear una estética capaz de hipnotizar la sensibilidad del espectador (80).¹

La estética de la crueldad se diferencia así de la crueldad como alteración psicológica en que ésta vendría a convertirse en un modo de “liberar” al hombre de su propia represión, provocando que vuelva a sí mismo. Una praxis dirigida a causar la caída de la máscara, a dejar que salga a la luz la hipocresía que él ve en las sociedades occidentales, a impulsar a los hombres a que se observen “tal y como son”. La meta de Artaud no es en este aspecto muy diferente a la propuesta por el psicoanálisis freudiano: proyectar una cura cuyo proceso involucra una experiencia de *shock*, de confrontación con ciertos deseos suprimidos. El objetivo es destruir la complacencia, acabar con las pautas mentales y emocionales tal y como nos vienen dadas. El camino es encararse, una y otra vez, a una irrevocable destrucción hasta que finalmente se trascienda. Bajo la visión de Artaud, la exaltación de la crueldad en el arte y la literatura constituye una praxis que tiene por objeto pasar de la turbación psicológica a la salud mental.

Existe, no obstante, una dificultad en entender la estética de la crueldad como praxis de liberación o cura, y esta dificultad emerge de uno de sus atributos básicos. La crueldad ataca al ser humano en su nivel más irracional, sin pretender o sin ser capaz de redirigir una conciencia total. Por lo tanto, la proyección artística o literaria de la crueldad puede dar lugar a una praxis contraria: aumentar el impulso agresivo de aquel que la contempla o experimenta. Si un hombre o una mujer disfruta de la lectura u observación de un acto inhumano, si alguien busca la expresión del dolor por goce está buscando la esté-

¹ Algo parecido a lo que Bertolt Brecht llamó *estrangement effect* o *distanciamiento*. El término de Brecht se define como aquello “which prevents the audience from losing itself passively and completely in the character created by the actor, and which consequently leads the audience to be a consciously critical observer” (1964: 61).

tica de la crueldad como deleite, como método para obtener placer. Este sujeto podría buscar la crueldad en el plano estético de forma repetida, incluso con la necesaria ilusión de que lo que está haciendo es intentar traspasarla (como alteración psicológica). En dicho caso, confrontarse a la proyección de la crueldad no le ayudará a traspasar el acto cruel en sí, sino que dicho acto se convertirá en su propia recompensa, en la forma de alimentar al monstruo.

En este contexto, la expresión artística de la crueldad como praxis puede funcionar de forma contraria a la concebida por Artaud. Es decir, puede satisfacer un hambre sadomasoquista programada. Se eliminaría así toda posibilidad liberadora en tanto que el valor o significado habitualmente otorgado a la palabra crueldad no es quebrantado ni se trasciende, sino que se reafirma. Artaud es consciente de esta dificultad y de que muchos adoptarán una postura escéptica: “Se afirmará que el ejemplo genera ejemplos, que si la actitud de curación induce a ella, la actitud del crimen inducirá al crimen. Dependerá de la forma y pureza con la que se hagan las cosas. Existe un riesgo” (81). Artaud no menciona tal riesgo, pero es sin duda que, en efecto, la estética de la crueldad no sólo puede *no* “quebrantar los significados usuales del lenguaje” (Artaud, 2002: 99) y por tanto *no* funcionar como praxis liberadora, sino que la acepción y por tanto la forma en la que percibimos y entendemos ordinariamente la crueldad (alteración psicológica caracterizada por inhumanidad) puede verse alimentada por este tipo de estética. Bajo esta óptica, la estética de la crueldad como praxis “revolucionaria” concebida por Artaud parecería cualquier otra praxis de liberación propuesta que falla a la hora de trascender el campo al que entra. No obstante, “dependerá de la manera en la que se hagan las cosas” (Artaud, 2002: 81). La pregunta a formular en el caso de *Una violeta de más* es: ¿Y si las cosas se hacen con humor? Si la crueldad se representa a través de un discurso humorístico, ¿Podría entonces su estética funcionar como praxis de liberación? ¿Trascender realmente el campo al que entra?

En *Una violeta de más* la posibilidad de entender la estética de la crueldad como praxis de liberación se articula al establecer ésta una estrecha relación con el humor negro. Si la crueldad como característica psicológica consiste en la indiferencia u obtención de placer ante el sufrimiento de los demás, ¿Es esta característica acentuada al presentarla con un discurso humorístico? ¿O es al contrario el humor una forma de redimir su efecto, de observarlo desde arriba y distanciarse? Encararse a la crueldad con humor puede conducirnos a un estado más liviano, a una suerte de levedad en el ser, pero... ¿es esto una cura o la parte más peligrosa de la enfermedad?

Una violeta de más presenta un mundo esperpéntico. Narradores y protagonistas son reducidos a meras caricaturas de sí mismos, cosificados o animalizados. Todos los relatos, sin excepción, mezclan el mundo de la vigilia con el de la pesadilla, proponiendo a la muerte como personaje esencial. Cada relato distorsiona de forma sistemática la realidad para exponer una visión de la naturaleza humana regida por lo siniestro y lo sórdido: suicidios, asesinatos de diversa índole, actos de canibalismo y vampirismo, burla ante el dolor de seres queridos o personajes que sólo pueden ser saciados con las perversiones más insólitas.

En “El mico” se narra la experiencia de un hombre que contempla atónito cómo de su inodoro sale un ser extraño, una mezcla entre mono y recién nacido. Día a día la relación entre ambos crece en el plano afectivo, hasta el punto que el mico llama “mamá” al narrador y éste siente el deseo de darle un hermanito. Poco después se queda embarazado. Dándose cuenta de lo absurdo de su situación, el narrador resuelve deshacerse de la extraña criatura. Nos cuenta cómo:

Abrí la puerta del baño, cogí atolondradamente a la criatura y la sostuve en alto [...]. Le estreché fuertemente contra mi pecho, lo miré por última vez y lo arrojé al inodoro. Fue un acto cruel, —recuerdo— mas, a fin de cuentas, era de allí de donde él procedía [...] Eso

me confortó, en lo que cabe. Con el agua al cuello, todavía me miró confuso [...] e hizo ademán de salir. Pero yo lo retuve allí, oprimiéndole la cabeza (Tario, 1968: 28).

Unas horas más tarde, al darse cuenta de lo que ha hecho, el narrador no puede contener un tremendo ataque de risa.

En “Ortodoncia” el padre del narrador, desprovisto de dientes, busca sin éxito una dentadura capaz de ajustarse a su boca. Esto le da un aspecto esperpéntico, provocando la burla constante de su familia. Eventualmente, le aparece una muela. La cuida amorosamente y el día de su cumpleaños decide festejarlo comiéndose una avellana. Se la introduce en la boca y deja caer la mandíbula sobre ella. Operación exitosa. Aplausos por parte de la familia. A la mañana siguiente, una llamada telefónica informa que el padre ha sido arrollado por un tranvía. Sobre la cama está su muela, con trozos de avellana incrustados en ella. El final del relato confirma que fue la mofa de sus hijos y mujer lo que provocó el suicidio del padre; al no soportar éste verse de nuevo sin dientes. El narrador termina su relato afirmando: “todavía hoy se me saltan de rabia las lágrimas cada vez que sorprende a mi madre, sentada en un rincón de la sala, comiendo avellanas e inquiriendo de todo el mundo de la casa, en un tono que no deja de ser burlón— ¡Adivina! Adivina a qué me recuerda esto” (Tario, 1968: 167).

El humor negro que impregna ambos relatos, ese que se desprende de la actitud que adopta el hombre que mata a su absurdo “hijo” o de la esposa que se burla cuando algo le evoca la absurda muerte de su marido, existe sólo como respuesta a un acto cruel. Por un lado podríamos considerar que en ambos relatos el humor negro intensifica la praxis negativa de la crueldad en tanto que subraya lo inhumano del sujeto capaz de extraer cierta comicidad de semejantes actos. No obstante, si observamos con más detenimiento, vemos que funciona como método para distanciarse del acto cruel, para obser-

varlo desde arriba. La estética de la crueldad según Artaud puede reconciliarnos con el orden establecido de las cosas porque deja exhaustas nuestras emociones negativas, pero ¿no es necesaria una postura humorística para que dichas emociones en realidad se trasciendan? En el prólogo de la ya mencionada antología del humor negro Breton cita la siguiente observación de Freud sobre el humor:

El humor produce un efecto liberador en el ser, pero también produce una suerte de grandeza y elevación [...] Esa grandeza radica en el triunfo del narcisismo, en la afirmación victoriosa de la invulnerabilidad del ego. El ego se niega a sufrir. Insiste en que no puede ser afectado por los traumas del mundo exterior. Y de hecho nos muestra que dichos traumas no son más que oportunidades para que el ego obtenga placer (43).

Considerando la crueldad como posible ejemplo de ese trauma vemos que si mediante la levedad producida por el humor el ego niega la existencia de la crueldad, si se cree invulnerable a su efecto, una estética de la crueldad presentada a través de un discurso humorístico es una oportunidad para que el ego obtenga placer, para que se “esconda” de los traumas del mundo exterior. De esta forma, puede argumentarse que la alteración psicológica negativa que caracteriza la crueldad es atenuada a medida que su proyección estética profundiza en el discurso humorístico. En “El mico” el tono sarcástico que se desprende de la narración en primera persona atenúa la aprehensión provocada en el lector por el acto de infanticidio. En “Ortodoncia” el tono cómico con el que el narrador relata la reacción de la familia ante el suicidio del padre reduce la gravedad del hecho en sí, provocando que el lector deje en un segundo plano principios de la conducta humana como pueden ser los vínculos afectivos y de sangre.²

² Se está considerando el sarcasmo y lo cómico como componentes del discurso humorístico.

Ambos relatos postulan una estética de la crueldad en tanto que en ellos se ven configuradas una serie de situaciones que investigan el origen sistemático del sentimiento de la crueldad y su representación literaria, pero también están enunciando dicha estética como praxis a través del efecto que ésta produce en el lector. El sufrimiento, la angustia o el aumento de nuestros impulsos agresivos son atenuados por el efecto liviano del humor, el cual facilita que el lector realice un gesto de separación sobre el acto cruel narrado al provocar un distanciamiento sobre el valor moral bajo consideración. En este sentido, la praxis de una estética de la crueldad articulada a través del humor negro sería la de conducir al lector hacia la indiferencia emocional ante el acto cruel, la de amortiguar el efecto psicológico que el acto cruel tiene en él, provocando así que el valor negativo que se asigna a la crueldad se trascienda. Esto es, en tanto que la crueldad deja de aludir a un valor externo para convertirse en la propia base de la realidad ficticia.

En “El mico” y en “Ortodoncia”, pero también relatos como “Ragú de ternera”, “Un inefable rumor” o “Ave María Purísima”, el humor negro funciona en el lector como anestesia, duerme temporalmente todo sentimiento de piedad o culpa ante el acto cruel, apelando al intelecto, puro y simple. Esta suerte de anestesia permite que el sujeto sea de alguna forma rejuvenecido por la estética de la crueldad. Es decir, que el lector siga el principio de placer frente a los aspectos más sombríos de la existencia. Podríamos entonces concluir que en *Una Violeta de más*, la estética de la crueldad, impregnada por el discurso humorístico, sí funciona como praxis positiva: provoca distanciamiento, levedad y cierto placer. De esta forma, Tario podría estar añadiendo un nuevo giro al discurso de Artaud al subrayar lo esencial del componente humorístico en la estética de la crueldad para que ésta pueda realmente funcionar como praxis liberadora.

A pesar de que Tario pareciera coincidir con Artaud en la afirmación de que “una acción violenta y concentrada es una suerte de lirismo: despierta imágenes sobrenaturales, una corriente sanguínea de imágenes, un borbollón sangriento de imágenes en el cerebro del poeta y en el del espectador” (Artaud, 2002: 80), mientras que la propuesta de Artaud consiste en crear una estética de la crueldad con el fin de producir una energía que eleve la vida y haga encontrar el orden, Tario sugiere que hemos de reírnos, liberarnos de esa búsqueda y reconocer que quizá sólo sirvamos para el desorden. Tario se burla de la posibilidad de una cura en la sociedad actual, y ésta es precisamente la praxis liberadora de su escritura: presentar un programa estético regido por la crueldad y el humor negro para exponer y desestabilizar las nociones de racionalidad, humanidad y progreso. En la última de sus obras, Tario completa el programa estético y vital anunciado en la primera: “estrangular las conciencias, aniquilar la salud, sepultar los principios y triturar las verdades” (Tario, 1943: 54). En otras palabras, transmitir una emoción subversiva al lector que tenga por objeto “atacar el bienestar de todo aquello que se considere estable”.³ En *Una violeta de más*, Tario sugiere que es en el discurso humorístico de la estética de la crueldad y no en la estética de la crueldad en sí, donde radica la posibilidad de praxis liberadora. Liberadora en el sentido de una trascendencia de los valores que normalmente asignamos a la vida y al comportamiento humano, pero también de la significación que comúnmente asignamos a las palabras. Liberación del canon, del estancamiento de las ideas y del servilismo estético.

³ Ver definición de humor negro dada por Breton, al comienzo de este artículo.

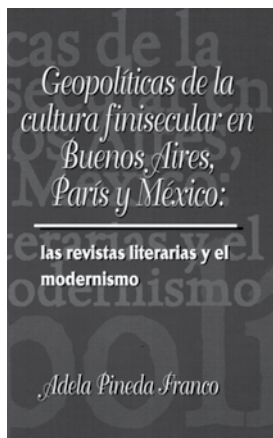
Bibliografía

- Artaud, Antonin, 2002, *El teatro y su doble*, trad. José R. Lieutier, México, Tomo.
- B., Michael, “Dimensional Aspects of Psychiatric Diagnosis” en *American Psychiatric Association*; disponible en <http://www.psych.org/>.
- Bergson, Henri, 2008, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza.
- Breton, André, 1997, *Anthology of Black Humor*, trad. Mark Polizzotti, San Francisco, City Light Books.
- Brecht, Bertold, 1964, *Brecht on Theater. The development of an aesthetic*, trad. y ed. de John Willet, Nueva York, Hill and Wang.
- Cabrera, Ana María, 2003, “El mundo de las irrealidades de Francisco Tarío”, en Morales, Ana María, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 205-214.
- Dario, Rubén, 1952, *Los raros*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Erickson, Jhon D., 1988, “Surrealist Black Humor as Oppositional Discourse”, en *Symposium*, núm. 42, pp. 198-236.
- Beltrán Félix, Geney, “Tarío furioso”, en Toledo, Alejandro (ed.), *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tarío*, México, Tierra Adentro, pp. 184-186.
- Ortega, Julio, 2008, “Vuelta a Rubén Darío”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 50; disponible en <http://www.revistadelauiversidad.unam.mx/50/ortega/50ortega.html>.
- Tarío, Francisco, 1943, *La noche*, Robredo, México.
- _____, 1943, *Una violeta de más*, Joaquín Mortiz, México.

Toledo, Alejandro, 2006, “Prólogo”, en *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, México, Tierra Adentro, pp. 7-11.

Zimmerman, Marc, 1977, “Sade et Lautréamont (sans Blanchot): Starting points for Surrealist Practice and Praxis in the Dialectics of Cruelty and Humour Noir”, en *Boundary*, vol. II, núm.5, pp. 507-528.

Reseñas



*Geopolíticas de la cultura finisecular
en Buenos Aires, París y México:
Las revistas literarias y el modernismo*
Adela Pineda Franco
Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh,
2006

La sociología y la crítica literaria se muestran como disciplinas cercanas frente a los problemas de la literatura, la cual, en tanto realidad social, nace en un contexto específico, responde, critica y proyecta mundos a partir de ciertas vivencias y de lo cotidiano. Cuando la literatura se problematiza y se convierte en objeto de estudio la creatividad y el discurso deben pasar por severos análisis a fin de dar respuesta a las preguntas que ella misma plantea.

Antonio Sánchez Trigueros afirma en *Sociología de la literatura* que ésta, al ser un producto estético, se encuentra sujeta a ciertas prácticas históricas y, en tanto fenómeno social, “está destinada a ser representación ideológica” (Sánchez: 1996: 14). En esta reseña me interesa hacer hincapié en aquellos aspectos que —según Adela Pineda Franco en *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: Las revistas literarias y el modernismo*— relacionan la actividad literaria hispanoamericana con la política y cómo ésta se

vuelve una herramienta para la profesionalización del escritor hispanoamericano y un medio por el cual éste construye su prestigio literario.

Pineda Franco afirma que el análisis de las revistas modernistas está encaminado a considerarlas como espacios generadores de “diversas posiciones intelectuales, sociales, artísticas, políticas”. La revista literaria es un espacio donde se yuxtaponen diversos discursos con los que la literatura negocia de forma permanente. En el desarrollo de la reseña seguiremos el mismo orden propuesto por Pineda: *Revista de América* (1894), *Mercure de France* (1890-1933), *Revista Azul* (1894-1896) y *Revista Moderna* (1898-1911).

1. *Revista de América* se publica en Argentina en 1894 gracias a Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre. Pretendía, primero, “convertirse en una publicación que rebasara las fronteras de Argentina al ser leída por lectores de varios países, pero selectos, puesto que habrían de formar una comunidad en torno a vehículos de difusión de índole similar” (Pineda, 2006: 22) y, segundo, fundar una identidad cultural hispanoamericana donde los modernistas hispanoamericanos estaban “llamados a exponer y hacer comprender, fuera de la obra propia, la obra de todos los que hoy luchamos por el triunfo de un ideal de belleza” (29).

Aunque efímera e irregular por su escasa rentabilidad, la revista sirvió a Darío para promocionarse como fundador de la modernidad literaria hispanoamericana. Por lo tanto, *Revista de América* debe ser analizada a la luz del proyecto personal del nicaragüense, donde la relación entre política y literatura se esboza cuando el poeta promueve a Núñez Gaspar y Bartolome Mitre como “casos excepcionales, por saber conjugar la práctica literaria con la labor política” (43).

2. El segundo capítulo pretende ubicar al modernismo hispanoamericano en Francia. *Mercure de France* es el órgano más representativo del papel de la cultura francesa como punto hegemónico

de la cultura europea, y el espacio más importante desde el cual se puede reflexionar el impacto de las prácticas literarias americanas en Europa.

Además del *Mercure de France* otras revistas hispanoamericanas¹ promovieron “una arqueología del espacio latinoamericano desde diversas disciplinas, incluyendo la antropología, la política, la musicología, la ciencia y la educación” (Pineda, 2006: 54). En este sentido, los modernistas hispanoamericanos explotan los espacios que se abren en Francia para la literatura en español a partir de que ellos se apoderan de la cultura literaria internacional, al mismo tiempo que los capitales extranjeros se adueñan de la riqueza natural americana (63).

3. *Revista Azul*, fundada por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoó, se publicó en México entre mayo de 1894 y octubre de 1896. Es quizás la publicación periódica que mejor representa la influencia de la política en el desarrollo de la literatura.² Si bien Gutiérrez Nájera postula que la única filiación que siguen es la del *arte por el arte* y que la revista no está sujeta a ningún programa, la subvención que el partido liberal³ da a la revista la hace carecer de autonomía. No queremos decir que el Estado comprara su adhesión ideológica; sin embargo, es notorio que sin los apoyos estatales la revista no habría podido subsistir. Es necesario afirmar, con Pineda, que el porfiriato ha subordinado la propuesta literaria a la política estatal.

¹ Pineda señala las siguientes: *Mundial Magazine* (1911-1914), de Darío; *El Nuevo Mercurio* (1907), de Gómez Carrillo, y la *Revue Sud-Américaine* (1914), de Leopoldo Lugones.

² Pineda hace notar que en *La ciudad letrada* Ángel Rama afirma que existe “una tendencia a establecer una permanencia de la función ideológica de la escritura, y de la vinculación del escritor con la política como funcionario público”. (Pineda: 2006: 83).

³ Una vez que *El Partido Liberal* deja de publicarse termina también la publicación de la *Revista Azul*, prueba inequívoca del bajo impacto de la agrupación literaria.

4. *Revista Moderna* vive dos épocas; en la primera “se autodefine como un espacio cultural antagónico a la moral pública del porfiriato mediante la asimilación de tópicos y procedimientos provenientes del decadentismo europeo”. Esta actitud le permitió propagar literatura finisecular europea e hispanoamericana al mismo tiempo que establecía un espacio pedagógico que buscaba fortalecer “la armonía cívica, la utopía del pensamiento científico, la geografía organizada de un país que se insertaba en la modernidad” (127); en la segunda época la *Revista Moderna* se convierte en “un *magazine* ilustrado donde se concatenaban diversos grupos letrados, diversos discursos, saberes e intenciones” (106). La *Revista Moderna* se sujeta mucho más a la ley de la oferta y la demanda y logra consolidar un grupo de lectores competentes, conscientes de la realidad de la política nacional y convencidos de su papel en el cosmopolitismo cultural (117). La incorporación de la revista en diversos discursos y la convivencia de diferentes ámbitos culturales, entre ellos el literario, ofrecen la posibilidad de canonizar a Octavio G. Barreda y su programa educativo positivista que definirá la educación nacional.

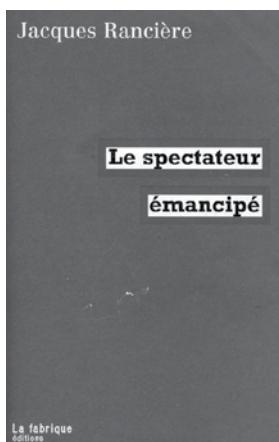
La *Revista Moderna* puede leerse como un documento donde se observa cómo México se acerca a la modernidad o, si se quiere, al “espejismo de ser partícipe de una sociedad que permitía la apertura hacia nuevas formas de expresión cultural y social” (128).

5. A manera de conclusión, la crítica sociocultural le permite a Pineda establecer un itinerario de la relación entre el modernismo y la política. Su libro nos permite vislumbrar de manera clara cómo, desde la aparición de *Revista América* en Argentina en 1894 hasta la publicación de *Revista Moderna* en 1911, el modernismo hispanoamericano, consciente del valor y el impacto que la literatura tiene en la cultura, utiliza a la política para manifestar sus afanes estéticos.

El lenguaje literario dibuja, crea, modifica la realidad. Por el lenguaje literario el hombre manifiesta sus anhelos, juzga, critica,

perfecciona; el lenguaje literario objetiva la imaginación y la coloca frente a nosotros. En este sentido, la sociedad está presente en las manifestaciones artísticas y por ellas podemos acceder a la realidad y transformarla.

Los modernistas son conscientes —como afirma Pineda— de que las revistas son espacios dinámicos, saben que la literatura debe estar en permanente negociación y asumen esa característica dentro de su producción. La literatura se enfrenta a discursos diversos y manifestaciones culturales distintas a las que, sin perder su identidad literaria, debe agregar a sus propósitos. Alfredo Zárate Flores



Le spectateur émancipé
Jacques Rancière
París, La fabrique, 2008

Buena parte de las expresiones artísticas contemporáneas se fundan bajo el principio de ser una experiencia más allá de toda explicación; vivencia única que exige no el previo conocimiento de parámetros de lo que es bello o no, sino que apelan a la intuición y a la astucia de generar en nosotros una reflexión. De ahí que ni el artista ni la obra sean los ostentadores del significado absoluto sino que juegan el rol de un ignorante enseñando a otro ignorante lo que no éste no sabía desde un inicio. Esta frase, “un ignorante puede enseñarle a otro ignorante lo que él mismo no sabe”, pertenece a Joseph Jacotot, un pedagogo francés que a comienzos del siglo XIX propuso concebir una relación pedagógica diferente y opuesta a la tradicional enseñanza que asume una distancia o diferencia de inteligencias entre el maestro y el aprendiz. Ha sido Jacques Rancière quien, en su libro *El maestro ignorante* (Laertes, 2003), rescató del olvido las ideas de Jacotot y las orientó hacia otro fin: la emancipación. En dicho libro, Rancière emprende la crítica a la pedagogía tradicional —y, en general, a la relación maestro-aprendiz— que, según el autor, tiene lugar como un proceso de transmisión objetiva: el maestro busca suprimir la distancia de inte-

ligencias que se supone existe respecto al alumno; es decir, la acción del maestro está dirigida a reducir la distancia entre conocimiento e ignorancia. Sin embargo, dice Rancière, para reducir tal distancia el maestro tiene que reafirmarla constantemente. De ahí que el ignorante sea no sólo aquel que no sabe lo que no sabe sino también aquel que no sabe cómo hacer cognoscible aquello que no sabe, ni el momento, ni el lugar o de acuerdo a qué protocolo. Esta igualitaria transmisión es denunciada por Rancière como una relación desigual, un proceso de degradación (*abrutissement*) por el cual el primer conocimiento que se transmite al estudiante es el conocimiento de su ignorancia, el conocimiento de su incapacidad. La propuesta —que no se salva de numerosas críticas— es la apelación a lo opuesto a este proceso de degradación: la emancipación, como una verificación de la igualdad entre inteligencias que, en sí, no implica la igualdad de todas las manifestaciones de la inteligencia. Según Rancière, ello subraya el hecho de que no hay dos tipos de inteligencia. El “maestro ignorante” debe disociar su maestría de su conocimiento: la distancia no es un mal a abolir, es la condición natural de toda comunicación.

En *Le spectateur émancipé*, Rancière vuelve sobre el tema del maestro ignorante para preguntarse qué uso se le puede dar en el debate artístico contemporáneo. Al hacer un análisis sobre el teatro y la “paradoja del espectador” que dicta que no hay teatro sin espectador y que el espectador es algo malo (*mauvaise*), Rancière rescata que, en general, a lo largo de la historia del teatro, mirar es lo opuesto de conocer, y mirar es el opuesto de actuar (*agir*). Del marco de esta anterior reflexión, se desprende que al espectador, tal como el aprendiz o estudiante, le es asignado un rol pasivo, degradado, distanciado por la presuposición de unas alegorías de la desigualdad, incluso en los casos en que el autor expresa su voluntad de transformar al espectador en “actor”, presuponiendo de igual modo su condición previa de sujeto pasivo. Según Rancière:

La emancipación comienza cuando ponemos en cuestión la oposición entre mirar y actuar, cuando comprendemos que las evidencias que estructuran las relaciones del decir, del ver y del hacer, pertenecen ellas mismas a la estructura de dominación y de sujeción. Ella comienza cuando comprendemos que mirar es también una acción que confirma o transforma esta distribución de posiciones. El espectador también actúa, como el alumno. Él observa, selecciona, compara, interpreta (2008: 19).

En el teatro (expresión artística que a Rancière le resulta ejemplar del proceso de degradación) tiene lugar lo que Platón llamaba la manifestación de una enfermedad a través de otra enfermedad, la de la visión empírica que mira las sombras. De ahí que, si el teatro implica al espectador, pero el espectador es una cosa mala, se necesita entonces un nuevo teatro, un teatro sin espectador. Y dos han sido los más recientes e importantes movimientos por reformar el teatro en este sentido: el emprendido por Bertolt Brecht con su *teatro épico* y, otro, el de Antonin Artaud y su *teatro de la crueldad*. Para el primero, el espectador se tiene que convertir en más distante; para el segundo, debe perder toda distancia. Cambiar la mirada por otra mejor, o abandonar la posición de visor; en ambos casos, una reafirmación de la estructura de dominación, de la distancia y del presupuesto de transformar al espectador, de transformarlo en espectador ideal. Y sin embargo, discute Rancière, en la restauración de su autenticidad — sea como individuo o como ceremonia de la comunidad — el teatro se da en el mismo contexto del espectáculo, donde *visión* significa *exterioridad, desposesión (dépossession) de sí*. La crítica es tomada de Guy Debord: *Plus il contemple, moins il est* (2008: 12). En este dispositivo del espectáculo, o del teatro con el rechazo del teatro, hay otra vez, en el origen, unas ideas fundacionales que deben ser criticadas; se trata de las oposiciones entre ver y pasividad, exterioridad y aprehensión, imagen y realidad viva, autopesesión y alienación. Sea en el teatro

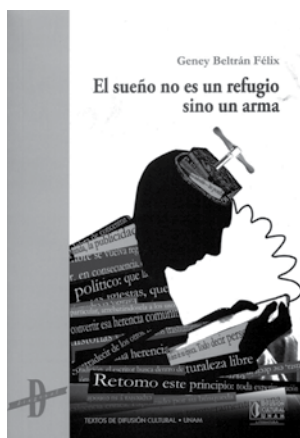
brechtiano, donde la mediación teatral hace consciente al espectador de la situación social sobre la que descansa y de ahí su llamado a actuar en consecuencia; o sea de acuerdo al proyecto artaudiano que obliga a dejar la posición de espectadores; el teatro es una mediación “autocontenida”, es el intento de suprimir la distancia entre el teatro y el espectador lo que constituye la distancia misma. Es en este punto donde ha de encajarse la reflexión sobre la emancipación, ahora, del espectador.

Desde luego, el dramaturgo o el *performer* no busca “enseñar” nada, pero sigue suponiendo que aquello que será sentido o comprendido será mediado por aquello que él ha dispuesto. La propuesta de Rancière no es en ningún caso hacer del espectador un actor, ni fundirlo en la idea de un público colectivo donde, como anónimo, el espectador sea idéntico al resto. La propuesta radica en reconocer en el espectador a un actor de su propia historia y reconocer su poder de traducir y vincular aquello que observa consigo mismo a través de asociaciones y disociaciones. ¿Pretende entonces, el autor, una anárquica lectura de los saberes, los discursos, los actos, fundada sólo en la experiencia individual? Es verdad que la tesis del maestro ignorante redundante en moralismos de un buen enseñar y un buen saber, pero Rancière sabe los límites de lo que discute, su modelo —abiertamente indicado— es el mismo que el de Jacotot: el lenguaje, el espectador como un intérprete que es dueño de su propia traducción.

No obstante, una lectura mucho más acuciosa del libro nos revela otras direcciones y modos de entender y aplicar la noción del *espectador emancipado*. Es justamente en el arte contemporáneo —en las instalaciones y la fotografía— y en la crítica política donde el filósofo francés aterriza sus reflexiones.

El libro, dividido en cinco partes (*Le spectateur émancipé*, *Les mésaventures de la pensée critique*, *Les paradoxes de l'art politique*, *L'image intolérable* y *L'image pensive*), ejemplifica en la parte final

unas ideas que tienen que ver con la percepción del arte y del no-arte, esto es: de una expresión cuyo valor no radica ya en la imagen como producción de una representación sino como una operación sobre el arte. Referido sólo a unos cuantos ejemplos de fotografía (lo cual hace echar de menos una reflexión más general sobre el arte), Rancière nos sugiere la noción de la *imagen pensativa* (*image pensive*) para analizar aquellas obras que nos llaman a emprender el juego libre de nuestra inteligencia, emancipados de la idea del arte. Lo pensativo designa aquí una resistencia, un dudar ante el pensamiento de certeza. Uno de los ejemplos citados es el de una instalación montada por el artista chileno Alfredo Jaar con motivo del genocidio ocurrido en Ruanda en 1994. La instalación intitulada *Real Pictures* consistía en una serie de cajas negras en cuyo interior existía la imagen de un Tutsi (individuos nativos de Ruanda) completamente masacrado. Pero las cajas estaban cerradas y la imagen del Tutsi jamás se veía: considerémosla pues como una imagen invisible. A primera vista, este tipo de instalaciones oponen a la imagen invisible o fallida —porque no se deja ver— el testimonio visible de un texto que describe el contenido de cada caja. Pero el objetivo no está en oponer a la imagen el lenguaje sino en construir una imagen (la caja negra) que se conecta tanto con un elemento de orden lingüístico como con otro vinculado a la fe: confiamos en que cada caja tenga, en efecto, una imagen de un Tutsi masacrado, pero lo que nos dice Rancière y en donde recae el mérito de toda su reflexión, es que aquí se juega otra idea de la percepción y la comunicación de ideas. Alejandro Palizada Sánchez



El sueño no es un refugio sino un arma
Geney Beltrán Félix
México, UNAM, 2009

El ensayo es dogmáticamente breve; con esta premisa inicia Geney Beltrán uno de los textos que más llama la atención de *El sueño no es un refugio sino un arma*. Continúa el sinaloense, “existe también la forma paradójica del ensayo total” ambas opciones conservan algunas características en común —afirma el autor— entre ellas, el ingenio y la originalidad de la interpretación de un tema; además de un necesario “estilo preciso y propio” (Beltrán, 2009: 55).

Antes de aventurarse a proponer una de las ideas más punzantes del presente volumen —publicado por la Dirección de Literatura de la UNAM, a cargo de la doctora Rosa Beltrán— define lo que entenderá por ensayo. Resalta que “en el plano estrictamente literario, fuera de Octavio Paz no ha habido otro ensayista que podamos equiparar con George Steiner, en cuyas obras se alían la inteligencia, el rigor, la intuición, el estilo, la voracidad intelectual y el compromiso ético” (56). Advierte —como si fuera difícil comprobarlo— que los nombres con los que cuenta la tradición ensayística en México así como la práctica renovadora del ensayo —de Reyes a González Cussi, de Julio Torri a Esther Seligson, de Cuesta a Gabriel Zaid y varios

más— “se encuentran raramente en la cátedra universitaria, con sus facilidades bibliográficas, la tranquilidad del cubículo, las prestaciones y la estabilidad laboral, el contacto con los estudiantes, las becas a los proyectos de investigación y las estancias en universidades extranjeras” (57) no son capaces de arriesgarse a dar el vuelco. Pasa del ensayo a la crítica literaria:

[...] como ejercicio de la crítica literaria, la bibliografía académica desobedece estruendosamente las sugerencias de Steiner. No relea la tradición con nuevos ojos, sino que reitera, animada por una obediencia infértil, el canon fijado por nuestros abuelos y nuestros padres; no relaciona distintas obras, épocas o lenguas, sino que se parcela interminablemente en temillas cada vez más periféricos e insustanciales; no ejerce el juicio sobre la literatura contemporánea [...] la crítica literaria producida en la academia en México no tiene ninguna responsabilidad ética ni estética (59).

Se muestra preocupado por la escritura de ensayos en México. Acusa lo incompatible de la crítica literaria con una estimable cercanía hacia el lector general. Pareciera que todo está más vinculado a congresos y a publicaciones especializadas que terminan “cancelando el diálogo con la comunidad, por más pequeña que sea en la actualidad” (59). Afirma el autor de *El biógrafo de su lector*, la presencia de “una inseguridad disfrazada de arrogancia”; advierte también, con un halo esperanzador, que la crítica literaria del medio académico se vuelve necesaria —hoy más que nunca— y nos enumera, parafraseando a George Steiner —un disidente con el que se identifica y, por qué no, del que también termina prendándose el lector de este conjunto de 24 ensayos de visceral y puntilloso estilo—, las tres exigencias de la crítica literaria en la actualidad.

Beltrán escribe: la crítica literaria debe enseñarnos a releer, debe sentar los caminos que vinculen las letras del pasado y del presente, una tradición con otra; debe también juzgar la literatura contempo-

ránea. La crítica literaria “debe ayudarnos a leer como seres humanos totales, con el ejemplo de precisión, el miedo y el deleite” (67). La manera de ver a la literatura ¿tendrá alguna consecuencia que no sea un autismo intelectual, una literatura muerta e insensible y la insondable preocupación de los profesores-investigadores por producir cierta cantidad de libros para olvidarse?

En el presente texto se podrá encontrar una criba preocupada que ostenta, humilde y clara, la naturaleza personalísima del ensayo bajo el filtro de una necesaria renovación que actualiza las discusiones, genera la reflexión y propicia un diálogo sobre lo más importante en el hombre: lo meramente humano, las emociones. Geney Beltrán nos presenta, desde dos frentes, “Escritos viscerales” y “Cuaderno azaroso”, textos que cimbran y que invitan, gracias a sus intuiciones, a revisitar el fenómeno de las letras trascendiendo a la causalidad, convirtiéndose con modestia en un maestro de lectura. En “Contra la ausencia de la crítica” hace recordar —como si costara trabajo— alguna que otra experiencia de acercamiento a la lectura (podría tratarse de cualquier clase de literatura mexicana en varios niveles educativos); hace recapitular las horas en las que pareciera que la labor de quien hubiera comandado las sesiones fuera la de generar aberración por la tradición literaria; hace pensar en la opción que hemos tenido los asistentes a aquellas cátedras: huir; hace dar cuenta del triste panorama; hace recorrer las calles de nuestras ciudades en las que, por lo menos quien suscribe este comentario, creció en la “bastardía intelectual” como él le llama al *curioso impertinente* que pasea por las librerías y bibliotecas buscando algo debido a un —extrañísimo entre las más extrañas circunstancias— deslumbramiento causado por un Julio Verne, que muchos ya conocen por las adaptaciones cinematográficas; hace ver a nuestras ciudades chaparras, de provincia, con vergüenza y desesperanza; hace surgir el gesto risueño ante las impresionantes campañas para “provocar” la lectura; hace notar una sociedad:

[...] fracturada por el deterioro de su vida cívica, por la corrupción y la violencia ya natural del tráfico de drogas, una comunidad insensible y discriminatoria en sus palabras y en sus hechos contra mujeres, homosexuales, niños, discapacitados, morenos y no católicos, indiferente ante la nula vigencia de los valores humanos y las leyes. [Todo esto] sin libros. Ya inmersa en la barbarie cotidiana (69).

Este es, me parece, uno de los hilos conductores de los textos en los que traza sus inclinaciones. Oscila entre cuestiones elementales: ¿por qué leer a los clásicos?, se acerca a detalle y afirma contundentemente: “la tradición es lo que merece ser recordado: releído, estudiado, difundido, interrogado una y otra vez” (69). No bordea el tema y se detiene ante la otra pregunta que siempre asalta ante la palabra tradición: ¿quién decide qué merece ser recordado?

Beltrán Félix, además de afrontar los temas de la tradición y de la crítica con sumo riesgo y dispuesto al diálogo, nos deja, entre otras cosas, un acercamiento a Francisco Tario, al dedicarle un espacio de reflexión y valoración a la primera novela casi olvidada del acapulqueño por adopción, una relectura que invita a ver a un “Tario furioso”. También, en un lúcido acercamiento a Salvador Elizondo —a quien considera “el lugar común del excéntrico”— nos deja entrever su manera de entender la grafografía del autor de *Farabeuf*. Apunta al respecto, “puede tornarse como una gracejada extendida para el deleite huero de tesistas en universidades estadounidenses, como sucede en diligentes legiones de literatos ‘innovadores’ desde la década de 1960” (109). Cierra una trinidad de ensayos breves dedicados a escritores mexicanos con un dignísimo texto que reconoce en Efrén Hernández a un escritor con “prosa de poeta” en el que “la introspección es la médula” y del que podemos sustraer, como Beltrán lo hace, la siguiente frase: “la habilidad para mentir jamás merecerá la gracia de poder llegar a ser parangonada con la capacidad de intuir la realidad y valores verdaderos” (106), al leer en este trabajo podemos observar a un “Efrén contra la corriente”.

El sueño no es un refugio sino un arma presenta una mirada particularísima y digna de atención entre lo escrito y el fenómeno de la lectura, acerca de la literatura y de la crítica. Es también un texto clarificador en muchos momentos y que siempre invita a la reflexión sobre el orden de las cosas. Construye su visión de mundo, su acercamiento y su vaivén entre la tradición y la contemporaneidad. Representa un acto subversivo frente al consenso y la conformidad, en una época dada a aplaudir la desnudez de cualquier reyezuelo, como bien se afirma en la presentación del libro.

El texto de Geney Beltrán ataca en un listado de ensayos temas como éstos. Es el ensayo, como forma señera de abordar desde una mirada hija de su tiempo y de las propias lecturas, el que dentro de los cauces literarios permite un acercamiento a las obras literarias, el rescate de la tradición y la actitud pedagógica de los críticos; es allí desde donde se puede acceder a la crítica. En el ensayo, género joven e individualista, arriesgado y pujante, puede fundarse la posibilidad de que lo que se apunta vaya más allá del dedo que señala la luna.

Luis Pérez



Vila-Matas portátil.
Un escritor ante la crítica
Margarita Heredia
Barcelona, Candaya, 2007

Con *Vila-matas portátil*, de Margarita Heredia (Tampico, 1966), editorial Candaya inaugura su colección de ensayo, a éste han seguido la publicación de *Bolaño salvaje* (2008), editado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau; *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción* (2008), editado por Jorge Carrión, y *Ronda Marsé* (2009), editado por Ana Rodríguez Fischer. Todos ellos con una excelente labor editorial y con aportaciones muy valiosas acerca de autores que son referencia en las letras españolas contemporáneas.

Heredia escribe en el prólogo: “Las notas reunidas en el libro buscan ser una muestra representativa de las respuestas de la crítica a la obra de Vila-matas” (Heredia, 2007: 10). De acuerdo con esta idea es posible destacar ciertos ensayos contenidos en esta obra que cumplen a cabalidad con las expectativas del lector ávido de crítica rigurosa; sin embargo, se incluyen también algunas notas de periódicos y revistas o ensayos de escritores más del lado literario que académico y varias entrevistas con el autor.

La primera parte del libro, “Vila-matas por sí mismo”, se abre con la “Autobiografía caprichosa”, en ella el autor plasma dos ideas

fundamentales que recorren toda su obra; es decir, aborda de forma dubitativa el concepto de *autoficción*, que muchos críticos observan en su literatura y al cual Vila-matas se refiere haciendo uso de su característico sentido del humor, además de que se deja ver como un autor libresco, que echa mano de un sinnúmero de referencias literarias a fin de dar forma a su propia escritura.

Seguido de esa brevísima e irónica “autobiografía”, Vila-matas comenta de forma cronológica sus obras, desde *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973) hasta *Doctor Pasavento* (2005), bajo la siguiente premisa: “Considero —como decía Nabokov— que la mejor parte de la biografía de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo” (16). Debido al año de publicación del volumen aquí reseñado, quedan fuera de dicho recuento el libro de relatos *Exploradores del abismo* (2007) y *Dietario voluble* (2008), material sin duda rico para posteriores ediciones.

El grueso del trabajo se encuentra en la segunda parte “Vila-matas por los otros” donde, al igual que en los comentarios del autor a sus obras, de forma cronológica se abordan los libros del autor a lo largo de casi cuatro décadas. Los tópicos sobre los cuales giran la mayor parte de los ensayos son tan diversos como las personalidades académicas y literarias que se incluyen; están, sólo por mencionar algunos: la metaficción, el silencio, la muerte, el viaje, la ironía, la escritura íntima y la hibridación de géneros.

Como todo muestrario, el libro bien podría prescindir de algunos artículos que se encuentran con facilidad a través de internet; no obstante, quizás al incluírlos se pretenda hacer partícipe a un público mayor, cuyo deseo sea más leer algún comentario de Roberto Bolaño, Antonio Tabucchi o Sergio Pitlor sobre la obra de su amigo Vila-matas, que alguna disertación teórica como las de José Antonio Masoliver Ródenas, José María Pozuelo Yvancos, Domingo Ródenas de Moya o Roberto Brodsky. En todo caso, ambos aparecen de forma

equilibrada y la función informativa del libro se cumple.

En 2002 la Universidad de Neuchâtel dedicó su Grand Séminaire a Vila-matas y, en el marco del evento, fue presentado el número 7 de la colección *Cuadernos de narrativa*, de dicha universidad. La bibliografía de la publicación fue hecha por Rebeca Martín y Fernando Valls; Margarita Heredia aumentó y puso al día dicha bibliografía para el presente libro; sin embargo, cabe destacar que los ensayos que más aportan a éste, son los que se desprenden de *Cuaderno de narrativa*.

Para cerrar el libro se transcribe la charla sostenida entre Enrique Vila-matas y Juan Villoro, *Café con Shandy*, bajo el título de “Vila-matas filmado”. Esta charla fue filmada por otro mexicano, Enrique Díaz Álvarez (Ciudad de México, 1976), en el restaurante Bauma, de Barcelona, a finales de 2006 y producida por TV-UNAM. *Café con Shandy* se incluye también en formato de video en disco compacto.

En dicha charla, Villoro y Vila-matas dialogan acerca del viejo tema de la crítica literaria; sin embargo, este acercamiento se hace desde la perspectiva actual en la que el escritor ya no se encuentra enfrentado con el crítico (aunque en algunas ocasiones siga siendo así), sino que son los mismos autores literarios quienes reclaman para sí el derecho a hablar sobre literatura. De igual forma se abordan temas como “la invención de la lectura” o “las citas falsas”, tópicos que le vienen muy bien a ambos autores pero que se centran en recursos que para muchos son “muy vilamatianos”. Daniel Ayala Bertoglio

Los autores

Pablo Sánchez

Investigador con la Beca Ramón y Cajal en el Departamento de Filologías Integradas de la Universidad de Sevilla. Entre sus publicaciones destaca *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom* (Universidad de Alicante, 2009). Como novelista ha publicado *Caja negra* (Lengua de Trapo, 2005).

Gabriel Wolfson

Profesor del Departamento de Letras, Humanidades e Historia del Arte de la UDLAP. Es autor del estudio *Muerte sin fin: el duro deseo de durar* (Universidad Veracruzana, 2001); del libro de cuentos, *Ballenas* (Tierra Adentro, 2004) y de la novela, *Los restos del banquete* (Libros Magenta, 2009). Es colaborador regular de la revista *Crítica* de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Rolando Álvarez Barrón

Licenciado en letras españolas por la Universidad de Guanajuato, tiene estudios de maestría en literatura española por la UNAM. Cuenta con una especialidad en políticas culturales y gestión cultural por la UAM y otra en educación en valores y democracia por la Universidad de Barcelona. Es profesor en los departamentos de Letras Hispánicas y Música de la Universidad de Guanajuato.

Clary Loisel

Profesor en la Universidad de Montana, Missoula. Doctor en lenguas y literaturas románicas por la Universidad de Florida. Autor de *Clásicos de la literatura hispanoamericana colonial en su contexto sociohistórico* (Florinto, 2007); traductor del *Diario de José Toledo*, de Miguel Barbachano Ponce

(University Press of the South, 2001) y de *La más fuerte pasión*, de Luis Zapata (Floricanto, 2006). Está por publicar *Out of the Closet and Onto the Stage: Contemporary Mexican Gay and Lesbian Theater*.

Andreas Kurz

Doctor en literatura comparada por la Universidad de Viena. Profesor de tiempo completo en el departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, donde coordina la maestría en literatura hispanoamericana. Ha publicado *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in México (El surgimiento de una estética modernista en la narrativa mexicana)* (Rodopi, 2005), *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier* (Edere, 2006) y *Cratilismo. De la pesadilla mimética en literatura y discurso* (Ediciones y Cultura, 2010). Es colaborador de los suplementos culturales de *La Jornada* y *El Universal*.

Juan Pascual Gay

Profesor-investigador de El Colegio de San Luis. Es autor de *Un escritor meridiano. Alberto Quintero Álvarez* (Ediciones La Rana, 2009), *Paisajes y géneros literarios. Ensayos de geografía literaria* (El Colegio de San Luis, 2009) y *Cartografía de un viajero inmóvil: Manuel Calvillo* (El Colegio de San Luis, 2009). Es editor, junto con Aureliano Ortega Esquivel, del libro *Escritura y esquizofrenia* (Universidad de Guanajuato, 2010).

Margarita Espitia Vázquez

Egresada de la licenciatura en letras españolas por la Universidad de Guanajuato, donde ahora realiza sus estudios de maestría en literatura hispanoamericana. Ha participado en diversos congresos de literatura. Ha publicado en la revista *Mientras pasa la tarde* y participado en proyectos de investigación del Concyteg. En la actualidad desarrolla trabajos de investigación sobre la figura del intelectual mexicano a principios del siglo XX.

Inés Ferrero Cándenas

Profesora-investigadora de la Universidad de Guanajuato. Es doctora en estudios hispánicos por la Universidad de Edimburgo. Algunas de sus publicaciones más recientes son: “Geografía en el cuerpo: *El huésped*, de Gua-

dalupe Nettel”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*; “Carmen Boullosa’s *Llanto Novelas Imposibles*: Narrating His and Her story”, en *Tesserae: Journal of Iberian and Latin American Studies* y “Era Mercurio: reescribiendo la mitología surrealista”, en Patricia Rosas Lopátegi (ed.), *Yo quiero que haya mundo. Elena Garro, cincuenta años de dramaturgia*.

Recepción de artículos

Los artículos se recibirán en la siguiente dirección:

División de Ciencias Sociales y Humanidades, Sede Valenciana
Ex Convento de Valenciana s.n.,
C.P. 36240, Valenciana, Gto.
Tel. y fax (473) 732 0667 y 732 3908
Correo electrónico: revistavalenciana@gmail.com

Formato de recepción:

Extensión: máximo 25 páginas, precedidas de un resumen o abstract bilingüe (español-inglés) con 10 líneas como máximo y 5 palabras clave (los dos últimos son requisitos indispensables para la aceptación del texto).

Tipografía: cuerpo del texto: Times New Roman, 12 pts.; interlineado doble; notas: Times New Roman, 10 pts.

Referencias bibliográficas: citar en el cuerpo del texto de la siguiente forma: (apellido, año: número de página).

Bibliografía: al final del artículo, redactada de la siguiente forma:

Libro

Apellido(s), Nombre, año de publicación, *Título*, edición, (trad., pról., notas de..., etc.), Ciudad, Editorial (Colección), número de páginas que contiene.

Artículo en libro

Apellido(s), Nombre, año de publicación, "Título del artículo", en *Título del libro*, edición, (trad., pról., notas de..., etc.), Ciudad, Editorial (Colección), número de las páginas donde está ubicado.

Artículo en publicaciones periódicas

Apellido(s), Nombre, año de publicación, "Título del artículo", en *Título de la publicación periódica*, núm., año o volumen, Ciudad, fecha de publicación, número de las páginas donde está ubicado.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General
Dr. Arturo Lara López

Secretario General
Mtro. Bulmaro Valdés Pérez Gasga

Secretario Académico
Dr. José Manuel Cabrera Sixto

Secretario Administrativo
Mtro. Martín Pantoja Aguilar

Director de Apoyo a la Investigación
y al Posgrado
Dr. Modesto Antonio Sosa Aquino

Director de Extensión Cultural
Lic. Guillermo Siliceo Fernández

Campus Guanajuato

Rector
Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario Académico
Mtro. Eloy Juárez Sandoval

Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades
Dr. Javier Corona Fernández

Valenciana núm. 4 se terminó de imprimir en marzo de 2011, con un tiraje de 500 ejemplares, en Imprenta Universitaria, Bulevar Bailleres s/n, Silao, Guanajuato.