

LA
PALABRA
Y LOS DÍAS
II

ESTUDIOS SOBRE PRENSA
Y LITERATURA
HISPANOAMERICANAS

Ernesto Sánchez Pineda y Anuar Jalife
COORDINADORES



LA PALABRA Y LOS DIAS II
ESTUDIOS SOBRE PRENSA Y LITERATURA
HISPANOAMERICANAS

Ernesto Sánchez Pineda
y Anuar Jalife,
coordinadores



*Estanquillo: colección dedicada al estudio y la edición
de materiales relacionados con la prensa cultural y
literaria hispanoamericana de los siglos XIX y XX.*

LA PALABRA Y LOS DIAS II

ESTUDIOS SOBRE PRENSA Y LITERATURA HISPANOAMERICANAS

Ernesto Sánchez Pineda
y Anuar Jalife,
coordinadores



Campus Guanajuato

División de Ciencias
Sociales y Humanidades
Departamento de
Letras Hispánicas

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



La palabra y los días II. Estudios sobre prensa y literatura hispanoamericanas

Primera edición, 2020

D.R. © De los textos: los autores

D.R. © De la edición:

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Lascuráin de Retana núm 5, Zona Centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México

Diseño de portada: Lilian Bello-Suazo

ISBN (versión electrónica): 978-607-441-754-8

ISBN obra completa (versión electrónica): 978-607-441-753-1

La palabra y los días II. Estudios sobre prensa y literatura hispanoamericana forma parte del proyecto denominado “Relaciones entre prensa y literatura en México. Rafael Lozano, Humberto Rivas Panedas y Ricardo de Alcázar: tres editores olvidados”, apoyado por la Convocatoria Institucional de Investigación Científica 2020, de la Dirección de Apoyo a la Investigación y al Posgrado de la Universidad de Guanajuato.

Los artículos del presente libro fueron dictaminados por expertos en el área mediante la modalidad de doble ciego.

Advertencia: se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los textos de la publicación, incluyendo el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea sin fines de lucro

o para usos estrictamente académicos, citando siempre la fuente y otorgando los créditos autorales correspondientes.

Hecho en México • *Made in Mexico*

Contenido

Presentación	9
<i>Historia magistra vitae</i> : los estudios históricos de José María Roa Bárcena en el periódico <i>La Cruz</i> (1855-1858) FERNANDO A. MORALES OROZCO	15
La literatura popular en las imprentas decimonónicas DANIRA LÓPEZ TORRES	41
Ceballos, Tablada y Urueta en <i>Revista Moderna</i> : entre la necrofilia, la fidelidad después de la muerte y la obsesión. Tres cuentos de finales del siglo XIX MARCO ANTONIO CHAVARÍN GONZÁLEZ	63
Poesía y redes intelectuales en la prensa de Guanajuato a comienzos del siglo XX MORELOS TORRES AGUILAR	91
Pancho Villa en La Habana: la ficcionalización de un personaje histórico en la prensa cubana SALVADOR GARCÍA	113
<i>Spoon River Anthology</i> de Edgar Lee Masters: modulaciones de “la otra vanguardia” ASUNCIÓN RANGEL LÓPEZ	141

<i>Índice: entre la modernidad y la vanguardia hispánica</i> MARCO ANTONIO VUELVAS SOLÓRZANO	169
Los Contemporáneos y sus reflexiones sobre la pureza artística en las páginas de la revista <i>Sagitario</i> (1926-1927) ANUAR JALIFE JACOBO Y ERNESTO SÁNCHEZ PINEDA	191
Algunas consideraciones sobre la revista <i>El Hijo Pródigo</i> (1943-1946) DAYNA DÍAZ URIBE	223
Teatro y narrativa en la revista <i>Ciclón:</i> la verdadera revolución cultural cubana (1955-1959) DAINERYS MACHADO VENTO	253
Sobre los autores y las autoras	281

Presentación

La historia de la literatura se encuentra en una reescritura constante, en buena medida gracias a aquellos investigadores que han optado por volcarse sobre la huella de publicaciones periódicas que, en muchas ocasiones, parecían destinadas al olvido. Pero precisamente es en las páginas de las revistas y los periódicos donde se pueden encontrar indicios historiográficos que den pauta para reconstruir una época, una situación o una vida. Ya en el primer volumen de esta colección, apuntamos que en esos espacios “se redescubre la actualidad del pasado y se inaugura el presente, se explicitan afinidades y se clarifican las diferencias, se estrechan lazos y se fraguan enemistades, se pulimentan poéticas y se muestra la obra en proceso, por ello su examen suele entregarnos una imagen ajustada, corregida o novedosa de un determinado momento literario”. Este segundo volumen no se distancia en intención del primero, y contribuye, desde diferentes aristas, a erigir, con la mayor fidelidad posible, una concepción de la historia de la literatura en distintos momentos y lugares, que en esta ocasión van del siglo XIX al XX y recorren diversos espacios de México, al tiempo que se exploran publicaciones de otros países del mundo hispánico, como Cuba y España.

Los ensayos de los once investigadores que participan en esta nueva entrega develan un espíritu en común que combina la curiosidad, la dedicación y el rigor académico con el objetivo de ofrecer destellos que iluminen los espacios y las personalidades literarias en las que se enfocan. Del mismo modo, los aquí reunidos muestran una red de colaboración que se comienza a expandir y abarca

a investigadores de la Universidad de Miami, la Universidad de Colima, el Tecnológico de Monterrey, el Colegio de San Luis y la Universidad de Guanajuato. Los trabajos que se compilan en este libro encuentran un diálogo en torno a las publicaciones periódicas y transmiten la riqueza y el valor literario que se encuentra en esos espacios, pero también dan cuenta de la sensibilidad, los gustos y las pesquisas personales de quien los desarrolla.

El libro comienza con “*Historia magistra vitae*: los estudios históricos de José María Roa Bárcena en el periódico *La Cruz* (1855-1858)”, donde Fernando Morales nos muestra algo de la dinámica de las publicaciones periódicas de mitad del siglo XIX, al acercarse a las colaboraciones, en un periódico conservador, de Roa Bárcena enfocadas en tres personajes históricos: Cristóbal Colón, el padre Junípero Serra y el ministro Antonio Pérez. La intensidad es clara, en una época donde la construcción de una identidad nacional es crucial, las colaboraciones de Roa Bárcena, más que tratar de rescatar con fidelidad los acontecimientos del pasado, se presentan como una propuesta que servirá de guía moral para los lectores del periódico donde el escritor participa; todo sin olvidar el matiz de trasfondo donde se encuentra la tensión entre los conservadores y los liberales de la época y las visiones que los impulsan a actuar.

En un segundo momento, Danira López nos presenta en “La literatura popular en las imprentas decimonónicas” un recorrido que indaga en los procesos editoriales del siglo XIX y las exigencias de un mercado que comenzaba a consolidarse. La perspectiva de la investigadora enfatiza la relevancia de una literatura que a menudo es denostada por las esferas intelectuales, pero que permea e incluso mantiene a flote las imprentas de este periodo, además de asegurar una fuente de ingreso para escritores que no pocas veces negaron sus aportaciones en el rubro popular. Se percibe el papel de la literatura de cordel y la folletería en una cartografía bastante elaborada de imprentas populares que con frecuencia no

son siquiera consideras como relevantes en la historia literaria; sin embargo, este trabajo revela que su rol no fue insignificante y que en sus salas se publicaron muchos de los escritos que impactaron a la gran audiencia mexicana del siglo XIX.

El aporte de Marco Antonio Chavarrín en “Ceballos, Tablada y Urueta en *Revista Moderna*: entre la necrofilia, la fidelidad después de la muerte y la obsesión. Tres cuentos de finales del siglo XIX” nos muestra la visión entre siglos de tres escritores del grupo decadentista. Esta incursión recapitula los indicios de este pequeño grupo fraguado en 1894, junto con los proyectos y peripecias que enfrentaron, para después enfocarse en una parte de su obra poco estudiada: el cuento. Los tres textos analizados proceden de la emblemática *Revista Moderna*, en su primera etapa, 1898-1903, y dan cuenta de una estética y una visión compartidas a pesar de las diferencias o distancias entre las personalidades que las produjeron.

“Poesía y redes intelectuales en la prensa de Guanajuato a comienzos del siglo XX” aporta de manera pormenorizada un recuento de los escritores e intelectuales que participaron en más de una veintena de periódicos del *tardoporfitriato*. Morelos Torres Aguilar se vale de una pesquisa detallada de las colaboraciones en estos espacios para trazar redes que conectan la literatura y las ideas no sólo en el estado que se publican, sino con el resto de la república y el extranjero, ofreciendo así un estudio en el que se constatan preferencias, amistades y fricciones que dan el pulso de ese momento histórico tan convulso.

Salvador García, por su lado, nos ofrece una visión sobre uno de los personajes más polémicos y conocidos de la Revolución mexicana, en “Pancho villa en La Habana: la ficcionalización de un personaje en la prensa cubana”. Este ensayo muestra una faceta del funcionamiento de la prensa de la isla respecto al movimiento armado, en la que la distancia y la poca fidelidad de la información provocaron que los medios crearan a la par de un personaje

histórico una serie de notas que escribían una historia alterna de este. Se presenta, entonces, a un Villa que se mueve en el terreno de la ficción gracias a los artilugios literarios de los escritores y los periodistas, ya fueran exiliados o cubanos, que se decantaron por esbozar a un héroe alejado de la realidad que fue consumido y apreciado por un público que también prefirió una faceta ficcionalizada del revolucionario.

En sexto término, se encuentra “*Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters: modulaciones de ‘la otra vanguardia’”, de Asunción Rangel, un trabajo que establece relaciones entre la obra del escritor norteamericano y José Emilio Pacheco. Además, consigna con precisión la relevancia de la literatura norteamericana a partir de la tercera década del siglo xx en el panorama cultural mexicano, sobre todo, con los jóvenes que después se arremolinarán en torno a las revistas *Ulises* y *Contemporáneos*. Dos figuras son esenciales para que la literatura norteamericana echara raíces en suelo mexicano: Salvador Novo y Rafael Lozano, a las que la investigadora se acerca para explicar y problematizar una idea central de la época, lo “odiosamente prosaico”, que surge como alternativa a las vanguardias. Esta disposición de elementos sirve para que el lector y el curioso noten los matices, muchas veces sutiles, que se relacionan, un poco al margen, en esa propuesta llamada “la otra vanguardia”.

En la dinámica de establecer redes de colaboración, Marco Antonio Vuelvas recuenta la importancia de tres escritores: Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo en “*Índice: entre la modernidad y la vanguardia hispánica*”. Este acercamiento plantea cómo una revista no es un ente aislado de su contexto ni surge por generación espontánea, sino que hay un proceso de asimilación de la tradición por medio de sus colaboradores, quienes, a su vez, también dan pauta para que nuevas generaciones incursionen en el mundo de las letras. Sin embargo, las afinidades estéticas de los tres personajes que se estudian aquí sirven como

justificación para seleccionar las colaboraciones que serán aceptadas en la empresa y que, a final de cuentas, recrearán un espíritu en común, que tendría a, como dice el investigador, establecer una tradición moderna de la literatura hispánica.

El octavo artículo explora las reflexiones que los jóvenes poetas de Contemporáneos hicieron a propósito de la pureza artística en las páginas de la revista *Sagitario* (1926-1927), dirigida por Humberto Rivas Panedas. Ello como una manera de ampliar el horizonte crítico del grupo en una época especialmente polémica, así como una forma de mostrar el papel que desempeñó la revista *Sagitario* en aquel contexto cultural.

De la década de los cuarenta, el aporte de Dayna Díaz en “Algunas consideraciones sobre la revista *El Hijo Pródigo* (1943-1946)” deja clara la relevancia de la publicación para las letras mexicanas, pero, además, abunda en las investigaciones que se han hecho sobre esta, destacando los aportes de cada una de ellas y, en su caso, las deficiencias. El resultado es una taxonomía pormenorizada que sirve para todo aquel interesado en esta publicación “considerada como una de las más bellas de las hemerografía mexicana” y que fue timoneada por figuras como Octavio Paz, Xavier Villaurrutia y Octavio G. Barreda.

Finalmente, en el artículo que cierra el libro, “Teatro y narrativa en la revista *Ciclón: La verdadera revolución cultural cubana* (1955-1959)”, Dainerys Machado profundiza en el proyecto concebido por José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, el cual se matiza con una ideología de contracultura que dio pauta a representaciones de sexualidades no heteronormativas al tiempo que hacía una crítica a las instituciones gubernamentales desde el ensayo, la narrativa y el teatro. Este ensayo condensa de manera acertada la breve, pero bastante significativa, vida de *Ciclón* en el panorama cultural cubano de época más reciente.

Como se puede ver, *La palabra y los días II* reúne una serie de estudios que ofrecen una visión respecto a la historia literaria que se encuentra en los espacios hemerográficos del pasado. La curiosidad, el gusto y las preferencias de cada investigador se conectan precisamente en la pesquisa de estas publicaciones periódicas, pues es ahí donde se pueden encontrar recovecos inexplorados que ofrecen información que, a final de cuentas, da pauta para una interpretación más precisa, distinta o nueva del acaecer literario.

ERNESTO SÁNCHEZ PINEDA
Y ANUAR JALIFE JACOBO

Historia magistra vitae: los estudios
históricos de José María Roa Bárcena en
el periódico *La Cruz* (1855-1857)

FERNANDO A. MORALES OROZCO

El Colegio de San Luis

Resumen: Este artículo constituye un primer asedio a los estudios históricos y biográficos publicados por José María Roa Bárcena en el periódico católico *La Cruz* entre los años 1855 y 1857. El joven escritor veracruzano esboza sus estudios tomando como base la historiografía cristiana al estilo de San Agustín, así como los caracteres morales de Jean de La Bruyère. En este sentido, la reconstrucción de estas biografías por parte de Roa Bárcena tiene como fin, más que una reconstrucción de carácter histórico, modelos ejemplares de comportamiento para los lectores de dicha publicación.

Palabras clave: biografía, didáctica, periodismo conservador, *La Cruz*, José María Roa Bárcena, Siglo XIX, México.

Abstract: This article constitutes a first siege of the historical and biographical studies published by José María Roa Bárcena in the Catholic Newspaper *La Cruz* between 1855 and 1857. The young writer outlines his studies based on St. Augustine's Christian historiography, as well as the moral characters of Jean de La Bruyère. Therefore, these biographies reconstructed by Roa Bárcena intends, rather than a reconstruction of a historical character, an exemplary models of behavior for the readers of the diary.

Keywords: Biography, Didactics, Conservative Journalism, *La Cruz*, José María Roa Bárcena, XIX Century, Mexico.

Valioso, más como discurso panegírico que como análisis crítico, en 1908 Manuel G. Revilla, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua pronunció un discurso a la muerte de don José María Roa Bárcena, recogido más adelante en el tomo VI de las Memorias de la Academia Mexicana. Dice Revilla sobre su amigo difunto:

Pertenecía Roa Bárcena al tipo de los conservadores de la vieja cepa, de aquellos para quienes la religión o el catolicismo, debería estar estrechamente unido con todas las cosas referentes a la vida pública. No concebían esta sin el más estrecho vínculo con los intereses religiosos, o, por mejor decir, sin supeditar la política al catolicismo. Bien pudieran haber tomado por more y divisa *res-publica ancilla religionis*; amigos incondicionales de la vieja tradición, de los privilegios de clase, del *statu quo* en los organismos del Estado, y adversarios resueltos y tenaces de cualquiera reforma con visos de libertad; de la libertad, deidad abominada por enemigo de Dios y de los hombres. Conservadores eran éstos de contornos precisos y de una sola pieza, sin distingos, sin concesiones, sin transacciones ni acomodos, partidarios del todo o nada [...] Era Roa Bárcena [de la clase de hombres] de rectitud a toda prueba, inflexibles en sus ideas, enemigos de componendas, y magnánimos, caballeros, hidalgos en todo, sea por efecto del medio en que se vive, mudable y vario de suyo, será por efecto de nuevas circunstancias psicológicas, modificadas a compás que el medio varía y se transforma, o sea por efecto de ambas causas juntas, ello

es que el espécimen de los hombres que digo, va haciéndose cada vez más raro.¹

Deseo iniciar este escrito rescatando una premisa a través de la cual leer la obra de Roa Bárcena: la religión estrechamente unida con todas las cosas referentes a la vida pública. Un joven José María Roa Bárcena, veracruzano de nacimiento, arriba a la Ciudad de México en 1853 y traba amistad con José Joaquín Pesado. Ambos autores colaboraron en la dirección del periódico conservador *La Cruz*² “desde el cual se polemizaba con los escritores liberales de

¹ Manuel G. Revilla “El historiador y novelista D. José María Roa Bárcena”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua Correspondiente de la Real Española*, t. VI, Tipografía de la Viuda de F. Díaz de León, México, 1910, pp. 266-267 [Ed. Facsímil, 1975]. Disponible en http://www.academia.org.mx/aml_static/memorias/tomo6/tomo6.html (consultado: 14/XI/2019).

² *La Cruz. Periódico exclusivamente religioso establecido ex profeso para difundir las doctrinas ortodoxas, y vindicarlas de los errores dominantes* es un diario publicado entre los años 1855 y 1858, momento previo a la Guerra de Reforma. “Su lema era *fides, fidelitas* (fe, fidelidad) y salió de las prensas de José María Andrade y Felipe Escalante. [...] El redactor principal fue José María Roa Bárcena” (Guadalupe Gómez-Aguado y Adriana Gutiérrez Hernández, “El pensamiento conservador en los periódicos *La Cruz* y *El Pájaro Verde*: definición y transformación en tiempos de crisis”, en *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, t. I, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009, p. 217). *La Cruz* se eleva a sí mismo como defensor de la religión en un momento en el que se discute la libertad de cultos. Para Érika Pani, este y otros periódicos eran “supuestamente apolíticos. Informaban a los lectores acerca de las funciones religiosas en las distintas parroquias, del santoral, de las obligaciones y devociones semanales [...] Sin embargo, esta profesión de neutralidad política no significaba que los periódicos católicos se mantuvieran al margen de la esfera pública: al contrario, su móvil principal era el considerar que, en un país católico, la religión de ninguna manera podía encerrarse dentro de las iglesias y capillas, o dentro de la conciencia ‘privada’ de los individuos. La ‘religión verdadera’ debía ser eje y fundamento de toda vida social y política” (Érika Pani, “Para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores

El Siglo XIX”.³ Durante los siguientes años, Roa publicaría en este diario una serie de textos en los cuales se referiría a tres personajes históricos: Cristóbal Colón, el padre Junípero Serra y el ministro Antonio Pérez. El objetivo de este mínimo texto es analizar la construcción de estos tres estudios históricos a la luz de un escritor cuya intención no es la de reconstruir el pasado novohispano, sino el de hacer de estas tres personalidades, aparentemente diversas entre sí, modelos de comportamiento para los lectores de *La Cruz*. Para comprobar esta hipótesis, la propuesta de lectura estará guiada por un modelo de comprensión alineada a los criterios de historiografía cristiana.

Vale la pena comenzar por comprender el concepto de historiografía cristiana para diferenciarla de la idea moderna de la historia, razón por la cual los estudios históricos de la prensa conservadora decimonónica han sido escasos. Para entender este enfoque, acudo a Robin George Collingwood, quien deslinda por inicio el objeto de la historia: los actos de los seres humanos sucedidos en el pasado, los cuales son susceptibles de ser estudiados e interpretados a partir de los testimonios. Basado en este principio, el autor explica cómo la influencia de las ideas cristianas permearon la manera de interpretar los hechos históricos. La introducción de esta visión tuvo como efectos, en primer lugar, entender “el proceso histórico no [como] la realización de los propósitos humanos, sino divinos, [...] cada agente humano sabe lo que apetece y procura alcanzarlo; pero no sabe por qué lo apetece, siendo la razón de esto que Dios le ha despertado ese apetito a fin de adelantar el proceso de

dominantes’: los periódicos católicos y conservadores en el siglo XIX”, en Belem Clark y Elisa Speckman (coords.), *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, p. 121.

³ Leticia Algaba, “prólogo” a José María Roa Bárcena, *Novelas y cuentos*, 2ª ed., epílogo de Jorge Ruffinelli, Factoría Ediciones, México, 2005, p. XII.

realización de Sus divinos propósitos”,⁴ razón por la cual, entender la historia en estos términos implica una visión providencialista, es decir, aquella en la cual el hombre no es agente de su propio destino, sino aquel que cumple el designio divino. El hombre, el actor de la historia, no es un labrador de su fortuna, sino que es la sabiduría de Dios la que produce actos dignos de ser recordados.

En segundo lugar, la visión providencial de la historia nos permite apreciar “no solo las acciones de los agentes históricos, sino la existencia y naturaleza de esos agentes, en cuanto instrumentos o vehículos de los propósitos divinos y, por lo tanto, históricamente importantes”.⁵ Esta concepción histórica, como puede seguirse en el volumen anteriormente citado, tiene su base en la *Ciudad de Dios*, de San Agustín, y permea el mundo medieval y renacentista, a veces cambiante, a veces distinta, a través de la visión cartesiana, la fórmula de construcción histórica de Vico hasta verterse en la concepción histórica de la Ilustración y chocar contra la idea de la historia moderna romántica para finalmente ceder su fuerza ante el positivismo. Al ser un católico, me parece que esta es la idea de la historia de la cual abreva el joven Roa Bárcena para construir sus estudios históricos. El *Theatrum mundi* es el escenario en el que se desarrolla el drama de la historia, uno en el que participan los agentes-actores humanos, dirigidos por la Providencia de Dios.⁶

A este primer deslinde, conviene insertar un segundo elemento, el cual está mencionado directamente ya en la escritura del vera-

⁴ Robin George Collingwood, *La idea de la historia*, traducción de Edmundo O’Gorman y Jorge Hernández Campos, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ Para profundizar en la metáfora del *theatrum mundi* en la historiografía cristiana también puede consultarse *Cuatro visiones de la historia universal* de José Ferrater Mora, cuya primera edición data de 1955. El primero de los capítulos trata justo sobre la visión agustiniana de la historia providencial.

cruzan. Para Roa Bárcena, la escritura que desea tomar como modelo para sus estudios históricos es la propuesta por los *Caracteres* de Jean de La Bruyère, una suma de escritos producidos al tiempo en el que dicho autor francés traducía los *Caracteres* de Teofrasto. En este momento, me parece indicado traer a cuento la hipótesis de que la colección griega es heredera de una posible segunda parte de la *Poética* aristotélica, una en la que se hiciera mención de la comedia. En ese sentido, los *Caracteres* de Teofrasto como obra:

es una *mimesis* de los defectos —que no de los vicios— que aquejan frecuentemente a la gente mediocre y carente de formación. Las descripciones están realizadas con ese don de la eutrapelia que caracteriza al hombre de ingenio. Gracias a ello se pone en funcionamiento el mecanismo de la risa. La sola presencia de esta manifestación anímica arrastrará consigo los benéficos efluvios [hacer catarsis para identificar las faltas propias por medio de la comedia] permitiendo que surta efecto la intención próxima de la *paidéia* y su objetivo final de la *philantropía*.⁷

Así como Teofrasto consigna la altanería, la locuacidad, la rusticidad, entre otros defectos de los hombres, Jean de la Bruyère en pleno siglo XVII construye en su repertorio al hipócrita, al fanfarrón, al adulador, al hipócrita y al ambicioso, entre otros caracteres, como figuras risibles, contraejemplos cuyo tratamiento en los textos mueve a la risa mesurada y que tienen como fin último hacer que el lector o el espectador (en el caso de que estos caracteres aparecieran en la comedia) produzcan la catarsis y el cambio de actitud en los receptores. De ahí que, tanto Teofrasto como La

⁷Teofrasto, *Caracteres, Alcifrón, Cartas de pescadores, campesinos, parásitos y cortesanas*, introducción, traducción y notas de Elisa Ruiz García, Gredos, Madrid, 1982, pp. 20-21.

Bruyère, sean considerados, en última instancia, escritores moralizantes.

Conjuntemos ambas visiones, la de la historia providencialista con la de los caracteres mencionados por Roa Bárcena. Tenemos entonces dos elementos aparentemente separados, pero que, a mayor profundidad, se comunican entre sí. La historia providencialista cristiana formula a los personajes históricos como una serie de actores, protagonistas de un libreto, representantes de un papel en el gran teatro del mundo, en un drama histórico creado expresamente por la voluntad divina. Para el griego y el francés, los caracteres sobre los que escriben forman parte de este gran teatro del mundo y por ello son arquetipos; no están asignados a un actor en específico y, por ello, son universales. De ahí que el trabajo intentado por Roa Bárcena en sus estudios históricos tenga un resultado diferente. El joven historiador cristiano decide hablar sobre tres personajes específicos, por esto no puede hablar sobre los defectos y los vicios de los que considerará héroes. Antes de iniciar su estudio, esta razón convence a Roa Bárcena a abandonar todo intento de comedia, quizá pensando en escribir sobre sus personajes en un estilo más grave y, por lo tanto, heroico, quizá por causa de la prohibición de la risa;⁸ sea cual sea la razón, el escritor desea afirmar lo siguiente:

Mucho nos interesan los *Caracteres* de La Bruyère; ¿por qué, sin embargo, este ilustre observador, el Balzac de su siglo, no aplicó sus pinturas a los grandes tipos que nos ofrece la historia en sus páginas? Entonces la lección, al par que hubiera excitado viva-

⁸ La regla de San Benito de Nursia, con la que se inicia la vida monacal en Montecasino, actual Italia, suprime la risa por considerarla un signo de la estulticia. Es sobre este mandato de la regla que Umberto Eco sostiene su famosa novela *El nombre de la rosa*, en la cual, además, se juega con la idea de que realmente existe la segunda parte de la *Poética* aristotélica, la cual versa sobre la comedia.

mente la curiosidad y conservado un interés mayor, habría sido más provechosa, habría quedado más profundamente grabada en la memoria.⁹

De ahí, veremos a dos personajes biografiados y estudiados por Roa Bárcena como caracteres moralmente virtuosos. Los estudios históricos, como veremos a continuación, construyen la vida de estos héroes alrededor de diferentes virtudes, pero, en ambos casos, existe una cualidad que se menciona asiduamente y que tiene un sentido único: la Constancia.

Acabamos de decir que la constancia es una de las cualidades más nobles del hombre y esto es tan cierto que quisiéramos se nos citase un solo nombre que haya pasado a la posteridad sin que la persona que lo llevó se distinguiese por su constancia en el bien o en el mal. La falta de constancia en el bien ocasionó la caída del primer hombre, origen de todos nuestros males; al condenarle Dios a un trabajo sin tregua todos los días de su vida, ya le impuso el sufrimiento, que no es otra cosa que la constancia en el dolor. Todos los hombres se han hecho grandes por el brillo de sus acciones y la grandeza de los resultados de éstas, se han visto precisados a enumerar a la constancia entre sus más poderosos auxiliares.¹⁰

Es esta cualidad la que permitirá a dos de los tres personajes ejecutar el plan de la Providencia. Veremos a continuación cómo afecta la constancia a Colón y a Serra y cómo el resto de los personajes que pueblan estas narraciones se convierten asimismo en actores cuyo fin último es elevar su personalidad. Por el contrario, en el caso de Antonio Pérez está tratado desde una perspectiva

⁹ José María Roa Bárcena, “Estudios sobre el carácter de Cristóbal Colón”, *La Cruz*, t. II, 3 de abril de 1856, p. 99.

¹⁰ *Idem*.

igualmente providencial y didáctica, pero el interés que deposita Roa en dicho personaje tiene como finalidad mostrar los vicios de un gobernante que perderá el poder por causa de la vanidad y la arrogancia, es decir, por su inclinación constante hacia lo malo. En este sentido, Pérez se asemeja a los caracteres de Teofrasto y de La Bruyère, pero, a diferencia de ellos, no será tratado en tono cómico.

En los casos de Colón y Serra, Roa Bárcena entra en materia biográfica haciendo alusión a los episodios de su infancia y su formación en la juventud. En el caso de Colón, existen pocas referencias que den sentido histórico a la narración, puesto que no existen datos concretos sobre aquel tiempo de niñez. No sucede lo mismo con la vida del fray Junípero Serra, ya que es una historia más cercana y mejor documentada. Resulta imprescindible hacer una comparación entre estos dos estudios, puesto que, en ambos casos, aunque se trate de personajes con oficios distintos, para Roa resulta necesario situar sus orígenes entre la miseria y la humildad. Esta fórmula pone de manifiesto la constancia que hay en ambos personajes para lograr sus cometidos, sobre todo si pensamos en que las condiciones de su origen no son las adecuadas para lograrlos. En este sentido, tanto Colón como Serra pertenecen a un tipo de personajes como Cristo o como los santos. Incluso, Francisco de Asís, quien es mencionado como el santo de devoción de Serra, renunció a sus riquezas y sus vestidos para iniciar su vida como fraile. La pobreza, la humildad y la miseria son tres elementos bajos que servirán como trampolín para presentar de forma heroica las hazañas de los biografiados:

El hombre que estaba destinado a llevar al cabo tan ardua empresa como el descubrimiento de un mundo, solo podía adquirir aquel temple indomable que necesitaba para vencer toda clase de obstáculos, en la escuela de las privaciones que trae consigo la miseria.

[...] Rodeado, cual debía estarlo, de los trabajos y humillaciones que acompañan al infeliz aventurero en la vida náutica, parece que conservó siempre elevados pensamientos y que alimentaban su imaginación proyectos de gloriosas empresas. Las rigurosas y varias lecciones de su juventud le suministraron aquellos conocimientos prácticos, aquella fecundidad de recursos, aquella indomable resolución y aquel poderoso imperio sobre sus propias pasiones, que tanto le distinguieron después.¹¹

El V. P. Fr. Junípero Serra, hijo de humildes labradores, nació el 24 de noviembre de 1713 en la villa de Petra, perteneciente a la isla de Mallorca, que forma parte de las Baleares en el Mediterráneo. Llamáronle en la pila bautismal Miguel José, y después, por devoción particular al compañero de San Francisco de Asís cuya religión abrazó, cambió tales nombres por el de Junípero. En el convento de San Bernardino estudió latinidad y la vista de los monjes y de sus prácticas religiosas hizo nacer en su corazón el deseo y la firme resolución de vivir en el claustro. Ya más entrado en años, lleváronle sus padres a Palma, capital de la isla, donde se distinguió en el estudio de la filosofía y tomó el hábito de San Francisco en el convento de Jesús, a los dieciséis años de edad, no obstante ser de constitución raquítica y enfermiza. Dedicóse a la lectura de las crónicas de la orden, y ellas inspiraron la ardiente caridad que animó al glorioso fundador y el piadoso deseo de consagrar sus días a la conversión de los gentiles.¹²

Por el contrario, el tercero de nuestros personajes, Antonio Pérez, tuvo como nacimiento un contexto diferente. Hijo de Gon-

¹¹ José María Roa Bárcena, “Estudios sobre el carácter de Cristóbal Colón”, *La Cruz*, t. II, 10 de abril de 1856, p. 120.

¹² José María Roa Bárcena, “Estudios biográficos. El padre franciscano Serra”, *La Cruz*, t. III, 9 de octubre de 1856, p. 304.

zalo Pérez, ministro del emperador Carlos V, tuvo oportunidad de adquirir sus conocimientos de política y otras materias a través del estudio de estrategias como Maquiavelo. Aquí puede verse otra diferencia. En los tres textos podemos observar a nuestros personajes todavía jóvenes en proceso de formación: mientras Colón adquiere sus conocimientos en la vida náutica, es decir, por medio del trabajo físico, Serra los domina a partir de los estudios escolásticos; en el caso de Pérez, el joven es influido tanto por la lectura de la Biblia como por el trabajo de Maquiavelo. En este sentido, Roa alaba la formación por medio del esfuerzo y la religión, mientras que denosta las habilidades adquiridas por la lectura de los textos prohibidos. Para Roa Bárcena, hay una manifestación de peligro que debe ser mostrada a todos los lectores del periódico *La Cruz*: la lectura de textos indexados y el actuar en la vida pública acorde con ellos tiene consecuencias nefastas. Nótese incluso el juicio en torno al personaje, vaciado en la adjetivación que lo hermana con la figura del príncipe maquiavélico; de ahí que termine esta primera reflexión en torno a Pérez de la siguiente manera:

Estas [las lecturas del florentino, en conjunto con la política estudiada en los territorios italianos] fueron objeto de especial predilección para Antonio Pérez, y bueno es observarlo, porque solo así nos pudiéramos explicar más tarde en nuestro personaje esa mezcla de sensibilidad debida al carácter, de religiosidad debida a la lectura asidua de la Biblia y de la falta de escrupulosidad en los medios de llevar al cabo sus designios.¹³

Podemos realizar otra comparación, esta vez solamente entre dos de los personajes y sus relaciones amorosas. Nuevamente ve-

¹³ José María Roa Bárcena, “Estudios históricos. Antonio Pérez”, *La Cruz*, t. IV, 8 de enero de 1857, p. 77.

remos aparecer una serie de elementos que sirven para enjuiciar el proceder tanto de Colón como de Pérez. En el caso del Almirante, se explica cómo su encuentro con Felipa Muñiz está, desde el inicio, santificado por la Providencia; además de servir como un pretexto (otra marca de la voluntad divina) porque este enlace es el que le permite a Colón acercarse por primera vez a los mapas de navegación de su suegro, así como a los planes de Portugal para forjar una ruta comercial con Oriente. Lo que en la historia moderna sería pensado como dos hechos totalmente independientes, en la historiografía cristiana sirve como elementos para demostrar el curso de la Providencia como si fuera el desarrollo de escenas engarzadas. Así, doña Felipa Muñiz, primera esposa de Colón, se convierte en un personaje incidental en el drama principal que es el descubrimiento de América:

Desde que llegó Colón a Lisboa en 1470, acostumbraba concurrir al Santo Sacrificio de la misa en la capilla de Todos los Santos. Allí veía casi diariamente a una dama de singular mérito llamada doña Felipa Muñiz de Palestrello, hija de un caballero italiano “altamente distinguido entre los navegantes del tiempo del príncipe Enrique, y que había colonizado la isla de Puerto Santo y sido gobernador de ella”. El noble porte del genovés impresionó favorablemente a la joven y ambos se amaron a pocos días de un modo vehemente. Debía haber mucho de religioso y puro en aquel amor nacido bajo las bóvedas del templo [...] Colón llevó a su amada ante el altar, y si ella no trajo dote alguno al marino, dióle pocos meses después una prenda inestimable de su cariño en su hijo Diego [...] El padre de la esposa de Colón [...] poseía mapas y otros documentos curiosísimos que ahora la madre de doña Felipa, conociendo la pasión del genovés por la navegación y los descubrimientos, puso en sus manos a los pocos días de efectuado

el matrimonio de su hija. Por ellos conoció las navegaciones de los portugueses, sus planes y sus ideas.¹⁴

En contraste, la figura de Antonio Pérez cae en pecado por haberse enamorado de una mujer casada. En este acto, resulta necesario para Roa Bárcena resaltar dos características morales de ambos personajes: el carácter altivo y fogoso de la princesa Eboli, en conjunto con la arrogancia, la juventud y el entusiasmo de Antonio Pérez. En ambos casos, podemos observar que algunas de estas características están relacionadas con la pasión, así como con lo artero y lo visceral.

Pero lo que, sobre todo, ocasionó la caída de Pérez, fue el haber puesto su corazón o su capricho en la princesa de Eboli, esposa de Ruy Gómez de Silva y objeto de las atenciones amorosas de Felipe II. El carácter altivo y fogoso de la princesa, viuda poco después, se avino mejor con la arrogancia, la juventud y el entusiasmo del secretario, que, con la índole sombría y temible del monarca, a quien dio de mano completamente, consagrando todo su cariño al feliz rival. La princesa de Eboli es uno de los personajes más interesantes de la historia de España: hízola célebre el haber fijado durante algún tiempo el corazón de Felipe II y el haber sido causa, hasta cierto punto inocente, de la caída de Pérez.¹⁵

La princesa Eboli está caracterizada con dos elementos que la vuelven peligrosa: su altivez y su fogosidad. La capacidad de seducción de esta mujer (o por lo menos la forma en la que es tratada en este texto) la identifica como una *femme fatale*, pues es capaz de

¹⁴ José María Roa Bárcena, “Estudios sobre el carácter de Cristóbal Colón”, *La Cruz*, t. II, 10 de abril de 1856, p. 123-124.

¹⁵ José María Roa Bárcena, “Estudios históricos. Antonio Pérez”, *La Cruz*, t. IV, 8 de enero de 1857, p. 77.

mantener en vilo tanto al rey Felipe II como al joven e inexperto ministro Pérez. Mientras que en el primer caso, en el estudio sobre Colón, observamos la construcción de Felipa Muñiz como una mujer temerosa de Dios y que muy pronto en la narración se convirtió en madre; en el caso de la Eboli nos encontramos otro tipo de personaje incidental, el cual es capaz de hacer que Pérez pierda la cabeza e incluso cometa un asesinato. La víctima del hecho es un secretario de don Juan de Austria, llamado Escobedo, quien había descubierto las relaciones de Pérez y la princesa Eboli:

Condújose con tal astucia el secretario de Estado, que al cabo obtuvo del monarca la orden de hacer morir a Escobedo. Pérez trató de envenenarle en la comida; pero fallaron sus tentativas diversas veces, y al fin tuvo que recurrir al puñal de los asesinos, quienes esperaron a Escobedo apostados en la plazuela de San Jaime y le asesinaron en la noche de un lunes de Pascua de Resurrección. Para evitar toda sospecha, Antonio Pérez había ido a pasar la Semana Santa en Alcalá.

Inútil fue, sin embargo, el sacrificio de aquel desgraciado joven a los amores de Antonio Pérez y la princesa de Eboli [...] en cuanto a los amores del valido, ya la fama de ellos había traspasado las austeras paredes del palacio real, hiriendo al monarca en el corazón y, lo que es todavía peor, en el orgullo.¹⁶

Salvadas las distancias, el episodio del asesinato recuerda hasta cierto punto el pasaje bíblico en el que David, apasionado por Betsabé, encarga el asesinato de Urías, su esposo, al dejarlo morir en el campo de batalla. La alusión intertextual no está completa por la diferencia de rasgos, pero el motivo es el mismo en ambos casos. Para quien lea este estudio histórico, y tenga presente

¹⁶ *Ibid*, p. 78.

el pasaje bíblico, queda claro el mensaje con el que se cierra el capítulo: “Mas esto que David había hecho fue desagradable a los ojos de Jehová”.¹⁷ Roa Bárcena, el historiador cristiano, advierte a su público lector que el adulterio provoca la ira divina, lo cual puede causar una tragedia como la caída en desgracia del ministro Antonio Pérez.

Un tercer elemento que se puede comparar en los estudios de Roa es la manera en la que todos los personajes son tratados al momento de enfrentarse a algún tipo de desastre. Mas que centrar nuestra atención en los episodios enunciados por Roa Bárcena, resulta imperativo observar los sintagmas con los que son nombrados Colón y Serra para construirlos como ejemplos de virtud, o los usados para mostrar los vicios en la figura de Antonio Pérez. No debemos olvidar, por supuesto, que la constancia, como virtud, sigue estando presente a lo largo de los impresos.

La *dispositio* del texto juega un papel muy importante, como veremos en el caso de la rebelión de los colonos en la Isabela, población fundada por Colón que fue azotada por una fiebre y por la escasez de víveres. Si para Roa hubiera sido más importante dar a conocer el hecho concreto de las fiebres en la Isabela, habría narrado este episodio de forma directa. Por el contrario, este relato se encuentra precedido por el párrafo siguiente, el cual abre la entrega publicada en *La Cruz* el 12 de junio de 1856:

En el curso de estos estudios ha habido ocasión de observar cómo la constancia, esa apreciabilísima cualidad en nuestro concepto formaba parte del carácter de Colón, y que nos propusimos hacer resaltar en esta obra, acompañó al ilustre genovés hasta llevar al cabo su principal descubrimiento, hasta llegar en el vasto campo de la gloria humana, a un término que pocos hombres han

¹⁷ Segundo libro de *Samuel*, 11: 27.

tocado. La constancia le hizo cerrar los ojos a su miseria cuando se hallaba desvalido; le hizo convertirse en pretendiente, domoñando aquel noble orgullo que se diferencia del orgullo común en que toma su origen del sentimiento de la propia dignidad, sin extenderse más allá de lo justo; le hizo vencer los obstáculos todos que se oponían a la realización de su proyecto, sin flaquear jamás en su conducta, sin desconfiar jamás de sus propias fuerzas y de la protección del cielo. Faltaba, sin embargo, al semidiós una prueba la más terrible, aquella a que por lo regular resisten las más privilegiadas almas, aquella que rompe las fibras todas de nuestro corazón: la injusticia y la ingratitud y el odio de los hombres a quienes se ha tratado como hermanos, a quienes tal vez se ha colmado de beneficios. Colón salió triunfante de esta última prueba, y, si bien su ser moral debe haber experimentado un vacío inmenso al conocer a los hombres, jamás asomó a sus labios una sonrisa de desprecio a la raza humana; jamás tuvo otra cosa que amor y benevolencia para sus semejantes. Como el Hércules de la fábula, a medida que luchaba y vencía, dijérase que adquiría nueva e inagotable pujanza.¹⁸

Para Roa, Colón es más que un hombre capaz de enfrentarse a sus propios vicios; es más justo que orgulloso, jamás desconfía del plan divino y, bajo protección de la Providencia, es constante para alcanzar su cometido. Colón, a los ojos del historiador cristiano, enfrenta pruebas mundanas sin perder un solo ápice de su virtud; por el contrario, en cada episodio adquiere nuevas fuerzas, lo que lo convierte en una especie de héroe mitológico (y por lo tanto ficcional si lo midiéramos con las herramientas de la historia moderna).

¹⁸ José María Roa Bárcena, “Estudios sobre el carácter de Cristóbal Colón”, *La Cruz*, t. II, 12 de junio de 1856, p. 412-413.

De manera semejante observamos la construcción de personaje en la figura del padre Junípero Serra, así como de otros personajes que en este momento funcionan como incidentales. Nos referimos al episodio que culmina con la destrucción del presidio de San Diego. Cabecillas indígenas azuzaron al pueblo con el fin de quemar la misión californiana. Conviene al relato mostrar la maldad y la locura de los atacantes, al mismo tiempo que la bondad de los misioneros, ello con el fin de desestimar cualquier tipo de apología de los indígenas invadidos, así como para beatificar el proceder de los frailes franciscanos:

Dos indios neófitos, anteriormente bautizados salieron después de la fiesta de San Francisco a pasearse por las rancherías de la Sierra propagando la idea de que los misioneros querían acabar con los indios, reduciéndoles primeramente al cristianismo por medio de la fuerza. La mayor parte de los oyentes no dio crédito a tal aserto, como que diariamente veían que la mansedumbre y la persuasión eran las únicas armas de los obreros del Evangelio; pero no faltaron díscolos que se fueran reuniendo hasta en número de mil, con el intento de asesinar a padres y soldados, poniendo fuego a la misión y el presidio de San Diego.¹⁹

Iniciado el ataque, cuenta Roa Bárcena sobre el sacrificio de los dos frailes que habitaban San Diego. La narración de los hechos recuerda *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, colección de hagiografías en las que se destaca constantemente el martirio como una forma de santificación del espíritu. En el relato de Roa los frailes Vicente Fuster y Luis Jaime desplazan de la escena a los soldados que intentaron detener el avance de los rebeldes (soldados

¹⁹José María Roa Bárcena, “Estudios biográficos. El padre franciscano Serra”, *La Cruz*, t. III, 27 de noviembre de 1856, p. 521.

que, literalmente, son mencionados en una sola línea de todo el fragmento). En un acto de valentía cristiana, el padre Luis Jaime se somete al tormento sin emitir una sola palabra de dolor; su tormento da pie a un milagro: el cuerpo del fraile fue tratado con tanta crueldad y quedó deformado por tantos golpes “que desde los pies hasta la cabeza no le quedó parte sana mas que las manos consagradas, como así se halló en el sitio donde lo mataron”.²⁰

Con todo y el aparente protagonismo del padre Luis Jaime, el párrafo cierra con una alocución del padre Serra, el verdadero protagonista de este teatro misionero, a quien el acto le sirve para declarar la potencia, la magnitud y la santidad de su misión evangelizadora:

Cuando este acontecimiento llegó a noticia del padre Serra, juntó las manos y alabó a Dios porque aquella tierra había sido ya regada con la sangre de un sacerdote, y no podía menos de fructificar en ella el catolicismo en lo sucesivo. Tales así eran la abnegación de sí mismos y el celo por la propagación de la fe que animaban a los misioneros.²¹

Para el historiador veracruzano, el padre Serra es otro héroe, esta vez no mitológico como Colón, sino un paladín de la religión, aun cuando el martirizado ha sido otro sacerdote. El padre Serra demuestra nuevamente su constancia en el celo de la religión y, más adelante, mostrará otra de sus virtudes, según el relato de Roa Bárcena: la clemencia, es decir, la moderación de la impartición de la justicia. Así se demuestra otra virtud, ahora de carácter político, la cual, además, se verá ligada con el poder novohispano representado por el virrey. A través de las palabras de Roa Bárcena, observa-

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

mos al padre Serra como un hombre que se encuentra moralmente más alto al nivel político, motivo por el cual es viable para Serra aconsejar a Bucareli sobre cómo mitigar las rebeliones indígenas al norte del virreinato. Mientras los soldados aprehendieron a los rebeldes:

Ya el padre Serra había escrito al virrey Bucareli y a los jefes subalternos manifestando que el medio de evitar desgracias en lo sucesivo era reforzar las escoltas de los establecimientos, y que el rigor de que se usara con los culpables, lejos de contribuir a la completa pacificación, enajenaría a los misioneros el cariño de los indios y haría imposible la conquista espiritual. Como el virrey tenía en muy alta estima el voto del virtuoso presidente de las misiones, mandó que los culpables fuesen perdonados, y ya no se pensó sino en reparar los daños causados en San Diego.²²

En contraste, acudimos nuevamente a la figura de Antonio Pérez, a quien habíamos dejado como autor intelectual en el asesinato de Escobedo, secretario de don Juan de Austria, y como el amante de la princesa Eboli, pretendida también por Felipe II. Tras una serie de enfrentamientos entre la corona española y el ministro, Pérez huye a Aragón, su patria natal, para buscar refugio tras ser procesado por la Inquisición castellana. Como resultado de estos enfrentamientos, Aragón se amotina contra la corona de Felipe. Antonio Pérez huye a Francia y ofrece sus servicios tanto a Enrique IV como a la reina Isabel, según nos narra Roa Bárcena. El veracruzano, sin tardanza, enjuicia el actuar de Pérez de forma negativa y aprovecha el episodio para formular una premisa con la cual eventualmente podría predicar-enseñar a los lectores de un diario mexicano en medio de una lucha que apenas está siendo

²² *Idem.*

fraguada: el pleito entre los centralistas conservadores y los federalistas liberales que desembocará en la Guerra de Reforma. Otra vez, esta crítica se formula en torno al carácter del exministro:

El carácter activo de Antonio Pérez no le permitía mantenerse en inacción. Aguijado de su odio a Felipe II, ofreció sus servicios a Enrique IV de Francia y a Isabel de Inglaterra, los dos enemigos más poderosos de aquel monarca. Esta y la del asesinato de Escobedo son las dos manchas más notables que la historia perpetúa en la vida de Antonio Pérez. La Patria tiene el derecho de ser injusta con sus hijos; pero nunca pueden éstos ser disculpables en sus maquinaciones contra la patria.²³

Nuevamente acudo a la *dispositio* del texto para mostrar cómo la información tiene más fines educativos que intereses de recuperación histórica. En las dos entregas sobre la vida de Antonio Pérez es constante observar los errores cometidos por este ministro. Es hasta el final del opúsculo en el que encontramos una mención sobre la obra de Pérez y la manera en la que impactó sobre la política del imperio español. Quizá para Roa Bárcena el único acierto de este personaje es haber escrito el *Norte de príncipes, virreyes, presidentes, consejeros y gobernadores*: “hemos dicho que Pérez reunía una erudición vastísima en diversos ramos del saber, el conocimiento del arte de gobernar, conocimiento adquirido por el estudio y la práctica: fue seguramente el primer político de su tiempo en España, después de Felipe II”.²⁴ Pero, nuevamente a nivel de la *dispositio* textual, Roa decide rematar su estudio histórico con una nota sobre el reinado de Felipe II, lo cual quita el foco de atención en el personaje “malvado”. Para Roa, Felipe II es el máximo defensor

²³ José María Roa Bárcena, “Estudios históricos. Antonio Pérez”, *La Cruz*, t. IV, 15 de enero de 1857, p. 112-113.

²⁴ *Ibid.*, p. 115.

de la religión católica, para lo cual acude al enfrentamiento entre Inglaterra y España (cosa curiosa, omite el desastre de la Armada Invencible, pues de mencionarlo se rompería la visión providencial y didáctica de este relato). Por el contrario, Roa Bárcena defiende al monarca:

Muchos escritores han hecho cargo a Felipe II del ensanche que dio al poder inquisitorial, y de las crueldades que a su sombra se cometieron; aquel monarca, sin embargo, no se detenía en los medios que debían conducirlo al fin propuesto, y este rasgo de su fisonomía moral constituye la clave de toda su política. No debe por otra parte hacerse tan notable en un monarca eminentemente católico la poca escrupulosidad de sus medios de acción, cuando las teorías políticas contemporáneas puede decirse que la sancionaban de la manera más explícita.²⁵

La pluma de Roa Bárcena, aparentemente, cometió un grave error al defender el proceder maquiavélico de Felipe II en estas últimas líneas, pues había comenzado su estudio histórico denunciando la oscura influencia del estadista florentino sobre la formación de Antonio Pérez. Aquí queda de manifiesto que en el estudio histórico no existe un tratamiento objetivo de la información, pero, a su vez, que Felipe II y Antonio Pérez cumplen su rol como actores en el teatro español, pues ambos se encuentran con un actante-objeto (en este caso, *El príncipe*, de Maquiavelo) y pueden usarlo de diferentes maneras en el desarrollo del drama providencial: uno para defender la religión, otro para justificar sus malvados proceder. Quizá Roa Bárcena no esté plenamente convencido de esta lectura, razón por la cual termina su estudio con el siguiente comentario:

²⁵ *Ibid.*, p. 116.

Hoy las ideas políticas han ganado, sin duda alguna, en moralidad. Está universalmente reconocido que ‘los fines no justifican los medios’; y si los pueblos y los gobiernos se apartan a veces de la justicia que debe normar la conducta de las sociedades, hoy, lo mismo que antiguamente, síguese a la violación de aquel principio, la más o menos tardía decadencia que trae consigo la inmoralidad.²⁶

Vistos desde esta perspectiva, los estudios de José María Roa Bárcena adquieren entonces un tinte didáctico más que de memoria histórica. Para el joven veracruzano, estos tres personajes son modelos de las virtudes y de los vicios a los que están expuestos todos sus lectores. En este texto nos hemos visto en la necesidad de dejar a un lado múltiples episodios narrados por la pluma del joven conservador, sin embargo, los aquí mencionados nos sirven para establecer una serie de lecturas para interpretar de una manera distinta estos estudios. Cierto es que no tienen mucho sentido como documentos de reconstrucción histórica tal como la entendemos en la modernidad; por ello, y para encontrar el verdadero valor comunicativo en éstos, es necesario reconstruir el horizonte de expectativas en el cual fueron escritos.

Hemos dicho previamente que *La Cruz* se prospectó como un semanario cuyo objetivo inicial, anunciado en su subtítulo, era limpiar la fe y defender las prácticas ortodoxas de la religión católica. Sin embargo, con el transcurso de los tomos, quienes se han acercado a estos periódicos detectan que esta publicación sirvió como palestra desde la cual se criticaba a los escritores liberales más radicales, aquellos que colaboran en diarios como *El Siglo XIX*. En este sentido, vale la pena pensar que los estudios históricos de Roa Bárcena necesitaban estar en sincronía con este prospecto de pu-

²⁶ *Ibid.*

blicación. Por ello, Roa Bárcena construye sus estudios históricos bajo la lente de una concepción cristiana-providencialista. Así, los personajes tratados en estos estudios se convierten en actores de un teatro en el que se desarrolla el drama creado por la Providencia divina, por la voluntad de Dios. De ahí que veamos cómo los caracteres de Colón, del padre Serra y de Antonio Pérez, puedan ser identificados con aquellos tradicionalmente utilizados para la construcción de héroes y antihéroes propios de un modelo de acción dramática.

En el caso de Cristóbal Colón, Roa Bárcena construye un personaje heroico, un hombre con pensamientos elevados y acciones sublimes. Para el historiador cristiano, Colón es un héroe porque se enfrenta a múltiples pruebas que ponen su espíritu y su constancia a prueba todo el tiempo. El padre Serra, por su lado, está construido como modelo del perfecto misionero; también de origen humilde, de cuerpo delicado y pocas habilidades físicas, lo que lo hace mucho más imponente al momento de verificar el número de leguas recorrido en su misión evangelizadora. Es además un hombre clemente, lo cual significa que está al mismo nivel (sino es que resulta superior) que el virrey, pues mientras Bucareli es el único autorizado por el rey para impartir justicia, vemos en Serra las virtudes del hombre moderado, aquel que regula el castigo y eventualmente convence al virrey de perdonar a quienes ofendieron la misión divina. La constancia de Colón, en conjunto con su templanza para nunca odiar al género humano, y la clemencia de Serra —así como su voluntad misionera— son caracteres mencionados constantemente para mostrar verdaderos ejemplos de comportamiento, casi santos, a los ojos de los lectores del semanario.

En contraste, Antonio Pérez, ministro de Felipe II, es un personaje cuyos orígenes no son humildes. A esta aparente marca de infortunio, el historiador agrega la educación política centrada en la lectura de Maquiavelo. En el caso de este estudio histórico poco

importan los aciertos políticos que haya podido tener Pérez, por el contrario, el escrito se centra solamente en los errores de su ministerio: el asesinato de Escobedo y la traición al aliarse con los reyes de Inglaterra y Francia. Para Roa Bárcena, Antonio Pérez es un personaje cuyos vicios eclipsan su obra, aunque el mismo veracruzano termine por declararlo el otro gran político del siglo xvi español. Como enemigo de la corona, Antonio Pérez queda cargado como un obstáculo para el desarrollo de la historia providencial. Esta razón es por la cual el escrito de Roa Bárcena terminará haciendo una apología del monarca Felipe II, aquel que es considerado el máximo defensor del catolicismo en un tiempo en el que ya bullía fuertemente el protestantismo por toda Europa. En la comparación de estos dos personajes, tenemos el común denominador del objeto-actante que es *El príncipe* del florentino Maquiavelo.

Por ello, más que pensar en la reconstrucción objetiva de las vidas de estos personajes, fin último de una disciplina histórica moderna, lo que aquí podemos leer es aquello que se puede aprender de las vidas de los héroes, o de los enemigos del plan divino, para utilizarlo en el terreno de la vida cotidiana. Colón y Serra se convierten entonces en paladines de la fe en un país que se debate entre la unidad católica y la libertad de cultos. Antonio Pérez es entonces un ejemplo de castigo para los liberales contemporáneos que se atreven a atentar contra la religión católica, para los que son pecadores y se ganan la ira divina por atentar contra la palabra sagrada. El estudio de la historia y los estudios de Roa Bárcena publicados en *La Cruz*, a los ojos de la cristiandad mexicana, tienen como fin último el ser maestros de vida para todos sus lectores, y posibilitar su acceso al paraíso, ese desenlace teatral que ha sido prometido al caer el velo de la muerte.

BIBLIOGRAFIA

- Collingwood, Robin George, *La idea de la historia*, traducción de Edmundo O’Gorman y Jorge Hernández Campos, Fondo de Cultura Económica, México, 1952.
- Gómez-Aguado, Guadalupe y Adriana Gutiérrez Hernández, “El pensamiento conservador en los periódicos *La Cruz* y *El Pájaro Verde*: definición y transformación en tiempos de crisis”, en Érika Pani (coord.), *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, t. I, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009, pp. 214-266.
- Ferrater Mora, José, *Cuatro visiones de la historia universal*, Alianza, Madrid, 1996.
- Pani, Érika, “‘Para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores dominantes’: los periódicos católicos y conservadores en el siglo XIX”, en Belem Clark y Elisa Speckman (coords.), *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, p. 119-130.
- Revilla, Manuel G., “El historiador y novelista D. José María Roa Bárcena”, en *Memorias de la Academia Mejicana de la Lengua Correspondiente de la Real Española*, t. VI, Tipografía de la Viuda de F. Díaz de León, México, 1910. [Ed. Facsímil, 1975]. Disponible en http://www.academia.org.mx/aml_static/memorias/tomo6/tomo6.html (consultado 14/XI/ 2019).
- Roa Bárcena, José María, *Novelas y cuentos*, prólogo de Leticia Algaba, epílogo de Jorge Ruffinelli, Factoría Ediciones, México, 2005.
- _____, “Estudios sobre el carácter de Cristóbal Colón”, *La Cruz*, t. II, 3 de abril de 1856 (concluye el 24 de julio).

_____, “Estudios biográficos. El padre franciscano Serra”, *La Cruz*, t. III, 9 de octubre de 1856 (concluye el 27 de noviembre).

_____, “Estudios históricos. Antonio Pérez”, *La Cruz*, t. IV, 8 de enero de 1857 (concluye el 15 de enero).

Teofrasto, *Caracteres*, Alcifrón, *Cartas de pescadores, campesinos, parásitos y cortesanas*, introducción, traducción y notas de Elisa Ruiz García, Gredos, Madrid, 1982.

La literatura popular en las imprentas decimonónicas

DANIRA LÓPEZ TORRES

El Colegio de San Luis

Resumen: El presente comentario destaca la permanencia de las publicaciones de literatura popular a lo largo del siglo XIX, así como también enfatiza una de las principales razones por las que las imprentas –de carácter popular o no– recurrían a la producción y venta de este tipo de literatura como práctica común de subsistencia, pues representaba una venta segura y un alto margen de ganancia. De igual manera, se observa el desdén con el que las élites intelectuales del momento se referían a la literatura popular –producida muchas veces por destacados escritores ocultos tras el anonimato– y la mala fama que predominaba sobre las imprentas populares, que prácticamente las desdibuja del mapa editorial. Se trataba de una literatura dirigida a un amplio sector de la población, que representaba el sistema de valores de los sectores marginales, muy distante de los intereses de las élites culturales, de ahí la poca atención hacia estas producciones.

Palabras clave: literatura de cordel, imprenta popular, siglo XIX, México.

Abstract: This commentary highlights the permanence of popular literature publications throughout the 19th century, as well as emphasizes one of the main reasons why printers –popular or not– resorted to the production and sale of this type of literature as a common practice of subsistence, since it represented a safe sale and a high profit margin. Similarly, the disdain with which the intellectual elites of the time referred to popular literature –produced many times by prominent writers hidden after anonymity– and the bad reputation that prevailed over popular printing presses, which practically blurs them of the editorial map. It was a literature directed at a wide sector of the population, which represented the

value system of the marginal sectors, very distant from the interests of the cultural elites, hence the little attention paid to these productions.

Keywords: String literature, Popular printing press, 19th Century, Mexico.

La literatura popular siempre ha estado presente en la producción de las imprentas, desde las primeras prensas en el Virreinato —casi siempre ligadas a la vigilancia de la Iglesia, con la publicación de crónicas, vidas ejemplares y tratados de teología— hasta en las más prestigiadas imprentas del siglo XIX a la actualidad. Cuando se habla de literatura popular se alude a un tipo de obra “que tiene méritos especiales para agradar a todos en general”,¹ pues representa un sistema de valores con el que se identifica un amplio sector de la población. Se trata de productos culturales que, como observa Aurelio González, derivan de formas de transmisión masiva y estandarizantes. Este tipo de manifestaciones “proviene esencialmente de los centros culturales hegemónicos, y que por ello tienen una presencia significativa en los medios de comunicación derivados de la imprenta: tales como pliegos sueltos, hojas volantes, folletos, cancioneros, etcétera, todo lo cual constituye en realidad un género literario específico conocido muchas veces como ‘literatura de cordel’”.²

Sobre la producción de este tipo de impresos a principios del siglo XIX, la crítica identifica una amplia circulación de folletería³ —

¹ Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Los romances de América y otros estudios*, Espasa Calpe, Madrid, 1972 [1939], p. 73.

² Aurelio González, “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, en Rafael Olea (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, El Colegio de México, México, 2001, p. 450.

³ Para este tema ver el apartado “Guía para propios y extraños”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita en el México decimonónico. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros*

derivada sobre todo del gobierno, la Iglesia y las más variadas voces del pueblo—, cuyos contenidos abarcaban temas y géneros diversos entre los que se podían encontrar: discursos, decretos, bandos, circulares, edictos, oraciones, catecismos, novenas, sermones, ensayos y poesías. En la etapa del México independiente, se suman a estos impresos reflexiones políticas, proclamas, exhortaciones, odas patrióticas, alabanzas o condenas de adversarios, que representaron nuevas modalidades que se difundían junto con las tradicionales publicaciones devotas.⁴

Estos impresos favorecieron la divulgación de las ideas, propuestas, planes, legislaciones, la condena o alabanza de un movimiento; en general, fueron un arma decisiva en el desarrollo de los acontecimientos.⁵ Sobre la producción de estos materiales, Manuel Gutiérrez Nájera llegó a comentar: “Durante la insurgencia, el pasquín fue sublime; la redondilla chueca y desgarbada era una heroína, y ese inmortal Sixto Casillas que se llamaba el pueblo, fue supremo publicista en el combate por la libertad”.⁶ Más que los impresores, en este periodo se incrementaron los impresos y no fue sino hasta después de consolidada la Independencia cuando proliferaron los impresores y la libertad de imprenta.⁷

impresos, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 2005, pp. 11-12. Sobre folletería en particular ver el capítulo de Nicole Girón, “La folletería durante el siglo XIX”, pp. 375-390. También, de la misma autora, “El proyecto de folletería mexicana del siglo XIX: alcances y límites” en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, Instituto Mora, núm. 39, 1997, pp. 7-24.

⁴ Laura Suárez de la Torre, “La producción de libros, revistas, periódicos y folletos en el siglo XIX”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *op. cit.*, pp. 11-12.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, *Periodismo y literatura: artículos y ensayos (1877-1894)*. *Obras IX*, edición de Ana Elena Díaz Alejo, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 2002, p. 337.

⁷ Suárez, *op. cit.*, p. 12.

Hacia mediados del siglo XIX la folletería se convirtió en la forma habitual de comunicar la información más heterogénea, los temas que circularon abarcaban “desde un discurso cívico hasta los méritos de una imagen religiosa, desde una sentencia judicial hasta una tabla de tarifas aduanales, desde un modesto manual docente hasta un iracundo reclamo político, desde un presupuesto municipal hasta un texto de ley”.⁸ Dichos materiales eran producidos tanto por las imprentas más importantes como por los pequeños talleres especializados en literatura popular.

De entre las imprentas activas en el siglo XIX, algunos estudiosos destacan las de mayor relevancia, de tal manera que en las primeras décadas sobresalen la de María Fernández de Jáuregui, Mariano Zúñiga y Ontiveros, Juan Bautista de Arizpe y Manuel Antonio de Valdés; que son las que “tuvieron bajo su responsabilidad la impresión de las decisiones de una autoridad, las necesidades de una Iglesia, las aspiraciones de unos escritores, así como las inquietudes propias de su gremio, representadas comúnmente en los calendarios”⁹ que, como se sabe, eran parte de la cotidianidad de los mexicanos, por lo que se consumían con regularidad.¹⁰ Otra de las imprentas que se destaca es la del librero e impresor Alejandro Valdés (1810-1833)¹¹ —hijo de Manuel Antonio de Valdés—, que

⁸ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ Algunos de los calendarios más representativos fueron los de Mariano Zúñiga y Ontiveros, Mariano Galván, Manuel Murguía, Juan R. Navarro, José Mariano Lara e Ignacio Cumplido, quienes competían por ganar el gusto del público (Suárez de la Torre, *op. cit.*, p. 14). Para un estudio detallado de estos materiales se puede consultar el acervo del Instituto de Investigaciones Históricas, en particular en el apartado de Fuentes para el estudio de la historia social siglos XIX y XX, Calendarios mexicanos. Disponible en: <http://hsocial.historicas.unam.mx/index.php/calendarios/calendarios> (consultado: 3/IV/2020).

¹¹ Las fechas son proporcionadas por Ana Cecilia Montiel, *et al.*, en su estudio “Alejandro Valdés: un impresor-librero virreinal de cara al México republicano

también publicaba impresos de tipo devocional al igual que la de María Fernández de Jáuregui —su principal competencia—, misma que, para 1817, termina fusionándose con la de Valdés.¹²

Otra imprenta considerada como relevante, vinculada a las dos anteriores, fue la del librero e impresor Luis y Abadiano Valdés —sobrino heredero de Alejandro Valdés—,¹³ quien se mantuvo activo en la ciudad de México entre 1836 y 1854 y llegó a publicar novenas, alabanzas y triduos, en formato de un dieciseisavo, de aproximadamente veinte páginas. Eran impresos de precio muy accesible que aseguraban una venta y recuperación rápida de la inversión para el editor. En esta relación de imprentas de primer orden es importante enfatizar, como señala Manuel Suárez Rivera, la recurrencia a la producción del impreso popular, sobre todo de tipo devocional, como una de las prácticas editoriales novohispanas que subsistieron en el ámbito tipográfico durante las primeras

(1810-1833)”, en Suárez de la Torre, *op. cit.*, p. 53. Manuel Suárez Rivera lo considera “figura clave para comprender la transición de la imprenta virreinal al México independiente” y señala que “la oficina de Valdés debe ser considerada como el eslabón entre la imprenta novohispana y la decimonónica del México independiente debido a que su taller resistió de manera estable y duradera el cambio de régimen, disfrutó del favor del nuevo gobierno (el de Iturbide) y además supo adaptarse mejor a las nuevas condiciones imperantes” (Manuel Suárez Rivera, “La imprenta de Luis Abadiano y Valdés: un acercamiento al mundo tipográfico decimonónico”, en Suárez de la Torre, *op. cit.*, pp. 81-82).

¹² Esta imprenta es traspasada a Alejandro Valdés, tras fallecer su dueña en 1817, acción con la cual el editor se coloca como el más importante de la Ciudad de México; ya que, como ha destacado la crítica, con esta compra logra fusionar su negocio con la dinastía de impresores más longeva de Nueva España: los Calderón-Jáuregui (Montiel, *et al.*, *op. cit.*, p. 58).

¹³ El archivo particular de esta imprenta se puede consultar en la Sutro Branch Library en San Francisco, California, donde se localizan la totalidad de los papeles que pertenecieron a esta familia de impresores (Suárez Rivera, *op. cit.*, pp. 82-84).

décadas del México independiente¹⁴ y que, como veremos, prevalecerán a lo largo del siglo XIX y hasta entrado el siglo XX.¹⁵

Justo el tema de la ganancia que representaba la venta de estos impresos explica la frecuencia con que las imprentas recurrían a la producción de estos textos aun cuando éste no era el principal giro de sus negocios. Al respecto, Laura Suárez de la Torre afirma que “gran parte de las imprentas de la capital se mantuvieron gracias a la publicación de estos impresos baratos y sencillos, que eran un negocio seguro para los impresores”;¹⁶ ya que la ganancia que dejaban llegaba a ser de entre doscientos cincuenta y cuatrocientos treinta por ciento y lo lograban en un breve lapso de tiempo debido a los bajos costos de estos productos.

Principalmente por estas razones, los editores acudían a la publicación de impresos populares cada vez que se veían en apuros económicos para solventar los gastos del negocio y en tanto vendían algún libro o recibían solicitudes de trabajo formal. Por lo regular, dichas imprentas se dedicaban a la venta de libros, impresión de revistas o diarios y todo tipo de materiales para trámites administrativos de las iglesias y el gobierno. Trabajos que al parecer no

¹⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵ Aurelio González refiere que en este periodo “había una actividad comercial editorial de lo que podríamos llamar ‘prensa popular’, que lo mismo reimprimía pliegos sueltos españoles que comercializaba otras publicaciones populares de tema religioso o noticiero local” y cita como ejemplo la imprenta de Alejandro Valdés (1818-1831), en la Ciudad de México, pero también refiere la importancia de dicha actividad comercial fuera de la capital del país y menciona la menos dos imprentas, la de Juan Matute (1836) en Toluca y la de Pedro de la Rosa, en Puebla (Aurelio González, “Prensa popular: los cuadernillos teatrales de la Imprenta de Vanegas Arroyo”, en Mariano de la Campa, Ruth Fine, Aurelio González y Christoph Strosetzki (eds.), *El libro y sus circunstancias: in memoriam Klaus D. Vervuert*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2019, p. 335).

¹⁶ Suárez de la Torre, “La producción de libros, revistas, periódicos y folletos en el siglo XIX”, p. 16.

garantizaban un ingreso constante y lucrativo para los editores; en cambio, la venta del impreso popular representó siempre un buen negocio para los grandes y pequeños impresores.¹⁷

Como se puede observar en este recuento de las imprentas decimonónicas más importantes, elaborado por algunos de los principales estudiosos del tema,¹⁸ muchas de las imprentas y sobre todo aquellas de carácter meramente popular quedan excluidas. Sin embargo, para los fines que aquí se persiguen es necesario referir al menos tres de las más destacadas del país: la de Sixto Casillas –activa desde mediados de siglo hasta 1880–, la de Antonio Vanegas Arroyo –de 1880 a 1917, más la etapa Testamentaria que funcionó hasta aproximadamente la década de los cuarenta– y, ya en el siglo xx, la de Eduardo Guerrero –de 1900 hasta principios del siglo xxi.

Sobre la imprenta de Sixto Casillas no existen, hasta donde se sabe, estudios específicos que amplíen información al respecto, pero se puede llegar a tener una idea más o menos general de su funcionamiento y producción a partir de las opiniones y expresiones emitidas por diversos actores de la época, como la antes citada de Gutiérrez Nájera, por ejemplo, o como muchas otras que hacen referencia a las publicaciones del editor. Al respecto, un interesante testimonio sobre las prestigiadas plumas que llegaban a producir los contenidos de esta literatura popular lo proporciona

¹⁷ Suárez Rivera, *op. cit.*, pp. 99, 104-105.

¹⁸ Tomo con referencia principalmente los trabajos reunidos por Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita en el México decimonónico. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos* (2005) y aquellos más recientemente recogidos por Laura Suárez de la Torre en *Estantes para los impresos, espacios para los lectores, siglos xvii-xix* (2017), ya que ambos se plantean el estudio de la cultura escrita, que involucra la producción de las imprentas, entre otros temas. La primera de estas dos referencias incluye, al menos, dos capítulos que hablan de la imprenta popular de Antonio Vanegas Arroyo; otros más, sobre la folletería, calendarios y almanaques; es decir, se detienen en el estudio de los impresos populares.

José Tomás de Cuéllar, quien entre lamentaciones y expresiones de humor señala:

[...] nos atrevíamos a poner la planta en las casas de unos impresores que se estaban haciendo ricos, porque, sin tener tanto talento como nosotros, habían tomado las cosas por el otro lado, sin disputarnos nuestra gloria, al contrario, dejándonosla toda, para ocuparse ellos exclusivamente de la prosaica cuestión de los tomines [...] De manera que nosotros, los entendidos cultivadores de la literatura nacional, ricos de entusiasmo e inspiración, de estrofas, de ilusiones y de actividad, fuimos las abejas de un panal que a buena hora se soplaron Cumplido y García Torres. ¿Qué más? Nos ha caído la dicha de *hacer sudar*, como dijo alguno, no sólo las prensas de esos señores, sino las de los Chávez, y los Murguía, y los Escalante, y hasta las de Sixto Casillas. Hemos despolvoreado el fósforo de nuestro cerebro en un millón de álbumes de señoritas desconocidas; hemos confeccionado otro millón de discursos cívicos y otro millón de versos de premios y de versos arrojados a beneficio de todas las notabilidades y de todas las medianías teatrales. Hemos hecho sin tarifa de precios, toda clase de ovillojos, acrósticos y décimas de encargo para dar días, para bautismos, epitalamios y defunciones.¹⁹

El texto de Cuéllar no tiene desperdicio y nos permite confirmar que algunas de las más prestigiadas plumas de las literaturas nacionales escribieron y publicaron literatura popular en las imprentas decimonónicas de este género. No siempre se pueden identificar estas producciones porque, como se sabe, no era común firmar

¹⁹ José Tomás de Cuéllar, *Los tiempos de la desenfrenada democracia. Una antología general*, selección, estudio y cronología de Adriana Sandoval, ensayos críticos de Carlos Illades y Manuel de Ezcurdia, Fondo de Cultura Económica/Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 2007, p. 353.

dichos impresos, pues no gozaban de buena reputación en las altas esferas de la cultura. Por ello, la reflexión de Cuéllar cobra relevancia como testimonio del quehacer literario de estos escritores —al menos de aquellos que integraban el Liceo Hidalgo— y del papel que jugaban las imprentas populares como fuente de subsistencia para el gremio. Desde esta perspectiva resulta al menos curioso el rechazo y la crítica que recibe esta literatura por parte de algunos de los miembros de las élites intelectuales del momento cuando en realidad, en muchas ocasiones, estos prestigiados escritores eran quienes escribían dichos textos.

En cuanto a las publicaciones de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, su origen como el de muchas otras está ligado a la producción y venta de literatura religiosa pues, como se sabe, el primer impreso del editor fue la *Oración del Justo Juez y Sombra del Señor San Pedro*. Es decir, son las publicaciones devotas las que inauguran la amplia oferta temática que se llegaría a producir desde las prensas de este taller y son estos impresos religiosos los que constituyeron sus primeros éxitos de venta. Un caso paradigmático es la publicación de las *Nueve Jornadas de los Santos Peregrinos*, de la cual se han localizado un gran número de ejemplares que permiten inferir que se trataba de un impreso que se publicaba con mucha frecuencia, por lo menos cada año en época de posadas.²⁰

Muy probablemente el éxito de estos primeros impresos devocionales influyó en el ánimo del editor para dedicarse de lleno a la publicación de literatura popular, pues en un primer momento Vanegas Arroyo trabajó como encuadernador. Como bien refiere Helia Bonilla, el éxito de este editor se da al margen de la cultura consen-

²⁰Jaddiel Díaz Frene y Ángel Cedeño Vanegas, *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2017, p. 95.

sada por la élite,²¹ pues, a pesar de la mala fama que tenían sus impresos, su trabajo se conocía y distribuía por todo el país e incluso en el sur de los Estados Unidos. Una parte de ese éxito se debe al buen ojo del editor y la otra al trabajo desarrollado por dos grandes grabadores que colaboraron en la imprenta, primero Manuel Manilla y posteriormente José Guadalupe Posada. La calidad de los grabados de Posada se suma a la atractiva oferta de impresos confeccionados por el editor para consolidar las ventas de esta casa editora.

En el caso de la imprenta de Eduardo Guerrero, se cree que ésta proviene de la de Antonio de Guevara –que para fines del siglo XIX editaba romances y corridos, pequeños cuadernos de recetas de cocina y de chistes–, como resultado de la compra efectuada por el impresor, poeta y autor de corridos, Eduardo A. Guerrero. Al menos esto supone Raúl Cano Monroy en su estudio,²² quien también refiere que la imprenta fue una de las últimas en utilizar las planchas de los grabados de Manilla y Posada. Para conocer los intereses que orientaban las publicaciones de esta imprenta, Cano Monroy toma como referencia los cambios registrados en los pies de imprenta: “Imprenta Religiosa del Correo Mayor’ o ‘E. Guerrero Correo Mayor 101’ y, décadas más tarde, ‘E. Guerrero Correo Mayor 100’”.²³ Estos registros arrojan que hubo una etapa de la imprenta en la que se privilegió la producción de literatura devocional por sobre el resto de las temáticas o géneros conocidos.

²¹ Helia Bonilla, “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el Porfiriato”, en Mariana Masera (coord.), *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario*, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 2017, p. 81.

²² Raúl Cano Monroy, *Con Licencia eclesiástica. El impreso religioso mexicano de los siglos XIX y XX*, Secretaría de Cultura/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Museo Nacional de la Estampa, México, 2017.

²³ *Ibid.*, p. 56.

Fue justo a mediados de la década de los cuarenta, en el siglo xx, cuando la imprenta se concentró en la publicación de oraciones, novenas y alabanzas; al grado de que su catálogo llegó a contener más de 180 títulos de este género. A la muerte del editor, en 1959, el negocio quedó en manos de la familia, que se dedicó a reimprimir los cuadernillos religiosos, que alcanzaron liderazgo en la venta de este tipo de literatura devocional hacia los años setenta, posteriormente empezó un declive a partir de la competencia de otras imprentas, como la de Ermilio Vega en la segunda mitad del siglo xx, momento en que se deteriora el repertorio de la imprenta hasta que finalmente queda en manos de los trabajadores, a quienes se les liquida mediante esta forma de pago.²⁴

En general, no es mucho lo que se conoce sobre el funcionamiento y el quehacer cotidiano de las imprentas populares y tampoco sobre sus producciones, pues estos estudios están a penas en ciernes. Sin embargo, en cuanto a los procesos de venta y difusión de literatura popular, se sabe que éstos se llevaban a cabo en las mismas imprentas así como en puntos de venta especializados –mercerías, librerías, etc.– y mediante expendedores que acudían a los talleres para adquirir los impresos y posteriormente venderlos en calles, plazas, ferias, mercados, afuera de las iglesias e incluso, como refiere Rubén M. Campos, “en tabernas y pulquerías, lugares donde hace eclosión el pensamiento en la combustión del alcohol en la plebe, como en las tertulias y el bar en la gente ‘bien’”.²⁵

A lo anterior se suma un ejemplo ilustrativo de la tarea que llevaban a cabo los propagadores del arte popular: “se apostaban en la entrada de los templos o en una plaza, o en una encrucijada para relatar las hazañas de un bandido o los milagros de una imagen protectora y célebre bajo una advocación, entre un corro de gente

²⁴ *Ibid.*, 57.

²⁵ Rubén M. Campos, *El folkllore literario de México*, Secretaria de Educación Pública, México, 1929, p. 14.

que iba engrosando constantemente”.²⁶ Campos añade que al final de la interpretación, en ocasiones cantada y acompañada de música, la gente se dispersaba para no dar dinero al recitador; razón por la cual busca hacerse de un puñado de los impresos referidos para ofrecerlos por un centavo a su público al concluir su actuación, mismo que la gente pagaba gustosa para llevarse el papel.

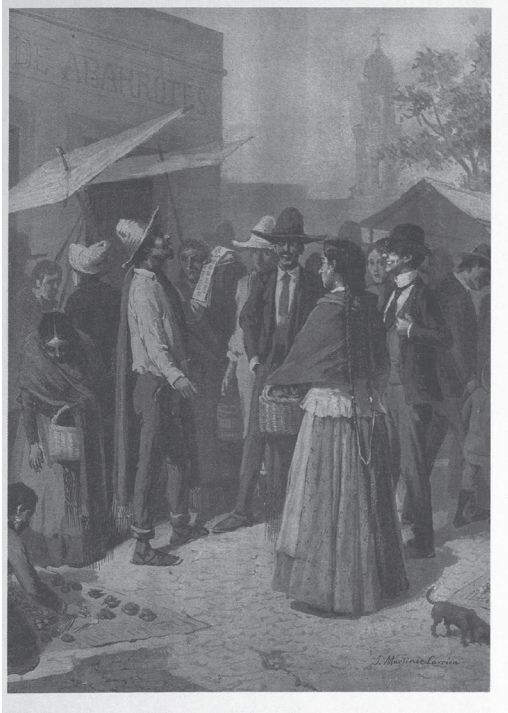


Imagen 1. *El Shakespeare del Baratillo*

Un ejemplo ilustrativo de estos pregoneros lo rescata Helia Bonilla, mediante un testimonio visual muy atractivo dejado en 1896 por el dibujante Jesús Martínez Carrión, en el diario *El Mundo*

²⁶ *Ibid.*, p. 367.

Ilustrado, titulado *El Shakespeare del Baratillo*. La imagen “retrata, probablemente a partir de un apunte al natural, una deliciosa escena que transcurre en uno de los mercados más populares de la Ciudad de México. Ahí, un desarrapado personaje, con la cabeza en alto, entona el contenido de una hoja volante impresa probablemente por Vanegas Arroyo”,²⁷ como se observa en la Imagen 1:

Otro tipo de vendedor de estos impresos era el mercero, un mercader que iba de puerta en puerta para ofrecer sus productos de mercería y, entre otros, hojas volantes o cuadernillos, como describe Antonio García Cubas:

En la canasta que llevaba en el brazo hallábase contenida toda una mercería. Agujas, alfileres, dedales, devanadores, tijeras, carretes y bolitas de hilo, horquillas, prendedores, aretes, Lavalles y Catecismos de Ripalda, de ediciones económicas, versos y ejemplares por Inclán y Sixto Casillas, juegos de la Oca y del Sitio de Sebastopol, juguetes para los niños y otras zarandajas.²⁸

Muchas veces el mercero entraba en las casas y salía sin vender nada, pero en otras ocasiones, refiere García Cubas, hacía su agostito, pues cada uno de los habitantes de esa casa compraba algo que necesitaba, por ejemplo:

[...] la ama de llaves compraba una novena ó un pequeño Lavalle, edición de Murguía; y las criadas unos aretillos de similar y un fishtol con mosaiquillo de vidrio y si sabían leer, versos amatorios de Sixto Casillas y hasta el portero no dejaba escapar al Mercero sin

²⁷ Bonilla, *op. cit.*, pp. 71-72.

²⁸ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotograbados*, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, México, 1904, p. 219.

obtener del él un catecismo de Ripalda para su hijo que concurría a una escuela lancasteriana. Tal era el tipo que describo y del cual existen todavía algunos ejemplares, debiendo contar entre ellos a los baratilleros al por menor que en los mercados públicos ó á la puerta de una iglesia atraen a sus parroquianos leyendo en alta voz versos y consejas como los antes expresados.²⁹

García Cubas recupera la ilustración de este personaje popular precisamente de entre los textos e imágenes incluidos en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, publicados entre 1854 y 1855, para acompañar y ejemplificar, de manera gráfica, sus descripciones de los tipos nacionales, como es el caso del mercero.³⁰

Como antes se mencionó, entre los impresos que ofrecía la literatura popular destacan, en todo momento, los de carácter religioso por ser los más publicados y vendidos; eran por lo regular de dimensiones muy pequeñas y se expedían a un precio sumamente accesible.³¹ La literatura popular circulaba a la par que las revistas,

²⁹ *Ibid.*, pp. 219-220.

³⁰ Varios autores, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Edición de M. Murguía [1854-1855], pp. 252-264. La primera edición se puede consultar en la Colección Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Disponible en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188.html> (consultado: 8/IV/2020).

³¹ Rubén M. Campos habla de la revisión de una infinidad de hojas de propaganda religiosa popular a mediados del siglo XIX cuando, afirma, su producción era enorme y refiere que había algunas muy malas pero también otras pocas que le parecen muy buenas, como los villancicos, mismos que describe con detalle (*op. cit.*, p. 337). Sin embargo, en esta misma categoría de impresos religiosos se podían encontrar diferentes publicaciones vinculadas a las creencias del catolicismo (sobresalen varios subgéneros como son las oraciones, caminata, triduo, novena, trecena, cuarentena, alabados o alabanzas, salutación y despedimento, corona, rosario, principalmente), pero con frecuencia también se hallaban relaciones de milagros y oraciones poderosas para todo tipo de ocasión —una mezcla de elementos sagrados y profanos—, algunas conocidas como conjuros o ensalmos, consideradas por la Iglesia católica como supersticiones, que desde



Imagen 2: *El mercero*

diarios, libros, entre otras publicaciones producidas desde las élites culturales del México decimonónico; sin embargo, aunque todas provenían de los centros hegemónicos o principales ciudades del país, sus contenidos representaban sistemas de valores de ámbitos culturales distintos como podían ser el de la cultura oficial o los grupos que conformaban las élites del momento, o el de aquella otra cultura que se originaba en espacios periféricos o que vivía al margen de la cultura hegemónica.

Estas producciones culturales coexistían, circulaban y vivían marcadas —muchas veces estigmatizadas— por su origen; como se observa en opinión de los diversos actores del momento, para

siempre han gozado de gran popularidad, como se observa en muchos procesos inquisitoriales donde son aludidas o en la tradición oral donde aún circulan (ver Cano Monroy, *op. cit.*, pp. 17-18).

quienes la literatura popular no tenía mérito ni valor alguno. A este respecto, Helia Bonilla menciona que esta literatura “era mirada con cierta sorna y menosprecio por buena parte de los sectores ilustrados o relativamente ilustrados; en particular, [el nombre de Vanegas] y el de Sixto Casillas [...] servían de ‘caballito de batalla’ a quienes, en la prensa [...], se mofaban de obras literarias, dramáticas, o incluso artísticas, que les parecían deficientes, chapuceras o improvisadas”.³² Como ejemplo de lo anterior, la autora refiere una pugna pública entre dos periódicos de la época, donde se advierte la idea negativa que se tenía sobre la literatura popular:

[...] en 1896, *El Partido Liberal*, [...], para burlarse de *El Universal*, que al fin había clausurado una columna literaria en donde publicaba de manera abierta lo que se le remitía, afirmó que las producciones ahí aparecidas eran muy malas, al nivel de los “poetas de accesoria”, y celebró su cierre diciendo: “Pasó la tempestad. La langosta del Parnaso ha levantado el vuelo. No le queda más refugio que la fábrica de hojas volantes de Vanegas Arroyo, y aún puede que ni allí la toleren”.³³

Entre las opiniones expresadas en los periódicos también había quien reconocía, aunque con cierta sorna, un valor en estos impresos y en el trabajo de los editores populares. Un ejemplo de esto se observa en una columna del diario *El Centinela Español*, donde se critica la labor del periódico *El Imparcial* y se le contrapone a aquella que llevaba a cabo el editor Vanegas Arroyo:

“*El Imparcial*” [...] ¿Qué ha instruido, que ha creado el amor á la lectura en nuestro pueblo? ¡Mentira! El amor á la lectura lo creo

³² Helia Bonilla, *op. cit.*, pp. 81-83.

³³ *Idem.*

[...] Antonio Vanegas Arroyo, ese fecundísimo autor de romances cantados en bárbara retórica, de espeluznantes narraciones plagadas de giros indescifrables. Treinta años hace que Vanegas Arroyo, el burdo escritor populachero, lanzaba casi á diario su hoja sensacional de á centavo o su cuadernillo de cuentos y canciones; treinta años han pasado desde que implementó la profusa circulación de grabados ilustrativos de sus escritos. Ese ignorantón ha vivido de sus ovillejos y sus cantares, de sus monos y sus leyendas que horrorizaban; ese insignificante hizo que el pueblo amara la lectura y todavía el pueblo [en el “interior”] continúa prefiriendo á Vanegas de á centavo, que á los sabios de á cuartilla.³⁴

La nota, aparentemente laudatoria hacia la literatura y editores populares, destaca la tarea llevada a cabo por Vanegas Arroyo durante más de treinta años y la antepone a aquella que se supone realiza el periódico *El Imparcial*; sin embargo, para conseguir dicho fin, el columnista utiliza los mismos adjetivos negativos que desde siempre han calificado a esta literatura y editores. De tal manera que se refiere a la literatura popular como “bárbara retórica” y “narraciones plagadas de giros indescifrables”; de igual forma que al hablar del editor Vanegas Arroyo lo describe como “burdo escritor populachero”, “ignorantón” e “insignificante”.

La idea negativa que se tenía de esta literatura y sus editores se mantiene incluso en los comentarios que se pretenden “positivos”. Se trata de una idea que, al parecer, estaba sumamente generalizada y asimilada en los diferentes ámbitos culturales. A final de cuentas, lo que el columnista expresa en su nota, con la firme intención de molestar a su adversario, se podría sintetizar de la siguiente manera: *El Imparcial* es tan malo e ineficiente para lograr sus fines que

³⁴ Aurelio Horta, “Costumbres mexicanas. El voceador de versos”, *El Centinela Español*, t. I, núm. 114, 30 de diciembre de 1880, p. 2.

hasta el más malo lo hizo mejor. Como se puede apreciar, las opiniones negativas sobre la literatura e imprentas populares eran las que predominaban, incluso en aquellas bien intencionadas.

A pesar del valor que adquieren estas publicaciones marcadas por su origen (ilustrado o no), se puede observar que –en el quehacer y la práctica cotidiana de las imprentas, del público lector y oidor decimonónico– las diferencias entre uno y otro producto cultural –de alguna manera– se matizan mediante ciertos gestos de impresores, vendedores o consumidores. Por ejemplo, al colocar la venta de materiales de origen diverso en un mismo espacio, unos al lado de otros, como mercancías pertenecientes a una misma categoría.

Así ocurría, hacia mediados del siglo XIX en la era de los Portales, en librerías como la de Antonio Torres –ubicada en el Portal de Agustinos, hoy 16 de Septiembre–, que contaba con una “colmada alacena de libros” donde, recuerda Guillermo Prieto, “en calculado desorden había catecismos y pizarrines, gramáticas de Herranza y Quirós, tablas de multiplicar, estampas de santos, cuentos y romances, Lavalles y ordinarios de la misa, en la mejor compañía de periódicos acabados de imprimir y folletos de ruidosa actualidad”;³⁵ además de libros viejos. Este tipo de prácticas ayudan a entender la trascendencia de los impresos populares en los diferentes sectores de la población, pues no eran producidos para ni leídos por un sector exclusivo, como se ha llegado a afirmar.

En cuanto a los contenidos de los impresos populares, se sabe que en la práctica éstos se nutrían de las fuentes más disímiles y esto incluía tanto la literatura culta como la tradicional y oral; de la misma manera que la literatura erudita siempre ha abrevado de las más antiguas culturas. Sin embargo, los productos de uno u otro origen adquieren un valor positivo o negativo que en cada

³⁵ Guillermo Prieto *apud* Diego Flores Magón, “Las librerías capitalinas: desde el mercado negro de la Inquisición hasta Gandhi”. Disponible en: <https://local.mx/cultura/libros/historia-librerias-capitalinas/>, consultado: 10/IV/2020.

momento de la historia va configurando una idea de cultura. Con relación a este fenómeno, en sus estudios sobre literatura popular, Díaz Viana ha considerado con razón que “las élites en cada cultura han introducido diferencias entre el uso de ese arte de la palabra hecho por ellos y el uso que de él hacen el resto de los miembros de la comunidad. La literatura como arte (ciertos conocimientos dentro de una cultura) se ha convertido en asunto de determinadas élites y, por ello, en fuente y expresión de poder”,³⁶ como parece ocurrir en la situación revisada. Lo que se aprecia en este panorama de la literatura popular en las imprentas decimonónicas es una lucha constante entre las diferentes esferas de la cultura por delimitar lo que, a juicio de cada una, debería ser considerado como cultura.

En este caso, y a partir del recuento de las imprentas elaborados según los estudios revisados, se puede inferir que existía la idea de una buena cultura que se producía desde la oficialidad o grupos de élite; y otra producción que se gestaba al margen de ésta, solo que, aunque era ampliamente difundida y consumida por un vasto sector de la población, dejando grandes ganancias, no alcanzaba a entrar en la esfera de lo que se reconocía como cultura —ese “sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de formas simbólicas a través de las cuales se expresa”—.³⁷ En este orden de ideas, la definición de cultura popular propuesta por Peter Burke la refiere justo como aquella “cultura no oficial, la cultura de los grupos que no forman parte de la élite”;³⁸ en otras palabras, la cultura que se coloca en los márgenes o periferia de lo que se identifica como cultura hegemónica. El hecho de que algunos estudios

³⁶ Luis Díaz Viana, “Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: folklore, literatura y oralidad”, *UNED. Revista Signa*, núm. 16, 2017, p. 30.

³⁷ Sobre estas definiciones de cultura ver Kroeber y C. Kluckhohn *apud* Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 29.

³⁸ *Idem.*

dejen fuera de su recuento a las imprentas especializadas en literatura popular nos dice mucho de la idea de cultura prevaleciente en el momento e incluso hasta nuestros días a la luz de esas revisiones.

Al observar las prácticas editoriales en este recuento de las imprentas del periodo resulta evidente que los impresores conocían muy bien el alto porcentaje de ganancia que permitía la publicación y venta de literatura popular, como lo sabían los grandes y pequeños editores que los antecedieron; pues era asunto probado la garantía de venta de estos materiales y sobre todo el gran margen de utilidad que dejaban. De esta suerte, la publicación de impresos populares, sobre todo de tipo religioso, se mantiene vigente a lo largo de los siglos en la producción de las imprentas –grandes y pequeñas; gozaran de prestigio o de mala fama–, enriqueciendo y engrosando, por un lado, el catálogo de estos materiales y, por otro, haciendo posible la necesaria subsistencia del gremio de impresores sin importar cuál fuera su giro o especialidad.

Todavía hace falta estudiar con detenimiento tanto el funcionamiento de las imprentas populares así como la producción de este tipo de materiales desde los diversos ámbitos de la cultura; pero, sobre todo y más importante aún, hace falta reconocer el valor cultural representado en estos impresos populares, que recuperan un sistema de valores con el que se identifica un amplio sector de la población, en determinado momento y cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1991 [1978].
- Campos, Rubén M., *El folklore literario de México*, SEP, México, 1929.
- Cano Monroy, Raúl, *Con Licencia eclesiástica. El impreso religioso mexicano de los siglos XIX y XX*, Secretaría de Cultura/Instituto

- Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de la Estampa, México, 2017.
- De Cuéllar, José Tomás, *Los tiempos de la desenfrenada democracia. Una antología general*, selección, estudio y cronología de Adriana Sandoval, ensayos críticos de Carlos Illades y Manuel de Ezcurdia, Fondo de Cultura Económica/Fundación para las Letras Mexicanas/Universidad Autónoma Nacional de México, México, 2007.
- Díaz Frene, Jaddiel y Ángel Cedeño Vanegas, *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2017.
- Díaz Viana, Luis, “Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: folklore, literatura y oralidad”, *UNED. Revista Signa*, núm. 16, 2017, pp. 17-33.
- García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotograbados*, Imprenta de Arturo García Cubas/Hermanos Sucesores, México, 1904.
- González, Aurelio, “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, en Rafael Olea (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, El Colegio de México, México, 2001, pp. 449-468.
- _____, “Prensa popular: los cuadernillos teatrales de la Imprenta de Vanegas Arroyo”, en Mariano de la Campa, Ruth Fine, Aurelio González y Christoph Strosetzki (eds.), *El libro y sus circunstancias: in memoriam Klaus D. Vervuert*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2019, pp. 335-350.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, *Periodismo y literatura: artículos y ensayos (1877-1894)*. *Obras IX*, edición de Ana Elena Díaz Alejo, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 2002.
- Bonilla, Helia, “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el Porfiriato”, en Mariana Masera (coord.), *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraor-*

- dinario*, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 2017, pp. 61-105.
- Flores Magón, Diego, “Las librerías capitalinas: desde el mercado negro de la Inquisición hasta Gandhi”. Disponible en: <https://local.mx/cultura/libros/historia-librerias-capitalinas/> (consultado: 10/IV/2020).
- Instituto de Investigaciones Históricas, *Fuentes para el estudio de la historia social siglos XIX y XX. Calendarios mexicanos. Siglos XIX y XX*. Disponible en: <http://hsocial.historicas.unam.mx/index.php/calendarios/calendarios> (consultado: 3/IV/2020).
- Menéndez Pidal, Ramón, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Los romances de América y otros estudios*, Espasa Calpe, Madrid, 1972, pp. 52-87.
- Montiel, Ana Cecilia, et al., “Alejandro Valdés: un impresor-librero virreinal de cara al México republicano (1810-1833)”, en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Estantes para los impresos, espacios para los lectores, siglos XVII-XIX*, Instituto Mora, México, 2017, pp. 53-78.
- Suárez de la Torre, Laura, “La producción de libros, revistas, periódicos y folletos en el siglo XIX”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita en el México decimonónico. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos*, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 2005, pp. 9-25.
- Suárez Rivera, Manuel, “La imprenta de Luis Abadiano y Valdés: un acercamiento al mundo tipográfico decimonónico”, en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Estantes para los impresos, espacios para los lectores, siglos XVII y XIX*, Instituto Mora, México, 2017, pp. 70-112.
- VV. AA., *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Edición de M. Murguía, México [1854-1855].

Ceballos, Tablada y Urueta en *Revista Moderna*:
entre la necrofilia, la fidelidad después
de la muerte y la obsesión.
Tres cuentos de finales del siglo XIX

MARCO ANTONIO CHAVARÍN GONZÁLEZ
El Colegio de San Luis

Resumen: En este ensayo se analizan tres cuentos de tres de los fundadores de *Revista Moderna* (1898-1903), los tres escritores decadentistas y los tres trascendentes tanto por su labor literaria como por su compromiso ideológico a favor o en contra de la Revolución mexicana. Los textos revisados son: “El guantelete”, de Ciro B. Ceballos, “La mujer de Tjuan-Tse”, de José Juan Tablada y “La revelación del eco. Recuerdos de Cuajimalpa”, de Jesús Urueta, todos con el denominador común de la obsesión y el deseo.

Palabras clave: Tablada, Ceballos, Urueta, *Revista Moderna*, Decadentismo.

Abstract: In this essay I analyze three stories from three of the founders of *Revista Moderna* (1898-1903), the three decadent writers and the three transcendent for their literary work and for their ideological commitment in favor or against the Mexican Revolution. The reviewed texts are “El guantelete”, by Ciro B. Ceballos, “La mujer de Tjuan-Tse”, by José Juan Tablada and “La revelación del eco. Recuerdos de Cuajimalpa”, by Jesús Urueta, all with the common denominator of obsession and desire.

Keywords: Tablada, Ceballos, Urueta, *Revista Moderna*, Decadentism.

Como se sabe, en 1893, José Juan Tablada publica en la sección literaria del periódico *El País*, sección que él dirigía, su poema “Misa negra”, ese poema que, al decir de Vicente Quirarte, “es una escena de alcoba que convierte el cuerpo desnudo de una mujer en templo donde el amante oficia su ceremonia privada, al mismo tiempo que revela y exalta su propia desnudez”.¹ La esposa de Porfirio Díaz, Carmen Romero Rubio de Díaz, entonces, instada por Rosendo Pineda —enemigo de Tablada, a causa de un lío de faldas, según Jesús E. Valenzuela—,² expone sus quejas al periódico y, en consecuencia, Tablada es cesado; sin embargo, alcanza a publicar una carta, “Cuestión literaria”, donde se queja amargamente de que la literatura esté sujeta al gusto de los suscriptores de los diarios, de que estos mismos aceptaran casinos y prostíbulos mientras condenaban un poema erótico, y concluye con la idea, propuesta previamente por Balbino Dávalos, de fundar *Revista Moderna*:

parece que el público no duda entre una bicicleta y una poesía decadentista, parece que tolera a un ciclistista exhibiendo los asquerosos vellos de sus piernas desnudas y no soporta el más ligero cote en el seno de una musa. Parece que el ideal que a nosotros nos entusiasma, a él le causa indignaciones y furores.

Y la cuestión es sencilla; desde hoy nuestras obras literarias quedan excluidas de los periódicos que tienen por principal objeto mediar en el ánimo del público. Estamos excluidos por profanadores del templo de todos los fieles; pero como conjeturo que no hemos de cejar en nuestros propósitos [...] plantaremos nuestras

¹ Vicente Quirarte, “Prólogo”, en Jesús E. Valenzuela, *Mis recuerdos. Manojos de Rimas*, prólogo, edición y notas de Vicente Quirarte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, p. 14.

² José Juan Tablada, *Obras IX. La feria de la vida. Memorias I*, estudio introductorio y notas de Fernando Curiel Defossé, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, p. 424.

tiendas bohemias en cualquier sitio, transportaremos a nuestro ideal arrojado del paraíso burgués, a nuestra solitaria Pagoda [...] Y a todos ustedes aseguro, que si la *Revista Moderna* fue antes un proyecto, es hoy un hecho, y que su publicación se verá realizada en breves días.³

Como se observa, no sólo contrapone y descalifica la exhibición corporal aceptada por el pensamiento burgués como aceptable, sino que también denuncia la censura, censura que establece como la justificación de la futura aparición de la publicación periódica. Es decir, Tablada se establece como vocero opositor a la clase ideológicamente dominante –la burguesía– y se autodefine –se tipifica a sí mismo– como parte del grupo de los artistas incomprendidos que seguirán en pie de lucha y que necesitan, por lo mismo, el medio de difusión de sus ideas. Jesús Urueta, en respuesta a la carta de Tablada, escribe otra con el título de “Hostia. A José Juan Tablada”. En ella advierte que prefiere nombrar “arte” a lo que Tablada llama “Decadentismo”, pero le da su espaldarazo, argumentando que en estética no existen los dogmas:

Los adelantos científicos actuales y el carácter eminentemente industrial de la civilización moderna, han creado tres escuelas literarias por tres razones: el naturalismo (Zola) porque algunos espíritus creyentes de la ciencia que ha trasportado su fe a los gabinetes de física y a las planchas de los anfiteatros, aplican a la novela el método experimental, dándole marcado carácter histórico a sus obras –novelas de costumbres–, el intimismo (Bourget) porque la psicología ha despertado la curiosidad de los confesio-

³ José Juan Tablada, “Cuestión Literaria. Decadentismo”, en *La construcción el modernismo (Antología)*, introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, pp. 107-109.

narios —secretos, profundidades del alma!— y casi como manía atisban los dramas domésticos y arrojan su sonda...; y el decadentismo, porque a otros espíritus la ciencia sólo ha dejado amarguras y sombras, enfermos de civilización que se refugian en algún paraíso artificial.

Los primeros tienen conciencia de la gran lucha fecundante, del impasible progreso humano; los segundos sienten y palpan las miserias individuales, las llagas íntimas, bajan hasta lo inconsolable y después de negar a Dios lloran sobre el cadáver de un discípulo con el Padre Nuestro... en los labios; los últimos, en medio de su dolor son epicureístas, epicureístas enfermos que no vibran-do a la sensación burguesa inventan placeres de dioses, gozan y sufren con su arte de brillantes epilepsias y engastan sus martirios en diademas imperiales de fantásticos imperios.⁴

Aunque Urueta refiere que hay otras “importantísimas manifestaciones del arte”, decide quedarse con el naturalismo, el intimismo y el decadentismo, las que pare él son las más representativas del momento y las más útiles para justificar la pertinencia del último a partir de necesidades propias de un momento histórico específico y de las posibilidades de reacción a éste. Los puntos que enfatiza en las tres podrían sintetizarse así: lucha fecundante del naturalismo, búsqueda de la catarsis en el intimismo y una especie de asimilación o goce en lo prohibido o considerado como tabú por medio del arte por parte del decadentismo, como rechazo de la solución burguesa de las otras dos a través de la reparación del daño social o psicológico del individuo.

Por su parte, Alberto Leduc, en una tercera carta, se reconoce como un recién llegado al Decadentismo, llama burgueses a los

⁴ Jesús Urueta, “Hostia. A José Juan Tablada”, en *La construcción del modernismo (Antología)*, *op. cit.*, pp. 115-116.

que se ofenden con este tipo de arte y señala que el único mexicano que comprendía bien a “Carlos Baudelaire” era Tablada; sin embargo, lo que más llama la atención en la argumentación de Leduc es el señalamiento de la hipocresía de la sociedad Porfirista: “Comprendo que el *bougueois* que llega al amanecer, ebrio e inmundamente salpicado con fango a la alcoba conyugal, se escandalice al leer la ‘Misa negra’, comprendo que le espanten los libertinajes cerebrales a él que sólo conoce las vulgares orgías de los lupanares y de las tabernas; pero que no se tache de inmorales a los que sólo buscan placeres en refinamientos de frases y no en misturas de brebajes”.⁵ Según se ve, Leduc también se establece en oposición al burgués, al que considera un hipócrita que hace lo que descalifica en el otro, y deja en claro que la inmoralidad está en las acciones llevadas a cabo en la realidad y no en el arte que, si acaso, sólo las refiere. A pesar de negar, en este caso, la inmoralidad al arte no parece querer abstraerlo de la realidad, pues lo que hace, al señalar la hipocresía del burgués, es reconocer la trascendencia extrartística del acto artístico. No hay que olvidar que “aunque los modernistas proclaman su total independencia de la realidad, observamos que hablaron igualmente de su sentir el *spleen*, el *mal du siècle*, pero también el acontecer de la vida pública del país”.⁶

Como se refirió y se sabe, una de las razones que motivó la fundación de *Revista Moderna* fue la creación de un espacio desde el cual el grupo pudiera identificarse y posicionarse en el espacio público, mediante la construcción y difusión de un código estético propio que sirvió, como lo señala Héctor Valdés, para enfrentar

⁵ Alberto Leduc, “Decadentismo”, en *La construcción del modernismo (Antología)*, *op. cit.*, p. 134.

⁶ Luz América Viveros Anaya, “Panorama mexicano: memorias de un escritor modernista en la ciudad de México”, en Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1900 (Memorias)*, estudio introductorio y edición crítica de Luz América Viveros Anaya, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 15.

“a la sociedad en forma desafiante; erotismo, diabolismo, asuntos ultraterrenos son algunos de los temas favoritos y rasgos característicos de sus escritores, que creaban incitados por la osadía del arte nuevo”.⁷ De acuerdo con Pilar Mandujano Jacobo, además, “la *Revista Moderna* es el resultado de un proyecto cultural que recogió la experiencia de las anteriores prácticas editoriales latinoamericanas del modernismo y se convirtió en el órgano más acabado y preciosista con el que contaron los hispanoamericanos en el periodo finisecular del siglo XIX y los inicios del XX”.⁸ Según Vicente Quirarte, a diferencia de lo que hubiera pasado si el ataque hubiera sido Salvador Díaz Mirón la “república literaria tuvo la buena fortuna de que el autor del poema fuera José Juan Tablada y respondiera a su sociedad mojigata con la necesidad de fundar una revista que desde su nombre constituyera un manifiesto y un signo de los tiempos que llegaban”.⁹ Así, los nuevos escritores se reunieron en esa especie de cofradía en que, según Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala, se convirtió el grupo que se formó en torno a la publicación periódica de Valenzuela, pues

además de pugnar por los mismos cambios que años antes Gutiérrez Nájera propuso (el idealismo del arte, el rechazo rotundo a la mimesis, la búsqueda constante de la belleza, la renovación verbal, la transmisión de sensaciones e impresiones...), fue un grupo que representó el “hastío”, las “convulsiones angustiadas”, la duda exis-

⁷ Héctor Valdés, “Estudio preliminar. Fundación de la *Revista Moderna*. Los siete trovadores. Datos internos, Julio Ruelas y los ilustradores”, en Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967, p. 15.

⁸ Pilar Mandujano Jacobo, “La “*Revista Moderna*”: consolidación del proyecto estético del modernismo hispanoamericano”, en Rafael Olea Franco, *Literatura del otro fin de siglo*, El Colegio de México, México, 2001, p. 598.

⁹ Quirarte, *op. cit.*, p. 14.

tencial y religiosa de fin de siglo. A diferencia del individualismo de los poetas modernistas de la década anterior, encontramos que los “decadentes” tuvieron la resolución de conformarse en una especie de cofradía, “para luchar e impulsar lo más alto que [les] fuera dado: un principio artístico, un dogma estético; asimismo, asumieron que esta unión la propiciaba no sólo la coincidencia de un canon artístico, sino también [...] un “parentesco fisiológico”, una “idoneidad psíquica” que únicamente compartían ciertas “idiosincrasias nerviosas”, ciertos “temperamentos hiperestesiados”.¹⁰

A pesar de esta integración a partir de lo estético y de los ideológico y de las obvias diferencias con la Academia de Letrán y las Veladas Literarias de Altamirano –los grupos que crearon y consolidaron la literatura mexicana, respectivamente–, la separación del nuevo grupo tampoco pudo evitarse, además de por diferencias personales, por razones políticas, que sólo llegarían a evidenciarse en la antesala de la Revolución Mexicana. Así sucedió con Tablada (1871-1945), Ciro B. Ceballos (1873-1938) y Urueta (1867-1920), quienes se distinguieron por la radicalidad de sus ideas y que, por distintas razones –una crítica de Unamuno incluida en *Revista Moderna* por Tablada,¹¹ un desacuerdo con Valenzuela¹² y

¹⁰ Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, “El modernismo mexicano a través de sus polémicas”, en *La construcción del Modernismo. (Antología)*, op. cit., pp. XX-XXI.

¹¹ De acuerdo con Luz América Viveros Anaya, “no sería aventurado ver en la publicación del artículo [el de Unamuno en *Revista Moderna*] la mano de José Juan Tablada quien solía etiquetar y distinguir a los decadentistas de los imitadores” (Luz América Viveros Anaya, “Retratos literarios para una galería del Modernismo mexicano”, en Ciro B. Ceballos, *En Turania. Retratos literarios (1902)*, estudio preliminar, edición crítica, notas e índices de Luz América Viveros Anaya, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, p. LVI).

¹² Según Esperanza Lara Velázquez, un desacuerdo de Tablada con Valenzuela lo llevó a retirarse de la redacción de *Revista Moderna* (*La iniciación poética*

hasta el apoyo a la reelección de Díaz, respectivamente—,¹³ terminaron separándose de *Revista Moderna*. Los tres escribieron narrativa para la revista, poca —al menos, seis, cuatro y cuatro relatos cortos, cada uno—, pero contundente, que muestra una vertiente de estos autores en la que vale la pena detenerse.

Respecto del cuento modernista, recuérdese que, como señala Ignacio Díaz Ruiz, “Entres las formas de la prosa periodística finisecular, [este género literario...] adquiere un lugar preponderante por su excepcional originalidad, su constante presencia y notable calidad”.¹⁴ Esto como consecuencia de que la “inserción del escritor en el mercado periodístico” lo obligó a aceptar ciertas condicionantes, pero también le dio la oportunidad de imponer y definir algunos criterios: “Esas páginas ofrecen al escritor la posibilidad de expresar inquietudes de orden intelectual y artístico [...], ofrecen la oportunidad de ensayar, reflexionar y exponer ideas propias [...] para ejercitar un estilo que, en la mayoría, deriva hacia una notable y cuidadosa escritura”.¹⁵ En este sentido, del cuento como un medio de expresar inquietudes de orden intelectual y artístico, es que se consideran los tres textos que a continuación se revisarán, “El guantelete”, de Ciro B. Ceballos, “La mujer de Tjuan -Tsé”, de José Juan Tablada y “La revelación del eco”, de Jesús Urueta.

de José Juan Tablada (1888-1899), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, p. 47).

¹³ El nombre de Jesús Urueta como consultor artístico de *Revista Moderna de México* —nombre de la segunda etapa de la publicación periódica— deja de aparecer a partir de junio de 1909, pues en el mes de mayo había sido publicado sin firma el “Manifiesto a la nación que hace la Convención Nacional”, donde la revista daba su apoyo incondicional a la reelección de Díaz.

¹⁴ Ignacio Díaz Ruiz, “Introducción”, en *El cuento mexicano en el Modernismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. XVI.

¹⁵ *Ibid.*, pp. XV-XVI.

“EL GUANTELETE”¹⁶

En el número 1 de *Revista Moderna* de enero de 1899, Ceballos publica “El guantelete”. Este cuento fantástico construido a partir de una estructura en marco, con elementos góticos, está organizado a partir de un narrador en tercera persona y otro en primera, el personaje principal Walterio W., al parecer enfermo de tuberculosis. En el texto, Walterio narra la razón de su cambio de personalidad años después de haber acudido a recuperarse a la casa de campo de sus antepasados, como consecuencia de haber sido gravemente herido en un duelo a causa de una de sus amantes. La casa era “un pequeño palacete campestre” que había habitado la abuela del personaje, en el que había pasado “la infancia, la adolescencia y el comienzo” de su vida adulta y que había abandonado doce años atrás para ir a Oxford. Durante su convalecencia, Walterio, un aristócrata de rancio abolengo, según se ve, se enamora obsesivamente de una de las mujeres de su familia, una Mujer-Madona, la llama él, pintada en un cuadro y descrita como “una matrona indumentada a todo lujo, a modo de la Regencia (Felipe de Orleans), sostenien-

¹⁶ Como comenta Luz América Viveros Anaya, “En el caso de ‘El guantelete’, contamos con dos versiones del texto: la publicada originalmente en *Revista Moderna*, en 1899, ilustrada por Julio Ruelas, y la que el autor compiló poco tiempo después en *Un adulterio*, en 1903” (Luz América Viveros Anaya, “La construcción fantástica de un ‘vástago degenerado’”, en Alejandra Giovanna Amatto Cuña (ed.), *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019, p. 112); para el presente análisis se usa la primera. Una de las diferencias más importantes entre ambas versiones, como lo refiere también Viveros Anaya, es que en la versión de 1903 se incluye un tercer personaje además de Walterio y la mujer de la pintura, el antiguo amante fantasmal portador del guantelete (*Ibid.*, p. 118).

do en su diestra un gran ramo de lises doblegados”.¹⁷ Su obsesión se ve incrementada por un manuscrito inconcluso que señalaba que un guantelete de acero había sido enterrado con ella dentro de “un pequeño cofre incrustado de diamantes”; por ello, llega al extremo de desenterrar el cadáver —la descripción de esta acción no deja de tener cierta carga sexual transgresora: “Introduje la barra de hierro en la hendedura de la tapa y palanqueando fuertemente el instrumento abrí con lentitud la caja”,¹⁸ premisa que puede considerarse como la razón para el castigo al personaje principal—. Walterio encuentra el cuerpo de la mujer en muy mal estado y el pequeño cofre vacío. Al salir de la capilla donde su antepasada estaba enterrada, el guantelete —o, al menos, eso sugiere la narración— trata de estrangularlo:

Salí de allí muy preocupado, y al cerrar la puerta de roble de la capilla, en el momento en que aventuraba mi pie derecho hacia adelante, para alejarme, una mano vigorosa me asió del cuello y lo apretó con fuerza sobre humana, como si intentara estrangularme.

Volví el rostro, todavía sereno, imaginando habérmelas con un malhechor, y no vi a nadie...!

Entretanto, la mano estrechaba implacablemente, sin piedad, como una fuerza ciega que obedeciera inalterablemente a un mecanismo, oprimía, igual al nudo de una horca o a la argolla de un suplicio inquisitorial...

Entonces me desmayé.¹⁹

¹⁷ Ciro B. Ceballos, “El guantelete”, *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, núm. 1, enero 1899, p. 5.

¹⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹ *Ibid.*, p. 6.

Parece repetirse esta sensación o –al menos– el miedo a la sensación, cada vez que quiere dormir. Tras tres años de este sufrimiento intenta suicidarse y el guantelete se lo impide:

Y sucedió, que al apuntar yo la pistola en dirección a mi pecho, una mano de hierro, dura, fría, implacable, contuvo mi brazo... el guantelete [...] Entonces, comprendiendo yo toda la magnitud de mi desventura, gemí como deben gemir los condenados en los círculos dantescos, como gemimos los hombres, cuando perdida la última esperanza caemos desfallecidos en ese dolor torvo y desolador, que cual la sombra de la nada, no será nunca redimido por una sola vibración de la luz que lo vivifica y lo renueva todo.²⁰

Además de la imposibilidad de suicidio y de que el personaje se ve sometido a un constante suplicio psicológico, reforzado por la imposibilidad de descansar, el lector se siente abrumado por la sensación de angustia resultado de la imposibilidad, característica del cuento fantástico, de saber si lo que sucede al narrador-personaje es producto de una alucinación –un hecho extraordinario– o de un hecho sobrenatural.²¹ Es decir, la sensación de lo siniestro, sugerida por Sigmund Freud y entendida, en este caso y a muy grandes rasgos, como el reconocimiento de la imposibilidad de decidir –inseguridad característica del niño y no del adulto, como “cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva con-

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

²¹ Esta definición de lo fantástico es impulsada por Tzvetan Todorov, para quien lo “fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada, por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1968, p. 34).

firmación—,²² se ve propiciada tanto en el nivel de la diégesis como en el de la recepción, en cuanto a la participación del lector en esa decisión o, mejor dicho, incapacidad de decisión. Al respecto Lois Vax, señala que

Las relaciones entre lo fantástico y las disciplinas médicas que describen y tratan las enfermedades mentales [como la psiquiatría y el psicoanálisis] son bastante complejas [; sin embargo, sus...] objetos son afines; los fantasmas, por ejemplo, si no son seres reales, si su existencia no puede ser establecida como la de un acontecimiento histórico, con pruebas concordantes, pueden gozar, no obstante de una existencia subjetiva. Los fantasmas consistirán, entonces, en alucinaciones de enfermos. Los sentimientos de extrañeza, de influencia, los presentimientos, se encuentran tanto entre los héroes víctimas de los cuentos fantásticos, como entre los esquizofrénicos, los paranoicos y los psicasténicos. [...] La relación indicada confiere al género fantástico una seriedad que le niegan aquellos que solamente quieren ver en él fantasía gratuita [...]. Autor y lector se unen en el plano del arte. [...] narrador fantástico y lector se perturban ligeramente. Para que el estado de pseudocreencia se mantenga, es menester que la naturaleza de las visiones permanezca equívoca. Las alucinaciones del héroe-víctima del *Horla*, de Maupassant, están a mitad de camino entre las alucinaciones solitarias del loco y las alucinaciones colectivas y “verdaderas” que serían nuestras percepciones.²³

²² Sigmund Freud y E. T. A. Hoffman, *Lo siniestro. El hombre de la arena*, Letra-cierta, México, 1978, p. 59.

²³ Lois Vax, *Arte y literatura fantásticas*, traducción de Juan Merino, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965, p. 20. Cabe advertir que Vax diferencia entre literatura fantástica y literatura psiquiátrica, lo menciono para que no se crea que manipulo la cita; sin embargo, la inclusión de esta diferencia-

Lo que me interesa enfatizar de la cita anterior, más allá de las diferencias o similitudes entre el psicoanálisis y la psiquiatría, es la amplificación del efecto de lo siniestro al duplicarse, como ya se mencionó, la experiencia de angustia del personaje en el propio lector a través de las entidades enunciantoras –autor implicado y narrador–. En este sentido –en cuanto a que esta identificación tiene mucho que ver con la empatía entre personaje y lector–, es particularmente importante la cuidadosa configuración de Walterio: la primera idea que tenemos de él se da a través del contraste de su antigua personalidad con la del presente de su narración: “No era ya el alegre duelista y afortunado jugador que tantas envidias causaba en los hombres y tan impulsivas pasiones encendía en las mujeres, su economía desmejorada notablemente, estaba demacrado y lívido, emitía las palabras a regañadientes, expresaba sus ideas con una incoherencia que hacía sospechar de su equilibrio intelectual y su montaraz retraimiento contrastaba con las disipadas costumbres que tanto lo singularizaron en otro tiempo”.²⁴ Según se ve, hay una degradación del personaje que contrasta un físico demacrado y enfermizo y un claro desgaste psicológico con su antiguo esplendor de “disipadas costumbres”, donde causaba “envidia en los hombres” y “pasiones en las mujeres”. El narrador en tercera persona parece querer evidenciar, casi lamentar, la pérdida de ese paraíso. A estos elementos deben sumarse los efectos que sobre su físico había tenido su vida disipada, aquí ya en voz del narrador-personaje Walterio: “Mi constitución, nada robusta, se resentía ya de la vida orgiástica que llevaba en el club, en los bastidores de los teatros, en los hipódromos, en los frontones y en las salas de armas, además, una tos asmática, cierta tibia y cotidiana fiebre-ci-

ción puede meter ruido en lo que me interesa enfatizar de la cita, las similitudes estéticas y estilísticas en su presentación.

²⁴ Ceballos, “El guantelete”, p. 4.

lla y un sensitivo temblor con frecuentes esputos de sangre”.²⁵ Es decir: aquí el narrador-personaje reconoce un desgaste físico previo al supuesto encuentro con lo sobrenatural, así como síntomas de tuberculosis; elementos que posibilitan las alucinaciones y que, por tanto, delimitan para el lector el peso que puedan tener los elementos sobrenaturales.

Al igual que en los siguientes cuentos, hay en este texto el aparente deseo de exhibir la disipación, una necesidad de enterar y de evidenciar la conciencia de los excesos en los que se cae, y si bien no hay una descalificación tajante y explícita de esta forma de vida, sí hay una especie de añoranza, fingida si se quiere, de vivir según una moral social burguesa –igual como sucede en algunos cuentos sobre Pierrot de Bernardo Couto Castillo–;²⁶ de ahí, precisamente, la admiración que Walterio dice sentir por la vida de sus antepasados, incluso por el mundo caballeresco: “Me parecía inaudito e increíble casi, que yo, el raquíto y vulgar flirteador de damiselas insubstanciales, fuese el último y legítimo descendiente de aquella raza de varones fuertes e ilustres matronas”.²⁷ Ana Laura Zavala, al hablar sobre el personaje Silvestre del cuento “Cleopatra muerta”, también de Ceballos, señala que esta especie de desdoblamiento del héroe melancólico, ese ser hipersensible e hiperconsciente, da cuenta de una configuración dual que divide al personaje “entre el papel que representa en la sociedad, donde se conduce como un hombre ‘decente’ que acata las reglas establecidas, y su verdadero

²⁵ *Idem*.

²⁶ En, al menos, dos de los cuentos que Bernardo Couto Castillo dedica al mimo, el personaje hace gala de la fuerza de su autoconciencia y, por momentos, parece desear ser igual de ordinario que el resto de los personajes. Couto publica cuatro textos sobre Pierrot en *Revista Moderna*: “Las nupcias de Pierrot” (enero 1899), “El gesto de Pierrot” (noviembre 1899), “Caprichos de Pierrot” (1 octubre 1900), y “Pierrot sepulturero” (1 mayo 1901).

²⁷ Ceballos, “El guantelete”, p. 5.

temperamento, bizarro y vicioso”.²⁸ Particularidad que permite entender mejor esa dualidad en tensión a partir de la que se configura Walterio. No debe olvidarse que para Vax, en “las narraciones fantásticas, monstruo y víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser; nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos nos inspiran [así] cuando se revela, en los seres civilizados que pretendemos ser, una tendencia inaceptable para la razón, nos horrorizamos como si se tratara de algo tan ajeno a nosotros que lo creemos venido del más allá”.²⁹ Cabe comentar que para Viveros Anaya esta dualidad se extiende también al personaje femenino de “El guantelete”: “Mano diestra –la representada en el óleo– y mano siniestra –la que acciona el guantelete– no son asociaciones casuales en la poética de Ceballos [sino] la dualidad femenina –*femme fragile vs. Femme fatale*– [...] un tópico caro al decadentismo”.³⁰

Sobre todo, es sumamente llamativa la manera en que en este cuento de Ceballos se va presentando gradualmente la obsesión enfermiza en Walterio, una obsesión, como mencioné, plenamente consciente, y, por lo mismo, mostrada, en ocasiones, sólo para regodearse en ella:

vanos e inútiles fueron los intentos que yo hice para repeler de mi ser el morboso e insensato afecto que [me] torturaba, y ¡criatura al fin! acabé por sucumbir como un impotente, humillando mi voluntad a los extravíos de la imaginación, que desbocada y rotas ya las bridas, relajó todas mis disciplinas morales, acabando por impelerme a inconscientes actos e imperdonables sacrilegios...!

²⁸ Ana Laura Zavala Díaz, “*Lo bello es siempre extraño*”: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903), Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p. 185.

²⁹ Lois Vax, *op. cit.*, p. 11.

³⁰ Viveros Anaya, “La construcción fantástica de un ‘vástago degenerado’”, p. 125.

Mi sensualidad insana, y el anhelo de saber algo más respecto a la muerta, se me impusieron tan vigorosamente, que careciendo de ánimo para atajar mis impulsiones, resolví hacer efectivo mi deseo de exhumar el cadáver.³¹

En este sentido, como señala Jeffrey Oxford, puede verse, como en la novela gótica, que se crea “la sensación de un ambiente en el cual la persona en sí no está en control, perdiendo su individualidad y lógica racional”.³² Pérdida que, además de enfatizar el sentimiento de angustia característico de lo siniestro, por ser consciente, implica, paradójicamente, un intensificador inmanente del deseo, haciendo que la obsesión aumente en vez de disminuir. Parece querer mostrarse a un ser humano que, sometido completamente al deseo, ha perdido su capacidad de libre albedrío. ¿Qué más ominoso que eso?

“LA MUJER DE TJUANG-TSÉ”

Tablada publica en el número 24 de *Revista Moderna*, la segunda quincena de 1901, el cuento “La mujer de Tjuang-Tsé”, un texto con el que busca adentrarse en lo exótico de lo periférico, en un grupo marginal del Japón de entonces, la sociedad China, presentada a través del China-Town en Yokohama. El texto está fechado en 1900, en esa ciudad japonesa, y coincide con el viaje de Tablada a Japón a costa de Jesús Luján y de *Revista Moderna*, como señala Martín Camps, “de mayo de 1900 que efectuó en el ‘Hong Kong Maru’ y de regreso el 22 de diciembre del mismo año, a San Fran-

³¹ Ceballos, “El guantelete”, p. 5.

³² Jeffrey Oxford, “Elementos góticos deterministas y tremendistas en la novela neo-gótica *Como bestia que duerme* por Camilo José Cela Conde”, *Hispania*, núm. 3, septiembre de 2006, p. 510.

cisco, a bordo del ‘America Maru’”.³³ Es decir, como también sucede en el cuento de Urueta, hay una clara identificación, a partir de los paratextos, entre el narrador principal y el autor. De ahí, el comentario de Pilar Mandujano sobre que este “texto, dividido en dos historias, se inicia con las impresiones del autor-cronista-Tablada sobre la pululante y tumultuosa China-Town”.³⁴

La trama de “La mujer de Tjuang-Tsé” se centra en la narración que Hengh-Li-Su, un comerciante exitoso, alter-ego de Tablada y narrador principal, con el fin de comprobar la tendencia de la mujer a la infidelidad. En esta historia en marco, el personaje de Tjuang-Tsé encuentra a una mujer en un cementerio que intenta secar la tierra húmeda de una tumba con un abanico, pues su esposo muerto le había hecho prometer que sólo se casaría cuando la tierra de su tumba se secase. Tjuang-Tsé ayuda a la viuda conjurando a los vientos. Cuando el filósofo se lo cuenta a su esposa, ésta se indigna y le replica “que esa viuda era una cínica, desvergonzada, afrenta de su sexo, y en el colmo de la indignación [le arrebató] el abanico a su marido para hacerlo mil pedazos”.³⁵ Al poco tiempo de este episodio, Tjuang-Tsé muere y la mujer se casa casi inmediatamente con un joven que conoció durante los funerales de su marido, haciendo colocar el ataúd en el jardín trasero “bajo un

³³ Martín Camps, “Pasajero 21: Evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 80, segundo semestre de 2014, p. 393.

³⁴ María del Pilar Mandujano Jacobo, *La prosa modernista de José Juan Tablada. Una visión iconoclasta de la literatura*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, p. 233. Es llamativo que Tablada aproveche su viaje a Japón para hablar del Barrio Chino —lo que bien pudo hacer sin salir de San Francisco, California— y no de la cultura japonesa. Elección que, sin embargo, puede justificarse si se tiene en cuenta que en el China-Town, parecía encontrarse la vida bohemia, tan cara para los decadentistas.

³⁵ José Juan Tablada, “La mujer de Tjuang-Tsé”, *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, núm. 24, 15 de diciembre de 1901, p. 379.

ruinoso cobertizo” para llevar a cabo la ceremonia y la fiesta. Sin embargo, durante la celebración el nuevo esposo sufre un desmayo y la única manera en la que, supuestamente, podría recuperar el sentido era bebiendo “el cerebro de un hombre en un vaso de vino”;³⁶ razón por la cual, la esposa, sin importarle nada más, corre al fondo del jardín y con un hacha hace “pedazos el ataúd”, para descubrir que Tjuang-Tsé estaba vivo y que su nuevo esposo no era más que una encarnación del primero. Todo había sido una prueba: “Tú, dijo a su mujer, no has vuelto a casarte; tu joven novio fue una encarnación de mi espíritu que quiso poner a prueba la fidelidad que me juraste; pero no se juega con el Amor ni con la muerte, ¡ven conmigo!”.³⁷ Cuando, al día siguiente, vuelven los invitados a la boda, quienes habían presenciado todo, encuentran a ambos muertos en el fondo del jardín.

La frase con la que el narrador-alter-ego de Tablada sintetiza la enseñanza que Hengh-Li-So quería transmitir y que en cierto sentido resume el significado del cuento es del Eclesiastés: “He hallado más amarga que la muerte a la mujer; la cual es redes y lazos, su corazón y sus manos como ligaduras”.³⁸ Un elemento que llama la atención es que el narrador principal reconoce la misoginia detrás de los comentarios de Hengh-Li-Su y de su historia. Aunque, como hombre de su tiempo, no irá más allá. Sin embargo, precisamente por este intento de reconocimiento del otro que implica esta conciencia sobre la descalificación injusta del género femenino, resulta importante la idea que tiene sobre los chinos a partir de la ubicación de su casa:

Mi casa, por un excéntrico capricho, sale del barrio europeo donde debía estar confinada, sale de su quietud nocturna y de su pu-

³⁶ *Ibid.*, p. 380.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 379.

ritanismo burgués y por quién sabe qué veleidades de curiosidad indiscreta se empina sobre los barrios chinos, sobre la pululante, hedionda, y tumultuosa ¡China-Town!... Y como el Chino es el noctámbulo por excelencia y como cada noche de luna en la celeste barriada es pretexto para sabatinas, ágapes y faunalias, adiós quietud soñada y lectura prometida.³⁹

En un primer momento estas palabras de Tablada pueden asumirse como un rasgo de xenofobia, sin embargo, debe tomarse en cuenta que una tendencia de estos textos es, como en el caso de “El guantelete”, rechazar en apariencia cualquier tipo de inclinación que no concuerde con un comportamiento disciplinado. Pero este rechazo, como se sabe, es fingido —y meramente cínico—, pues los narradores y personajes parecen regodearse en la transgresión de las buenas costumbres. Esta lectura se ve reforzada cuando el narrador principal entra en contacto con su amigo Hengh-Li-So, por quien siente una fuerte empatía, claramente perceptible en la manera que tiene de referirse a él; en este episodio el narrador contrasta aquellos elementos que podrían ser descalificados por la visión del mundo burguesa de la cultura occidental con lo que él piensa sobre el personaje:

el más solemne canalla que ha parido china alguna; pero en mis relaciones casi diplomáticas con él y sus congéneres creo que es un acaudalado comerciante, prócer en la China-Town de Yokohama, que fuma opio como un teriaki, pero que es honorable; que tiene un harem integrado por cinco mujeres (excluyendo la legítima que impera con el mayor absolutismo) y que a pesar de ese harem es un virtuoso, un casto...

³⁹ *Ibid.*, p. 378.

Todo esto creo de Hengh-Li-So, porque Hengh-Li-So es mi amigo, porque me divierte, porque es amable con los (diablos occidentales) europeos, y porque su verbosidad poco asiática, su educación casi europea, lo hacen accesible al trato social, cosa rara en un chino viejo.⁴⁰

Todos estos comentarios revelan no sólo una completa identificación de Tablada con este personaje chino, sino también con lo europeo y lo burgués, lo que da cuenta de la tendencia del escritor de “Misa negra” a relacionarse con el otro a partir de lo más cercano a una tradición propia. De ahí, quizá, la atracción por lo japonés y por lo chino, por culturas de las que nunca formará parte y que puede admirar desde la lejanía que le da su formación Occidental.

“LA REVELACIÓN DEL ECO”

“La revelación del eco. Recuerdos de Cuajimalpa”, es un cuento que Jesús Urueta publica en el número 5 de *Revista Moderna*, el 1 de octubre de 1898. Este texto es quizá el mejor de los tres aquí revisados y el único que se centra en México, específicamente en el Convento del Desierto de los Leones. Al igual que Tablada, Urueta hace uso de los paratextos, en este caso, el subtítulo “Recuerdos de Cuajimalpa” y la dedicatoria “(A mis compañeros de expedición)”. Lo importante de estos datos es que dan cuenta, sin ningún complejo, de una relación directa entre el narrador y el autor real. Una relación que, según refiere Martha Elena Munguía Zatarain, es, más que una muestra de falta de pericia, una posibilidad para interpretar la narrativa mexicana decimonónica:

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 378-379.

Hay un rasgo frecuente en la narrativa decimonónica que se ha visto como un inconveniente porque solía provocar un desliz de lo artístico hacia lo moralizante; el exagerado peso de la voz narradora, clara proyección del autor, quien aprovechaba su autoridad para lanzar, desde fuera del relato, juicios éticos, para enseñar o de plano para hacer proselitismo político. Sin embargo, considero que es necesario tener más paciencia para analizar la forma en la que se da esta presencia en los cuentos. No puede ponerse en duda que solía producirse una confusión entre narrador y autor, pero esa voz autoral no es ajena, exotópica, al mundo del relato; estos textos están contruidos por una voz fronteriza entre la ficción y la realidad, entre lo verosímil y lo veraz, y parte de la tensión del cuento se forja en esta pugna de una voz que se entrecruza para darle perspectiva a lo contado.⁴¹

Es decir, la interpretación que lleva a cabo el lector parte de esta dualidad enunciativa, la propiciada por el contraste entre el narrador y el autor implicado e, incluso, entre la propia coherencia interna del texto —la verosimilitud— y los elementos extraliterarios ahí aludidos. En “La revelación del eco. Recuerdos de Cuajimalpa” se trata la historia de Baltazar, obsesionado con una mujer blanca y de cabello negro, la que, al parecer, vio por primera vez saliendo de un río, una noche de luna llena, y por cuya causa es encontrado casi muerto a la mañana siguiente por los frailes del Convento del Desierto de los Leones, congregación a la que se integra en un intento por superar su obsesión. Una noche después de una fuerte tormenta, mientras los frailes cantaban el Miserere, aparece de nuevo la luna llena, y Baltazar tratando de alcanzar a la mujer cae a un despñadero, donde es encontrado muerto. Al igual que los

⁴¹ Martha Elena Munguía Zatarain, “*Cuentos del General y Noche al raso*. La fundación de una poética del cuento mexicano”, en Olea Franco, *op. cit.*, p. 150.

anteriores cuentos, este se construye a partir de una estructura en marco, donde el narrador principal se describe sentado en grupo alrededor de una fogata y afuera del Convento del Desierto de los Leones, percibiendo el eco de sus conversaciones, eco que, como el nombre del texto lo sugiere, se convertirá en narrador y contará la historia de Baltazar.

Las acciones y la voz de Baltazar se entrelazan, por contraste, con las oraciones o los cantos de los frailes o con la tormenta que lo lleva, al final, a su muerte. El mismo personaje principal está configurado con base en el contraste, esa dualidad característica del héroe melancólico: “Su alma es inmensa, llena de contrastes, albergando desde los sentimientos apacibles de la doncella cándida, hasta las pasiones brutales y los apetitos desordenados de los antiguos sátiros”.⁴² Sin embargo, es la luna llena la que revela el lado salvaje del personaje: “un rayo de luna entre los árboles, en las tibias noches de mayo, le hacía hervir la sangre: espantosa tempestad se desencadenaba en su alma, y corría, loco, entre las peñas y los matorrales en pos de su quimera”,⁴³ pues la luna llena había posibilitado, nuevamente, la aparición de la mujer y la agudización del deseo: “Y la visión surgió del revuelto río, con sus carnes palpitantes de pasión, la negra cabellera ondeando sobre las blancas espaldas, los ojos profundos y brillantes como el cielo sin fondo, los brazos extendidos con las ansias de un abrazo eterno, los labios rojos, húmedos, abiertos, esperando los labios de sus amantes para hacer estallar en la chispa de un beso todo el amor de sus almas”.⁴⁴

De esta manera, en el texto se intenta representar a través del contraste entre el espacio-tiempo de la tormenta y los cantos, las oraciones y el balbuceo de Baltazar, la lucha interna de este, la dife-

⁴² Jesús Urueta, “La revelación del eco. Recuerdos de Cuajimalpa”, *Revista Moderna. Literaria y Artística*, núm. 5, 1 octubre 1998, p. 66.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 67

rencia entre los apetitos desordenados y los sentimientos apacibles, la dualidad característica mencionada, más que como una búsqueda de equilibrio, como una tendencia al desequilibrio, a pesar de los requerimientos sociales, a pesar de todo:

La plegaria de los aterrados frailes se perdía, débil y ahogada, como el lamento de los heridos en el fragor del combate...

Los relámpagos teñían con luz siniestra los tragaluces de la Capilla... palidecían los cirios, los frailes se cubrían el rostro con las crispadas manos y temblaban en las bóvedas las moribundas notas del Miserere...

La Virgen, en su cerco de pálidos cirios, sonreía.⁴⁵

Como, quizá, se haya observado, sobresale la figura de la virgen como ajena al terror de los humanos, por indiferencia o por superioridad, en esa sonrisa inalterable, sonrisa que, en condiciones normales, se volvería como un símbolo de empatía; sin embargo, aquí implica lo contrario. Normalmente los personajes femeninos, la *femme fatale* y la *femme fragile*, se representarían en la mujer del río y en la virgen, respectivamente; sin embargo, la apatía de la segunda la vuelve parte de la primera. Parece querer enfatizarse que en la mujer no hay posibilidad de salvación o, simplemente, que ni la divinidad es capaz de salvar al hombre víctima de sus instintos. No debe olvidarse, como menciona Viveros Anaya, que la “aniquilación del hombre a causa de una mujer [parece referir] la transformación cultural e histórica de los roles masculino y femenino en el ocaso decimonónico”;⁴⁶ pérdida de poder que no saldría del todo del terreno de lo ominoso para el hombre de entonces. En este sentido, la virgen puede ser considerada simplemente como la

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Viveros Anaya, “La construcción fantástica de un ‘vástago degenerado’”, p. 134.

materialización antropomorfa del orden burgués en la mente del humano, que se hace evidente mediante el contraste con el cuerpo despeñado de Baltazar y los gritos de los frailes, y que da cuenta, como en los otros dos cuentos, que no puede haber un final feliz:

La procesión de los frailes, como una culebra, se torcía entre los corredores del Convento y salía a la llanura por la negra puerta, como de una cueva, salpicando la sombra con las luces de las antorchas. La esquila, con sus notas acompasadas y graves, asordaba el viento. La plegaria de los frailes subía al cielo, pura, ferviente. “Ave María!” La Virgen en su altar, iba envuelta en una nube de incienso. El órgano desparramaba raudales de notas. “Ave María!”

La culebra extendía sus mil ojos de fuego en las sombrías avenidas, se dilataba, enorme, en la llanura y bajaba al río, serpeando, arrastrándose entre peñas... Las notas del órgano se dilataban como una parvada de armonías que vuela a lo lejos y la voz de la esquila, como un lamento funeral, se apagaba... El Ave María llenaba los espacios con el inmenso clamor de la plegaria.

La procesión se detuvo, enmudeció el canto, vacilaron las antorchas y la larga hilera de frailes cayó de rodillas. Un grito inmenso subió al cielo. “Miserere! Miserere!”

El cuerpo de Baltazar yacía estrellado en el filo de las peñas. La espuma del río salpicaba con brillantes copos su frente ensangrentada.

La Virgen. En su cerco de pálidos cirios, sonreía...⁴⁷

La comunidad de frailes que sale en fila con sus velas en una noche de tormenta a rogar por el alma de Baltazar y apostando todo al poder de la fe y a la presunción de ese supuesto poder, se compara con una culebra que sale de su cueva para implorar la salvación

⁴⁷ *Ibid.*, p. 68.

al cielo. Tal imagen recuerda, de alguna forma, la imposibilidad de evitar la pérdida del humano, su expulsión del paraíso, pérdida propiciada por lo difícil que para algunos resulta vencer el deseo, curiosamente el mismo problema de Walterio y de la esposa de Tjuang-Tsé.

Como se pudo apreciar, en los tres cuentos hay consecuencias negativas para los personajes por la obsesión y/o el deseo –incluso en el ámbito de la necrofilia– y aunque una lectura podría enfatizar que son una advertencia para el lector, también es cierto que existe, como se comentó, cierto regodeo en esa obsesión y en ese deseo. Los tres personajes de los tres cuentos se estructuran a partir del problema que implica para los personajes la dualidad de querer pertenecer a una sociedad con sus prejuicios y limitaciones, así como la imposibilidad de evitar caer en las más oscuras tentaciones. Al respecto, Vax, cuando compara lo trágico y lo fantástico, señala que a diferencia de aquel personaje que aceptando su destino mantiene su dignidad, “el personaje fantástico es el hombre que se ha alejado de la humanidad, para unirse con la bestia. Para él no más conflictos emocionales, sino un júbilo salvaje”.⁴⁸ Para el caso de los tres cuentos aquí revisados, se puede decir que los tres se integran mediante la inclinación de la balanza hacia el lado animal de la dualidad humana señalada y, paradójicamente, también mediante el regodeo en ello mediante algo tan humano como la propia conciencia del ser. En este sentido –y solamente me refiero al plano estético–, cabría preguntarse sobre qué es más digno, ¿aceptar a la humanidad como es o intentar convertirla en algo que no?

⁴⁸ Lois Vax, *op. cit.*, p. 14.

BIBLIOGRAFÍA

- Camps, Martín, “Pasajero 21: Evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 80, segundo semestre de 2014, pp. 377-394.
- Ceballos, Ciro B., “El guantelete”, *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, núm. 1, enero de 1899, pp. 4-7.
- Clark de Lara, Belem, y Ana Laura Zavala Díaz, “El modernismo mexicano a través de sus polémicas”, en *La construcción el Modernismo. (Antología)*, introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, pp. IX-XLIII.
- Díaz Ruiz, Ignacio, “Introducción”, en *El cuento mexicano en el Modernismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. IX-XXXV.
- Freud, Sigmund y E. T. A. Hoffman, *Lo siniestro. El hombre de la arena*, Letracierta, México, 1978.
- Lara Velázquez, Esperanza, *La iniciación poética de José Juan Tablada (1888-1899)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- Leduc, Alberto, “Decadentismo”, en *La construcción el modernismo (Antología)*, Introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, pp. 133-135.
- Mandujano Jacobo, María del Pilar, *La prosa modernista de José Juan Tablada. Una visión iconoclasta de la literatura*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.
- _____, “La “*Revista Moderna*”: consolidación del proyecto estético del modernismo hispanoamericano”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura del otro fin de siglo*, El Colegio de México, México, 2001, pp. 595-602.

- Munguía Zatarain, Martha Elena, “Cuentos del General y Noche al raso. La fundación de una poética del cuento mexicano”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, El Colegio de México, México, 2001, pp. 145-155.
- Oxford, Jeffrey, “Elementos góticos deterministas y tremendistas en la novela neo-gótica Como bestia que duerme por Camilo José Cela Conde”, *Hispania*, núm. 3, septiembre de 2006, pp. 509-514.
- Quirarte, Vicente, “Prólogo”, en Jesús E. Valenzuela, *Mis recuerdos. Manojó de Rimas*, prólogo, edición y notas de Vicente Quirarte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, pp. 13-39.
- Tablada, José Juan, “Cuestión Literaria. Decadentismo”, en *La construcción del modernismo (Antología)*, Introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, pp. 107-110.
- _____, “La mujer de Tjuang-Tsé”, *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, núm. 24, 15 de diciembre 1901, pp. 378-380.
- _____, *Obras IX. La feria de la vida. Memorias I*, estudio introductorio y notas de Fernando Curiel Defossé, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Traducción de Silvia Delpy, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1968.
- Urueta, Jesús, “Hostia. A José Juan Tablada”, en *La construcción del modernismo (Antología)*, Introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, pp. 111-118.
- _____, “La revelación del eco. Recuerdos de Cuajimalpa”, *Revista Moderna. Literaria y Artística*, núm. 5, 1 octubre 1998, pp. 65-68.
- Valdés, Héctor, “Estudio preliminar. Fundación de la *Revista Moderna*. Los siete trovadores. Datos internos, Julio Ruelas y los

- ilustradores”, en Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967, pp. 9-79.
- Vax, Lois, *Arte y literatura fantásticas*, traducción de Juan Merino, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965.
- Viveros Anaya, Luz América, “La construcción fantástica de un ‘vástago degenerado’”, en Alejandra Giovanna Amatto Cuña (ed.), *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019, pp. 111-136.
- _____, “Panorama mexicano: memorias de un escritor modernista en la ciudad de México”, en Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1900 (Memorias)*, estudio introductorio y edición crítica de Luz América Viveros Anaya, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 7-30.
- _____, “Retratos literarios para una galería del Modernismo mexicano”, en Ciro B. Ceballos, *En Turanía. Retratos literarios (1902)*, estudio preliminar, edición crítica, notas e índices de Luz América Viveros Anaya, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, pp. XI-LXVIII.
- Zavala Díaz, Ana Laura, “*Lo bello es siempre extraño*”: *hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.

Poesía y redes intelectuales en la prensa de Guanajuato a comienzos del siglo xx

MORELOS TORRES AGUILAR
Universidad de Guanajuato

Resumen: En el presente trabajo, y a partir del estudio de la prensa local del estado de Guanajuato que fue publicada durante el *tardoporfiriato* (1900-1910), se sustenta la tesis de que los intelectuales, los escritores y los artistas de la época se asociaban en grupos, y participaban en redes que trascendían el horizonte de la ciudad donde vivían, ofreciendo su obra a lectores de otras localidades, e incorporando en las publicaciones a diversos autores iberoamericanos. Para ello, se presentan ejemplos que muestran, a través de la poesía, la existencia de redes intelectuales y literarias en los periódicos publicados en dicho período.

Palabras clave: poesía, literatura, Guanajuato, redes intelectuales, porfiriato.

Abstract: In the present work, and based on the study of the local press in the state of Guanajuato that was published during the *tardoporfiriato* (1900-1910), the thesis is supported that the intellectuals, writers and artists of the time associated themselves in groups, and participated in networks that transcended the horizon of the city where they lived, offering their work to readers in other localities, and incorporating various Iberoamerican authors into their publications. To this end, examples are presented that show, through poetry, the existence of intellectual and literacy networks in the newspapers published in that period.

Keywords: Poetry, Literature, Guanajuato, Intellectual networks, Porfiriato.

INTRODUCCIÓN

La literatura, y en particular la poesía, constituye un campo idóneo para detectar, analizar y comprender la existencia de redes intelectuales y artísticas. Tal es el caso de Guanajuato, en cuyos periódicos *El Barretero*, *El Comercio*, *El Correo del Interior*, *El Hijo del Pueblo*, *El Obrero*, *La Opinión Libre* y *La Prensa*, entre varios otros, es posible encontrar un interesante entramado conformado por autores, corrientes literarias, temas y obras; dicho entramado era encabezado por figuras reconocidas, que destacaban tanto en el horizonte local como en el internacional a comienzos del siglo xx, es decir, en el período que autores como Fernando Curiel, Ricardo Cayuela y Ermanno Abbondanza han denominado *tardoporfiriano* (1900-1910).

De esta manera, gracias a la existencia de ejemplos concretos, podemos sustentar la idea de que los intelectuales, los escritores y los artistas de la época se asociaban en grupos, y participaban en redes que trascendían el horizonte de la ciudad en que vivían, ofreciendo su obra a lectores de otras localidades, e incorporando en las publicaciones a diversos autores iberoamericanos.

Lo anterior implica que los editores y redactores de los periódicos mencionados tenían conocimiento de las corrientes literarias de la época, máxime cuando algunos de ellos eran también escritores, especialmente de poesía, arte que tenía muchos practicantes debido a la existencia de un amplio universo de lectores, la mayoría de ellos probablemente del sexo femenino, si atendemos a lo que explica Reyes Nevares: “Hubo pocas damas escritoras, pero muchas que se dedicaban a leer, y no sólo, sino que también a formar tertulias a los poetas, y a dejarse cortejar por ellos”.¹

¹ Es el caso de Rosario de la Peña, la amada de Acuña, que era pretendida por los hombres del mismo círculo (Salvador Reyes Nevares, “La novela mexicana del siglo xix”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 14, abril-junio de 1960, p. 101).

Este trabajo analiza y explica entonces, mediante el registro de las obras publicadas, la presentación de los autores y el análisis de algunos ejemplos, además de la existencia de las redes intelectuales que existían en torno a la práctica de las artes y las letras en la prensa del estado de Guanajuato durante el período señalado.

UN ENFOQUE SOBRE LOS AUTORES

Conocemos a los autores sobre todo por sus obras, por sus ideas, por sus expresiones escritas. Pero, ¿existe alguna manera de definirlos como un gremio, una colectividad que se caracteriza por determinadas prácticas, un conjunto de individuos que se diferencian de otros conjuntos dentro de la vida social?

En principio, podemos considerar a los poetas como parte de un conjunto mayor, el de los intelectuales, si consideramos que el ejercicio de la poesía es un ejercicio preciso del intelecto, que si bien tiene sus propias formas, prácticas y medios de expresión, comparte con el resto de los intelectuales al menos un par de acciones medulares: la primera, la utilización del lenguaje escrito como medio fundamental de expresión y, la segunda, la necesidad de interacción que les relaciona con un público lector.

Desde esta perspectiva, resultan sumamente útiles dos definiciones sobre lo que es un intelectual. La primera es de Roderic Camp, la cual resulta útil, por su amplitud, como punto de partida; según ella, un intelectual es un individuo que “crea, evalúa, analiza o presenta símbolos, valores, ideas e interpretaciones trascendentales a un auditorio amplio, de manera regular”.² La segunda es de Seymour M. Lipset, quien afirma: “consideramos como intelectuales a todos cuantos crean, distribuyen y ponen en acción

² Roderic Camp, *Los intelectuales y el Estado en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p 61.

a la cultura, ese universo de símbolos que comprende el arte, la ciencia y la religión”.³

Podemos proponer otra definición, en este caso la de Pedro Henríquez Ureña acerca de la obra literaria en sí: “Ninguna grande obra intelectual –escribe el gran escritor dominicano– es producto exclusivamente individual, ni tampoco social: es obra de un pequeño grupo que vive en alta tensión intelectual”.⁴

A partir de estos fundamentos, la búsqueda de los poetas que fueron publicados en la primera década del siglo xx en los periódicos de Guanajuato constituye una especie de arqueología estética que muestra a la poesía como parte importante de la vida cotidiana de muchas personas en la época, desde el joven enamorado hasta el viejo reflexivo.

LA LITERATURA EN LOS PERIÓDICOS DE GUANAJUATO DURANTE EL *TARDOPORFIRIATO*

Un buen número de periódicos guanajuatenses publicaban poesía entre 1900 y 1910. De ellos podemos destacar algunos ejemplos, para comprender la relevancia que tuvo el quehacer poético en estas publicaciones, y por tanto en la vida cotidiana de sus lectores, que constituían ese “auditorio amplio” al que se refiere Roderic Camp cuando define a los intelectuales. Se trata de un número limitado de ejemplos, pues el estudio sistemático y profundo de la poesía, y en general de la literatura que tuvo lugar en Guanajuato durante el *tardoporfiriat* o porfiriat tardío (1900-1910), aún está por iniciarse, y también porque la lista de autores y de

³ Seymour Martin Lipset *apud* Luis Bodin, *Los intelectuales*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965, p. 15.

⁴ Carta de Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes, 30 de mayo de 1914, en Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia 1907-1914*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 344.

obras literarias que aparecen en los periódicos de Guanajuato en la primera década del siglo xx es muy vasta. Y aquí entendemos por “literatura” no solamente a las obras, sino a todo el vasto conjunto de elementos que nos permiten un análisis más completo: los autores, las editoriales con sus correspondientes editores, los ateneos o asociaciones literarias, los lectores y, también, por supuesto, los periódicos y las secciones o páginas literarias que tuvieron lugar en ellos.

De acuerdo con lo que mencionan los periódicos, durante el *tardoporfiriato* existían al menos cuatro grupos de lectores. El primero acostumbraba leer obras en francés –lengua culta de la época–, principalmente de geografía y, sobre todo, de educación, porque desde la ideología liberal y desde el positivismo prevaleciente se consideraba que la educación era el medio idóneo para mejorar las condiciones de vida de la sociedad. El segundo leía obras en español, sobre todo de tema histórico, como las *Obras completas* de Melchor Ocampo; lo cual indica que para ese entonces aún estaba muy presente el triunfo del liberalismo de la segunda mitad del siglo xix, tras los dramáticos episodios de la Guerra de Reforma y la Intervención Francesa. El tercer grupo, en cambio, prefería disfrutar de la Biblioteca Diamante, una colección constituida por “novelas sensacionales de autores célebres a un precio ínfimo”, que publicaba folletines de 16 páginas diariamente, lo cual permitía, al lector asiduo, reunir un libro de cuatrocientas ochenta páginas cada mes, “lo que ninguna empresa editorial ha dado hasta ahora”, como indicaba el anuncio. Al principio de cada novela se regalaban las pastas, “modernas y elegantes”, con el propósito de que la encuadernación del ejemplar completo se hiciera en casa. Por la gran cantidad de páginas de estas ediciones diarias, se podían armar cada mes una o dos novelas. El precio de cada folletín era de dos centavos, y la primera novela de la serie fue *Historia de*

un muerto contada por su esqueleto, de Fernández y González.⁵ De acuerdo con lo anterior, la novela de folletín constituye sin duda un caso notable de *literatura cotidiana* en la sociedad guanajuatense de principios del siglo xx, de la misma manera en que logró una gran popularidad en Iberoamérica.⁶ Finalmente, el último grupo lo formaban los lectores de la literatura que aparecía en los propios periódicos de la entidad. Como veremos a continuación, este segmento de la población guanajuatense acostumbraba sobre todo leer obras poéticas y, en menor grado, narrativa –principalmente cuentos–.

En 1900, el periódico leonés *El Progreso* publica el poema “Blanco”, de José Sebastián Segura y Revilla.⁷ En 1901, aparecen en *El Comercio* –editado en la ciudad de Guanajuato– el cuento “Una duda”, de Carlos Díaz Dufoo, dedicado a Rafael Reyes Spíndola, y los poemas “Cómo murió Magdalena”, de Manuel Gutiérrez Nájera, “La desesperación de la anciana”, de Charles Baudelaire,⁸ “Diamantes, perlas y lluvias”, de Juan de Dios Peza,⁹ “El volcán”, de Liborio Crespo, el cuento “Una venganza”, de Cátulo Méndez, y el poema “Épica”, de Agustín Lanuza.¹⁰

En 1902, el periódico *Surge*, de Irapuato, publica los poemas “Gran tarja”, de Carlos G. Amézaga, “Los besos”, de W. P. Bermúdez,¹¹ y “Apariencias”, de F. de P. Carrasquilla.¹²

⁵ *El Comercio*, Guanajuato, 14 de julio de 1901, núm. 14, p. 3.

⁶ Morelos Torres Aguilar, *Cultura y vida cotidiana en Guanajuato. Ciudades en el amanecer del siglo xx*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Universidad de Guanajuato, Morelia, 2019, p. 146.

⁷ Núm. 30, 3 de junio de 1900, p. 3.

⁸ Núm. 11, 23 de junio de 1901, p. 3.

⁹ Núm. 12, 30 de junio de 1901, p. 3.

¹⁰ Núm. 14, 14 de julio de 1901, p. 2.

¹¹ Núm. 23, 3 de agosto de 1902, p. 5.

¹² Núm. 23, 3 de agosto de 1902, p. 6.

Ahora bien, uno de los periódicos que publicó mayor cantidad de poemas, y que dio a conocer un número considerable de poetas, fue *El Hijo del Pueblo*, editado en la ciudad de Guanajuato. También en 1902, este importante medio publicó “Adiós”, de Manuel M. Flores;¹³ “A...”, de Ricardo Domínguez;¹⁴ “La Bendición”, de Manuel Fernández Juncos;¹⁵ “Para mi Nacho” y “A mi hijo Ignacio Arellano y Paz” (en su muerte), de Jerónimo M. Arellano;¹⁶ “Madrigal”, de Cecilio Acosta; “A mi primogénito Jerónimo. En su cumpleaños”, de Jerónimo M. Arellano;¹⁷ “El Maestro” (A mi distinguido amigo, el Sr. Profesor Óscar Fritsche), de Agustín Lanuza;¹⁸ “Claro oscuro”, de R. González Llorea;¹⁹ “A la muerte”, de Federico Balart;²⁰ “Las neuróticas”, de Manuel Gutiérrez Nájera;²¹ “Amapolas”, de autor anónimo;²² “A Zola”, de José Santos Chocano;²³ “Balada”, de Haine, y “Estrofa CXXXVII”, de Augusto Ferrán.²⁴

El Hijo del Pueblo publicó también a lo largo de 1903, una extensa lista de poemas tanto de autores famosos como poco conocidos, tanto nacionales como extranjeros: “Lágrimas”, de Federico Rivas Frade;²⁵ “Íntima”, de Manuel José Othón;²⁶ “Menudencias”,

¹³ Núm. 13, 17 de agosto de 1902, p. 2.

¹⁴ Núm. 19, 28 de septiembre de 1902, p. 1.

¹⁵ Núm. 23, 26 de octubre de 1902, p. 1.

¹⁶ Núm. 26 y núm. 27, 16 y 23 de noviembre de 1902, p. 2.

¹⁷ Núm. 28, 30 de noviembre de 1902, p. 3.

¹⁸ Núm. 30, 14 de diciembre de 1902, pp. 2-3.

¹⁹ Núm. 31, 21 de diciembre de 1902, pp. 2-3.

²⁰ Núm. 32, 28 de diciembre de 1902, p. 3.

²¹ Núm. 32, 28 de diciembre de 1902, p. 4.

²² Núm. 33, 4 de enero de 1903, p. 3.

²³ Núm. 34, 11 de enero de 1903, p. 3.

²⁴ Núm. 34, 11 de enero de 1903, p. 4.

²⁵ Núm. 35, 18 de enero de 1903, p. 4.

²⁶ Núm. 35, 18 de enero de 1903, p. 5.

de Juan de Linza;²⁷ “En un cromó”, de Manuel Gutiérrez Nájera;²⁸ “Rima”, de F. Rivas Prade, seguido de “Contra Rima”, de Roberto Posada;²⁹ “Última hoja”, de Francisco M. de Olaguíbel;³⁰ “El Himno del Martillo”, de autor anónimo;³¹ “¡Viva la reelección!”, de Jerónimo M. Arellano;³² “Preludio”, de Manuel Gutiérrez Nájera; “A mi estimado amigo Pablo M. López. Por su primogénito”, de Jerónimo M. Arellano;³³ “Mística”, de Salvador Díaz Mirón;³⁴ “Modus vivendi”, de Juan Urbina;³⁵ “Soneto”, de Amanda Correa;³⁶ “Una limosna”, de Manuel Acuña;³⁷ “Gotas de hiel”, de Antonio Plaza; “Ruido o silencio”, de José Monroy;³⁸ “Soneto”, de Juan de Dios Peza;³⁹ “La despedida de la recién casada”, de Ángel Lasso de la Vega;⁴⁰ “Los ojos”, de Luis Castillo;⁴¹ “La escalera”, de Fernando Martínez Pedroza;⁴² dos sonetos, uno de Vicente Chacón y otro de José Pablo Rivas;⁴³ “La Huérfana. En el Álbum de mi hermana Ana”, de F. A. Montenegro; “A mi estimado amigo el Sr. Doctor Manuel Y. Meana, en la muerte de su esposa”, por Jerónimo M.

²⁷ Núm. 36, 25 de enero de 1903, p. 2.

²⁸ Núm. 37, 1 de febrero de 1903, p. 4.

²⁹ Núm. 42, 8 de marzo de 1903, pp. 2-3.

³⁰ Núm. 43, 15 de marzo de 1903, p. 4.

³¹ Núm. 46, 5 de abril de 1903, p. 1.

³² Núm. 46, 5 de abril de 1903, p. 2.

³³ Núm. 47, 12 de abril de 1903, pp. 2-3.

³⁴ Núm. 49, 26 de abril de 1903, p. 2.

³⁵ Núm. 49, 26 de abril de 1903, p. 3.

³⁶ Núm. 50, 3 de mayo de 1903, p. 2.

³⁷ Núm. 51, 10 de mayo de 1903, p. 3.

³⁸ Núm. 52, 17 de mayo de 1903, p. 2.

³⁹ Núm. 53, 24 de mayo de 1903, p. 2.

⁴⁰ Núm. 55, 7 de junio de 1903, p. 2.

⁴¹ Núm. 55, 7 de junio de 1903, p. 3.

⁴² Núm. 56, 14 de junio de 1903, p. 1.

⁴³ Núm. 56, 14 de junio de 1903, p. 2.

Arellano;⁴⁴ “El mejor amigo”, de María del Pilar Sinués; “En la orilla”, de Manuel Gutiérrez Nájera;⁴⁵ “Una lágrima”, de F. A. Montenegro; un “Soneto” (escrito por Manuel del Palacio al recibir la noticia de la muerte de Núñez de Arce);⁴⁶ “A Juárez”, de Ramón Frausto;⁴⁷ “¡Sueña!”, de Leonardo R. Pardo;⁴⁸ “Cantos fraternales. Al hermano herrero”, de Ramón Frausto;⁴⁹ “Mi primera peseta”, de Manuel del Palacio;⁵⁰ “El poeta”, por Víctor Hugo;⁵¹ un poema sin nombre, de Agustín Lanuza;⁵² “Díptico”, de autor anónimo;⁵³ “A Porfirio Díaz”, de Carlos M. Espinosa,⁵⁴ y “Rima” y “Contra Rima”, de F. Rivas Prade y Roberto Posada, respectivamente.⁵⁵

De 1904, tenemos dos ejemplos de poesía religiosa, publicada en el periódico *La Inmaculada*, de León: “Yo soy la Inmaculada Concepción”, poema de Rosaura Lafragua,⁵⁶ y “A María Inmaculada”, de Fr. Manuel Navarrete.⁵⁷ Cabe señalar que la poesía religiosa constituye un género que no ha sido suficientemente estudiado hasta nuestros días. Ese mismo año, en *El Hijo del Pueblo* son publicados poemas de autores como Becker y Musset, con dos obras del mismo nombre: “El Rhin alemán”;⁵⁸ “Sobre las olas” (poema basado en la obra de Juventino Rosas), por Ezequiel

⁴⁴ Núm. 57, 21 de junio de 1903, pp. 2-3.

⁴⁵ Núm. 59, 5 de julio de 1903, p. 2.

⁴⁶ Núm. 60, 12 de julio de 1903, p. 2.

⁴⁷ Núm. 61, 19 de julio de 1903, p. 1.

⁴⁸ Núm. 63, 2 de agosto de 1903, p. 2.

⁴⁹ Núm. 64, 9 de agosto de 1903, p. 1.

⁵⁰ Núm. 66, 23 de agosto de 1903, p. 2.

⁵¹ Núm. 67, 30 de agosto de 1903, p. 2.

⁵² Núm. 76, 1 de noviembre de 1903, p. 1.

⁵³ Núm. 77, 8 de noviembre de 1903, p. 1.

⁵⁴ Núm. 77, 8 de noviembre de 1903, p. 2.

⁵⁵ Núm. 42, 8 de marzo de 1903, pp. 2-3.

⁵⁶ Núm. 10, 1 de marzo de 1904, pp. 78-79.

⁵⁷ Núm. 26, 1 de noviembre de 1904, p. 206.

⁵⁸ Núm. 91, 14 de febrero de 1904, p. 1.

Bujanda;⁵⁹ “Tras los montes”, por Manuel Gutiérrez Nájera;⁶⁰ “Rengloncitos rimados”, de Enrique Heine (traducido por Ricardo Palma);⁶¹ “Soy cigarra”, por Ramón Frausto;⁶² “Estrofas”, por F. Rivas Frade;⁶³ “Ruinas”, de Iván Moscow;⁶⁴ “La balada del pájaro azul”, por Uhland;⁶⁵ “Paradisiaca”, de Leopoldo Lugones;⁶⁶ “Helado amor”, por Julio Flores;⁶⁷ “La amistad”, por Antonio Plaza;⁶⁸ “Flores póstumas”, por L. Stecheti;⁶⁹ “Receta para hacer versos”, por Ricardo Palma,⁷⁰ y “Alma heroica”, por Domingo López Rivera.⁷¹

En 1905, el periódico *El Cronista*, de Salamanca, publica el poema “Cuadro”, de Luisa Godoy.⁷² En 1906 *El Heraldo*, de San Miguel de Allende, publicó los poemas “El trabajo”, de Elías Calixto Pampa, y “Precocidad de una niña”, de autor anónimo.⁷³ En tanto, en *El Hijo del Pueblo* abundó nuevamente la poesía: “Tu boca”, de José Santos Chocano;⁷⁴ “Bohemia”, de Ismael Enrique Arciniegas;⁷⁵ “¡Solo!” y “Altamar” de José M. Bustillos;⁷⁶ “A mi Pa-

⁵⁹ Núm. 92, 21 de febrero de 1904, p. 1.

⁶⁰ Núm. 94, 6 de marzo de 1904, p. 2.

⁶¹ Núm. 104, 15 de mayo de 1904, p. 2.

⁶² Núm. 106, 29 de mayo de 1904, p. 1.

⁶³ Núm. 109, 19 de junio de 1904, p. 7.

⁶⁴ Núm. 110, 26 de junio de 1904, p. 2.

⁶⁵ Núm. 111, 3 de julio de 1904, p. 3.

⁶⁶ Núm. 112, 10 de julio de 1904, p. 3.

⁶⁷ Núm. 119, 28 de agosto de 1904, p. 5.

⁶⁸ Núm. 119, 28 de agosto de 1904, p. 6.

⁶⁹ Núm. 126, 16 de octubre de 1904, p. 5.

⁷⁰ Núm. 133, 4 de diciembre de 1904, p. 3.

⁷¹ Núm. 133, 4 de diciembre de 1904, p. 5.

⁷² Núm. 5, 7 de enero de 1905, p. 3.

⁷³ Núm. 38, 1 de abril de 1906, p. 3.

⁷⁴ Núm. 146, 5 de marzo de 1905, p. 3.

⁷⁵ Núm. 146, 5 de marzo de 1905, p. 7.

⁷⁶ Núm. 147, 12 de marzo de 1905, p. 7 y núm. 148, 19 de marzo de 1905, p. 3.

tria”, de Vicente Méndez; “¿Qué es amor?”, de Jackson Veyan;⁷⁷ “Siempre igual”, de J. Federico Muntadas;⁷⁸ “Trabaja”, de Calixto Pompa;⁷⁹ “Judas”, de Ipanandro Acaico; “La cruz”, de Manuel del Palacio;⁸⁰ “Al insigne maestro Enrique C. Rébsamen”, de Agustín Lanuza;⁸¹ “Al fundador de la pedagogía moderna en México (sunt lacrimae)”, de Ignacia Frausto; “A la memoria del distinguido pedagogo Don Enrique C. Rébsamen”, de María Inés Frausto;⁸² “D. Miguel Hidalgo. Soneto”, de Vicente Méndez;⁸³ “Cabellos blancos”, de Ricardo Palma;⁸⁴ “Gloria póstuma”, de José Santos Chocano;⁸⁵ “Ecos”, de autor anónimo,⁸⁶ y “Una tarde”, de V. Acosta.⁸⁷

Ese mismo año, en el periódico leonés *El Obrero*, fueron publicados los poemas “Miércoles de ceniza”, de Vicente Méndez;⁸⁸ un poema sin título, dedicado “al Sr. Vicente Gómez, Director Político de la Unión de San Antonio”, de Vicente F. Gómez,⁸⁹ y “A ella”, de Francisco J. Arredondo.⁹⁰

En 1906, *El Hijo del Pueblo* prosiguió con el amplio repertorio de poemas y la gran cantidad de poetas que eran dados a conocer desde sus páginas: “Árboles viejos”, de José Santos Chocano;⁹¹

⁷⁷ Núm. 148, 19 de marzo de 1905, p. 4.

⁷⁸ Núm. 150, 2 de abril de 1905, p. 2.

⁷⁹ Núm. 151, 9 de abril de 1905, p. 3.

⁸⁰ Núm. 152, 16 de abril de 1905, p. 3.

⁸¹ Núm. 154, 30 de abril de 1905, p. 1.

⁸² Núm. 154, 30 de abril de 1905, p. 2.

⁸³ Núm. 156, 14 de mayo de 1905, p. 1.

⁸⁴ Núm. 158, 28 de mayo de 1905, p. 2.

⁸⁵ Núm. 159, 4 de junio de 1905, p. 2.

⁸⁶ Núm. 160, 11 de junio de 1905, p. 7.

⁸⁷ Núm. 161, 18 de junio de 1905, p. 7.

⁸⁸ Núm. 251, 9 de marzo de 1905, p. 2.

⁸⁹ Núm. 279, 23 de julio de 1905, p. 4.

⁹⁰ Núm. 282, 3 de agosto de 1905, p. 4.

⁹¹ Núm. 189, 28 de enero de 1906, p. 2.

“Gota de Acíbar”, de María Enriqueta;⁹² “El buen samaritano”, de Rodolfo Menéndez;⁹³ “Lo que es la vida”, de Gustavo Adolfo Bécquer;⁹⁴ “Oda a Juárez”, de Rafael López;⁹⁵ “Tres genios”, de Félix Martínez Doiz; “La nave”, de Manuel Barrero Argüelles;⁹⁶ “No existe”, de Manuel del Palacio;⁹⁷ “Gotas de Acíbar”, de José Peón del Valle;⁹⁸ “No” y “Para los niños”, de autor anónimo;⁹⁹ “¡Una monja!”, de Ferrer Ferrari,¹⁰⁰ e “Indiferente”, de S. M. Alomia.¹⁰¹

En tanto, *El Obrero*, de León, publicó ese mismo año el “Himno a Juárez”, de Manuel Barrero Argüelles; “¡Espera...!, de V. Rodríguez;¹⁰² “Al eximio patriota Benito Juárez”, de José Velázquez (gendarme núm. 119 de la policía de la ciudad); “Voces de ultratumba”, de V. Rodríguez;¹⁰³ “Al autor del Himno Nacional Mexicano”, de V. Rodríguez;¹⁰⁴ “Diferencia y verdad”, de José Velázquez;¹⁰⁵ “Abrojos”, de Rubén Darío; “A su memoria”, de J. Velázquez;¹⁰⁶ “Los pájaros y las flores”, de Natalia Quezada de Orozco;¹⁰⁷ “Abril” y “Los criminales”, de V. Rodríguez; “Diálo-

⁹² Núm. 191, 11 de febrero de 1906, p. 4.

⁹³ Núm. 199, 15 de abril de 1906, p. 1.

⁹⁴ Núm. 212, 15 de julio de 1906, p. 1.

⁹⁵ Núm. 214, 29 de julio de 1906, p. 1.

⁹⁶ Núm. 222, 23 de septiembre de 1906, p. 1.

⁹⁷ Núm. 224, 7 de octubre de 1906, p. 3.

⁹⁸ Núm. 231, 25 de noviembre de 1906, p. 3.

⁹⁹ Núm. 233, 9 de diciembre de 1906, p. 1.

¹⁰⁰ Núm. 233, 9 de diciembre de 1906, p. 2.

¹⁰¹ Núm. 234, 16 de diciembre de 1906, p. 2.

¹⁰² Núm. 331, 11 de marzo de 1906, p. 2.

¹⁰³ Núm. 332, 18 de marzo de 1906, p. 2.

¹⁰⁴ Núm. 333, 25 de marzo de 1906, p. 2.

¹⁰⁵ Núm. 333, 25 de marzo de 1906, p. 3.

¹⁰⁶ Núm. 334, 1 de abril de 1906, p. 3.

¹⁰⁷ *Idem*.

go”, de Julio Florez;¹⁰⁸ “El martirio de Jesús”, de V. Rodríguez;¹⁰⁹ “Jesús”, de Víctor Hugo, “La Magdalena”, de Laura Méndez de Cuenca, “¡Despierta!”, de A. Mauret, y “Amor”, de Manuel Gutiérrez Nájera;¹¹⁰ “A San Francisco California”, de José Romo;¹¹¹ “Plegaria”, de J. R. M., “Soneto”, de S. T. D., y “Poema”, de M. Gómez;¹¹² “Plegaria”, de V. R.;¹¹³ “A la Madre Sma. de la Luz, de A. Rangel, y “Semblanza”, de Francisco Campa;¹¹⁴ “Versos sencillos”, de Julio Orozco Muñoz;¹¹⁵ “Al insigne Dr. Don José M. de Jesús Díez de Sollano y Dávalos”, de Vicente F. Gómez;¹¹⁶ “Al distinguido actor el Sr. Hilario Altamirano, en su beneficio”, de Alberto J. Morín, y “Elisa de la Maza. Recuerdo de su beneficio”, de Francisco J. Arredondo;¹¹⁷ “Chanson”, de Julio Orozco Muñoz;¹¹⁸ y “A la niña Blanca Kaire y Ricoy”, de Altus.¹¹⁹

En 1907, *El Hijo del Pueblo* publicó “¡Quién dijo miedo!”, de Juan J. Gutiérrez Ramos;¹²⁰ “Tus ojos”, de Julio Florez;¹²¹ “Blancuras”, de autor anónimo, y “Gotas de acíbar”, de María Moreno;¹²² “Vieja ley”, de Salvador Díaz Mirón;¹²³ “Fusiones”, de Dolores Ji-

¹⁰⁸ Núm. 335, 8 de abril de 1906, p. 3.

¹⁰⁹ Núm. 336, 15 de abril de 1906, p. 2.

¹¹⁰ Núm. 337, 22 de abril de 1906, p. 3.

¹¹¹ Núm. 339, 6 de mayo de 1906, p. 2.

¹¹² Núm. 340, 13 de mayo de 1906, p. 2.

¹¹³ Núm. 341, 20 de mayo de 1906, p. 2.

¹¹⁴ Núm. 342, 27 de mayo de 1906, p. 2.

¹¹⁵ Núm. 343, 3 de junio de 1906, p. 3.

¹¹⁶ Núm. 345, 17 de junio de 1906, p. 1.

¹¹⁷ Núm. 345, 17 de junio de 1906, p. 3.

¹¹⁸ Núm. 346, 24 de junio de 1906, p. 2.

¹¹⁹ Núm. 348, 8 de julio de 1906, p. 2.

¹²⁰ Núm. 240, 27 de enero de 1907, p. 3.

¹²¹ Núm. 241, 3 de febrero de 1907, p. 2.

¹²² Núm. 245, 3 de marzo de 1907, p. 1.

¹²³ Núm. 245, 3 de marzo de 1907, p. 5.

ménez y Muro;¹²⁴ “¿Volverás?”, de Julio Florez;¹²⁵ “Pasión”, de José María Pino Suárez;¹²⁶ “Amorosa”, de Eusebio Blasco;¹²⁷ “Íntimo ruego”, de Julio Florez;¹²⁸ “Recuerdo”, de J. L. Pezce, y “Crepúsculo”, de Manuel Gutiérrez Nájera.¹²⁹ Por su parte, *El Obrero* publicó “Crespón”, de Julio Florez;¹³⁰ “Cabe el mar”, de Luis Hidalgo Monroy, y “Soneto”, de Cruz Orozco.¹³¹

En 1908, en *El Comercio*, de Guanajuato, se podía encontrar semana a semana un amplio grupo de poetas y escritores de variopinto estilo, varios de ellos muy conocidos hasta nuestros días y otros que publicaban con seudónimo o bien en forma anónima. Fueron publicados los poemas “La cruz sola”, de Manuel E. Othón, y “Estrofas de Victor Hugo”, de Gaspar N. de Arce,¹³² el ensayo “El teclado por los jarros y la escoba”, de T. O. Filo,¹³³ los poemas “Mudanza”, de Salvador Díaz Mirón; “Oriental”, de Julio Florez;¹³⁴ “Al despedirse”, de Manuel del Palacio; la prosa “La tumba de Cyrano”, de Joaquín López Barbadillo; el “Soneto” de Plácido; el cuento “De cómo entró al cielo el primer abogado”, de autor anónimo;¹³⁵ los poemas “Ley implacable”, de Julio Florez, y “Muertos que no mueren”, de Jaime Martí Miquel. Por cierto, en el mismo número aparece una semblanza sobre “Julio Florez”,

¹²⁴ Núm. 245, 3 de marzo de 1907, p. 6.

¹²⁵ Núm. 247, 17 de marzo de 1907, p. 2.

¹²⁶ Núm. 250, 7 de abril de 1907, p. 3.

¹²⁷ Núm. 254, 5 de mayo de 1907, p. 3.

¹²⁸ Núm. 255, 12 de mayo de 1907, p. 2.

¹²⁹ Núm. 257, 26 de mayo de 1907, p. 3.

¹³⁰ Núm. 406, 17 de agosto de 1907, p. 3.

¹³¹ Núm. 407, 24 de agosto de 1907, p. 2.

¹³² Núm. 25, 19 de abril de 1908, p. 2.

¹³³ Núm. 26, 26 de abril de 1908, p. 3.

¹³⁴ Núm. 27, 3 de mayo de 1908, p. 2.

¹³⁵ Núm. 28, 10 de mayo de 1908, p. 2.

de autor anónimo.¹³⁶ Por último, aparecen los poemas “A la Niña Blanca Caire y Ricoy”, de F. J. Arredondo, y “Para un artista”, de Julio Florez.¹³⁷

Apenas tenemos datos sobre la poesía publicada en 1909. Sólo sabemos que *El Obrero* publicó un número cuya sección “Variedades” contenía los poemas “Morir”, de J. Natividad Velázquez, “Gota de ajeno”, de Julio Florez, “Postal”, de Tamiro Miceneo, y “Relámpagos”, de Boanerges, así como la prosa “Arenas de oro”, de autor anónimo.¹³⁸

En contraste, durante 1910 *La Vanguardia*, de Celaya, publicó un considerable número de poemas: “Petitte”. “A bordo del Ferrocarril Central”, firmado por EGO; “A una morena” y “A bordo del Ferrocarril Central”, de de B. L. Pineda;¹³⁹ “A María Cervantes”, de B. L. Pineda, y “La canción de la selva”, un poema bucólico de Arturo Sierra, de largo aliento.¹⁴⁰ Este último poema estaba compuesto por treinta sonetos tales como “Levante”,¹⁴¹ “Frente al campo”,¹⁴² “Los cocuyos”, “Poniente”,¹⁴³ “Boca de noche” y “El venado”.¹⁴⁴

En tanto, *El Obrero*, de León, publicó “A la caridad”, de Rubén Darío, y “El loro y el jilguero”, de B. Fernández;¹⁴⁵ “Las golondrinas”, de Antonio Fernández Grillo;¹⁴⁶ “Latigazo”, de Bernahard, “Crucificado”, de J. Natividad Velázquez, y “Al oído”, de José

¹³⁶ Núm. 29, 17 de mayo de 1908, p. 2.

¹³⁷ Núm. 30, 24 de mayo de 1908, p. 2.

¹³⁸ Núm. 522, 6 de noviembre de 1909, p. 2.

¹³⁹ Núm. 65, 16 de octubre de 1910, p. 9.

¹⁴⁰ Núm. 65, 16 de octubre de 1910, p. 11.

¹⁴¹ Núm. 66, 23 de octubre de 1910, p. 11.

¹⁴² Núm. 66, 23 de octubre de 1910, p. 12.

¹⁴³ Núm. 67, 30 de octubre de 1910, p. 11.

¹⁴⁴ Núm. 67, 30 de octubre de 1910, p. 12.

¹⁴⁵ Núm. 533, 22 de enero de 1910, p. 2.

¹⁴⁶ Núm. 544, 26 de febrero de 1910, p. 2.

Soriano de Castro;¹⁴⁷ “Son Retour”, de Doro;¹⁴⁸ “Primavera”, de J. Natividad Velázquez;¹⁴⁹ “Flores del alma”, del mismo autor;¹⁵⁰ “Paisaje”, del mismo autor;¹⁵¹ “De un proscenio”, de Julio Orozco Muñoz, “Proscrito”, de J. Natividad Velázquez, y “Dadme luz”, de F. C.;¹⁵² “Inmortalidad”, de Julio Orozco Muñoz;¹⁵³ “Al Sol que vierte el oro”, del mismo autor;¹⁵⁴ “Aladino” y “Badrulbudur”, de Julio Orozco Muñoz; “Con un muerto”, de J. Natividad Velázquez; “Emilio Castelar”, de F. J. Arredondo;¹⁵⁵ “Historiados”, de José A. Padilla;¹⁵⁶ “Versos del payaso”, de Pipón;¹⁵⁷ “Mi ambición”, de J. Natividad Velázquez; “Añoranzas místicas”, de Carlos Padilla; “Nox”, de Julio Orozco Muñoz;¹⁵⁸ “Movimiento”, de José M. Ramírez;¹⁵⁹ “Imágenes de la noche”, de A. B. M.; “Misiva”, de J. Natividad Velázquez;¹⁶⁰ “Mis paomicas” y “Hazme sufrir”, del mismo autor;¹⁶¹ “Al señor Don Hilarión Torres en su día de días”, de José Romo; “El orfebre”, de J. R. M.;¹⁶² “la Noche Buena”, de Ki-Ka-Pu;¹⁶³ “A mi bella amiguita, la Srita. Carmen Ferrer”, de Carlos Padilla; “De paso”, de J. Araujo, y “Hojas de Álbum”, de J. Albino

¹⁴⁷ Núm. 547, 19 de marzo de 1910, p. 3.

¹⁴⁸ Núm. 550, 9 de abril de 1910, p. 3.

¹⁴⁹ Núm. 554, 7 de mayo de 1910, p. 3.

¹⁵⁰ Núm. 555, 14 de mayo de 1910, p. 3.

¹⁵¹ Núm. 557, 28 de mayo de 1910, p. 3.

¹⁵² Núm. 558, 4 de junio de 1910, p. 5.

¹⁵³ Núm. 559, 11 de junio de 1910, p. 2.

¹⁵⁴ Núm. 560, 18 de junio de 1910, p. 2.

¹⁵⁵ Núm. 562, 2 de julio de 1910, p. 2.

¹⁵⁶ Núm. 564, 16 de julio de 1910, p. 2.

¹⁵⁷ Núm. 564, 16 de julio de 1910, p. 4.

¹⁵⁸ Núm. 566, 30 de julio de 1910, p. 2.

¹⁵⁹ Núm. 569, 20 de agosto de 1910, p. 2.

¹⁶⁰ Núm. 570, 27 de agosto de 1910, p. 2.

¹⁶¹ Núm. 577, 16 de octubre de 1910, p. 2.

¹⁶² Núm. 578, 23 de octubre de 1910, p. 2.

¹⁶³ Núm. 587, 24 de diciembre de 1910, p. 4.

Mateos.¹⁶⁴ Cabe recordar en que entre 1908 y 1910 *El Obrero* comenzó a publicar la sección “Historias y cuentos”, en las que la narrativa y la prosa solían cautivar la atención de los lectores.

Vale la pena, por último, destacar la labor de fomento a la lectura que hacía *El Obrero* entre sus clientes. Dirigido en particular a un público trabajador, el periódico alentaba a este a leer en voz de un personaje apodado “Filoteo”, quien arengaba: “Jóvenes obreros, ¿sabéis leer? Aprovechad tal fortuna explotándola en los momentos que os dejan libres vuestras faenas.”¹⁶⁵ Y fomentaba también la creatividad literaria de sus lectores:

En vista de que hay muchas personas a quienes gusta versificar y que quizá por su timidez o por convencimiento de su ignorancia... no echan a volar sus producciones... nos proponemos establecer desde este número una sección de ensayos literarios... tratamos de impulsar a los principiantes y publicaremos lo que se nos remitan con un ligero juicio acerca de la composición...¹⁶⁶

A MANERA DE CONCLUSIÓN: REDES INTELECTUALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN SISTEMA LITERARIO

La revisión de los autores y de las obras literarias –sobre todo poéticas– mencionadas, nos permite encontrar algunos ejemplos de redes intelectuales regionales, nacionales e iberoamericanas.

Tenemos la presencia de autores españoles como Manuel del Palacio y Jaime Martí Miquel –célebre por libros como *La leyenda del trovador*, o por *Granos de oro*, una curiosa antología “de los principales autores extranjeros, puestos en rima castellana”–. Los trabajos de ambos aparecen en *El Comercio*, pero del primero tam-

¹⁶⁴ Núm. 588, 31 de diciembre de 1910, p. 2.

¹⁶⁵ Núm. 346, 24 de junio de 1906, p. 1.

¹⁶⁶ “Ensayos literarios”, *El Obrero*, núm. 544, León, 26 de febrero de 1910, p. 3.

bién se publican en *El Hijo del Pueblo*, medio que también divulga trabajos de Augusto Ferrán (autor postromántico de *De la Soledad, colección de Cantes populares y originales*, con prólogo de Gustavo Adolfo Bécquer), María del Pilar Sinués (prolífica escritora de varios géneros literarios), Manuel del Palacio (periodista y poeta satírico), Joaquín López Barbadillo (periodista) y Federico Balart (poeta y crítico de corte realista).

Tres autores latinoamericanos, Carlos G. Amézaga, W. P. Bermúdez, y F. de P. Carrasquilla, fueron publicados en el periódico *Surge* en 1902. El primero era peruano —llevaba buena relación con intelectuales de la talla de Miguel de Unamuno—, el segundo uruguayo y el tercero colombiano. Por otra parte, Julio Florez (reconocido poeta colombiano nacido en 1867, que por ser considerado “sacrílego y blasfemo”, tuvo que exiliarse) solía ser publicado en *El Comercio*, *El Obrero* y *El Hijo del Pueblo*. En este último medio solían publicar también José Santos Chocano, renombrado poeta peruano, Federico Rivas Frade e Ismael Enrique Arciniegas, poetas colombianos, Cecilio Acosta, Ezequiel Bujanda y Calixto Pompa, escritores venezolanos, etcétera.

En cuanto a escritores mexicanos reconocidos, los periódicos publicaban a autores como Juan de Dios Peza, Manuel M. Flores, Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, Manuel Carpio —bajo su seudónimo “Juan de Linza”—, Manuel Acuña y Antonio Plaza, quienes transitaban por el romanticismo, el realismo, el modernismo o el simbolismo, entre otras corrientes literarias de fines del siglo XIX y de principios del XX.

Esta breve muestra nos permite conocer, al menos en forma sucinta, la circulación de las ideas, las corrientes, los autores y los estilos latinoamericanos y nacionales que existía en los periódicos de la entidad, y entre los lectores de estos medios.

En contraste, es importante resaltar la presencia de poetas de ámbito regional como Agustín Lanuza y Liborio Crespo. El primero, nacido en la ciudad de Guanajuato en 1870, llegó ser presidente municipal de Valle de Santiago y más tarde magistrado del Tribunal Supremo de Justicia del Estado de Guanajuato. Publicaba regularmente en *El Hijo del Pueblo*, y recitó su “Poema sin nombre” en el lunch obsequiado a Porfirio Díaz en la Presa de la Esperanza, el 28 de octubre de 1903, lo que permite entender la buena posición que tenía en la clase política de su tiempo. En tanto Liborio Crespo, aunque nacido en Yucatán, fue muy admirado en los círculos intelectuales de León y apreciado por el estímulo artístico que proporcionó a los jóvenes escritores guanajuatenses. Crespo fundó en esta ciudad la revista *El Arte*, la cual dio a conocer los primeros poemas de Rafael López y Manuel de la Parra; a pesar de su corta duración, el órgano literario cumplió una función importante al despertar la vocación de poetas como Rafael López, “quien años más tarde, en el prólogo a *De otras primaveras*,¹⁶⁷ libro de Liborio Crespo, recordaría la profunda influencia de su querido amigo en los escritores guanajuatenses”.¹⁶⁸ Serge I. Zaitzeff recuerda que las colaboraciones poéticas de Rubén M. Campos en la ilustre *Revista Moderna* se inician en el segundo número con la composición “Desnudos. Ruth”, dedicada precisamente a Crespo.¹⁶⁹

Ramón Frausto, otro poeta guanajuatense que solía publicar en *El Hijo del Pueblo*, abrazó años después la causa revolucionaria, donde llegó a ser general, para después representar a su Estado en el Congreso Constituyente de 1917. Resulta interesante la for-

¹⁶⁷ Editado en la ciudad de México en 1924.

¹⁶⁸ Serge I. Zaitzeff, “Prólogo”, en Rubén M. Campos, *El bar: la vida literaria de México en 1900*, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 1996, pp. 10-11.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 9. La fecha es el 15 de agosto de 1898.

ma en que su poesía revela y anticipa su vocación social en poemas como “Cantos fraternales. Al hermano herrero”. En tanto *El Cronista*, de Salamanca, publicaba poesía de Luisa Godoy, poeta guanajuatense fallecida en Silao en 1904, y *El Obrero* de Federico Escobedo Tinoco (salvatierrense que se dedicó a la vida religiosa y que escribía bajo el seudónimo de Tamiro Miceneo).

Un caso especial lo constituye un grupo de poetas genuinamente locales, algunos de los cuales eran publicados de manera regular, sobre todo en las páginas de *El Obrero*, como Jerónimo M. Arellano, Rosaura Lafragua, Francisco Campa, J. Natividad Velázquez, Julio Orozco Muñoz, Vicente F. Gómez y Natalia Quezada de Orozco, entre muchos otros autores de quienes apenas tenemos conocimiento, ya que sus nombres no figuran en las antologías ni en los estudios literarios que analizan aquella época.

Asimismo, también eran publicados poetas de otros lugares de la República. Es el caso de Amanda Correa, poeta originaria de Tabasco; Luis Hidalgo Monroy y José Sebastián Segura y Revilla, poetas veracruzanos, y Leonardo R. Pardo, escritor capitalino (de costumbres bohemias, autor de *La cárcel por dentro o Secretos del antro*), entre muchos otros.

Para apreciar de manera más objetiva las obras publicadas en los periódicos guanajuatenses del período, conviene decir que varios de sus autores fueron reconocidos por antologadores como Lázaro Pavía, quien no dudó en calificar a algunas de sus obras como “joyas literarias”.¹⁷⁰

Cabe señalar, finalmente, que los periódicos publicaban también a autores reconocidos en el plano internacional, como Charles Baudelaire, Cátulo Méndez, Heinrich Heine, Gustavo Adolfo Bécquer y Víctor Hugo, sólo por citar algunos ejemplos.

¹⁷⁰ Lázaro Pavía (comp.), *Joyas literarias en verso*, Méjico, Imprenta de Eduardo Dublán, 1901.

En suma, la revisión y el análisis de la literatura, y en particular de la poesía que se publicó en los periódicos de Guanajuato durante el *tardoporfiriato*, constituye aún una asignatura pendiente para quienes estudian la historia literaria de la entidad. A partir de la breve muestra que hemos presentado, queda patente la evidencia de que estas publicaciones periódicas auspiciaron la formación de redes intelectuales de diferentes ámbitos, tanto geográficos como sociales y políticos.

En este sentido, las interacciones intelectuales que vemos en los periódicos de la época representan factores indispensables para sostener la existencia de un *sistema literario* local en el estado de Guanajuato durante el período estudiado, a partir de las propuestas de Ángel Rama o de Antonio Cornejo Polar, cuando estos hacen referencia a la literatura nacional entendida en un sentido amplio, o bien a los “sistemas internos de cada país”.¹⁷¹

REFERENCIAS

LIBROS:

- Bodin, Luis, *Los intelectuales*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Cuadernos de Eudeba, Buenos Aires, 1965.
- Camp, Roderic, *Los intelectuales y el Estado en México*, Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Política y Derecho, México, 1988.
- González Ochoa, César, “La literatura como sistema”, *Acta Poética*, t. 29, núm. 2, otoño de 2008, pp. 277-309.
- Pavía, Lázaro (comp.), *Joyas literarias en verso*, Imprenta de Eduardo Dublán, México, 1901.

¹⁷¹ César González Ochoa, “La literatura como sistema”, *Acta Poética*, t. 29, núm. 2, otoño de 2008, p. 280.

- Reyes, Alfonso y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia 1907-1914*, Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Americana, México, 1986.
- Reyes Nevares, Salvador, “La novela mexicana del siglo XIX”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 14, abril-junio de 1960, pp. 91-116.
- Torres Aguilar, Morelos, *Cultura y vida cotidiana en Guanajuato. Ciudades en el amanecer del siglo XX*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Universidad de Guanajuato, Morelia, 2019.
- Zaitzeff, Serge I., “Prólogo”, en Rubén M. Campos, *El bar: la vida literaria de México en 1900*, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 1996.

PERIÓDICOS:

- El Progreso*, León, 1900.
- El Comercio*, Guanajuato, 1901 a 1908.
- Surge*, Irapuato, 1902.
- El Hijo del Pueblo*, Guanajuato, 1902 a 1907.
- La Inmaculada*, León, 1904.
- El Cronista*, Salamanca, 1905.
- El Obrero*, León, 1905 a 1907, 1909 y 1910.
- El Herald*, San Miguel de Allende, 1906.
- La Vanguardia*, Celaya, 1910.

Pancho Villa en La Habana: la ficcionalización de un personaje histórico en la prensa cubana

SALVADOR GARCÍA

Tecnológico de Monterrey-Campus Cuernavaca

Resumen: Basado en una ardua labor de rescate e investigación periodística de la época, el presente artículo ofrece el discurso ficcional que se tejió alrededor de Pancho Villa en la prensa cubana entre 1913 y 1920. Dotándolo de rasgos de literarios, los medios habaneros formaron un personaje que trascendía la figura del revolucionario mexicano. Llegó a tal punto la popularidad del caudillo que incluso periódicos como *Diario de la Marina* presentaron entrevistas falsas con el revolucionario frente al malecón. El texto sigue la narrativa que la prensa alimentó a lo largo de la década, donde claramente se perciben las características del héroe trágico (nacimiento, ascenso y caída) en las acciones del rebelde mexicano.¹

Palabras clave: Pancho Villa, Cuba, La Habana, Revolución mexicana, *Diario de la Marina*, exilio, exiliados mexicanos.

Abstract: Based on an arduous rescue and journalistic investigation of that time, this article offers the fictional discourse that was woven around Pancho Villa in the Cuban press between 1913 and 1920. The Havana media formed a character that transcended the figure of the

¹ Este artículo forma parte del proyecto de Postdoctorado que realicé en University of Miami de 2017 a 2019 con una beca Conacyt. La investigación no podría haberse realizado sin la generosidad, la asesoría y el apoyo en todo momento de la Dra. Lillian Manzor, del Department of Modern Languages and Literatures, quien me abrió las puertas de UM y de la Cuban Heritage Collection.

Mexican revolutionary, giving him literary features. The popularity of the caudillo reached such a point that even newspapers such as *Diario de la Marina* presented false interviews with the revolutionary in front of the boardwalk. The text follows the narrative that the press fed throughout the decade, where the characteristics of the tragic hero (birth, rise, and fall) in the actions of the Mexican rebel are clearly perceived.

Keywords: Pancho Villa, Cuba, Havana, Mexican Revolution, *Diario de la Marina*, exile, Mexican exiles.

La Revolución mexicana de 1910 marcó un hito no solo para el país, sino para toda la región latinoamericana. Una vez finalizada la lucha armada, la cual coincide con el nuevo orden mundial tras la Primera Gran Guerra, la relación entre países y, sobre todo, la relación de Estados Unidos con el resto del continente sufrió cambios tan profundos que siguen vigentes hasta la actualidad. Por sus implicaciones, el conflicto nacional fue seguido a lo largo y ancho de América. Más allá de nuestras fronteras los acontecimientos llevaron a nutrir un discurso donde la realidad muchas veces se ficcionalizaba. Es común rastrear huellas de sucesos que transgreden las fronteras de la realidad histórica. Si al interior del país los eventos fueron matizándose de rasgos épicos que se expresaban por medio de los corridos, en el extranjero de igual manera se alimentó una narrativa más literaria que real de lo acontecido en México, pero que se exponía, ya no en géneros artísticos, sino en los medios escritos. Uno de los casos más representativos de esta ficcionalización de la historia se dio en la prensa de Cuba con la figura de Pancho Villa.

El caudillo norteño fue el personaje de la Revolución mexicana que más atrajo a los periódicos y a la opinión pública cubanos entre 1913 y 1920. El discurso que se teje a su alrededor sobrepasa las fronteras de la nota informativa para endosar al revolucionario ras-

gos de figura épica, héroe trágico y arquetipo de la tradición oral. Hombre mito, el Centauro del Norte se vuelve un ente paradójico y literario en los medios de La Isla. Es odiado por su violencia y admirado por sus hazañas, condenado por el terror que provoca y amado por su generosidad con los más desfavorecidos, acusado de los crímenes más sangrientos y secretamente respetado por su oposición, primero, en contra de los españoles y, luego, en contra de los estadounidenses. La persecución de ricos propietarios y de sacerdotes, como José Moreno y Ramón González, pertenecientes a la orden de las Carmelitas Descalzas, que arribaron al puerto habanero denunciando las atrocidades del “bandido”, también le valieron severas críticas, pero no menos simpatías por parte de los isleños más liberales. Con tantas pasiones a su alrededor, en la prensa cubana a ningún otro revolucionario se le dio más espacio que al rebelde del norte. Fotografías, comentarios, seguimiento, poemas y, por si fuera poco, una especie de columna con sus propias declaraciones, titulada “Habla Villa”, son recurrentes desde mediados de 1913 cuando su presencia aparece de forma más constante en los diarios y las revistas de Cuba. El cúmulo de textos sobre el revolucionario provocaron que el personaje histórico mudara a un personaje de ficción alimentado desde la imaginación de periodistas, redactores y exiliados mexicanos en la Isla, pero al mismo tiempo nutrido por un pacto ficcional de los lectores de noticias que ya no buscaban al revolucionario real, sino al personaje de hazañas extraordinarias.

Día a día, nada se dejaba de contar sobre el caudillo. Cada uno de sus actos era propicio para un espacio en los periódicos. El público así lo exigía. Qué comía, cuándo descansaba, cómo lograba doblegar a sus adversarios, son apenas unos de los rasgos que se leen en las docenas de páginas que se le dedican al revolucionario. Para alimentar la narrativa se vuelve una y otra vez al comentario sobre su pasado de bandido y cuatrero. Su cambio de nombre le

ofrece un halo de misterio que seduce a los más románticos, mientras que la incorporación del ferrocarril en sus reyertas, ya sea para atacar a los carros en los que se conducían los federales o para movilizar a sus propias tropas, lo van colocando como el verdadero representante del movimiento armado. En la información que se reproducía en Cuba, la máquina de vapor —el gran símbolo de la modernidad y uno de los instrumentos más palpables de las políticas de Porfirio Díaz para cambiarle el rostro a México— de pronto se había convertido en uno de los emblemas de los revolucionarios, en especial de Pancho Villa. A favor o en contra, para denunciar lo sórdido del movimiento armado o lo incivilizado que eran los rebeldes, la fama del caudillo fue tomando tanta importancia en la prensa caribeña que incluso llega un momento en que el deseo de tenerlo en Cuba rebasa la realidad y empiezan a reproducirse notas y entrevistas falsas con Villa llevadas a cabo en pleno malecón de La Habana. Además, se le empieza a percibir como el elegido para ser el nuevo presidente mexicano o, en grado aún más hiperbólico, para liderar la independencia de la zona norte del país donde se fundaría una nueva república que pudiera convivir en libertad y pacíficamente con Estados Unidos. Como epílogo del fenómeno ficcional a su alrededor, la muerte y resurrección de Villa es recurrente a lo largo de la década. Un día muere y al otro aparece vencedor de alguna batalla. Bravío, salvaje, generoso, compasivo, cruel, adalid de la justicia, el Centauro del Norte abandona su esencia humana para convertirse en un mito en los medios habaneros: el más alto galardón para quienes encarnan las pasiones de libertad y justicia de todo un pueblo.

En 1913, con Victoriano Huerta en el poder, los deseos de la muerte del caudillo se reproducen sin cesar. Al igual que Porfirio Díaz, el usurpador Huerta intenta mostrar al extranjero un país en orden, y uno de los personajes que impide esa pretensión es precisamente Pancho Villa. Ante los nulos resultados de eliminarlo en

la realidad, Huerta difunde en la prensa el asesinato del rebelde. Sin embargo, el 23 de septiembre se anuncia que la supuesta captura y el fusilamiento del caudillo en Casas Grandes no se ha llevado a cabo y solo se trata de un falso informe que han hecho correr las propias autoridades mexicanas.² Pocos creen en la noticia. Más que muerto, en ese momento El Centauro del Norte inicia la ofensiva en contra el régimen. Las noticias no paran de enumerar los logros de Los Dorados. En las narraciones diarias con tintes épicos, los habaneros van imaginando la fuerza del revolucionario y sus diez mil hombres que amenazan con marchar rumbo a Torreón, Zacatecas, Guadalajara y, finalmente sobre el corazón del poder nacional, la Ciudad de México. Para su cometido cuentan con “varias ametralladoras y toda la artillería rodada necesaria para llevar a cabo sus ataques”, así como un parque con un “millón de tiros” que han ido sustrayendo al enemigo en sus victorias.³ Por donde las fuerzas villistas pasan los federales padecen la humillación de la derrota. “Medio desnudos y aún sin asistencia ninguna” quedan los soldados luego de la batalla en Ciudad Juárez.⁴ Según las crónicas, la avanzada parece invencible. Con tal poderío los encabezados de los periódicos tildan a Villa de “sensacional”, “famoso”, “popular”. Su sentido de honradez lo lleva a dirigirle una carta a Sara Pérez Romero, viuda de Francisco I. Madero, quien luego de su exilio por La Habana reside en Nueva York. La prensa cubana reproduce la misiva en la que se subraya la fidelidad del caudillo hacia la causa maderista, dotándolo de un esplendor justiciero:

² Redacción, “Pancho Villa está vivo”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXIV, núm. 220, 23 de septiembre de 1913, p. 14.

³ Redacción, “Las huestes de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXIV, núm. 318, 5 de diciembre de 1913, p. 8.

⁴ Redacción, “La victoria de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXIV, núm. 309, 27 de noviembre de 1913, p. 8.

Las fuerzas victoriosas del pueblo prosiguen en su marcha triunfal hacia el interior de la República. Muy pronto la bandera de la libertad flotará orgullosa sobre el Palacio Nacional de México. Cuando llegue ese momento será un deber honroso para mí el acompañar a usted y a toda su familia en su viaje de regreso a la madre tierra de la cual la obligaron a salir la traición y el asesinato.⁵

La información da cuenta del arribo del caudillo a Chihuahua donde es recibido como héroe. La algarabía se nutre de sus consideraciones para el cónsul estadounidense en la ciudad, Mario Letcher, a quien le perdona la vida. Su generosidad rehúye a los más adinerados del pueblo que, se dice, han cometido abusos contra los pobladores. Incauta el automóvil del representante alemán, Otto Kueck; decomisa propiedades y obliga a los hacendados a vender sus productos a precios módicos en beneficio de los ciudadanos con menos recursos. A la par de las atribuciones de economista con justicia social, Villa sabe disfrutar las mieles del triunfo: “cuando no se halla ocupado en realizar las sangrientas hazañas que lo han hecho famoso se retira a su residencia palaciega propiedad del turco Touch, monopolizador de todas concesiones para el juego en el estado de Chihuahua, quien ahora se encuentra refugiado en El Paso”.⁶ “El rey de Juárez”, como en ocasiones se le llama, logra acaparar la atención de los lectores que reciben su actuar con estupor. Mientras asegura que vengará la muerte de Madero, también deja notar que la relación con Venustiano Carranza no es buena, por lo que se prevén nuevos enfrentamientos entre los mandos revolucionarios.

⁵ Redacción, “Un bando de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXIV, núm. 338, 25 de diciembre de 1913, p. 9.

⁶ Redacción, “Un bando de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), 19 de diciembre de 1913, año LXXIV, núm. 332, p. 3.

La marcha rumbo a la capital mexicana sigue sin el menor obstáculo ante el dominio en el campo de batalla que muestran Los Dorados. “Todas las guarniciones a su paso se van uniendo a sus filas y se apresuran para llegar a la Ciudad de México sin ninguna dificultad”.⁷ A fin de impedir traiciones e injerencia extranjera, el caudillo amenaza a los detectives y miembros del Servicio Secreto de los Estados Unidos que se habían adentrado a territorio mexicano para informar de sus movimientos a los huertistas. “Por este medio damos aviso de que no lo toleraremos por más tiempo y si son cogidos, serán pasados por las armas sin formalidades militares de ningún género y sin tener en cuenta la nacionalidad a que pertenezcan”.⁸ Tales advertencias, aunadas a las crueldades que se le atribuyen, le valen las “protestas en todo el mundo civilizado”.⁹ Las autoridades de Estados Unidos le piden oficialmente que tenga misericordia con niños y mujeres españoles que mantiene como rehenes. Para liberarlos, según la información, Villa exige altas sumas de dinero. Ante las críticas, trata de defenderse: “Los prisioneros que yo he hecho pasar por las armas han sufrido ese castigo por haber combatido en defensa de una causa que yo califico traidora a mi patria”.¹⁰ A lo que agrega: “Mis enemigos tratan de manchar y destruir mi reputación calificándome de bandido y asesino, pero mi conciencia está limpia y nadie puede tildarme de haber acepta-

⁷ Redacción, “Mancha triunfal de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), 20 de noviembre de 1914, año LXXV, núm. 321, p. 14.

⁸ Redacción, “Un cartel de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXV, núm. 245, 20 de octubre de 1914, p. 15.

⁹ Redacción, “Vida mundial”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXV, núm. 268, 27 de septiembre de 1914, p. 3.

¹⁰ Redacción, “El nuevo hombre de México”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXIV, núm. 315, 5 de diciembre de 1913, p. 3.

do un centavo de ningún extranjero. Solo he realizado aquello que a mi juicio convenía al bienestar de mi patria”.¹¹

Las explicaciones dejan más dudas que satisfacciones entre el público cubano. En especial un periódico como *Diario de la Marina*, voz mediática de la Iglesia y la comunidad española en la isla, da cuenta de las atrocidades que El Centauro del Norte realiza en su marcha hacia al poder. En un principio se exponen los abusos del revolucionario en contra de empresarios, terratenientes y funcionarios públicos, para luego informar sobre la embestida de Villa en contra de los españoles. El periódico denuncia que el caudillo mantiene secuestrado a Luis Terrazas, exigiendo a su padre regresar parte de la fortuna que se ha llevado a los Estados Unidos.¹² Los abusos se recrudecen con la confiscación de las pieles de la empresa Broboreinstein and Company y el fusilamiento del inglés Beton, de quien en un principio Villa se niega a entregar el cadáver a la familia. En su defensa, el rebelde señala que el fusilado siempre había sido un criminal en potencia y en los tiempos de Terrazas y de los Creel había acabado con la vida de cuatro hombres y además había robado mil reses que pretendía se le respetaran como suyas. “Es más, el día que vino a verme intentó matarme cobardemente, pero afortunadamente me anticipé a sus movimientos y pude desarmarle. Todos estos motivos y especialmente el último, me obligaron a proceder con todo rigor contra Benton, sin tener en cuenta su condición de extranjero”.¹³ Este caso solo es el prólogo de lo que *Diario de la Marina* denuncia como el “odio que siente el feroz

¹¹ Redacción, “Villa será más humano”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXV, núm. 31, 31 de enero de 1914, p. 9.

¹² Redacción, “Un bando de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXIV, núm. 359, 25 de diciembre de 1913, p. 9.

¹³ Redacción, “Un telegrama de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXV, núm. 58, 27 de febrero de 1914, p. 3.

Villa contra los españoles” y que se extendería los siguientes años.¹⁴ Sin importar ruegos de las víctimas, por el pueblo donde pasa el caudillo va adueñándose de hogares y negocios. La expulsión de los extranjeros, tanto de clérigos como de civiles, es otra medida de coacción en contra de los residentes de Torreón y Durango. En Puebla da órdenes de confiscar todas las fábricas y otros establecimientos industriales pertenecientes a españoles.¹⁵ Lo más atroz que denuncia el periódico es que una vez en posesión de la Ciudad de México, Villa pasaría por las armas a todos los ibéricos que habían apoyado a Victoriano Huerta.

Las agresiones del revolucionario hacen huir a familias españolas que buscan refugio, en un principio, en El Paso, Texas, y luego se embarcan rumbo a La Habana. A Cuba llegan arruinados y en una situación lamentable. Sin excepción, cuentan los horrores de lo sucedido en México.¹⁶ A bordo del vapor “Montevideo”, arriban al puerto el obispo de la Ciudad de México y el tenor Miguel Marina, mientras que el barco americano “Chalmet” tiene como pasajeros a Florentino Falcón Ordóñez, accionista de la Compañía Agrícola de Río Bravo, quien había cruzado la frontera sabiendo que los rebeldes lo apresarían; Francisco Micho Marticorena, dueño de una tienda de abarrotes en Agujitas; los jóvenes Juvenal O’Farril y Bernardo Ferro, recién graduados de químicos azucareros, y los estudiantes Raúl Mario Reyes y Antonio María Cárdenas.¹⁷ A los exiliados se les suman Pedro Arguilla, Nicolás Zapata,

¹⁴ Redacción, “Odio de Villa a los españoles”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXV, núm. 96, 6 de abril de 1914, p. 9.

¹⁵ Redacción, “Continúa la persecución de los españoles en México”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXVI, núm. 15, 15 de enero de 1915, p. 14.

¹⁶ Redacción, “Huyendo de México”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXV, núm. 20, 20 de enero de 1914, p. 7.

¹⁷ Redacción, “La situación de Méjico está lejos de mejorar”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXV, núm. 163, 12 de junio de 1914, p. 1.

José Aldape y Víctor Posada, comerciantes establecidos en Torreón y, en misión especial, el “Alfonso XIII” salva a 490 españoles de Veracruz, Puerto Progreso y Yucatán.¹⁸ El arribo de los españoles también despierta pasiones entre los cubanos. Desde *La política cómica* se burlan de Yáñez Orosa, poeta perseguido por Villa, “que se cree tener la patente de ponerse el sombrero de medio lado y la sonrisa amelcochada”.¹⁹ En contraparte, la contingencia provoca la activación de la comunidad ibérica en la Isla. El Centro de Beneficencia y Centros Regionales españoles recibe a los caídos en desgracia, al mismo tiempo que envía recursos a los organismos de ayuda establecidos en El Paso. En editorial del 12 de mayo de 1914 se escribe de forma irónica en *Diario de la Marina*: muchos de los españoles que hoy residen en México pertenecen al grupo de los 800 que fueron expulsados de Torreón por Villa y “han tenido la osadía de cogerle un poco de mala voluntad a este hombre magnánimo y ponerse del lado de los federales. Otros de los condenados a muerte no han obrado así, pero han cometido el crimen de simpatizar con Huerta”.²⁰

La venganza de los refugiados en Cuba a causa del agobio villista no tarda mucho en llegar. Pese a que, tras su entrada a la capital, en los medios habaneros se tilda al caudillo como el nuevo dictador mexicano, a mediados de 1915 empieza a nublarse su dominio en el campo de batalla. El 7 de junio *Diario de la Marina* publica un parte de guerra donde las fuerzas carrancistas anuncian al Primer Jefe: “Hónreme comunicar a Ud. Que esta tarde se ha consumado el más importante triunfo de nuestras fuerzas contra

¹⁸ Redacción, “Alfonso XIII traerá 490 repatriados de México”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVI, núm. 135, 15 de mayo de 1915, p. 1.

¹⁹ Redacción, “Poeta que huye de Villa”, *La política cómica*, año XII, núm. 598 (1917), s/n.

²⁰ Redacción, “D. Pancho quiere vengarse”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXV, núm. 141, 21 de mayo de 1914, p. 1.

los traidores Villa y Ángeles quienes después de rudo combate sostenido durante cinco días huyen vergonzosamente con pequeños grupos dispersos en distintas direcciones”.²¹ Las siguientes informaciones narran la serie de derrotas que sufre el Centauro, a la par del avance de las legiones carrancistas que ya se perfilan rumbo la presidencia mexicana. Junto a los cables de la prensa extranjera, las declaraciones de los desterrados en la Isla delinean a Francisco Villa como un personaje mentalmente enfermo. La pasión y osadía que tan buenos resultados le habían dado en los enfrentamientos armados, empiezan a jugarle en contra en la desgracia.

En entrevista, un político mexicano que prefiere el anonimato asegura el desequilibrio mental que padece el revolucionario: “Villa es un poderoso cerebro de organizador que ha reventado bajo el peso terrible de la civilización”. Según sus afirmaciones, el problema con el Centauro es que siempre ha sido un bandido, un saltador de caminos y cuatrero que de un momento a otro logró la fama, la fortuna y el poder de una revolución tan vertiginosa como la mexicana. La popularidad le ha asentado mal, sin darse cuenta de la trampa que le preparaba el ego. El hecho de que el *New York Herald* le hubiera dedicado uno de sus números al “Napoleón mexicano” y que el *London News* lo hubiera fotografiado en “poses, como a un general famoso o a una *cantactriz* celeberrima” y lo tildara del salvador de México, precipitan su caída. “Fue siempre Napoleón, pero con el apéndice de bandido, para la prensa americana y, para los compañeros de ayer, el traidor desvergonzado, el reaccionario, el asesino Doroteo Arango. Su cerebro, ya desequilibrado, acabó de perderse y la locura se apoderó del hombre”. Como apéndice a la entrevista, el empresario denuncia que cuando sostenía un encuentro con el rebelde, él mismo atestiguó

²¹ Redacción, “Pancho Villa y Ángeles derrotados. La plaza de León recuperada”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVI, núm. 158, 7 de junio de 1915, p. 1.

el asesinato de uno de los choferes por haber hecho esperar a Villa por 15 minutos.²²

Con el mismo tono de denuncia se presentan las palabras del poeta José Santos Chocano. El peruano también había llegado a La Habana como perseguido de Pancho Villa. En su habitación del Hotel Sevilla detalla las locuras del revolucionario con quien ha tenido la oportunidad de convivir en El Paso. Frente a esos ojos que germinan lumbre, frente a las maneras ardientes de mandar a sus súbditos, frente a la exigencia de llevar las acciones hasta las últimas consecuencias, sin importar la muerte de inocentes, Chocano comprende que Villa es un frenético sin oportunidad alguna de ganar la guerra y menos de convertirse en el presidente que México necesita para pacificar su territorio. Ante el peligro que encarna un personaje como aquel, el poeta denuncia el hecho por medio de una carta a su amigo Manuel Bonilla, quien también se había acercado a las fuerzas villistas. La mala fortuna provoca que la misiva sea interceptada y se acuse al peruano de traición. Mientras Santos Chocano salva la vida huyendo del territorio resguardado por la División del Norte, el revolucionario actúa de manera intempestiva fusilándolo en efigie. Le aficiona tanto la muerte que hasta la lleva a cabo de manera simbólica, dice el poeta.²³ Dolido y decepcionado por la mala suerte con el rebelde a quien consideraba uno de los hombres más importantes de la revuelta mexicana, el peruano publica el poema “Ziskas”, dedicado “A Francisco Villa, el Flamígero”, en el que anuncia la caída de Villa que tantos exiliados en La Habana desean:

²² Redacción, “Pancho Villa, presa de la locura sanguinaria, asesina a los suyos”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVI, núm. 336, 2 de diciembre de 1915, pp. 1 y 14.

²³ Redacción, “Santos Chocano en La Habana”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVI, núm. 330, 26 de noviembre de 1915, pp. 1-2.

Caes... caes... ¡No importa, bandolero divino!
 (Remo, Rómulo: el crimen es a veces ritual...)
 Cierta voz, como a Pablo, te llamó al buen camino;
 pero ¿quién te diría?: –Piensa bien y obra mal...

Un demonio y un ángel, en tremendas porffas,
 disputáronse el signo de tu oculta intención:
 y es así como, a veces, sin querer, sentirás,
 le trajín de cuatro alas dentro del corazón...

Hijo de tigre y águila, hiciste aprendizaje
 de tus desorbitadas artes en la lección
 que te habló, deslumbrando el espíritu salvaje,
 de Hércules asesino, de Mercurio ladrón...

Por entre el laurel trágico en que ciñes tus sienes,
 la locura ha revuelto tu pavorosa crin;
 tan grande en la batalla como en el crimen, tienes
 apta al puñal la diestra y el oído al clarín.

Serpenteantemente, caes con la caída
 que en las sombras eternas desenvuelve Luzbel.
 Caes... caes, mirando con desprecio la vida
 y a la vez sujetándote a la frente el laurel.

Olvidarte no intentas de tus bravas locuras,
 ni rendirte al ocaso, ni dar paso hacia atrás;
 que cuando se desprende por fin de las alturas,
 el que se siente rayo tiene que hacer ziszás...²⁴

²⁴ José Santos Chocano, "Ziszás", *El Figaro, revista universal ilustrada*, año XXXII, núm. 22 y 23, 1916, p. 679.

Las decisiones de Villa presentadas en la prensa cubana parecen cada vez más descabelladas. No es poca la sorpresa de los lectores cuando se informa sobre el contrato que el revolucionario ha firmado con la compañía hollywoodense Sells Floto Circus, por la suma de 20 mil dólares, para que sean filmadas sus batallas. La decisión, que finalmente resultaría un grave error para la lucha del Centauro, es percibida en La Habana como la muestra inequívoca de que el racionamiento del caudillo está dañado. En editoriales y notas informativas se asegura que el rebelde no se da cuenta de que el contrato significa derrumbar todo lo que había conseguido en el campo de batalla. En su intentona de conseguir dinero para continuar financiando sus campañas se deja seducir por el oro yanqui. Así lo hacían los ricos estadounidenses con los cuadros y esculturas de los artistas europeos de todas las épocas que, en ese momento, empezaban decorar residencias oficiales, viviendas particulares y museos en las ciudades más importantes de su país. En la misma ruta pretendían importar la Revolución mexicana, hacer que el público pudiera ser testigo, sin peligro alguno, de aquel acontecimiento horrendo allende la frontera sur. El objetivo era el mismo en ambos casos: los consumidores yanquis no tienen que salir de su país para conocer el mundo. La conclusión es unánime respecto al acuerdo con la Sells Floto Circus and Bufallo Billís Original Wild West. Más que un contrato, se trata del epitafio de la carrera del revolucionario: “Pancho Villa quiso ser rey y fracasó en su intento. Poco a poco sus fuerzas lo abandonan, sus generales mueren, asesinados por él, o desertan. El tigre de Chihuahua se acerca a su fin”.²⁵

²⁵ Redacción, “El Sells Floto Circus ofrece un enorme sueldo a Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVI, núm. 316, 12 de noviembre de 1915, pp. 1-2.

A finales de 1915, parece que Villa está a punto de ser derrotado. Como ya casi una costumbre, la muerte y resurrección del caudillo se da con diferencia de días. Si en una jornada se anuncia su deceso, en la siguiente se informa que sigue en pie de lucha. A pesar del ocaso o tal vez precisamente por eso, porque el público lector pretende ser partícipe de la debacle de un personaje que encarna la desmesura de los héroes trágicos, no mengua el interés por su figura. La fascinación se acrecienta cuando el 29 de diciembre de 1915 *Diario de la Marina* informa de la llegada al puerto de la familia del caudillo, momento en el que la ficción se desborda y, si Hollywood tenía a su Villa en la pantalla, la prensa habanera tendría a su Villa en sus planas.

La nota informa que los parientes del Centauro huyen de México en el barco “Atenas”, debido a la ofensiva de Venustiano Carranza en contra de la División del Norte. Se anuncia el arribo de Luz Corral, esposa de Villa, y su hijo Agustín, de tres años de edad. De cabello rubio, la mujer tiene un cierto aspecto “de americana”. Luz Corral atiende a los periodistas. Declara que Villa tiene el propósito de mantenerse en México, para seguir su campaña en Chihuahua, mientras que ella se radicaría en La Habana subrayando que, pese a la distancia, siempre sería fiel a la lucha de su marido. A los visitantes se unen Hipólito, hermano del caudillo, junto con su esposa Mabel Silva y su hija de dos meses llamada María Luisa. Además de Paulina Palomino, viuda de Antonio Villa, otro hermano del revolucionario; Martina Villa de Martínez, hermana de Pancho Villa y Micaela Villa, hija también del Centauro, “pero de otro matrimonio”, explica el texto.

De manera extraña el repórter empieza a jugar con la fábula que rodea al personaje. Apunta que junto a la familia llegó un “pasajero sospechoso” cuyo parecido con Victoriano Huerta es extraordinario. Vicente E. Pimente, de 55 años de edad, que iba acompañado de su mujer, mucho más joven que él, a quien lo describen como

de “una gran figura, cuerpo alto y fornido, a pesar de su vejez (representando más años de los 55 la lista), oculto en un gran abrigo negro que mantuvo siempre abrochado, y con sombrero grande de fieltro, rostro mal encarado y ojos vivo y penetrantes. Era el que atraía todas las miradas”. A los reporteros les causa sorpresa el numeroso equipaje con el que viaja la familia Villa, entre los que se cuentan 30 baúles, 26 maletas, cuatro sacos y dos paquetes, “sin contar los bultos de mano”, por lo que aseguran que portan grandes sumas de dinero mezcladas entre las ropas.²⁶

La noticia se lleva la portada del día, pero lo más interesante de la plana es una nota alterna donde se asegura que el propio Pancho Villa ha llegado de incógnito a La Habana. El repórter no solo ha descubierto al caudillo, sino que además lo ha podido entrevistar. En la que podríamos llamar la *fakenews* más fabulosa – literariamente hablando–, sobre la Revolución mexicana en Cuba, el periodista escribe que en el puerto pudo notar el momento en que Luz Corral, cuando se alejaba del barco, volteó la mirada y la fijó en un hombre de ojos negros al que sonrió. Si bien la familia se dirigió al Hotel América, el hombre misterioso y un acompañante abordaron un automóvil rumbo al Hotel Las Tullerías, ubicado en en la calle Monserrate número 91, frente al Parque Habana, donde ocupó la habitación número 4. El repórter lo persigue hasta el lugar y se presenta en la puerta de Villa:

—General, bienvenido.

—¿Eh? ¿Quién es usted?

—No me conoce; pero yo le conozco de nombre y por sus hechos de armas y deseo saludarle, hablarle dos palabras, escribir algo acerca de usted.

²⁶ Redacción, “Con los familiares de Pancho Villa llegó un hombre de un extraño parecido con Victoriano Huerta”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXVI, núm. 362, 28 de diciembre de 1915, p. 1.



Imagen 1: Pancho Villa en La Habana

Al principio el hombre niega que sea Francisco Villa, pero ante la insistencia del entrevistador, finalmente señala:

—¿Y qué quiere usted? ¿Decir que estoy en La Habana? Dígalo. Pero sepa usted que será culpable de lo que pueda ocurrirme... Aquí hay muchos enemigos míos; no se atreverían conmigo en nuestra tierra, en el campo de batalla... Aquí es distinto: ya me enteré de lo que le pasó al general Félix Díaz.

—A usted no le pasará nada. La policía le vigilará, y el pueblo es muy hospitalario y respetuoso con quien a esta tierra llega, venga de donde venga y sea quien sea.

—¿Y los españoles? Aquí hay muchos, y seguramente no son amigos míos.

—La verdad, siendo cierto todo aquello de Torreón...

—¿Eh?

Pancho Villa se me acercó con la faz desencajada; sus ojos se clavaron fijamente en los míos. Tuve un instante de miedo, lo confieso: creí que iba a ser atropellado. Por fortuna Pancho Villa pareció serenarse, se sentó a mi lado y frotándose las manos dijo:

—Con que lo de Torreón ¿eh? Pues ha de saber que no hice nada que no tuviese que hacer. Los gachupines, por miedo o por simpatías, ayudaban a mis contrarios; ¿y cree usted que tal conducta no merecía un castigo? ¿Qué dice usted?

Claro que no dije nada.

Contemplé al general: me fijé en su cara, que tiene marcado aire de socarronería; en su aspecto, que no acusa al revolucionario de mano férrea; más bien acusa un buen humor permanente. ¿Habrán sido humoradas los hechos que todos sabemos? La mirada de Pancho Villa es penetrante, dominadora: en la mirada sí que se refleja la sangre y la fuerza...²⁷

Luego del pequeño altercado, el periodista le cuestiona sobre su percepción de Estados Unidos. Para cuando se da la falsa entrevista aún no ha llevado a cabo la invasión a Columbus, por lo que el revolucionario asegura que es complicado lidiar con los norteamericanos. Es difícil saber cuándo son amigos o enemigos, le confiesa. Posteriormente, el repórter le pide lo reciba al otro

²⁷ Redacción, "Pancho Villa está en La Habana", *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXVI, núm. 362, 28 de diciembre de 1915, p. 1.

día con un fotógrafo para registrar la visita. El revolucionario se niega rotundo y exige se vaya y guarde con recelo el encuentro. La nota concluye que, una vez cerrada la puerta de la habitación, el periodista escuchó la conversación de Villa y su compañero, en la que mencionaron que no podía salir a caminar La Habana pues cualquiera podría reconocerlo, como había pasado con el repórter. Tendrían que esperar hasta el día siguiente, a las 10 de la mañana, para contar con un automóvil y hacer la visita que los había llevado a Cuba. ¿De qué se trataba?, cierra el periodista, “ya lo sabremos”.²⁸

Por supuesto que nunca se supo y no hubo seguimiento de la nota, pero la noticia de la supuesta visita de Villa a La Habana tiene eco más allá del Caribe. Desde España, el periodista y escritor Constantino Cabal escribe para *Diario de la Marina* un texto en tono irónico respecto a la bondad de Villa con los “gachupines”. Acusa al revolucionario de hostigar a los españoles llegados a México, solo por no ser criminales como la mayoría de los revolucionarios. “Perdona” al Centauro del Norte porque asegura que quienes perjudicaron a Villa “fueron las compañías... de ladrones que lo eligieron como jefe”. Y continúa expresando el valor del “amigo Pancho”, a quien le informa que en La Habana hay una buena cantidad de españoles que quieren tratarlo “íntimamente”, por lo que le pide deje su carácter hurraño para que sea recibido como él se merece. Lo excusa de haber cometido atrocidades que, desde su perspectiva, se debieron a la misantropía del revolucionario:

El amigo Pancho fue cuatrero, fue salteador de caminos, fue capitán de ladrones, fue incendiario, fue asesino, fue verdugo, fue patriota... Todo esto repugnaba profundamente a su nobilísimo espíritu; y todo esto lo fue con la ilusión de poder venir a España, a asistir a una corrida de toros. Prueba de amor más sutil, más

²⁸ *Idem.*

refinado, más tierno, no se conocerá probablemente en la Historia Universal.²⁹

Y termina señalando: “¡No te mueras sin ir a España...! El amigo Pancho debe seguir el consejo. Si en España ¡hasta es bonito que lo descuarticen a uno...!”³⁰

La euforia mediática por la posible llegada de Villa a la Isla aumenta con la estancia de su familia en La Habana. El 19 de diciembre *Heraldo de Cuba* ostenta en su portada: “Pancho Villa vendrá a vivir a Cuba”. La información destaca que el revolucionario había huido hacia el norte cruzando la frontera con Estados Unidos y había logrado llegar a Nueva Orleans. Desde este puerto saldría rumbo a Cuba el 31 de diciembre a bordo del vapor “Excélsior”. Lo escucharían amigos y compañeros de armas.³¹ Días después la información se desmiente. Ni el revolucionario había llegado de incógnito a La Habana, ni era probable que embarcara para radicarse en la isla. Aún con las aclaraciones el apellido Villa sigue alimentando la tradición oral en el Caribe. En *Manuela la mexicana*, Aida García Alonso recoge el testimonio de la mujer que supuestamente laboró como trabajadora doméstica en la casa ubicada en la calle San Miguel 210, donde vivía Hipólito, a quien describía como un hombre delgado y alto que siempre se comunicaba en inglés con la señora de la casa, “culto y de buenos modales”, que no identifica sino por el sobrenombre de “Nina”. “Tenían con ellos una niña llamada Andrea, que decía que era hija de Pancho Villa. A Nina le gustaba mucho hablar de Pancho Villa, y siempre que iba alguien

²⁹ Constantino Cabal, “El amigo Pancho”, *Diario de la Marina*, año LXXVII, núm. 66, 7 de marzo de 1916, p. 3.

³⁰ *Idem*.

³¹ Redacción, “Pancho Villa vendrá a vivir a La Habana”, *Heraldo de Cuba*, año III, núm. 353, 19 de diciembre de 1915, p. 1.

a visitarlos, le mostraba las fotografías que tenía de él. Era además una mujer confiada”.³²

Fuera de las páginas de la prensa y la literatura los familiares del revolucionario padecen su estancia en la isla una vez que se informó de la invasión a Columbus por parte de Villa. A principio de 1916, Hipólito es aprehendido y conducido al Vivac de La Habana, acusado de arrancar tornillos y alcayatas de un ferrocarril en Texas. Las autoridades norteamericanas lo mantienen preso por dos meses. Durante ese lapso tiene que enfrentarse a los maleantes cubanos, posiblemente mandados por las autoridades yanquis para asesinar al revolucionario. Federico Gamboa escribe en su diario que Hipólito se enfrentó a un gigante “negrótico, a quien derribó y propinó descomunal pateadura”.³³ Al no haber presentado los documentos que acreditaran la extradición del mexicano durante los 60 días que marcaba la ley, Hipólito sale libre el 7 de abril, generando algarabía entre los cubanos que apoyan la causa villista, la cual había ganado nuevas simpatías tras la incursión a suelo estadounidense.

El 10 de marzo se anuncia en todos los diarios de La Habana: el Centauro del Norte comandó a 500 hombres hacia el pueblo de Columbus. Bajo las consignas: “¡Viva Villa!” “¡Mueran los americanos!””, había dado muerte a varios soldados y civiles estadounidenses. La reacción también se registra en las páginas señalando que las fuerzas norteamericanas no descansarían hasta obtener la cabeza de Villa.³⁴ El fervor de los perseguidos por el revolucionario, tanto nacionales como extranjeros, se incrementa. Por fin verán caer al sádico cuatrero que parecía invencible para los mexicanos.

³² Aida García Alonso, *Manuela la mexicana*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1968, p. 99.

³³ Federico Gamboa, *Mi diario VI (1912-1919)*. *Mucho de mi vida y algo de la de otros*, Conaculta, México, 1995, p. 330.

³⁴ Redacción, “Nueva sangrienta hazaña de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVII, núm. 69, 10 de marzo de 1916, p. 14.

Pensaban que, con los norteamericanos al acecho, no tendría oportunidad de salvarse. La expedición punitiva liderada por el general John J. Pershing es seguida puntualmente en la prensa cubana. Se informa de la decisión del caudillo de esconderse en las montañas del norte del país, mientras que los yanquis dividen sus fuerzas en tres columnas. Una se dirige a la montaña de Basicora, otra hacia el Sur hacia el Valle y la última al sudeste hacia Carmen. La estrategia parece infalible: “Pancho Villa ha sido conducido a una trampa. Los soldados mexicanos le cerraron el paso por tres lados, mientras que los americanos cierran la retirada del famoso caudillo”.³⁵ Pese a las fastuosas operaciones, la campaña de Pushing se complica. Los días posteriores se informa que la tropa está incomunicada, mientras Villa se ha apoderado de los campos petroleros de Tampico. Frente a los problemas en suelo mexicano, en la Cámara de Representante de Estados Unidos, se presenta la iniciativa de ofrecer una recompensa de 50 mil pesos para quien entregue al Centauro con vida.

Las siguientes semanas son de incertidumbre. Se sabe que el caudillo logra romper el cerco de los yanquis, pero que se encuentra herido. A fin de mantener una publicidad a favor de los norteamericanos, en los periódicos más conservadores de La Habana se alaba a la caballería americana que ha recorrido 110 millas teniendo solo tres horas de sueño, logrando capturar al rebelde en Minaca. Gran noticia que vuelve a desmentirse días después. Al parecer Villa había logrado despistar a sus perseguidores. La conclusión es unánime: “parece que se lo ha tragado la tierra”.³⁶ Más que tender a la mesura, la ausencia del revolucionario alimenta la información. Otra vez se le da por muerto. Un prisionero villista ofrece revelar dónde fue enterrado el cuerpo de su jefe en el Rancho San

³⁵ Redacción, “Pancho Villa acorralado”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXVII, núm. 80, 21 de marzo de 1916, p. 1.

³⁶ Redacción, “Poeta que huye de Villa”, *El Estudiante. Revista semanal ilustrada*, número 16, año XXXV, La Habana, 7 de mayo de 1916, s/n.

Francisco de Cusihuiachi, si se le perdona la vida: “Reconocido el cadáver se vio que la muerte había sido causada por gangrena consecuencia de la herida en la rodilla izquierda. El cónsul mexicano acreditado en esta ciudad dice que el cadáver será traído a Ciudad Juárez, para que el pueblo americano pueda cerciorarse de que Pancho Villa ha muerto”.³⁷ Al comprobarse la falsedad de la historia, el propio Dr. Atl aparece en escena asegurando que él sabe dónde yacen realmente los restos del caudillo.³⁸ Entre muertes y resurrecciones recurrentes, mientras pasan los meses lo único tangible es el fracaso de las tropas norteamericanas en su intento por cazar a Villa. Con la humillación como signo de guerra, el 28 de enero de 1917 se anuncia la retirada de las fuerzas de Pershing: “Hoy se ha dado la orden por el Departamento de la Guerra, para que se retire de México la expedición punitiva americana y para fines de la semana entrante, todas las fuerzas, después de permanecer diez meses en territorio mexicano, habrán cruzado la frontera nuevamente, para los Estados Unidos”.³⁹

El fracaso americano hace que la “pesadilla de México” vuelva a aparecer, si no con más fuerza, sí con más mística en medios cubanos. Preparándose para atacar Chihuahua e intentando vengar el fusilamiento del General Felipe Ángeles, pareciera que el rebelde es más sanguinario con apenas un grupo de 80 hombres: “la reducida fuerza con la que hoy cuenta Villa es de una efectividad muchas veces suprema a la de antes”.⁴⁰ La andanada villista logra capturar

³⁷ Redacción, “Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVII, núm. 107, 17 de abril de 1916, pp. 1 y 16.

³⁸ Tomás Servando Gutiérrez, “Perseguirán a un muerto”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVII, núm. 187, 6 de julio de 1916, p. 1.

³⁹ Redacción, “Retirada de las tropas americanas”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVIII, núm. 28, 28 de enero de 1917, pp. 1 y 10.

⁴⁰ Redacción, “Pancho Villa y los revolucionarios mejicanos”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXX, núm. 141, 21 de mayo de 1920, p. 1.

a un ex soldado americano, empleado de la American Smeltin and Refining Company, por el que pide 50 mil pesos y no cesa en sus ataques a los ferrocarriles.⁴¹ Los embates de las fuerzas americanas que apresaron a Andrés H. Villegas y Concepción Pérez, sobrina de Villa, cuando intentaban pasar armas por la frontera en apoyo al revolucionario, parece no medrarlo, pues continúa su hostigamiento a las tropas carrancistas en Chihuahua y Sonora.⁴²

Para mayo de 1920 cuando se da la caída de Carranza, Villa parece indomable. Rechaza acuerdos con las nuevas autoridades que continúan su persecución. Ya en plena ilegalidad, el caudillo amaga con destruir compañías americanas si no se le otorgan 50 mil pesos, se dice que fusiló a 3000 mujeres que se habían unido a las fuerzas federales y su popularidad no mengua entre sus seguidores, quienes lo proponen como “el único jefe que desinteresada y patrióticamente combate y continuará combatiendo por el bienestar del pueblo y por el restablecimiento del orden constitucional”.⁴³ Por más que la prensa aún le otorgue espacio, es indudable que las fuerzas del caudillo se encuentran disminuidas. Para ese momento cumplía una década de estar al pie de lucha, ya como rebelde, ya como promesa de un proyecto político que nunca llegó a cuajarse. El 8 de julio de 1920 se anuncia el armisticio entre el gobierno mexicano y Pancho Villa. Los discursos más reaccionarios de la isla lo acusan de que se trata de un ardid del revolucionario para rearmarse y continuar su eterna refriega. No podía, ni sabía, ni quería

⁴¹ Redacción, “Después de asaltar y quemar un tren, Pancho Villa se apodera de un súbdito americano”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), La Habana, 10 de mayo de 1920, p. 1.

⁴² Redacción, “Pancho Villa empezó a hostilizar a las fuerzas de Carranza”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), La Habana, 20 de abril de 1920, p. 1.

⁴³ Redacción, “Un manifiesto lanzado a los cuatro vientos por lo amigos de P. Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), La Habana, 28 de junio de 1920, p. 1.

vivir de otra manera. Con un tono más conciliador, la información más liberal aprecia sincera la decisión del caudillo. Las palabras registradas en la prensa habanera le dotan nuevamente de ese halo patriótico que se había desvanecido en medio de tanta sangre. Según la información y como gran héroe épico que reconoce su caída, al entregarse Villa señaló: “Me rindo incondicionalmente porque el país necesita la paz para reconstruirse”.⁴⁴

BIBLIOGRAFÍA

- Cabal Constantino, “El amigo Pancho”, *Diario de la Marina*, año LXXVII, núm. 66, 7 de marzo de 1916, p. 3.
- Chocano José Santos, “Ziszás”, *El Fígaro, revista universal ilustrada*, año XXXII, núm. 22 y 23 (1916), p. 679.
- Gamboa Federico, *Mi diario VI (1912-1919). Mucho de mi vida y algo de la de otros*, Conaculta, México, 1995, p. 330.
- García Alonso Aida, *Manuela la mexicana*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1968, p. 99.
- Redacción, “Pancho Villa está vivo”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXIV, núm. 220, 23 de septiembre de 1913, p. 14.
- _____, “Las huestes de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXIV, núm. 318, 5 de diciembre de 1913, p. 8.
- _____, “La victoria de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXIV, núm. 309, 27 de noviembre de 1913, p. 8.

⁴⁴Redacción, “Pancho Villa residirá en Nieves”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), La Habana, 29 de julio de 1920, p. 1.

- _____, “Un bando de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXIV, núm. 338, 25 de diciembre de 1913, p. 9.
- _____, “Un bando de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), 19 de diciembre de 1913, año LXXIV, núm. 332, p. 3.
- _____, “Mancha triunfal de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), 20 de noviembre de 1914, año LXXV, núm. 321, p. 14.
- _____, “Un cartel de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXV, núm. 245, 20 de octubre de 1914, p. 15.
- _____, “Vida mundial”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXV, núm. 268, 27 de septiembre de 1914, p. 3.
- _____, “El nuevo hombre de México”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXIV, núm. 315, 5 de diciembre de 1913, p. 3.
- _____, “Villa será más humano”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXV, núm. 31, 31 de enero de 1914, p. 9.
- _____, “Un bando de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXIV, núm. 359, 25 de diciembre de 1913, p. 9.
- _____, “Un telegrama de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXV, núm. 58, 27 de febrero de 1914, p. 3.
- _____, “Odio de Villa a los españoles”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXV, núm. 96, 6 de abril de 1914, p. 9.
- _____, “Continúa la persecución de los españoles en México”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXVI, núm. 15, 15 de enero de 1915, p. 14.
- _____, “Huyendo de México”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXV, núm. 20, 20 de enero de 1914, p. 7.

- _____, “La situación de Méjico está lejos de mejorar”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXV, núm. 163, 12 de junio de 1914, p. 1.
- _____, “Alfonso XIII traerá 490 repatriados de México”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVI, núm. 135, 15 de mayo de 1915, p. 1.
- _____, “Poeta que huye de Villa”, *La política cómica*, año XII, núm. 598 (1917), s/n.
- _____, “D. Pancho quiere vengarse”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXV, núm. 141, 21 de mayo de 1914, p. 1.
- _____, “Pancho Villa y Ángeles derrotados. La plaza de León recuperada”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVI, núm. 158, 7 de junio de 1915, p. 1.
- _____, “Pancho Villa, presa de la locura sanguinaria, asesina a los suyos”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVI, núm. 336, 2 de diciembre de 1915, pp. 1 y 14.
- _____, “Santos Chocano en La Habana”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVI, núm. 330, 26 de noviembre de 1915, pp. 1-2.
- _____, “El Sells Floto Circus ofrece un enorme sueldo a Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVI, núm. 316, 12 de noviembre de 1915, pp. 1-2.
- _____, “Con los familiares de Pancho Villa llegó un hombre de un extraño parecido con Victoriano Huerta”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXVI, núm. 362, 28 de diciembre de 1915, p. 1.
- _____, “Pancho Villa está en La Habana”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXVI, núm. 362, 28 de diciembre de 1915, p. 1.
- _____, “Pancho Villa vendrá a vivir a La Habana”, *Heraldo de Cuba*, año III, núm. 353, 19 de diciembre de 1915, p. 1.

- _____, “Nueva sangrienta hazaña de Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVII, núm. 69, 10 de marzo de 1916, p. 14.
- _____, “Pancho Villa acorralado”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), año LXXVII, núm. 80, 21 de marzo de 1916, p. 1.
- _____, “Poeta que huye de Villa”, *El Estudiante. Revista semanal ilustrada*, número 16, año XXXV, La Habana, 7 de mayo de 1916, s/n.
- _____, “Pancho Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVII, núm. 107, 17 de abril de 1916, pp. 1 y 16.
- _____, “Retirada de las tropas americanas”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVIII, núm. 28, 28 de enero de 1917, pp. 1 y 10.
- _____, “Pancho Villa y los revolucionarios mejicanos”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXX, núm. 141, 21 de mayo de 1920, p. 1.
- _____, “Después de asaltar y quemar un tren, Pancho Villa se apodera de un súbdito americano”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), La Habana, 10 de mayo de 1920, p. 1.
- _____, “Pancho Villa empezó a hostilizar a las fuerzas de Carranza”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), La Habana, 20 de abril de 1920, p. 1.
- _____, “Un manifiesto lanzado a los cuatro vientos por lo amigos de P. Villa”, *Diario de la Marina* (edición de la mañana), La Habana, 28 de junio de 1920, p. 1.
- _____, “Pancho Villa residirá en Nieves”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), La Habana, 29 de julio de 1920, p. 1.
- Servando Gutiérrez Tomás, “Perseguirán a un muerto”, *Diario de la Marina* (edición de la tarde), año LXXVII, núm. 187, 6 de julio de 1916, p. 1.

Spoon River Anthology de Edgar Lee Masters: modulaciones de “la otra vanguardia”

ASUNCIÓN RANGEL LÓPEZ
Universidad de Guanajuato

Resumen: El artículo recorre algunos puntos de inflexión entre ciertos contenidos de la *Antología de Spoon River* del escritor norteamericano Edgar Lee Masters y el pensamiento literario de José Emilio Pacheco, particularmente a partir de los *inventarios* “La otra vanguardia I” y “La otra vanguardia II”. Además de señalar el decidido y agudo trabajo de Salvador Novo y Rafael Lozano en el “arribo” de la poesía norteamericana al campo cultural mexicano de la década de 1920, el artículo describe y problematiza la idea de lo “odiosamente prosaico” como uno de los elementos que articulan lo que Pacheco llama “la otra vanguardia”, diferente, de manera radical, a la vanguardia de corte europeo.

Palabras clave: prosaísmo, vanguardia, crónica literaria, revistas, pensamiento literario.

Abstract: The article reviews some points of inflection between certain contents of the *Spoon River Anthology* of the North American writer Edgar Lee Masters and the literary thought of José Emilio Pacheco, particularly from the *inventories* “La otra vanguardia I” and “La otra vanguardia II”. In addition to pointing out the determined and sharp work of Salvador Novo and Rafael Lozano in the “arrival” of North American poetry to the Mexican cultural field of the 1920s, the article describes and problematizes the idea of the “odiously prosaic” as one of the elements that articulate what Pacheco calls “the other avant-garde”, radically different from the European-style avant-garde.

Keywords: Prosaism, Avant-garde, Literary chronicle, Magazines, Literary thought.

Pensemos en *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y pongamos nuestra atención en las siguientes palabras: “Todos estos muertos llevan consigo una situación, un recuerdo, un paisaje, una palabra que es cosa indeciblemente suya. Es que al vivir todos nosotros en un mundo de cosas, hechos, gestos, que es el mundo del tiempo, tendemos, con esfuerzo inconsciente y continuo, fuera del tiempo, al momento extático en que realizaremos nuestra libertad”. Todos esos muertos pueden ser Juan Preciado, Susana San Juan, Agustina, Pedro Páramo. Ese fuera del tiempo puede ser ese tiempo sin tiempo en que está inmerso el fascinante mundo narrativo de la novela de Rulfo.

La idea sobre ese tiempo fuera del tiempo en donde, acaso, realizaremos nuestra libertad, corresponde a una nota escrita por Cesare Pavese a propósito de la *Antología de Spoon River* del poeta norteamericano Edgar Lee Masters. Entre noviembre de 1931 y el 9 de marzo de 1950, el escritor de origen italiano había publicado algunas notas y reflexiones sobre el profundo calado que ese libro de Lee Masters había dejado para la poesía moderna. La última nota, “La grande angoscia americana”, es publicada el 12 de marzo de 1950, días después de la muerte del estadounidense. Pavese muere el 17 de agosto del mismo año.

Poner la voz en labios de los muertos, como sucede en *Spoon River*, es un gesto que no solo podemos distinguir en *Pedro Páramo*. Esa inflexión descuella en una pléyade de escritores de todos los tiempos, de todas las nacionalidades. En su recorrido por el infierno, Dante y Virgilio conversan con las almas de Paolo y Francesca; Ulises, en su descenso al Hades, conversa con el alma de su madre. De la tradición norteamericana, en el siglo xx, Malcolm

Lowry pide desesperada y rabiosamente la ayuda de los muertos para poder escribir:

“Rilke y Yeats”
 Ayúdenme a escribir
 Muestren las puertas
 que hasta el orden conducen
 Y rescaten mi alma de la jaula
 donde mi voluntad
 brama entre rejas.¹

También en el siglo xx, el argentino Juan Gelman emuló el gesto de poner la voz en los labios de los muertos, como en la *Antología...* de Lee Masters, y publicó *Los poemas de Sydney West*.² Escrito en Buenos Aires entre 1968 y 1969, el libro está compuesto por 36 poemas y abre con “Orden” y cierra con “fe de erratas”,³ poema en el que se descubre la supuesta autoría del poemario en su totalidad: “así escribió sidney west estas líneas que nunca lo

¹ Esta versión es de José Emilio Pacheco en *Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 259.

² En “Gelman y la poesía norteamericana: Los poemas de Sidney West”, Alberto Julián Pérez, retomando algunas ideas de Miguel Dalmaroni, apunta: “La idea de contar y cantar la vida de la clase media americana mediante elegías dedicadas a sus muertos la toma Gelman del libro *Spoon River Anthologi*, de 1915, del poeta norteamericano Edgar Lee Masters, pero a pesar de esta asociación intertextual los poemas son altamente originales, de sentido diverso a los poemas de Masters y responden a las ideas poéticas de Gelman” (ponencia presentada en el marco del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 2009, p. 4).

³ Las cursivas y las minúsculas son del original. Es importante apuntar que la tipografía y/o la ausencia o presencia de signos de puntuación son fundamentales en la poética de Gelman.

amarán”.⁴ A diferencia del libro de Lee Masters, el poemario de Sydney West, problematiza la figura sobre la que recae la enunciación de todos los versos, al abismar la instancia desde la que se dice o se escucha alguna voz. Pareciera que la filiación entre el poemario de Lee Masters y el de Gelman recae, decididamente, en el tema mortuorio o del epitafio, más que en la diversificación, por así decir, de las voces poéticas. En Sidney West observamos a una sola voz poética –o yo ejecutivo, para decirlo con la terminología de José María Pozuelo Yvancos–⁵ orquestando o dirigiendo su mirada sobre ciertos personajes de Melody Spring, Cincinnati, Louisiana, Dakota, Ohio, por mencionar algunos ejemplos. En la *Antología...* todo “sucede” en Spoon River.

Los 36 poemas de Sidney West –salvo el primero y el último– abren con el sintagma “lamento”, lo cual se propone como el tema que vertebrará al libro en su totalidad. En la predicación del tema del “lamento” es en donde la propuesta poética del argentino toma distancia de la de Lee Masters. El lamento será “por la muerte de Parsifal Hoolig”, “por el arbolito de Philip”, “por los ojos de Vernon Vries”, “por el útero de Mecha Vaughan”, etcétera. En la *Antología...* los títulos de los poemas llevan el nombre de

⁴ Juan Gelman, “Traducciones III. Los poemas de Sidney West [Buenos Aires, 1968-1969]” en *Violín y otras cuestiones*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 148.

⁵ En “¿Enunciación lírica?”, el teórico discute y expone una tesis sobre la enunciación lírica y propone una instancia de enunciación que puede “mirar desde dentro del objeto como si no fuese objeto y fuese sujeto, trascender el rol al que obliga la distancia enunciativa, subvertir el mandato de la enunciación, por lo cual el objeto no es sujeto. Doliente, doliendo, siendo, ejecutándose, verificándose. Los gerundios nos están diciendo el otro gran rasgo de la enunciación lírica: la presentez, el ser, como Ortega [se refiere a Ortega y Gasset] dice, presente; para lo que ya fue hay un presente que lo ejecuta siento: el presente del espacio de la enunciación lírica”. A ese espacio lo llama *yo ejecutivo* (en *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, p. 63).

quien ahí habla, del muerto o la muerta: “Amanda Barker”, “Chase Henry”, “El juez Arnett”, “Jack el ciego”, entre otros. Es en el tema propuesto por Sidney West en donde descuella la filiación con Lee Masters. El “lamento”, expuesto a manera de letanía en la totalidad del poemario, se enlaza con la tradición de la que abreva el autor de la *Antología*. . . . Así lo explica, de manera inigualable Pavese:

La *Antología de Spoon River*, publicada por partes en un seminario del Medio Oeste, es un gran cuerpo de epígrafes sepulcrales –en los labios de los mismos muertos según el buen gusto clásico– de un típico pueblecito norteamericano, Spoon River. Es natural pensar inmediatamente que haya aquí influencias de la *Antología palatina*. El espíritu de aquellos helenísticos adioses a la vida de las vírgenes, navegantes, cortesanas, guerreros, filósofos, campesinos y poetas es una tierna o estoica añoranza de la luz del sol; en cambio, como veremos, las aspiraciones de Spoon River son de compleja modernidad y trascendencia. Pero, prescindiendo del espíritu, no es improbable que Lee Masters haya sacado de aquellos epigramas la idea formal de su libro: el título y el carácter de sus epitafios, ágiles, sentenciosos, clásicos. Más también en eso hay innovación, porque la forma, aunque conserva el verso, ignora la rima y el ritmo, lo cual les ha dado en la nariz a muchos: han descubierto que así se llega a un estilo odiosamente prosaico. No vale la pena discutir; si uno no siente la solemnidad trágica y definitiva de esas pocas frases de versificación sobria y sosegada que epilogan una vida, cuya única función es anotar el pensamiento, dudo de que algún discurso pueda educarlo jamás.⁶

⁶ Cesare Pavese, *La literatura norteamericana y otros ensayos*, prólogo de Italo Calvino, traducción de Elcio di Fiori, Lumen, Barcelona, 2008, pp. 92-93.

Aquello que le “ha dado en la nariz a muchos”, el descubrimiento de que “se llega a un estilo odiosamente prosaico”, es uno de los rasgos que José Emilio Pacheco identifica como axial en lo que llama “la otra vanguardia”.

En dos de sus *Inventarios*, publicados en 1978, el autor de *Tarde o temprano* pone en la mesa de discusión el influjo de la literatura norteamericana en la literatura moderna, particularmente en América. Pacheco pone en la mesa de discusión el asunto, porque uno de los autores señalados en los inventarios “La otra vanguardia [I]” –del 10 de abril de 1978– y “La otra vanguardia [II]” –del 17 de abril del mismo año–, como lo es Salvador Novo –y otros afines y no tan afines al autor de *La estatua de sal*– habían ya apuntado la decisiva resonancia del pensamiento y obra de escritores norteamericanos en la literatura de “compleja modernidad y trascendencia”, para decirlo con Pavese.

ODIOSAMENTE PROSAICO

Para Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina; literatura y política en el siglo XIX* (2003), la discusión medular sobre la literatura de finales del siglo XIX y el modernismo se dio en los prólogos a los libros y, en mayor medida, en el trabajo periodístico. Ramos discute y problematiza el espacio de aguda reflexión que reclama el espacio del periódico, así como las posibilidades de estetización del mismo, sin olvidar, indudablemente, que el trabajo en el periódico supuso un medio de profesionalización –de subsistencia– de los escritores. Los ejemplos de Ramos son paradigmáticos al respecto: Rubén Darío, José Martí, Andrés Bello, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel González Prada, por mencionar algunos de los escritores decimonónicos de los que se ocupa Ramos en su libro.

La diversificación del trabajo de los intelectuales –narradores, poetas, cuentistas, ensayistas– quedó signada en el trance que va de la dedicación exclusiva de los escritores a la poesía, por ejemplo; a la dedicación de escritura y reflexión, sobre todo, en espacios heterogéneos tanto discursivos como de mercado:

[...] en oposición al periódico, en el periódico, el sujeto literario se autoconsolida, precisamente al confrontar las zonas “antiestéticas” del periodismo y la “cultura de masas”. En ese sentido, la crónica fue, paradójicamente, una condición de posibilidad de modernización poética: si la poesía, para los modernistas (inclusive en momento para Martí) es el “interior” literario por excelencia, la crónica representa, tematiza, los “exteriores”, ligados a la ciudad y al periódico mismo, que el “interior” *borra*.⁷

Salvador Novo y José Emilio Pacheco cultivaron asiduamente el reino interior de la poesía. Sin embargo, también se vieron impelidos a borrar o trastocar dichas interioridades mediante el, también, asiduo trabajo periodístico.

En 1924, Novo publica su traducción, selección y notas de *La poesía norteamericana moderna*, en el marco de las publicaciones literarias exclusivas de *El Universal Ilustrado*. La “Nota preliminar” –esos textos que no son artículos académicos o ensayos exhaustivos sobre algún tema; es decir, pura pedacería– cumple cabalmente las funciones de una presentación. Novo apuntala el contexto social e histórico en que produjeron su obra poetas como Sherwood Anderson, Robert Frost, Amy Lowell y Edgar Lee Masters, entre otros. Se trata de los nietos y nietas de la guerra civil de los Estados Unidos (1860-1864), pero también, de agudas y agudos lectores

⁷ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina; literatura y política en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 91.

de *Hojas de hierba* (1855) de Walt Whitman. Apunta “El cronista de la soledad”:⁸

La intensidad de su emoción [se refiere a Whitman] transformó el lugar común, ensalzándolo en un digno tema poético sincero. [...]

De 1890 a 1912 hay tiempo para que reaccione el pueblo y se decida por los escritores que se ocupan de él. Empieza a notarse también, un fenómeno muy interesante, una tendencia a tratar despreocupada y ligeramente la vida, en una alegre evasiva. ¿Lecturas atentas de Mark Twain y de Bret Hartie? Iba a nacer el humorismo. Whitman es todavía un poco trágico.

En octubre de 1912 se lanza el primer número de “Poetry”, “A Magazine of Verse”, que iba a afiliar, sin distinción de banderas, a todos los rebeldes. Empieza entonces la Edad de Oro de la literatura americana (1924: 4).⁹

Las noticias que llegan al campo cultural mexicano sobre esa revista estadounidense se dan vía Rafael Lozano. Luis Alberto Arellano, en *Rafael Lozano, mensajero de las vanguardias* (2018), cartografía fina y puntualmente la obra y figura del mexicano. En opinión de Arellano, son tres las estaciones en donde Lozano tendrá una recalada decisiva, a propósito de su injerencia, articulación y orquestación, en la vida editorial mexicana. La primera la

⁸ Así llama Pacheco a Novo en su crónica del 20 de enero de 1974: “La noche del domingo pasado murió Salvador Novo, en el invierno de nuestro descontento y en el fin de una época. [...] Sólo hubo silencio en lo que respecta al poeta incomparable, el primer ensayista de su generación, el gran periodista, el desacralizador, explorador, democratizador que a través de los medios masivos llevó la cultura de élite a todo el que tuviera la buena voluntad de acercarse a ella” (*Inventarios*, t. I, Fondo de Cultura Económica, México, p. 32).

⁹ Salvador Novo, *Poesía norteamericana moderna*, traducción, selección y notas de Salvador Novo, El Universal Ilustrado, México, 1924, p. 4.

constituye *Lírica Moderna de México. Antología de Poetas Modernos de México*; la segunda, *Prisma. Revista Internacional de Poesía*; la tercera, *La Falange*.

Novo no podría faltar en la ecuación. Arellano retoma el testimonio de Jaime Torres Bodet¹⁰ para señalar las nevaduras a través de las cuales la Edad de Oro de la literatura americana descuella en el campo cultural mexicano:

En el número 7, y último de *La Falange*, en colaboración con Salvador Novo, presenta la “Antología norte-americana moderna”. A esta muestra de seis textos, le antecede un ensayo de Lozano, llamado “Los nuevos poetas de los Estados Unidos”. La muestra consiste en un solo poema de Amy Lowell, Carl Sandburg, Alfred Kreymborg, Edgar Lee Masters, Sara Teasdale y Ezra Pound. Lozano fue el traductor de los poemas de Amy Lowell, Sandburg y Teasdale. Los poemas de los dos primeros ya habían aparecido en *Prisma*: se trata de “Las tumbas frías”, de Sandburg; y “Ópalo” de Lowell. De Teasdale, tradujo “La linterna”. Salvador Novo tradujo “Silencio” de Edgar Lee Masters y “N.Y.” de Pound; Antonio Doderero tradujo “Viejo manuscrito” de Kreymborg.¹¹

El ensayo de Lozano, “Los nuevos poetas de los Estados Unidos”, es otro asidero reflexivo que nos permite observar la manera en que una publicación como *La Falange* constituyó lo que la propia pluralidad de significaciones erige desde el sustantivo que da nombre a la revista. Corominas apunta en la entrada FALANGE:

¹⁰ Arellano refiere un testimonio contenido en “Tiempo de Arena”: “Novo nos obsequió con una traducción de Lee Masters en la que todavía hoy descubro trozos de eficacia poética incuestionable” (Torres Bodet *apud.* Luis Alberto Arellano, *Rafael Lozano, mensajero de las vanguardias*, El Colegio de San Luis / El viajero inmóvil, México, 2018, p. 172).

¹¹ *Ibid.*, p. 173.

“tomado del lat. *phalanx*, *-gis*, y éste del gr. *jalagx*, *jalaggoz* (“phálanx, pháñangos”), ‘garrote, rodillo’, ‘línea de batalla’, ‘batallón, tropa’”.¹² En sus orígenes, la palabra refiere a un rodillo o tronco de madera que se utilizaba para desplazar sobre el suelo grandes pesos o para deslizar sobre la arena barcos para botarlos en el mar. El gran peso que transporta esta falange es, me parece, y particularmente sobre la “Antología norte-americana moderna”, los seis poemas traducidos por Lozano, Novo y Doderó, además, de, sin duda, el ensayo preliminar del “mensajero de las vanguardias”.

En las páginas escritas por Lozano para presentar la selección y traducción de esos poetas norteamericanos descuella, de manera análoga, el procedimiento que sigue Novo para la antología de 1924. En los primeros párrafos describe el contexto histórico y literario del que emergerán las voces de Lowell, Sandburg, Kreymer, Masters, Teasdale y Pound. No se reserva las menciones a Whitman pero, además, convoca a otros muertos, para decirlo con el poema de Lowry traducido por Pacheco: Emerson, Hawthorne, Longfellow, Thoreau y las hermanas Alcott. Lozano apunta continuidades y rupturas con estos escritores en el “relativo florecimiento de las letras estadounidenses”.¹³ Y borda más fino. Antes de la descripción del grueso de la obra de cada poeta ahí antologado, cartografía la tradición de la que abrevan los “nuevos” poetas norteamericanos y señala cómo se congregan en ciertas publicaciones. Lozano destaca la importancia del poeta Edwin Arlington Robinson, una “personalidad lírica [que] emergió absolutamente sola, como la primera estrella del firmamento” (439). Hacia 1900, apunta el “mensajero de las vanguardias”, “una mujer heroica Miss Jessie B. Rittenhouse, inició un verdadero apostolado poético, logrando, cuatro años después, fundar una revista, *Younger American*

¹² Joan Corominas, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Gredos, Madrid, 1987, p. 266.

¹³ Lozano, *art. cit.*, p. 438.

Poete".¹⁴ Así comienza el florecimiento de las revistas dedicadas a la publicación casi exclusiva de poesía: surge *Current Opinion*, dirigida por Edward J. Wheeler; y, en 1909, Wheeler y Rittenhouse fundan *Thre Poetry Society America*. Ambos esfuerzos editoriales hicieron posible el surgimiento de la revista norteamericana que congregará tanto a los poetas traducidos y publicados en *La Falange* como aquellos que aparecen en la Antología de Novo. Me refiero a *Poetry: A Magazine Verse*, publicación que "debía dar a conocer no solo a los más grandes poetas estadounidenses de hoy como Carl Sandburg, Vachel Lindsay, Edgar Lee Masters y Amy Lowell, sino a poetas de reputación universal como los mejores poetas jóvenes ingleses, como Rubert Brooke, John Drinkwater, Walter de la Mare y D. H. Lawrence".¹⁵

El gran peso que transporta esta falange es, como echa de verse, la afirmación sobre la importancia de la obra de estos poetas norteamericanos, y, en la medida de su fuerza y posibilidades, socializar entre la comunidad intelectual la obra —traducida al español— de un poeta del pelaje de Edgar Lee Masters. Resulta elocuente, en ese tenor, que Novo insista de manera decidida en traducirlo, antologarlo y comentarlo. El poema de Edgar Lee Masters que Salvador Novo traduce para *La Falange* es, sin duda, un asidero de continuidad reflexiva —poéticamente hablando— de los poemas que conforman la *Antología de Spoon River*.

Antes de comentar las formas de la muerte, de la voz de los muertos, como en *Pedro Páramo*, que descuellan en el poema "Silencio" de Masters en traducción de Novo,¹⁶ detengamos un poco la atención en los juicios de valor que Lozano y Novo apuntan

¹⁴ *Ibid.*, p. 439.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ La traducción del poema aparece por vez primera en el último número de *La Falange*, correspondiente a diciembre de 1922. Para la Antología de 1924, Novo incluye el mismo poema.

sobre el poeta norteamericano. Lozano se refiere a Lee Masters en los siguientes términos:

[...] obtuvo un renombre súbito con la publicación de su libro *Spoon River Anthology*. En este volumen, el poeta, por medio de epitafios, no como están escritos, sino como lo debieran estar, pinta la vida de toda una pequeña ciudad estadounidense, haciendo al mismo tiempo una sátira de las costumbres y de los vicios del país en general. Brutalmente realista, emplea en sus poemas un verso libre, blanco, insonoro, que le ha sido muy criticado. Ha publicado varios libros después de *Spoon River Anthology*, pero no lo ha superado nunca, y apenas si ha podido llegar a su altura con el que ha dado a la estampa últimamente *The Starved Rock*.¹⁷

Menos severo, Novo señala que en sus primeros poemas Lee Masters:

había escrito versos que denunciaban las claras lecturas de Poe, Keats, Shelley y Swinburne. Por consejo de un amigo, en 1917, lanzó la bomba que se llama ‘Spoon River Anthology’, serie de epitafios ideales escritos –se supone– por los muertos de una pequeña ciudad americana que confiesa su verdad. Es, según algunos, “La Comedia Humana” de los Estados Unidos. Ha publicado cerca de doce obras. Merece citarse “Starved Rock” (Macmillan Co., 1919).¹⁸

El poema de Lee Masters, contenido tanto en *La Falange* como en la antología de 1924 de Novo,¹⁹ es publicado por primera vez

¹⁷ *Ibid.*, 379.

¹⁸ Novo, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹ La versión digitalizada de *La Falange* omite uno de los versos del poema de Lee Masters en traducción de Novo. En la Antología de 1924, Novo “corrige”. En

en *Poetry* en 1915,²⁰ dos años antes de que viera la luz la “bomba que se llama ‘Spoon River Anthology’”, para decirlo con el autor de *La estatua de sal*. “Silence” anunciaba desde 1915 el vértice o asidero desde el que se estructura *Spoon River*. El remate del poema es, no hay otra manera de decirlo, brutal, agudo, contundente. Así lo traduce Novo para la antología de 1924:

Y hay el silencio de los muertos.
 Si los que estamos en la vida no podemos hablar
 de experiencias profundas,
 ¿por qué maravillarse de que los muertos
 no hablen de la muerte?
 Interpretaremos su silencio
 cuando nos acerquemos a ellos.²¹

En ese tenor, me parece, *Spoon River* congrega las voces de los muertos, pero los muertos hablarán de la potencia y del vigor de la vida, incluso si esta fue una vida llevada en condiciones de miseria y zozobra. El poema “Amanda Barker” es un ejemplo de ello:

Henry me hizo un hijo
 sabiendo que no podía dar a luz una vida
 sin perder la mía.
 Así traspuse las puertas de la nada en mi juventud.

La Falange leemos: “Más si fuera un artista habría heridas más ondas / que no podría describir. / Hay el silencio de un gran amor / y el silencio de una amistad amargada” (Lozano, *op. cit.*, p. 444); y en la Antología de 1924: “Más si fuera un artista habría heridas más ondas / que no podría describir. / Hay el silencio de un gran odio, / el silencio de un gran amor / y el silencio de una amistad amargada” (Novo, *op. cit.*, p. 22).

²⁰ Edgar Lee Masters, “Silence”, *Poetry*, vol. 5, núm. 5, febrero de 1915, pp. 209-211. Disponible en: www.jstor.org (consultado: 1/III/2020).

²¹ Novo, *op. cit.*, pp. 22-23.

Viajero, se cree en donde viví
 que él me amó con amor de esposo,
 pero yo proclamo, desde el polvo,
 que me mató para satisfacer su odio.²²

El mismo poema, “Amanda Barker”, es traducido por José Emilio Pacheco para sus *aproximaciones*. Bajo el sello editorial *Los libros del salmón*, las *Aproximaciones* de Pacheco son compiladas por Miguel Ángel Flores y publicadas en 1984 con algunas notas de José Emilio Pacheco. La “Nota” que antecede a los poemas, firmada en junio de 1983, alude a varias de las sentencias poéticas que Pacheco suscribe en diferentes partes de su obra, sin importar si esta es propia o traducción. “La poesía no es de nadie: se hace entre todos”,²³ una creencia poética proveniente del Conde de Lautréamont: “*La poésie doit être faite par tous*”,²⁴ y que está signada en la obra de Pacheco a través de una de sus máscaras poéticas: Julián Hernández.²⁵

En la “Nota” a las *Aproximaciones* de 1984, Pacheco refiere, además, una creencia de Alfonso Reyes: “Sólo puede sernos ajeno lo que ignoramos”.²⁶ Luego apuntará ciertas reflexiones en que no

²² Edgar Lee Masters, *Antología de Spoon River*, traducción de Alberto de Oliveira, Letras Vivas, México, 1999, p. 25.

²³ José Emilio Pacheco, *Aproximaciones*, Libros del Salmón, México, 1984, p. 6.

²⁴ Lautréamont, *Obra completa*, traducción de Manuel Álvarez Ortega, Akal, Barcelona, 1988, p. 590.

²⁵ En el “Apéndice: Cancionero apócrifo”, perteneciente a *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1981), presenta una ficha biográfica-ficcional del poeta nacido en Saltillo, Coahuila. Para la versión de 1980 de *Tarde o temprano*, el epígrafe que abre el apartado de las *Aproximaciones* es adjudicado a Hernández, y consiste en una apropiación del dictum de Lautréamont: “La poesía no es de nadie: / se hace entre todos” (José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 246).

²⁶ Reyes *apud*. Pacheco, *Aproximaciones*, p. 6.

dejan de resonar ciertas ideas de Walter Benjamin. En 1971, como lo apunta Hugo J. Verani en “Hacia la bibliografía de José Emilio Pacheco”, en el rubro de la traducción, el autor de *Las batallas en el desierto* había traducido junto a Miguel González en ensayo de Benjamin titulado “París, capital del siglo XIX” para la Imprenta Madero.²⁷ No será esta la única vez que Pacheco, cual hurraza ladrona, tome la gema más bella de un pensador o poeta para llevarla a su nido. En el caso de la “Nota” a las *Aproximaciones* de 1984, luego de convocar a Reyes, anota: “Tampoco ignoro la parte melancólica, la miseria y la tristeza de este arte: la traducción es una calle de sentido único, solo tolerable para quienes no tienen acceso a los originales”²⁸, en donde acaso esté parafraseando el bellísimo título de *Einbahnstraße* (1928) del pensador de origen alemán.

En las *Aproximaciones* de 1984, Pacheco incluye a Edgar Lee Masters junto a una pléyade de poetas de diversas nacionalidades y tiempos: Omar Khayyam, Guillermo de Aquitania, Goethe, Umberto Saba, Marianne Moore, Paul Elaurd, Eugenio de Montale, Elizabeth Bishop y Ted Hughes, entre otros, para cerrar con “Catorce poemas indígenas de Norteamérica”.²⁹ La selección que hace de Lee Masters es, de por sí, significativa. Incluye el poema “Amanda Barker”, “Reuben Pantier”, “Emily Sparks”, “Robert Fulton Tanner”, “Constance Hately”, “Minerva Jones” y “Hare Drummer”. Su *aproximación* de “Amanda Barker” presenta variantes significativas que, en mi opinión, llevan a mejor puerto en español al poema del norteamericano:

²⁷ Hugo J. Verani, “Hacia la bibliografía de José Emilio Pacheco”, *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Era, México, 1993.

²⁸ *Idem*.

²⁹ La edición de las *Aproximaciones* de 1984, lamentablemente, no incluye estos poemas. Habrá que esperar la promesa de la reedición de las traducciones de Pacheco, como la hecha –y cumplida– de editar sus *Inventarios*.

Henry me embarazó a sabiendas
 de que yo era incapaz de dar la vida sin perderla.
 Así, en mi juventud entré en las puertas del polvo.
 Viajero, en mi pueblo se cree
 que Henry me amó con amor de esposo:
 desde el polvo yo proclamo
 que me mató para saciar su odio.³⁰

Los siete poemas que Pacheco ha elegido para sus *Aproximaciones* de 1984 se articulan, como en toda la *Antología de Spoon River*, a través de las voces de los muertos. En algunos momentos, un poema responde a lo vertido por cierta voz a propósito de lo que en común tuvieron en vida en el pueblito norteamericano. Este es el caso de “Reuben Pantier” y “Emily Sparks”. Pacheco respeta el orden en que estos dos poemas aparecen en la *Antología de Spoon River*. La disposición, la curaduría del poemario es, como se verá, crucial en la emergencia de una ruta de lectura que está en diálogo con las ideas de Pavese referidas páginas más arriba. Me refiero al “estilo odiosamente prosaico”,³¹ que descuella en los poemas de Lee Masters. Antes de describir y problematizar el, en efecto, “estilo odiosamente prosaico” que podemos advertir en la *Antología...*, considero conveniente reparar en la combinación de esos dos sustantivos y ese adjetivo que ha empleado el escritor de origen italiano. Es, precisamente, el estilo prosaico –más adelante señalaré el prodigio de lo “odioso”– aquello que ocupa a José Emilio Pacheco en su defensa y exposición de la tesis sobre “La otra vanguardia”:

Al margen de la vanguardia de incitación europea en su pluralidad de “ismos”, aparece en la poesía hispanoamericana otra vanguar-

³⁰ Pacheco, *Aproximaciones*, p. 37.

³¹ Pavese, *op. cit.*, p. 93.

día que no se reconocerá como tal hasta los cincuentas y setentas. Entonces será llamada “antipoesía” y “poesía conversacional”, dos cosas afines aunque no idénticas, como aclaró en 1968 Roberto Fernández Retamar.

Esta corriente, realista y no surrealista, parte de la *new poetry* estadounidense. Su aparición es de tal manera subrepticia que ni sus propios introductores se dan cuenta de lo que han aportado. [...]

Sus fundadores son un dominicano, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), un nicaragüense, Salomón de la Selva (1893-1959), y un mexicano, Salvador Novo (1904-1974). Sus libros clave se llaman *El soldado desconocido*, *Espejo* y la primera antología de *La poesía norteamericana moderna* que aparece en español (1924).³² (Pacheco, 2017, Tomo I: 290).

El autor de *Tarde o temprano* se refiere a esa antología que Novo publicó para *El Universal Ilustrado* y que he comentado unas páginas antes. Líneas más adelante, Pacheco señala que el prosaísmo será fundamental en la articulación de esta otra vanguardia divergente a los “ismos” de procedencia europea. En viejísima y copiosa la discusión sobre la diferencia de grado entre prosa y poesía, más allá de la manera en que las palabras manchan las páginas —es decir, si es verso o no, la manera en que están escritas—. Apuntaré a continuación una inflexión de discusión que, me parece, allana el terreno para más o menos advertir qué es el prosaísmo en el marco de la “otra vanguardia”, la cual cuaja de manera ejemplar en *El soldado desconocido* de Salomón de la Selva, como apuntará Pacheco en “La otra vanguardia II”.

³² José Emilio Pacheco, “La otra vanguardia I”, en *Inventarios* [1973-1983], Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 290.

En el libro II de *El alma romántica y el sueño*, Albert Béguin expone la manera en que el alma angustiada de los poetas románticos se enfrenta al “espectáculo del universo” al mezclarse con su existencia cotidiana. El cosmos, el universo, lo infinito, serán axiales en la comprensión y conocimiento de lo interior, del alma y corazón del poeta. Al reino de la poesía corresponderá desentrañar semejante misterio. Pero, apunta Béguin, en algunos momentos, en esa tarea encomendada a la poesía, esta “se vuelve un juego, un ameno virtuosismo que satisface algunas necesidades vagamente pueriles de nuestro espíritu, y que puede traducirse en prosa corriente”.³³ Esto permite advertir cierto cariz peyorativo de la prosa, en comparación al “espectáculo del universo”, del cosmos, de lo infinito en donde la poesía parece buscar, afanosamente, su lugar privilegiado. A ella corresponderán las disquisiciones serias, agudas, profundas. A la prosa, los asuntos corrientes, los temas humanos, demasiado humanos: lo odiosamente prosaico.

Allende a los asuntos corrientes, telúricos, odiosos, Pacheco discute sobre *El soldado desconocido* de Salomón de la Selva. El prosaísmo, aclara, “no es una invención de De la Selva, ni de Novo”,³⁴ sino que echa raíces desde *Gotas amargas* de José Asunción Silva, desde la “Epístola a la señora de Lugones” de Rubén Darío, “en la contigua, tan vagamente definida como ‘posmodernismo’ (López Velarde, Luis Carlos López, Fernández Moreno, Arévalo Martínez), y también entre sus contemporáneos como Borges o Pablo de Rokha”.³⁵ Su raigambre, como queda señalado, es antiquísima en la tradición poética de las letras hispanoamericanas. Novo y De la Selva, continúa Pacheco, aprenderán y expropiarán de la poesía

³³ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, traducción de Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio y Margit Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 26.

³⁴ Pacheco, “La otra vanguardia II”, p. 290.

³⁵ *Idem*.

angloamericana su dicción, esto es, las maneras sintácticas y léxicas de la poesía escrita en inglés. Esta discusión, como es de esperarse, nos ubica en el vasto campo de la estilística, pero no sólo como el estudio de los recursos del lenguaje de los que echa mano el poeta en la escritura del verso. El orden y la selección de palabras operan en el campo de la poética, “en la existencia de un espacio determinado, que denominamos poético”, al que incumbe el estudio de “sus características, [de] su sentido profundo”.³⁶ Esto permite decir que la dicción, como la selección y el orden de lo seleccionado, genera características muy peculiares y un sentido, como lo apunta Lanz, profundo. Me permitiré decirlo de la siguiente manera: ¿qué dice y cómo lo dice?, ¿qué dice y en qué orden lo dice?

De acuerdo con el autor de *Las batallas en el desierto*, lo que Novo “aprende de De la Selva es la posibilidad de expropiar para los fines de la propia lengua, y dentro de su molde, la dicción poética angloamericana”.³⁷ Es menester recuperar el apunte de Pacheco sobre el trabajo del poeta de origen nicaragüense:³⁸

³⁶ Juan José Lanz, “Poética”, *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1988, p. 631.

³⁷ Pacheco, “La otra vanguardia II”, p. 290.

³⁸ En “La otra vanguardia II”, José Emilio Pacheco se refiere a la versión de *El soldado desconocido* preparada por Ernesto Mejía Sánchez y Julio Valle Castillo. En la edición de 1989, preparada por Miguel Ángel Flores, en el “Prefacio” se apunta: “Salomón de la Selva aparece en la poesía en lengua española el año de 1922 con la publicación de *El soldado desconocido*, libro singular por varios motivos, entre ellos su derivación de la poesía norteamericana en un momento en el que la poesía francesa seguía ejerciendo su influjo en los poetas de viejo y nuevo cuño; y su temática: la experiencia en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial. De la Selva había publicado antes en idioma inglés su primer libro: *Tropical Town and Other Poems* (1918)” (Salomón de la Selva, *El soldado desconocido y otros poemas*, selección, introducción y bibliografía de Miguel Ángel Flores, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 5).

Lo innegable es que en *El soldado desconocido* está la otra vanguardia. La guerra antiheroica ha engendrado una poesía antipoética en que lo primero que se desplaza es la representación del poeta mismo como hablante. A la máscara triunfalista del creacionismo o el estridentismo, al “mago”, se opone el poeta como bufón y ser degradado. Escribir no es jugar al “pequeño dios”, sino una debilidad y una vergüenza. Una manera de expiarla es bajar al reino de los suelos y escribir lo que sucede a ras de tierra.³⁹

Uno de los momentos que Pacheco señala, en *El soldado desconocido*, para destacar aquello que “sucede a ras de tierra” es profundamente significativo: “Yo me curé de literatura. / Estas cosas no hay cómo contarlas. / Estoy piojoso y eso es lo de menos. / De nada sirven las palabras”.⁴⁰ Lejos estamos de advertir una voz poética como en la poesía romántica. Descuellan algunos ecos del decadentismo de finales del siglo XIX, de ahí que Pacheco recupere, por ejemplo, las *Gotas amargas* de Silva.⁴¹ En diversos momentos de *El soldado desconocido* quien habla en los poemas, en efecto, es un piojoso, o alguien profundamente avergonzadísimo de reconocer que, antes de ir a la Guerra, fue poeta. La vergüenza, la amargura y la frustración aparecerán de diferentes formas, mediante una

³⁹ Pacheco, “La otra vanguardia II”, p. 295.

⁴⁰ De la Selva *apud*. Pacheco, *idem*.

⁴¹ En Silva, por ejemplo: “No soy práctico, ya lo creo, y los hombres prácticos me inspiran la extraña impresión de miedo que produce lo ininteligible. *Percibir bien la realidad* y obrar en consonancia es ser *práctico*. Para mí lo que se llama *percibir la realidad* quiere decir *no percibir toda la realidad*, ver apenas una parte de ella, la despreciable, la nula, la que no me importa. ¿La realidad?... Llamen *la realidad* todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable; un hombre práctico es lo que poniendo una inteligencia escasa al servicio de pasiones mediocres, se constituye una renta vitalicia de impresiones que no valen la pena de sentirlas” (1996: 296).

dicción diversa, en el libro de Salomón de la Selva. Me permitiré mencionar dos ejemplos. En el poema “Vergüenza”:

Éste era zapatero,
éste hacía barriles,
y aquél servía de mozo
en un hotel de puerto...

Todos han dicho lo que eran
antes de ser soldados;
¿y yo? ¿Yo qué sería
que ya no lo recuerdo?
¿Poeta? ¡No! Decirlo
me daría vergüenza.⁴²

Y en “Camouflage”:

Parece que hace siglos
no me miro al espejo,
y en los ojos de los vivos
por vergüenza no puedo,
y no reflejan nada
los ojos de los muertos.⁴³

De manera análoga, los poetas que aparecen en la *Antología de Spoon River*, son, como señala Pavese: “seres frustrados, llenos de desilusión o resignados y pusilánimes”.⁴⁴ En general, ese es el tono desde el que hablan todos los muertos del cementerio del pueblito estadounidense. En la selección que Pacheco traduce al español,

⁴² De la Selva, *op. cit.*, p. 66.

⁴³ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁴ Pavese, *op. cit.*, p. 118.

aparece la voz de una poeta: Minerva Jones. Es inevitable señalar la coincidencia entre la selección del tema y cómo se pronuncian De la Selva y Lee Masters sobre lo escogido; esto es, la dicción de la poesía anglosajona que permea la “otra vanguardia”. El poeta piojoso y avergonzado de *El soldado desconocido*, encuentra una suerte de sintonía con la poeta deforme y bizca de Spoon River:

Yo soy Minerva, la poetisa del pueblo.
 En las calles de los bárbaros
 se burlaban de mí, se escarnecían
 por mi cuerpo deforme, mis ojos bizcos
 y mi andar bamboleante.
 Me humillaron aun más cuando “Butch” Weldy
 me atrapó después de una brutal cacería.
 Me arrojó a mi destino en manos del doctor Meyers.
 Al caer en la muerte me aterí,
 como quien se hunde en un arroyo helado.
 ¿Alguien irá al periódico del pueblo
 y hará un libro con mis versos?
 Así manifesté mi hambre de amor.
 Así manifesté mi sed de vida.⁴⁵

Los poemas escritos en vida por Minerva Jones, como pone de manifiesto en su epitafio, son la expresión de su “hambre de amor”, de su “sed de vida”. Resulta profundamente significativo que su voz —desde la muerte— haga énfasis en preguntarse por el destino de su obra poética y no en aquello que muy someramente nos permite entrever sobre los motivos de su muerte. A Minerva Jones le interesa hablar de la vida, de la potencia de la vida, desde la muerte. Me refiero a los versos: “Me humillaron aun más cuan-

⁴⁵ *Apud.* Pacheco, *Aproximaciones*, *op. cit.*, pp.38-39.

do ‘Butch’ Weldy / me atrapó después de una brutal cacería. / Me arrojó a mi destino en manos del doctor Meyers”. La lectura de la *Antología...* exige, como se anotó, ir a otros poemas para más o menos atisbar en qué consiste esa otra historia que, regularmente, las voces femeninas apenas y dicen, apenas y sugieren.

Estas “historias” a ras de suelo, absolutamente prosaicas, odiosamente prosaicas, ponen a la luz que en la *Antología...* de Edgar Lee Masters la desilusión, la amargura, la resignación y el carácter pusilánime de casi todos los habitantes del cementerio, obedece a un destino signado en la imposibilidad de la afirmación de la individualidad. Este destino, está encarnado, en su mayoría, en las voces femeninas de la *Antología de Spoon River*. La lectura que despliega “Minerva Jones” así lo pone de manifiesto. Si atendemos a los poemas “El doctor Meyers”, “La señora Meyers” y “‘Butch’ Weldy”, podremos observar que la muerte de Minerva Jones fue a causa de una intervención médica que “violaba leyes humanas y divinas”,⁴⁶ como apunta la esposa del doctor, la señora Meyers. En el poema “El doctor Meyers” atisbamos otras informaciones que, acaso, nos permitirían saber por qué ha muerto Minerva Jones:

Ningún otro, a no ser el doc Hill,
 hizo más por la gente de ese pueblo que yo.
 Todos los débiles, los incapacitados, los haraganes
 y los que no podían pagar acudían a mí.
 Yo era el bondadoso, complaciente Doctor Meyers.
 Yo era sano, alegre, de medios no escaso,
 bendecido por una esposa agradable y con hijos ya crecidos,
 casados todos y con su lugar en el mundo.
 Y luego vino una noche Minerva la poetisa
 en su infortunio, llorosa.

⁴⁶ Lee Masters, *Antología de Spoon River*, p. 41.

Quise ayudarla –ella murió–
 y fui acusado, los periódicos me infamaron
 Y mi esposa sucumbió a un corazón roto.
 Y la neumonía acabó conmigo.⁴⁷

El “infortunio” apuntado en el décimo verso, acaso sea la “brutal cacería” a la que Minerva Jones se refiere en su lápida. “Butch” Weldy, por su parte, ni siquiera mencionará el nombre de la poetisa Minerva Jones en su epitafio. “Son muchas las figuras de su cementerio en cuyos huesos vibra un gran recuerdo, un instante de éxtasis. Entonces, ¿por qué ha dado acentos tan amargos y patéticos a la voz del destino de tres declarados poetas?”, se pregunta Pavese a propósito de la *Antología...* de Edgar Lee Masters.⁴⁸ Me parece que para intentar respondernos con Pavese a qué obedece el acento amargo y patético de muchos de los habitantes del cementerio, convendría recuperar el poema “Silence” que el poeta norteamericano ha escrito en 1915 y fue traducido por Novo, particularmente la estancia con la que remata:

Y hay el silencio de los muertos.
 Si los que estamos en la vida no podemos hablar
 de experiencias profundas,
 ¿por qué maravillarse de que los muertos
 no hablen de la muerte?
 Interpretaremos su silencio
 cuando nos acerquemos a ellos.⁴⁹

Tanto Emily Sparks como Minerva Jones, en sus respectivos epitafios, no hablan de la muerte, hablan desde sus lápidas para

⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁸ Pavese, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁹ Novo, *op. cit.*, pp. 22-23.

hacer vibrar el recuerdo de su vida, un instante de éxtasis que, como queda de manifiesto en esos poemas, brilla quizá un poco más porque se enuncia desde los labios de las muertas.

El poema “Silencie”, escrito en 1915 por Edgar Lee Masters, ya apuntaba que en vida era imposible “hablar / de experiencias profundas”. Los muertos, las muertas, no pueden hablar de su muerte; hablan, como lo hacen los labios de Minerva Jones, del “hambre de amor”, de la “sed de vida” y ese sería, quizá, el único instante de éxtasis que estos habitantes de *Spoon River*, en opinión de Edgar Lee Masters, pudieron atisbar.

En 1993, José Emilio Pacheco escribió para *Proceso* el inventario “Edgar Lee Masters. La poesía como microhistoria”.⁵⁰ En la brevedad de ese inventario, Pacheco se referirá a esas historias a ras de suelo, odiosamente prosaicas, contadas por voces patéticas y avergonzadas, que urden desde la pura marginalidad, desde la derrota más recalcitrante, la historia de un pueblito estadounidense llamado *Spoon River*.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Luis Alberto, *Rafael Lozano, mensajero de las vanguardias*, El Colegio de San Luis / El viajero inmóvil, México, 2018.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, traducción de Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio y Margit Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Corominas, Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Gredos, Madrid, 1987, p. 266.

⁵⁰ José Emilio Pacheco, “Edgar Lee Masters. La poesía como microhistoria”, *Proceso*, núm. 369, 28 de noviembre de 1983.

- De la Selva, Salomón, *El soldado desconocido y otros poemas*, selección, introducción y bibliografía de Miguel Ángel Flores, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Gelman, Juan, “Traducciones III. Los poemas de Sidney West [Buenos aires, 1968-1969]” en *Violín y otras cuestiones*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- Lanz, Juan José, “Poética”, *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1988.
- Lautréamont, *Obra completa*, traducción de Manuel Álvarez Ortega, Akal, Barcelona, 1988.
- Lozano, Rafael, “Los nuevos poetas de los Estados Unidos”, *La Falange*, núm. 7, octubre 1923.
- Masters, Edgar Lee, “Silence”, *Poetry*, vol. 5, núm. 5, febrero de 1915, pp. 209-211. Disponible en: www.jstor.org (consultado: 1/III/2020).
- _____, *Antología de Spoon River*, traducción de Alberto de Oliveira, Letras Vivas, México, 1999.
- Novo, Salvador, *Poesía norteamericana moderna*, traducción, selección y notas de Salvador Novo, El Universal Ilustrado, México, 1924.
- Pacheco, José Emilio, *Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- _____, “Edgar Lee Masters. La poesía como microhistoria”, *Proceso*, núm. 369, 28 de noviembre de 1983.
- _____, *Aproximaciones*, Libros del Salmón, México, 1984.
- _____, *Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- _____, “La otra vanguardia I” y “La otra vanguardia II”, en *Inventarios*, t. I [1973-1983], Fondo de Cultura Económica, México, 2017.

- Pavese, Cesare, *La literatura norteamericana y otros ensayos*, prólogo de Italo Calvino, traducción de Elcio di Fiori, Lumen, Barcelona, 2008.
- Pérez, Alberto Julián, “Gelman y la poesía norteamericana”, ponencia presentada en el marco del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 2009. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17480> (consultado: 2/VI/2020).
- Pozuelo Yvancos, José María, “¿Enunciación lírica?”, *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Silva, José Asunción, “De sobre mesa”, *Obra completa*, edición de Héctor H. Orjuela, Colección Archivos, Madrid, 1996.
- Verani, Hugo J., “Hacia la bibliografía de José Emilio Pacheco”, *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Era, México, 1993.

Índice: entre la modernidad y la vanguardia hispánica

MARCO ANTONIO VUELVAS SOLÓRZANO

Universidad de Colima

Resumen: Entre mayo de 1921 y abril de 1922 se puso en circulación la revista *Índice*, editada en Madrid por Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo. El trabajo plantea que *Índice* funcionó como un laboratorio para las nuevas generaciones y una plataforma en la cual se ordenaron y concentraron ideas de las generaciones precedentes, con un afán integrador que buscaba el establecimiento de una tradición moderna de la literatura hispánica, en la cual la impronta de Juan Ramón Jiménez, y particularmente de Alfonso Reyes, es notoria en cuanto a configuración discursiva en torno a la belleza.

Palabras clave: vanguardia, tradición, literatura española, literatura hispanoamericana.

Abstract: Between may of 1921 and April of 1922, *Índice* magazine was put into circulation in Madrid, edited by Alfonso Reyes, Juan Ramón Jiménez and Enrique Díez-Canedo. This work show how *Índice* functioned as a laboratory for the new generations and a platform in which ideas from previous generations were organized and concentrated. The magazine had an integrating desire that was looking for the establishment of a modern tradition in the Hispanic literature, in which the influence of Juan Ramón Jiménez, and particularly of Alfonso Reyes, is notorious in terms of discursive configuration around beauty.

Keywords: Vanguard, Tradition, Spanish literature, Hispanic American literature.

Entre mayo de 1921 y abril de 1922 se puso en circulación la revista *Índice*, editada en Madrid por Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo. La publicación tuvo cuatro números en circulación, más un quinto número inédito, cuyos textos han sido rastreados y documentados.¹ En las páginas de *Índice* se congregaron escritores en lengua española de ambos lados del Atlántico, y se convirtió en España en un punto de encuentro para las generaciones del 98 y el 14 con la futura generación del 27.

Índice no fue una revista grupal, sino diversa, centrada en los gustos estéticos de sus redactores e impulsores, en especial, Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes, a quienes se sumaron escritores como Enrique Díez Canedo, José Ortega y Gasset o José Moreno Villa. Además de autores ya consagrados, encontraron espacio en la revista las voces de una generación de poetas muy jóvenes y en ese momento aún desconocidos, agrupados bajo un criterio estético ajeno a las lógicas grupales de las vanguardias, pero que apuntaban a estéticas vanguardistas, al tiempo de apostar por la continuidad estética de la idea “belleza por la belleza”, que comulgaba con las ideas promovidas por *Índice*.

Las preocupaciones intelectuales y estéticas de los editores se supusieron a sí mismas ajenas a los grupos, aunque tienen bien definidos los colaboradores y el tipo de textos que se incluyeron en las páginas de la revista. En las trayectorias, tanto de Juan Ramón Jiménez como de Alfonso Reyes, no resulta extraño el carácter integrador y ecléctico de la revista, bajo un criterio específico: el de la calidad, que se regía por una cuestión estética relacionada con las ideas de pureza —aquello que Ortega y Gasset denominó “des-humanización del arte”, es decir, textos cuya propuesta tenía un contenido centrado en la literatura misma— y de belleza.

¹ Ver Antonio Henríquez Jiménez, “Un nonnato número cinco de *Índice*, la revista de Juan Ramón Jiménez. Ecos de dos autores canarios. Rastreo del sumario número 5”, *Philologica canariensis*, núms. 10-11, 2004-2005, pp. 295-315.

La figura de Juan Ramón Jiménez como editor de revistas e impulsor de los jóvenes escritores quedó evidenciada con el apoyo y edición de diversas revistas donde congregó a los jóvenes escritores españoles como: *Sí*, *Ultra* o, bien, la propia revista *Índice*. Sobre esta última se ha destacado particularmente el sello de Juan Ramón Jiménez; sin embargo, el talante de la publicación desvela también un rasgo esencial de la trayectoria de Alfonso Reyes que va desde lo que había llevado a cabo en México con sus compañeros del Ateneo de la Juventud hasta lo que aprendió a su llegada a Francia y perfeccionó en Madrid como un embajador literario y cultural, tanto por su obra como por sus actividades efectivamente diplomáticas.

En ese sentido, *Índice* fue un laboratorio para las nuevas generaciones y una plataforma en la cual se ordenaron y concentraron ideas de las generaciones precedentes, con un afán integrador que buscaba el establecimiento de una tradición moderna de la literatura hispánica. La publicación ha sido estudiada sobre todo enfatizando el apoyo que Juan Ramón Jiménez brindó a las nuevas generaciones de escritores; sin embargo, el caso de Alfonso Reyes no ha sido tan estudiado, incluso cuando el mexicano ya había sido miembro de proyectos integradores de un espíritu similar en su país natal, los cuales resultan más extraños en tanto los “anfitriones” de la revista fueron los jóvenes, lo cual cambiaba el paradigma en el cual los escritores consagrados brindaban o cedían el espacio a los jóvenes. Tomando esto en cuenta, enfocarse en la figura de Reyes, ofrece un punto de vista novedoso y aclara algunos elementos sobre la configuración, propósitos y ubicación de *Índice* como revista cultural de relevancia de la historia de la literatura en lengua española.

ALFONSO REYES EN MADRID: LOS AÑOS PREVIOS A *ÍNDICE*

El joven Alfonso Reyes que desembarcó en Francia tras la muerte de su padre en febrero de 1913, como miembro de la legación diplomática mexicana, amenazado ya, como todo el continente europeo, por la “Gran guerra”, comenzó un periplo intelectual tan conflictivo como productivo que lo llevó a ser un embajador cultural de México en el mundo, tanto por las relaciones de trabajo que construyó como por su actividad diplomática.²

A su llegada a Europa, las primeras impresiones lo confrontaron con las ideas que había formado en México acerca de la vida cultural europea y las dinámicas del flujo de ideas que lo ayudaron a consolidarse como escritor. Así lo refiere en su *Historia documental de mis libros*:

La fácil síntesis de Francia que yo me había forjado desde mi tierra se me quiso despedazar al choque de aquella realidad enorme y compleja. En mis ratos de mal humor, me sentía yo más lejos de París que cuando, en la avenida 5 de mayo, de México, visitaba la librería Bouret. Queda un eco de esta desazón en mi artículo “París cubista”. (El cazador)

Poco a poco, mis ojos y mi sensibilidad se educaron, Comencé a discernir y entender. En México sólo había llegado hasta los poetas simbolistas y los llamados decadentes. En París descubrí

² El relato de los últimos días en México, tras la incertidumbre en que vivió, así como su viaje de México a Francia, a través de Cuba, y su salida de Francia hacia España, y la manera en que se instaló y fue forjando relaciones con los escritores españoles se describe brevemente en el primer tomo de su *Diario I (1911-1927)*, edición crítica, introducción, notas, fichas bibliográficas e índice de Alfonso Rangel Guerra, Fondo de Cultura Económica, México, 2010. Algunos de los episodios relatados en el *Diario* encuentran una explicación más amplia en diferentes fragmentos de su obra, recopilados en el volumen XXIV de sus *Obras Completas*.

el nuevo movimiento que parte, digamos, de André Gide, y me encontré con la literatura militante de la *Nouvelle revue françois*.³

Al poco tiempo de su llegada a la legación de la Embajada mexicana en Francia fue destituido de manera abrupta, por lo cual se trasladó a España, con su esposa e hijo, en donde permanecería de 1914 a 1924. A su salida de Francia, con una “sensibilidad educada” y una mejor comprensión del ambiente cultural europeo del momento, Reyes llegó a Madrid, donde permaneció una década. Los diez años madrileños del joven Reyes configuraron una de las etapas más productivas de su obra, y el momento en que alcanzó la madurez como escritor y como figura intelectual.⁴

En el Madrid de la guerra y la posguerra, trabajó como editor y prologuista, al tiempo que colaboraba en diversos periódicos, labor que alternaba con trabajos filológicos en el Centro de Estudios Históricos, junto a Ramón Menéndez Pidal. Además de ello, estableció una serie relaciones intelectuales y de amistad con algunas de las figuras más destacadas de la intelectualidad española, pertenecientes a las generaciones del 98, 14 y 27. De esta forma, Reyes se convirtió en un interlocutor de primera mano entre los escritores españoles e hispanoamericanos. Asiduo de la vida cultural madrileña, y miembro de las reuniones y tertulias de la intelectualidad capitalina, Reyes comenzó a ser visto como un embajador cultural de América en España en ambos lados del Atlántico. Así lo ilustra el mismo Reyes, en el prólogo escrito a *Visperas de España*:

A raíz de mi llegada a Madrid —en las condiciones que dejo descritas en “Rumbo al Sur”— me relacioné con la gente del Ateneo

³ Alfonso Reyes, *Obras Completas. Volumen XXIV. Memorias/Historia documental de mis libros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 163.

⁴ Ver la introducción de Héctor Perea a la compilación *España en la obra de Alfonso Reyes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 7-40.

(Secretario Manuel Azaña) que más tarde me honraría nombrándome Secretario de su Sección Literaria; me relacioné con el Centro de Estudios Históricos, donde me cupo la suerte de trabajar durante cinco años bajo la dirección de D. Ramón Menéndez Pidal, y rodeado de la compañía y consejo de Américo Castro, Federico de Onís, Tomás Navarro Tomás, Antonio G. Solalinde, Justo Gómez Ocerín. Mi fraternal amigo Enrique Díez Canedo me puso en contacto con los señores Velasco y Acebal, que me acogieron tan gentilmente en la colección clásica de “La Lectura”. Más tarde se hizo cargo de esas ediciones Domingo Barnés, quien aceptó el plan de ciertos “Cuadernos literarios” que inventamos una tarde Díez-Canedo, José Moreno Villa y yo, con el fin de dar salida a ciertos nombres nuevos, ante la superabundancia de libros traducidos que por entonces aparecían.⁵

El texto de Reyes da cuenta, aunque sea en un panorama general y breve, de sus actividades en Madrid durante la Gran Guerra, y el tránsito de España a la dictadura y la guerra civil. A la mitad de su periplo por España, Reyes regresó a las actividades del servicio exterior por influencias de su amigo José Vasconcelos, quien se desempeñaba en el nuevo gobierno interino de Adolfo de la Huerta, quien lo había nombrado rector de la Universidad Nacional.⁶ Más adelante, en su testimonio, agrega Reyes:

⁵ Alfonso Reyes, *Obras completas, volumen III/ Las vísperas de España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 41-42.

⁶ La correspondencia entre Alfonso Reyes y José Vasconcelos así lo muestra, especialmente en las cartas cruzadas entre diciembre de 1919 y agosto de 1920, en la edición preparada por Claude Fell del epistolario (*La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes, 1916-1959*, compilación y notas de Claude Fell, El Colegio Nacional, México, 1995).

Devuelto por 1920 al servicio exterior de mi país, aunque tuve que alejarme un poco de la literatura militante, nunca perdí mis contactos. La expresión de mi gratitud para mis compañeros de España —en que asocio a muchos otros que no tengo tiempo de nombrar— sería inagotable. Ellos saben que ninguno de sus dolores puede serme ajeno y que siempre iluminará mi conciencia el recuerdo de aquellos años tan fecundos para mí en todos sentidos. Aprendí a quererlos y a comprenderlos en medio de la labor compartida, en torno a las mesas de plomo de las imprentas madrileñas. La suerte me ha deparado el alto honor de encarnar, para la España nueva, la primera amistad del México nuevo, aunque la más modesta sin duda. Ese honor no lo cederé a ninguno.⁷

La afinidad que Reyes describe en sus testimonios con los escritores españoles recuerda también la similitud de las circunstancias en que la generación del 14 española y la generación del Ateneo de la Juventud en México, a la que perteneció Alfonso Reyes, se desarrollaron. Alfonso Pineda Buitrago señala esas particularidades compartidas como resultado de una crisis: por un lado, la del eximperio español con la pérdida de las últimas colonias en 1898; por otro lado, la de México con la situación social en el porfiriato y la Revolución: “Me pregunto si no podría hablarse, por lo tanto, de una decadencia mexicana para la circunstancia de la generación del Ateneo de la Juventud, contemporánea a la generación española del 14. Sólo que la decadencia de México fue mucho más honda que la de España. Y otorgó otras honduras a la obra de Reyes, distintas a las de Ortega”.⁸

⁷ Reyes, *Las vísperas de España*, *Op. Cit*, p. 42.

⁸ Sebastián Pineda Buitrago, “Comprensión de España en clave mexicana: Alfonso Reyes y la generación del 14”, *Revista de hispanismo filosófico*, núm. 19, septiembre de 2014, p. 13.

A su regreso a las labores del servicio exterior, las actividades de Alfonso Reyes suman su labor política a la creación de una red de intereses literarios. Víctor Díaz Arciniega comenta de la siguiente manera la manera en que Reyes aprendió, sobre la marcha, las labores de la diplomacia en dos fuentes:

Por su primera formación intelectual lo lleva en sus consideraciones intelectuales: como parte del Ateneo de la Juventud asume la responsabilidad del trabajo crítico caracterizable por el afán de seriedad, creatividad, nacionalismo y universalidad y por el interés por participar en la cosa pública desde una perspectiva más abierta y generosa, pero nunca con una beligerancia tal que rompiera las normas y cauces establecidos. Por su vívido aprendizaje a partir de los acontecimientos iniciados en México el 20 de noviembre de 1910: la defensa de su vocación humanística lo lleva a renunciaciones, penurias y exigencias de muy variada naturaleza, las burocráticas en la Legación de México en Francia son las más significativas.

Por su segunda formación intelectual lo asimila como una práctica de discreción: su pronta incorporación al ambiente intelectual español, sus colaboraciones con editoriales, periódicos y el Centro de Estudios Históricos, y su familiaridad con los escritores más destacados dentro de un ambiente político y social permiten en él y para él un reacomodo profundo, estructural, que conducen a su maduración íntima y profesional, al punto de indicar que en España aprende a ser hombre. En suma, sobre la marcha de los acontecimientos y luego de un prolongado, intenso e indirecto aprendizaje, llega a la diplomacia, aprende sus normas y supera sus limitaciones como un todo simultáneo.⁹

⁹ Víctor Díaz Arciniega, “Prólogo: el organizador de la esperanza”, en Alfonso Reyes, *Misión diplomática*. t. I, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Relaciones Exteriores, 2001, pp. 13-14.

La búsqueda de la universalidad y la belleza fue una preocupación constante en la obra de Reyes. En España descubrió esa misma inquietud, y afanes parecidos, en la generación del 14, pero también en los jóvenes pertenecientes a la generación del 27. Incluso, a estos últimos los apoya e impulsa. Su posición como autor renombrado le permitía, de manera congruente con su labor docente iniciada en sus años con el Ateneo de la Juventud, dar un espacio a las nuevas voces. Esta dicotomía, impregnada por esa avidez un tanto paternalista, la mantendría toda su vida. Ese mismo afán, por ejemplo, lo llevó a apoyar a los jóvenes Contemporáneos, quienes seguían de manera paralela las directrices de la nueva generación de escritores españoles.

Durante la década que permaneció en Madrid, lo unió la amistad y la afinidad intelectuales a personajes de primera línea como Azorín, José Ortega y Gasset, o Juan Ramón Jiménez, con quien publicó la revista *Índice*, la cual agrupó a colaboradores y amigos de ambos lados del atlántico.

ÍNDICE, UN PROYECTO DE TRADICIÓN Y VANGUARDIA

Con una portada sobria, que indicaba el nombre de la revista y la entrega correspondiente, centrado, *Índice* tuvo una vida de cuatro números, cuya numeración de páginas fue continua entre los primeros tres números, el cuarto número, sin embargo, no se editó mensualmente como el núcleo de editores había planteado originalmente.

La publicación tuvo una estructura fija dividida en secciones: “Sumario”, en el cual se incluían las colaboraciones de los redactores e invitados de la revista, de las que sobresale una colaboración constante: “Disciplina y Oasis”, a cargo de Juan Ramón Jiménez. La sección “Crónica”, de la que se hizo cargo Enrique Díez-Canedo y en la cual aparece un texto de Gabriel García Ma-

roto en el primer número. Esta sección fue suprimida en la cuarta y última entrega. Además de estas dos secciones, se incluyeron en los cuatro números otras como: “Varia”, “Traducciones”, “Cartas”, “Bibliografía titular selecta” y un suplemento; además, a partir del segundo número hay que sumar la sección “Antología española”.

La estructura de la revista estaba pensada para la difusión de nuevos autores, el rescate de textos y temáticas de la tradición literaria española —como muestra el rescate de cancioneros y romances—, así como el establecimiento de una red con escritores afines, con los que los editores tenían un trato personal, y con autores con los que solo tenían una afinidad intelectual. Así lo mencionan los redactores, en la advertencia inicial del sumario:

Índice no acepta responsabilidad alguna de los trabajos de sus colaboradores y redactores. Cada autor es el único responsable de sus opiniones, palabras, ortografía y erratas.

Índice elige a sus colaboradores a gusto de sus redactores, y no mantiene correspondencia, sin excepción ninguna, sobre este asunto.¹⁰

En la lista del primer número, por ejemplo, se cuentan autores como José Enrique Rodó, Genaro Estrada, José Vasconcelos y el propio Alfonso Reyes entre los “americanos” de la revista; Juan Ramón Jiménez, Azorín, Adolfo Salazar, Enrique Díez-Canedo, Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, o Miguel de Unamuno, entre otros, en los colaboradores ibéricos, así como autores en otras lenguas como Charles Baudelaire, Francis James, Paul Morand, Paul Eluard, Max Jacob, o Marcel Proust. A esos autores se sumaron José Bergamín, Jorge Guillen, Pedro Salinas, Genaro Estrada y José Ortega y Gasset.

¹⁰ S/a, “Sumario”, *Índice*, núm. 1, Madrid, 1921, s/p.

En ese sentido, resalta la labor de Reyes como un embajador e interlocutor. La correspondencia que el norteño mantuvo con varios escritores para colaborar en *Índice* muestra el esfuerzo que se hizo por expandir esa red de contactos y de distribuir la publicación.¹¹ Un ejemplo claro de esta manera de proceder se encuentra en la correspondencia con Genaro Estrada, en ese momento ya Oficial Mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores del gobierno de Álvaro Obregón, pues los esfuerzos de Reyes por obtener colaboraciones y puntos de distribución de la revista en México son claros, además ahí mismo es palpable la manera en que la diplomacia se vincula con los esfuerzos literarios que el regiomontano realizaba desde España.¹²

A pesar de carecer de una editorial preceptiva que delineara con claridad las propuestas o preferencias estéticas o el establecimiento de un núcleo grupal, los sumarios y colaboradores dan cuenta de las afinidades, tendencias intelectuales y estéticas de los editores de la revista y la diversidad de ideas congregadas ahí. La revista dibujó las relaciones entre autores en el panorama intelectual español de principios de la década de los años 20, al tiempo que propuso un

¹¹ Por ejemplo, en la correspondencia con Julio Torri, *Epistolarios*, edición de Sergei I. Zaitzeff, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 1995; Alfonso Reyes/Enrique González Martínez, *El tiempo de los patriarcas. Epistolario (1909-1952)*, compilación, estudio introductorio y notas de Leonardo Martínez Carrizales, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, y Sergei I. Zaitzeff, *Recados entre Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal*, El Colegio Nacional, México, 1987.

¹² Ver especialmente la correspondencia fechada entre enero de 1920 y noviembre de 1921, en el que Reyes y Estrada mantienen un diálogo sobre las colaboraciones y fines de la revista como un proyecto literario de gran calado. Alfonso Reyes/Genaro Estrada, *Con leal franqueza, correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada, tomo I, 1916-1927*, compilación y notas de Sergei I. Zaitzeff, El Colegio Nacional, México, 1992.

canon que el grupo de editores identificó como el camino que habían de seguir las letras en lengua española.

La forma de desenvolverse de *Índice*, en ese sentido, fue ambiciosa; recuperaba y ponía en diálogo las preocupaciones estéticas de diversas generaciones, tanto en España como en América Latina. Además, las reflexiones en torno a la literatura en español se contraponían con las propuestas literarias de otras lenguas que afirmaban o negaban esas ideas. Es decir, fue un lugar donde se encontraron un sinfín de matices respecto a la literatura que se estaba produciendo.

Tal vez por ello, en el último número *Índice* ya se definía como una “revista de concordia y definición”. Se concretaba el espíritu que la marcó desde un inicio. Como se mencionó, la revista carecía de artículo editorial que marcara los prospectos de la publicación, sin embargo, en la contraportada de cada número apareció una nota que podría fungir como una preceptiva:

Índice no es una revista de grupo. Sus redactores son escritores y artistas de las más distintas tendencias, españoles e hispanoamericanos, unidos solo por el interés común de la exaltación del espíritu y por el gusto de las cosas bellas.

En sus páginas cabe todo lo que signifique “vida”, desde lo más acrisolado hasta lo más nuevo, desde lo más llano hasta lo más insigne, desde lo más oculto hasta lo más abierto; y su aspiración es llegar a definir y a deslindar, del modo más completo posible —con un criterio amplísimo y estrechísimo al mismo tiempo—, la calidad más noble del genio español e hispanoamericano.

Hoy, *Índice* no cuenta sino con el entusiasmo de sus colaboradores, primeros suscriptores y redactores. Éstos últimos están dispuestos a todos los esfuerzos y sacrificios necesarios, hasta lograr que España tenga, con permanencia, una revista —no pretendemos decir la única— libre, generosa y pura.

Para su mejora constante, en lo íntimo y en lo material, *Índice* admite consejos y donativos.¹³

Destaca el acercamiento a las ideas del vitalismo y las relaciones que establecieron con las expresiones artísticas sobre “todo aquello que signifique vida”. *Índice* hizo un llamado a la concordia y la cooperación en torno a un proyecto común: la búsqueda de la belleza y el espíritu de “pureza”, además de promulgar un “desinterés” en ello, lo cual es central en sus planteamientos.

En este proceder se trasminaban algunas preferencias de Reyes —que tenían eco en las actividades que había desarrollado en México como parte del Ateneo de la Juventud— en torno a un proyecto cultural que tenía similitudes con las propuestas de la generación española del 14. Esto fue propicio para que el regiomontano se asentara en el ambiente cultural español e impulsara una propuesta estética que abogaba por la “belleza” independientemente de la escuela o movimiento artístico al que pertenecía.¹⁴

En ese sentido, Álvaro Salvador ha comentado las similitudes entre los trabajos de Alfonso Reyes y su papel como pionero en los estudios gongorinos; además de la influencia que —derivado de ello— tuvo en los escritores de la generación del 27. El investigador también apunta que el regiomontano no se alejó del cultivo de la docencia que desarrolló en México, actividad que tuvo un desarrollo paralelo con las propuestas de la generación de 1914 en España. En este sentido, *Índice* sirvió como un condensador de preocupaciones estéticas e intelectuales similares, tanto en España como en América Latina, un puente entre la tradición y vanguar-

¹³ S/a, “Índice, revista mensual”, *Índice*, núm. 1, Madrid, 1921, s/p. Esta nota se reproduce en las cuatro contraportadas de los números publicados de la revista.

¹⁴ Álvaro Salvador “Los escritores hispanoamericanos y la generación del 27”, *Revista Letral*, núm. 1, 2008, pp. 22-51.

dia, que la generación del 27 resumió como una actitud.¹⁵ Sobre esto, Francisco Ayala comentó, en un conversatorio sobre tradición y vanguardia acerca de sus años estudiantiles y sus primeros pasos en el mundo literario:

De todos esos movimientos de vanguardia, uno de sus tres fundadores, Gerardo Diego estaba participando en unas nuevas corrientes que venían. Y aquí quiero referirme a uno de los temas de este congreso, “tradición y vanguardia”, porque yo diría mejor “vanguardia y tradición”. En realidad, la tradición vino a incorporarse a la vanguardia, a fundirse con la vanguardia. Creo que la figura de Gerardo Diego representa muy bien esa fusión, o quizá esa coexistencia de lo vanguardista con lo tradicional. Lo mismo ocurre con Federico García Lorca que escribe el *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*; y no digamos con Rafael Alberti, que puede dirigirse más hacia lo tradicional o más hacia la vanguardia.

Pues bien, ese es el momento en el que yo me asomé a las letras, cuando las innovaciones vanguardistas eran una adquisición definitiva. Yo me sumé al movimiento junto con otros escritores en prosa. Los años de vanguardia se superaron, se absorbieron, están presentes en toda nuestra producción posterior.¹⁶

Los sumarios de colaboradores en *Índice* dan cuenta de esta interrelación entre vanguardia y tradición. Destaca la declaración y reiteración de que la revista busca la belleza en todas sus formas y, con ello, los derroteros que a su juicio debían seguir las letras hispánicas. En ese sentido, el texto de Pedro Henríquez Ureña “En

¹⁵ Cf. Ángel L. Prieto de Paula, “La revista Índice, de Juan Ramón Jiménez”, *Bulletin Hispanique*, 2016. Disponible en: journals.openedition.org/bulletin-hispanique/4551 (consultado: 31/XII/2019).

¹⁶ VV. AA “Conversación” en *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 514-515. Generación de 1927, abril-mayo, 1993, Madrid, 1993, pp.12-13.

la orilla” publicado en el primer número acerca de la idea del buen gusto y de la belleza resulta revelador, en él, escribe el dominicano:

¡Pero es que existe el encanto de la bruma, de la vaguedad, de las líneas indecisas! Sí, pero es una belleza derivada, complementaria. Si no viviésemos ahora en la anarquía ideológica y estética, apenas habría de repetirlo. Naturalmente, instintivamente, el hombre prefiere la luz a la sombra, el espacio abierto a las prisiones, las costas del mediterráneo a los fiords de Noruega.¹⁷

El texto de Pedro Henríquez Ureña refiere a una búsqueda de la belleza centrada en “la luz”, es decir, alejada de la estética romántica y decadente, relacionada con las ideas de las generaciones que les precedieron. Al mismo tiempo, establece una guía de acercamiento a literaturas e ideas en otras lenguas, al hacer referencia, en otras partes del texto, a la estética francesa, o bien, a los cantares tradicionales españoles, que sirven al mismo tiempo para justificar el rescate de la tradición que opero en casos como el *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, o bien, en los textos de Gerardo Diego o Pedro Salinas.

En ese mismo sentido, en el tercer número, Ramón Pérez de Ayala escribe un “Coloquio de la parábola y de la hipérbole” en el que establece una discusión entre la poesía clásica y la poesía moderna, matiza sus diferencias y enfatiza sus funciones sociales del siguiente modo:

A primera vista eso parece. Sin embargo, así como el poeta primitivo y él ejercieron respectivamente la función de expresar el sentimiento de la generalidad y luego elevar este mismo sentimiento general, así el poeta moderno instruye a los demás para

¹⁷ Pedro Henríquez Ureña, “En la orilla” en *Índice*, No 1, Madrid, 1921, p. 3.

que incuben su propia intuición e inefabilidad. Como todo instrumento, será inútil en estando consumado el propósito. Así, la poesía moderna, que es necesaria, puesto que es una siembra de intuiciones, sobrar  toda ella cuando la simiente germine. Lo mismo ha sucedido con la poesía clásica y la primitiva. Ya han dejado de ser, porque están superadas. Yo he atravesado también por la fase de la poesía moderna, que yo llamo “coloquio de la parábola y la hipérbole”. Par bola e hipérbole son dos figuras retóricas y también dos curvas:  Siempre las matemáticas! La parábola es una curva que no se cierra; supone un origen y una continuidad, un continuo descentrarse; es, por tanto, una alegoría. La hipérbole se cierra sobre sí misma; es, por tanto, una intuición, que abarca en sí el cosmos planetario; una órbita.¹⁸

Vale la pena resaltar la distancia en los fines entre la poesía clásica y la moderna. En el caso de la poesía clásica, atribuye el hecho de elevar los sentimientos generales a una categoría universal, comprensibles para todos y compartidos por todos. La poesía moderna, en cambio, no precisa de un sentimiento compartido, sino que, desde la individualidad del poeta, permite –a quienes se acercan a la poesía– descubrir sus propios elementos constitutivos como individuos. A partir de ello, menciona Pérez de Ayala, es como puede llegarse a un sentimiento general, no por la uniformidad, sino por el hallazgo de rasgos comunes en los que el individuo se descubre a sí mismo, y, derivado de ello, puede establecer una relación con los otros por medio de conceptos puros comunicados a través del lenguaje poético. Esa función de la poesía refiere, igualmente, a las ideas que Juan Ramón Jiménez proponía o, bien, a lo que José Ortega y Gasset planteaba en *La deshumanización del arte*

¹⁸ Ramón Pérez de Ayala, “Coloquio de la parábola y la hipérbole” en * ndice*, No. 3, Madrid, 1921, p. 41.

e *Ideas sobre la novela*. Es sintomático de ello un texto del propio Juan Ramón Jiménez publicado en el cuarto número:

INMORTALIDAD

9

Tú, palabra de mi boca, animada
De este sentido que te doy,
Te haces mi cuerpo con tu alma.

10

¡Un cielo, un cielo
Donde no se supiera
Lo que es norte ni sur,
Lo que es aurora ni poniente;
Un cielo igual; en su jemela luz,
En su color idéntico, en su belleza sola,
Con la inquietud –¡Ay, inquietudes!–
Unificada en el cenit!¹⁹

Juan Ramón Jiménez equipara la relación del individuo con la palabra con la existencia misma, como muestra el fragmento 9, recién citado. La pureza, en esos términos, implica el hallazgo de un mundo donde la palabra significa en términos originarios; es decir, en términos en los cuales es fundadora del mundo y, por tanto, origen del sentido. Los textos de la revista aspiran a poner en discusión la idea de la belleza y la poesía pura, esto es, de la modernidad literaria como una aspiración a la pureza, en la cual se fueron incorporando los escritores que conformarían la Generación del 27. Esos

¹⁹ Juan Ramón Jiménez, “Disciplina y Oasis (anticipaciones a mi obra) Unidad (1918-1920) (Libro inédito)”, *Índice*, núm. 4, 1922, p. 20.

atisbos de las primeras vanguardias en la nueva generación quedaron ejemplificados en una serie de textos de Federico García Lorca, como el poema “limonar” publicado en el segundo número:

Limonar
Momento
De mi sueño.

Limonar
Nido
De senos
Amarillos

Limonar
Senos donde maman
Las brisas del mar

Limonar
Naranjal desfallecido,
Naranjal moribundo
Naranjal sin sangre

Limonar.
Tu viste mi amor roto
Por el hacha de un gesto

Limonar
Mi amor niño, mi amor
Sin báculo y sin rosa
Limonar.²⁰

²⁰ Federico García Lorca “Limonar” en *Índice*, No2, Madrid, 1921, p. 33.

El texto de García Lorca acerca una forma tradicional con las ideas de las vanguardias, particularmente con el ultraísmo, y la idea de despojar a la poesía de lo superfluo. En el poema, Lorca establece una relación simbólica entre el limonero, el sueño, el cuerpo y la infancia.

La estética de la revista se apegó a las ideas novecentistas, el rescate de la tradición y la incorporación de las vanguardias; para ello, el papel del núcleo de los editores principales fue crucial, en especial de tres de ellos: Alfonso Reyes, Juan Ramón Jiménez y Enrique Díez-Canedo. El trabajo de Alfonso Reyes destaca particularmente por conseguir colaboraciones en la extensa red que fue elaborando, primero, en México y, luego, en su paso por Europa. La actividad del regio da cuenta del afán de la revista por encontrar puntos en común con la tradición literaria en Hispanoamérica.

CONCLUSIONES

El proyecto de la revista *Índice* fue, al mismo tiempo, una puerta de acceso a las nuevas generaciones y la consolidación del liderazgo intelectual de las generaciones previas, en torno a la conformación de un campo intelectual que se desarrolló durante la década de los veinte, un periodo tan conflictivo como productivo en todo el orbe.

Las ideas sobre el arte purismo, por una parte, tan afectas a las primeras vanguardias como el ultraísmo se pusieron en diálogo en una revista ecléctica, pero no por ello ayuna de programa; por otra parte, *Índice* representa un diálogo entre la literatura escrita en España con Latinoamérica.

El proyecto de *Índice* recogió las preocupaciones de una generación que consolidó un liderazgo como maestra de la generación que se estaba conformando a comienzos de los años veinte y que tuvo preocupaciones estéticas similares, como en la generación de

1927 y los Contemporáneos en México, el grupo congregado en *Martín Fierro*, en Argentina, o de *Revista de avance*, en Cuba, por citar solo tres ejemplos.

En ese sentido, las páginas de *Índice* ayudan a aclarar los itinerarios que siguió la literatura española en primer término, pero también dan la oportunidad de tender lazos para comprender el desarrollo cultural y literario del mundo hispánico en una década en que una de las propuestas literarias más sobresalientes tiene que ver con el rescate de la tradición literaria y su renovación por medio de técnicas e ideas vanguardistas.

Tanto Juan Ramón Jiménez como Alfonso Reyes, dos de los editores centrales de la revista, provenían de las últimas manifestaciones modernistas y fueron adaptándose a las nuevas propuestas, al tiempo que pretendieron llegar a las particularidades nacionales de manera universal; es decir, de ubicar la tradición literaria hispánica en el concierto mundial, y tomar de otras literaturas aquellos rasgos que los ayudaban a concretar un proyecto estético.

En ese sentido, el papel que Alfonso Reyes tomó como editor y difusor de la revista lo consolidó como un interlocutor de primer orden tanto en España como en América Latina, al tiempo que reforzó las ideas con las cuales se formó en México en ese grupo llamado Ateneo de la Juventud.

Si bien *Índice* tuvo una vida corta, el proyecto, como ha sido señalado, ocupa un lugar central en la conformación del campo intelectual de los años veinte, y se puede considerar a la distancia como uno de los nodos que muestra la transición entre modernismo y vanguardia. Además, una mirada cercana posibilita entender a los jóvenes de la generación del 27 en su afán de innovar sin romper necesariamente los moldes de la tradición, es decir, comprender su propuesta de renovación estética.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz Arciniega, Víctor, “Prólogo: el organizador de la esperanza”, en Alfonso Reyes, *Misión diplomática*, t. I, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2001, pp. 13-14.
- García Lorca, Federico, “Limonar”, *Índice*, núm. 2, Madrid, 1921, p. 33.
- Henríquez Jiménez, Antonio, “Un nonnato número cinco de *Índice*, la revista de Juan Ramón Jiménez. Ecos de dos autores canarios. Rastreo del sumario número 5”, *Philologica canariensis*, núm. 10-11, 2004-2005, pp. 295-315.
- Henríquez Ureña, Pedro, “En la orilla”, *Índice*, núm. 1, Madrid, 1921, pp. 3-5.
- Jiménez, Juan Ramón, “Disciplina y Oasis (anticipaciones a mi obra) Unidad (1918-1920) (Libro inédito)”, *Índice*, núm. 4, Madrid, 1922, p. 20.
- Perea, Héctor, “Introducción”, en *España en la obra de Alfonso Reyes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 7-40.
- Pérez de Ayala, Ramón, “Coloquio de la parábola y la hipérbole”, *Índice*, núm. 3, Madrid, 1921, pp. 41-42.
- Pineda Buitrago, Sebastián, “Comprensión de España en clave mexicana: Alfonso Reyes y la generación del 14”, *Revista de hispanismo filosófico*, núm. 19, septiembre de 2014, pp. 13.
- Prieto de Paula, Ángel L., “La revista *Índice*, de Juan Ramón Jiménez”, *Bulletin Hispanique*, 2016, pp. 118-2. Disponible en: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4551> (consultado: 31/XII/2019).
- Reyes, Alfonso y Genaro Estrada, *Con leal franqueza, correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada, tomo I, 1916-1927*, compilación y notas de Sergei I Zaitzeff, El Colegio Nacional, México, 1992.

- Reyes, Alfonso y Enrique González Martínez, *El tiempo de los patriarcas. Epistolario (1909-1952)*, compilación, estudio introductorio y notas de Leonardo Martínez Carrizales, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Reyes, Alfonso y José Vasconcelos, *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes, 1916-1959*, compilación y notas de Claude Fell, El Colegio Nacional, México, 1995.
- Reyes, Alfonso, *Diario I (1911-1927)*, edición crítica, introducción, notas, fichas bibliográficas e índice de Alfonso Rangel Guerra, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- _____, *Obras completas, volumen III/ Las vísperas de España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- _____, *Obras Completas, Volumen XXIV. Memorias/Historia documental de mis libros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- S/a, “Índice, revista mensual”, *Índice*, núm. 1, Madrid, 1921, s/p.
- S/a, “Sumario”, *Índice*, núm. 1, Madrid, 1921, s/p.
- Salvador, Álvaro, “Los escritores hispanoamericanos y la generación del 27”, *Revista Letral*, núm. 1, 2008, pp. 22-51.
- Torri, Julio, *Epistolarios*, edición de Sergei I. Zaitzeff, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 1995.
- VV. AA., “Conversación”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 514-515, abril-mayo de 1993, pp.11-24.
- VV. AA., *Cuadernos hispanoamericanos*, Especial de Generación de 1927, núm. 514-515, abril-mayo de 1993, pp.11-24.
- Zaitzeff, Sergei I., *Recados entre Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal*, El Colegio Nacional, México, 1987.

Los Contemporáneos y sus reflexiones sobre la pureza artística en las páginas de la revista *Sagitario* (1926-1927)

ANUAR JALIFE JACOBO Y ERNESTO SÁNCHEZ PINEDA
Universidad de Guanajuato

Resumen: El presente artículo explora las distintas reflexiones que los jóvenes poetas de Contemporáneos hicieron a propósito de la pureza artística en las páginas de la revista *Sagitario* (1926-1927), dirigida por el español vecindado en México, Humberto Rivas Panedas. Ello como una manera de ampliar el horizonte crítico del grupo en una época polémica en la que se enfrentaban en México dos formas opuestas de entender la cultura y en la que se daban intensos debates en Europa e Hispanoamérica a propósito del arte moderno, pero también como una forma de mostrar el papel que desempeñó una revista como *Sagitario* en ese contexto.

Palabras clave: revistas literarias mexicanas, *Sagitario*, poesía pura, autonomía literaria.

Abstract: This article explores the different reflections that the young poets of Contemporáneos did about artistic purity in the pages of the magazine *Sagitario* (1926-1927), directed by Humberto Rivas Panedas. This as a way to broaden the critical horizon of the group in a controversial time in which two opposing ways of understanding culture faced each other in Mexico and in which there were intense debates in Europe and Latin America regarding modern art, but also as a form of show the role played by a magazine like *Sagitario* in that context.

Keywords: Mexican Literary Magazines, *Sagitario*, Pure Poetry, Literary Autonomy.

SAGITARIO: UNA PLATAFORMA HETEROGÉNEA

EDITADA entre julio de 1926 y abril de 1927 por el poeta español migrado a México Humberto Rivas Panedas (1893-1960), *Sagitario. Revista del siglo XX* (1926-1927) es una publicación que, a pesar de su calidad editorial, de la importancia de sus colaboradores y de su relevancia histórica, ha pasado casi desapercibida para los estudios de la historia literaria mexicana.¹ Desde nuestra perspectiva, a lo largo de sus 14 números, divididos en 13 entregas, *Sagitario* buscó abonar a la construcción de una cultura mexicana moderna, estableciendo un diálogo entre las posturas estéticas más representativas de su tiempo.

Antiguo editor de *Ultra*, una de una de las revistas más relevantes de la vanguardia en el mundo hispánico, Humberto Rivas Panedas llegó a tierras mexicanas para desarrollar una intensa labor editorial mediante la publicación de revistas como la propia *Sagi-*

¹ Para contar con un panorama crítico sobre *Sagitario*, estos son los únicos estudios de los que, hasta ahora, tenemos noticia: el libro pionero de Pilar García Sedas, *Humberto Rivas Panedas. El gallo viene en aeroplano. Poemas y cartas mexicanas* (Renacimiento, Salamanca, 2009) y los artículos de Anthony Stanton, “Un ultraísta invisible entre estridentistas y Contemporáneos: Humberto Rivas Panedas y su revista mexicana *Sagitario* (1926-1927)” (en Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender (eds.), *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, El Colegio de México, México, 2018, pp. 305-337); Dayna Díaz Uribe, “Nueva York: 1926-1927. Teatros’, un texto olvidado de Octavio G. Barreda en la revista *Sagitario*”, Lilia Álvarez Ávalos, “‘Burla, burlando’. Ermilo Abreu Gómez y su comedia en un acto en la revista *Sagitario*” y Anuar Jalife, “*Sagitario*: en busca de una cultura mexicana moderna” (en Anuar Jalife y Ernesto Sánchez Pineda [coords.], *La palabra y los días. Estudios sobre prensa y literatura mexicana*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2019).

tario, *Circunvalación* (1928-1929), dedicada a las artes plásticas, y *El Espectador* (1930), orientada al teatro. Desde España, el poeta madrileño estableció una primera relación literaria con los jóvenes vanguardistas mexicanos pertenecientes al estridentismo. Sin embargo, una vez en nuestro país, se acercó primero a José Vasconcelos y más tarde a algunos escritores que se hallaban en la órbita de los Contemporáneos, como Ermilo Abreu Gómez, Gilberto Owen, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia, quienes representaron, en buena medida, la parte mexicana de *Sagitario*. El entramado de esas relaciones, que puede leerse también como el tejido de intereses artísticos y literarios del editor español, se vio reflejado en su revista, la cual terminó por dar cabida a voces tan disímiles como las de Diego Rivera y Xavier Villaurrutia, Nicolás Beaudin y Juan Ramón Jiménez, por citar solo algunos ejemplos.

Esta heterogeneidad parecía responder a la necesidad de *Sagitario* por inscribirse en la discusión cultural que tuvo lugar en México durante el periodo presidencial de Plutarco Elías Calles y los debates en torno al arte moderno que ocurrían de manera simultánea en Europa e Hispanoamérica. La publicación nace en las postrimerías del debate en torno a la poesía pura que se dio en Europa durante los primeros años de la década de los veinte y en los rescoldos todavía vivos de la llamada polémica sobre el “afeminamiento de la literatura mexicana” de 1925. En lo que corresponde a México, los años veinte representan un momento en que, de acuerdo con Víctor Díaz Arciniega, “se puede observar una lucha por establecer una cultura *nueva*, que sea síntesis de la sensibilidad colectiva, de la expresión artística y de la reglamentación jurídica de la sociedad”, es decir, una cultura que fuera capaz de “crear una intuición de vida *nueva*, un modo de sentir *nuevo* y una manera de ser *nueva* dentro de la dinámica social del México

nuevo".² Una búsqueda de renovación que generó el enfrentamiento de dos posturas antagónicas, en medio de las cuales se situó *Sagitario* –sin llegar a tomar partido de manera definitiva por alguna de ellas– como un espacio donde ambas se ponían en tensión. De acuerdo con Rafael Osuna, "la revista pretende producir por sí misma y reflejar en sí misma un campo cultural *in fieri*, no un estado de solución final –para esto están las antologías y los libros, los florilegios, los centones, las compilaciones y las colactáneas–. La revista no es el final de un proceso sino el proceso mismo".³ En ese sentido, la publicación de Rivas Panedas operó como una plataforma abierta y en movimiento, desde la cual se daba cuenta de la actualidad mundial del arte, así como de la transformación cultural del México moderno, no como algo acabado sino como algo en construcción. En ese sentido, Fernanda Beigel opina que desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, las revistas impulsaron nuevas formas de organización cultural en Hispanoamérica, pues "se caracterizaron por amalgamar las ideas de grupos heterogéneos, provenientes de experiencias políticas o culturales diversas" dando expresión a "las más contradictorias tendencias ideológicas".⁴

² Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010, p. 34.

³ Rafael Osuna, *Tiempo, materia y texto: una reflexión sobre la revista literaria*, Reichenberg, Kassel, 1998, p. 18.

⁴ Fernanda Beigel, "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana", *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, año 8, núm. 20, Universidad de Zulia, Maracaibo, marzo de 2003, pp. 107. En esa labor, explica la propia Beigel, "los directores de revistas tuvieron [...] un papel de indiscutible valor. Por lo general constituyeron exponentes de alto calibre en el campo intelectual de cada país y actuaron como catalizadores de nuevos proyectos político-culturales, algunas veces fueron orientadores, otras veces contribuyeron como colaboradores, pero esencialmente fueron agentes de difusión por excelencia. Los directores de revistas fueron, por lo general, editorialistas, dirigentes políticos, ensayistas, con-

En su propósito inicial, *Sagitario* da cuenta justamente de un itinerario que se muestra a sí mismo como “múltiple” y “complejo”, plural y en continua formación:

Nosotros somos muy ambiciosos y muy humildes; muy ambiciosos porque aspiramos a lo más puro y a lo más noble, y muy humildes porque venimos a realizar nuestra obra sin jactancia y sin estruendo. Cada número de SAGITARIO irá definiendo nuestro programa –tan múltiple como complejo– y dará a conocer el plano que nos hemos situado.

Quizá nuestra revista no sea una revista para todo el mundo, aunque nosotros no nos proponemos excluir a nadie que quiera venir con nosotros. Insinuamos este tema o esta posibilidad ante el desdén manifiesto con que el gran público acoge invariablemente todo aquello que cae fuera de los límites de su predilección.

Contaremos y estaremos siempre con las minorías aristocráticas –para nosotros no existe más aristocracia que la espiritual– que son, después de todo, y a despecho de las multitudes frívolas y superficiales, las que abren el surco de las civilizaciones. Esto no quiere decir que desdeñemos a la multitud, sino que preferimos esperar que venga ella a nosotros, en lugar de ir nosotros a ella.

Revista del Siglo xx llamamos a nuestra revista y al llamarla así hemos querido dar a entender que en ella tendrán cabida todos los problemas y todas las inquietudes de la época en que vivimos. Hombres de nuestro tiempo, modernos ante todo –respetaremos lo que la tradición tenga de fundamental y de permanente, pero sin caer en las aberraciones clasicistas y casticistas que suelen ser la peor forma de la impotencia.

ferencistas, ideólogos, libreros, distribuidores, tipógrafos e imprenteros” (*Ibid.*, p. 109).

La cultura y su difusión serán nuestro único medio y nuestro único fin, y puestos a cumplir esta misión, daremos siempre la preferencia a la cultura de nuestra raza. *SAGITARIO* será, pues, en este sentido, una revista hispanoamericana [...].⁵

Debida seguramente a la pluma de Rivas Panedas, esta declaración de intenciones, aunque posee un claro sesgo de elitismo intelectual, no termina por descartar el carácter incluyente de la revista. Dos objetivos parecen orientar la vocación de *Sagitario*: la atención a la actualidad artística, especialmente la hispanoamericana, y la difusión de la cultura del momento. Este doble cariz, por otra parte bastante frecuente en las revistas mexicanas de la época, apunta hacia la construcción de la propia representación de estas como espacios privilegiados donde se ponen en juego diversos proyectos políticos, sociales y culturales. Y es que, de acuerdo con Verónica Delgado, en las revistas, más allá de las expectativas, explícitas o implícitas, de sus editores, existe la pretensión de “ser el espacio donde se realizan y promueven los debates fundamentales (literarios, políticos, éticos, artísticos), convertirse al menos por un momento, (del cual depende su permanencia y mayor visibilidad en el espacio público), en ese sitio privilegiado”.⁶ En ese sentido, continúa Delgado, las revistas, desde su inmediatez, buscan no solo proyectarse hacia el futuro sino darle forma a este. “Las revistas ponen en circulación, legitiman, construyen, definen y discuten en torno de problemas, temáticas, políticas culturales, tradiciones, prácticas, relevantes para ellas mismas en relación con el espacio definido en que inscriben sus acciones y es por eso que la

⁵ S. f., “Propósito”, *Sagitario*, núm. 1, 15 de julio de 1926, s. pp.

⁶ Delgado, Verónica, “Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas”, en *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (coords.), Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2014, p. 18.

selección que conforman es de índole fundamentalmente diversa de la cronología que las involucra o en la que están insertas”.⁷

Sagitario, así, se constituye como un espacio editorial heterogéneo donde se discute la orientación de la nueva cultura mexicana, la cual no puede permanecer ajena a los debates artísticos internacionales. Una discusión en la que se vieron enfrentados dos grupos más bien heterodoxos y en constante redefinición: nacionalistas y Contemporáneos. En ese marco, llaman la atención las colaboraciones de algunos escritores del segundo grupo centradas en el tema de la pureza artística. Desde la palestra de *Sagitario*, estos jóvenes mexicanos parecían perseguir una doble meta: sumarse al debate europeo en torno a esta cuestión y clarificar su posición poética en medio del ambiente polémico en el que se encontraban situados.

LA AUTONOMÍA LITERARIA: UN TELÓN DE FONDO

Las dinámicas literarias hispanoamericanas sufrieron una profunda transformación a lo largo del siglo XIX. Los incipientes procesos de industrialización, los afanes modernizadores de los jóvenes Estados nacionales y de las nuevas oligarquías económicas y, particularmente, el auge de una prensa periódica dirigida a públicos cada vez más amplios transformaron radicalmente el papel secular que, como letrados, los escritores hispanoamericanos habían desempeñado hasta entonces, al convertirlos en una suerte de asalariados de la palabra que de súbito tenían que incorporarse al mercado para ganar su sustento diario. Esta difícil incorporación de los escritores en una nueva dinámica laboral los condujo a la transformación de su propia figura, que pasó del hombre de letras al escritor profesional, y a la creación de espacios nuevos desde los cuales pudieran participar e incidir en la vida pública. Por eso, para Ángel Rama no

⁷ *Ibid.*, p. 19.

es justo ver a los escritores finiseculares como retirados de la actividad política y encerrados en sus torres de marfil, pues, si bien es cierto que “acompañaron la división del trabajo en curso e hicieron de su producción artística una profesión”, esta nueva condición “no los retrajo de la vida política, a pesar de que muchos tuvieron conciencia de que en ella despilfarraban energías que hubieran sido más eficientes aplicadas a la producción artística, la cual fue percibida como alto valor, tanto o más importante para la sociedad que las actividades políticas, periodísticas, diplomáticas, o meramente mundanas”.⁸ Esta negativa de los escritores a retirarse de la escena pública generó una serie de tensiones que no estaban presentes en la vida literaria decimonónica. En opinión de Julio Ramos, es hasta las últimas dos décadas del siglo que la relación entre los escritores y el espacio público se torna problemática, pues “a medida que los Estados se consolidan ha ido surgiendo una esfera discursiva específicamente *política*, ligada a la administración y legitimación estatal, y autónoma del ‘saber’ relativamente indiferenciado de la república de las letras”.⁹ La reacción de los escritores frente a este nuevo escenario es compleja, pues al mismo tiempo que dotan a su escritura de un carácter instrumental, inician una tenaz pugna por construir un espacio literario autónomo. Será justamente de estos roces, como explica el propio Ramos, que emerja la “literatura pura”, la cual “en contraste con la función estatal de las letras, es resultado de una reestructuración del tejido de la comunicación social, que sacudió los *sistemas de autorización* presupuestos por la producción literaria anterior al fin de siglo”.¹⁰

⁸ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, 1998, p. 85.

⁹ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fundación editorial El perro y la rana, Caracas, 2009, p. 134.

¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

Este complejo proceso, como es de imaginarse, trasciende las fronteras del siglo XIX y llega hasta el XX. En México, tras el profundo sacudimiento de la vida pública que significó la Revolución, los enfrentamientos culturales que se dan durante los años veinte pueden leerse como un episodio, especialmente álgido, de esas tensiones que se habían establecido desde años atrás. La idea del surgimiento de una “nueva nación” colocó frente a frente a escritores, intelectuales y artistas que imaginaban los distintos rostros que debía asumir la cultura mexicana moderna. Por una parte, se plantan quienes creían que el artista debía desempeñar una función educadora y emancipadora de las masas; por otra, quienes pensaban que el principal –y acaso único compromiso– del creador era con el propio arte.

A mediados de los veinte, buena parte de la reflexión sobre la autonomía artística y literaria cristaliza, en Europa y América, en la discusión sobre la idea de una *poesía pura*. En ese sentido, como decíamos líneas arriba, las páginas que los jóvenes Contemporáneos dedican a pensar el asunto son, al mismo tiempo, un gesto cosmopolita, mediante el cual buscan inscribirse en una controversia literaria global y la asunción de una postura ética y estética en el contexto mexicano.

IDEAS SOBRE LA PUREZA POÉTICA EN LOS AÑOS VEINTE

Aunque el debate sobre la pureza poética podría remontarse hasta el siglo XIX, la cuestión se reabre con intensidad en el siglo XX a partir de la conferencia “La poesía pura” ofrecida por el abate Henri Bremond el 24 de octubre de 1925 ante las cinco Academias Francesas. De acuerdo con Salvador Elizondo, es justamente en el movimiento de los Contemporáneos que se decanta la influencia de la poesía pura y el surrealismo, dos tradiciones emparentadas, pero que corrieron siempre por líneas paralelas. Una cuestión que

se explica, piensa el autor de *Farabeuf*, si consideramos que los años veinte son “el campo en que medra el surrealismo, pero en el orden crítico son también los años en que se debate denodadamente una cuestión que había tenido sus orígenes en Poe, sus expresiones más notables en Mallarmé [...] y su etapa polémica a partir de la publicación de *Charmes* de Valéry, que dio lugar a las postulaciones por las que el Abate Bremond, en 1926, [*sic*] trató de demostrar ante la Academia Francesa que, para que se cumpla la función de la poesía, no es, de ninguna manera, necesario ‘entender’ lo que el poema dice”.¹¹

Para Anthony Stanton, durante la década de 1920 conviven al menos cinco nociones de poesía pura:¹² la mística de Henri Bremond, quien la piensa en términos de una “magia del recogimiento [...] que nos invita a una quietud donde sólo cabe abandonarse, pero activamente, a uno más grande y mejor que nosotros”¹³; la de Paul Valéry, que concibe la pureza como el “resultado de infinitas operaciones con el lenguaje, y el cuidado de la forma” y la “reorganización meditada de los medios de expresión”;¹⁴ la de la

¹¹ Salvador Elizondo, “Retrospectiva”, en *Museo poético*, 2ª ed., Universidad Autónoma Nacional de México, México, 2000, pp. 17-50.

¹² Anthony Stanton, “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), El Colegio de México, México, 1994, pp. 28-31.

¹³ Henri Brémont, *La poesía pura*, Argos, Buenos Aires, 1947, p. 23.

¹⁴ Paul Valéry, “Baudelaire y su descendencia”, *Espejo de paciencia*, núm. 0, 1995, p. 114. (Conferencia ofrecida en la Sociedad de Cursos y Conferencias de Madrid el 17 de mayo de 1924 y publicada en el núm. XII de junio de ese año de la *Revista de Occidente*). Conviene hacer un par de apuntes con relación a la idea de poesía pura de Valéry, pues la conferencia referida de Brémont parte justamente de un comentario que el poeta francés hizo en su prólogo *La connaissance de la Déesse* (1920), de Lucién Fabre, donde escribía: “La poesía absoluta solo puede proceder por maravillas excepcionales: las obras que compone constituyen enteramente lo que se advierte de más raro e improbable en los tesoros imponderables de una literatura” (Paul Valéry, “Introducción al conocimiento de la diosa”,

“poesía desnuda” de Juan Ramón Jiménez, quien, dice Stanton, “había practicado, en libros como *Eternidades* y *Piedra y cielo*, una depuración esencialista de su poesía en un intento de equilibrar emoción, sensación e intelecto en lo que se llamaría ‘lirismo de la inteligencia’ o ‘sensualismo intelectual’”;¹⁵ la de los poetas vanguardistas que “postulaban la autonomía absoluta del arte frente a la realidad”;¹⁶ y, finalmente, la idea de José Ortega y Gasset de un nuevo estilo artístico que tendía a la “deshumanización del arte”, a “evitar las formas vivas”, a “hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte”, a “considerar el arte como juego, y nada más”, a “una esencial ironía”, a “eludir toda falsedad, y, por tanto a una escrupulosa realización” y a considerar el arte como “una cosa sin trascendencia alguna”.¹⁷

Como apunta el propio Stanton, en el momento en que la mayoría de los Contemporáneos publican sus primeros poemarios, “coexisten estas distintas versiones de pureza poética –algunas parecidas, otras incompatibles–, junto con otras corrientes poéticas como la neogongorista y la neopopular”.¹⁸ En la prosa de ideas del grupo también es posible ver una relación con estas nociones que

Teoría poética y estética, La Balsa de Medusa, Madrid, 1991, p. 15). Sin embargo, el propio Valéry se sintió malentendido por el abate y llegó a dedicar algunas páginas a aclarar la cuestión. En el apéndice de *Calepin d'un poète* (1933) aclara: “I use the word *pure* in the sense in which the physicist speaks of pure water. I mean that the question arises of knowing whether one can manage to construct one of those works which may be pure of all non poetic elements. I have always held, and I still hold, that this aim is impossible to reach and that poetry is always a striving after this purely ideal state” (Paul Valéry, “Pure Poetry. Notes for a Lecture”, en *The Art of Poetry*, Denise Folliot (trad.), T. S. Eliot (intro.), Princeton University Press, Princeton, 1985, pp. 185.)

¹⁵ Stanton, “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, p. 30.

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, t. III, 6ª ed., Revista de Occidente, Madrid, p. 360.

¹⁸ Stanton, “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, p. 32.

a veces se discuten seriamente, a veces se aceptan de manera tácita y a veces se rechazan con contundencia.¹⁹ Las colaboraciones de Contemporáneos en *Sagitario* representan una muestra significativa de la pluralidad y la vigencia de estas ideas durante la época.

LA ACTUALIDAD DEL ARTE: ERMILO ABREU GÓMEZ Y HUMBERTO RIVAS PANEDAS

Las preocupaciones en torno a la pureza artística emprendidas por los jóvenes Contemporáneos suponen no pocas veces una consideración sobre la actualidad del arte en general. El sentimiento de estar en los albores de una época distinta y la convivencia de las múltiples concepciones poéticas mencionadas en el apartado anterior, a las cuales se sumaban las visiones socialistas, nacionalistas, indigenistas, colonialistas e, incluso, modernistas, hacen de los años veinte mexicanos una década efervescente en la que resultaba inevitable la reflexión sobre una cultura ajustada a los nuevos tiempos.

En *Sagitario*, Ermilo Abreu Gómez (1894-1971) —escritor que en ese momento colaboraba en las empresas de Contemporáneos, aunque más tarde se haría uno de sus críticos más férreos— aporta un par de notas bastante elocuentes al respecto. La participación del escritor yucateco en la revista es notable, pues después del pro-

¹⁹ Con respecto a la discusión en torno a la poesía pura, lo que señala Víctor Díaz Arciniega con relación a las ideas de Ortega y Gasset, bien vale para el resto de autores que en aquel momento se encuentran en el corazón del debate: “todas estas reflexiones y análisis de José Ortega y Gasset aparecen de modo soslayado y adobado a lo largo de toda la polémica. Soslayado porque no se cita al autor, aunque se aluden sus ideas y preocupaciones. Adobado porque los polemistas las adaptan a la circunstancia nacional. En suma: la imbricación entre el uno y los otros es tal que resulta inútil intentar la distinción. En otras palabras, las reflexiones de los mexicanos se apoyan en la realidad nacional y en el pensamiento del escritor español” (Díaz Arciniega, *op. cit.*, p. 33).

pio Rivas Panedas, es el colaborador más frecuente, con un total de nueve entregas. Es posible imaginar que entre el editor español y Abreu Gómez existiera una relación de amistad y una profunda afinidad de ideas; una cercanía que se ve constatada en la también profusa participación del yucateco en la revista de título orteguiano, *El Espectador*, que Rivas Panedas impulsaría a comienzos de los años treinta. Quizás sea justamente el pensamiento de Ortega y Gasset uno de los puntos de comunión entre ambos escritores. En los “Propósitos” iniciales de la revista, citados con anterioridad, traslucen ciertas ideas del filósofo español que habían tenido fortísimas repercusiones en el ámbito poético español y mexicano.²⁰ En su defensa de la aristocracia intelectual, Rivas Panedas parece suscribir la idea orteguiana de la historia —expuesta en *El tema de nuestro tiempo*— como un proceso vital de relaciones entre “los individuos superiores y la muchedumbre vulgar”; un proceso que, a diferencia de lo que podría pensarse a primera vista, no tiene un carácter estrictamente vertical. Pues, si bien Ortega piensa que los “hombres más enérgicos” actúan sobre las masas “dándoles una determinada configuración”, esta actuación no puede ser estricta-

²⁰ Para Díaz Arciniega: “La influencia del filósofo español es decisiva porque ayuda a los lectores mexicanos, jóvenes —en su mayoría— ávidos de ideas nuevas, a pensarse a sí mismos y a la realidad que los circunda. *El tema de nuestro tiempo* es determinante: en él se cifran los análisis y reflexiones de los temas que los jóvenes mexicanos más preocupan [...] En otras palabras: los síntomas de valores vitales que perciben en sí mismos son equivalentes a los que Ortega percibe en el mundo. En las polémicas de 1925, salvo una apresurada referencia directa al polígrafo español, se registra una notoria resonancia de su pensamiento; es tanta, que la reciprocidad es casi de uno a uno: lo que leen en *El tema de nuestro tiempo* se traslada a las inquietudes vertidas en los artículos periodísticos, aunque sin tomar la figura de vasos comunicantes, pues los jóvenes mexicanos aderezan sus análisis con las observaciones de su realidad inmediata. Pero, sin lugar a dudas, Ortega les sirve como punto de partida y como referencia y guía para sus análisis y reflexiones” (Díaz Arciniega, *op. cit.*, p. 30).

mente individual –pues corre el riesgo de perderse en la absoluta incomprensión– sino que debe situarse en el marco de una convivencia, de un compromiso entre masa e individuo; es decir, debe estar en consonancia con su tiempo.²¹

En sus “Notaciones”, publicadas en el cuarto y quinto número de *Sagitario*, Abreu Gómez indaga justamente en esta cuestión. Escritas a manera de notas breves y fragmentarias, las “Notaciones” proponen una suerte de esbozo de poética para el presente. Abreu Gómez comienza la primera nota, “El arte moderno”, preguntándose si “¿El arte moderno se identifica con el carácter de la humanidad actual?”. Su respuesta parece apuntar a que las nuevas realizaciones artísticas se encuentran en un punto intermedio, en un momento de crisis y de autocuestionamiento, de asimilación y rechazo del pasado, lo cual les impide aún poseer un carácter afirmativo: “No responden a un estado del alma pleno. Preguntan”. Haciendo eco de otro de los libros capitales de Ortega en ese momento, *La deshumanización del arte*, el escritor yucateco explica:

La deshumanización del arte quiere descubrir con su profunda averiguación interior, borrando todo lo superfluo, una respuesta categórica, un camino. Las síntesis artísticas solo se realizan cuando los elementos formales están distribuidos ya. Hay, en unidad, una valorización provisional en todos los elementos vivos actuales. Y es que en la cultura que nace y la que muere, en realidad, únense estrechamente, sin permitir la concepción de decadencia, ni la idea de surgimiento. La evolución hacia el progreso de la cultura se está realizando por un proceso de sucesivas crisis.²²

²¹ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, t. III, *op. cit.*, p. 147.

²² Ermilo Abreu Gómez, “Notaciones”, *Sagitario*, núm. 4, 1º de septiembre de 1926, s. pp.

Abreu Gómez parece pensar, entonces, que la pureza artística, que el arte deshumanizado, tiene sentido y pertinencia en la medida en que representa una depuración de la tradición, una indagación en las formas artísticas y un ordenamiento de sus elementos. Para el escritor nacido en Mérida, “la razón del arte” es la realización de lo que “nuestros sentidos, en su imperfección funcional, no pueden realizar”; la obra de arte es una “re-creación que enmienda”²³ la naturaleza; el arte es una economía del pensamiento que “facilita el acto de relacionar, lo concentra y de esta concentración extrae la posibilidad del establecimiento de un estado del alma: una sensación[,] un valor artístico”.²⁴ Ese camino de perfeccionamiento del pensamiento y la sensibilidad que Abreu Gómez reconoce en el arte puede vincularse con un proceso de purificación del trabajo artístico por vía de la inteligencia. En el último apunte de la segunda entrega de “Notaciones” expone precisamente la necesidad de la poesía de no tomar atajos y de explorar la idea antes que la emoción:

La esencia de la poesía.- El poeta que se desespera por descubrir estados de alma es un poeta cobarde que equivoca el camino del alma. Este poeta no llega sino a la cursilería sensible. El poeta que experimenta el valor de las ideas, está en camino de descubrir su conexión, está ya en la conquista de entender el resultado de tal conquista: una emoción que tiene bases ideológicas y de relación firme.²⁵

Esta idea, inscrita en la tradición de lo que podríamos llamar con Elizondo poesía de la inteligencia y que en términos de Valéry

²³ *Idem.*

²⁴ Ermilo Abreu Gómez, “Notaciones”, *Sagitario*, núm. 5, 1º de octubre de 1926, s. pp.

²⁵ *Idem.*

podría caracterizarse por su tendencia a hacia el “extremo rigor del arte [...], hacia una belleza siempre más consciente de su génesis, siempre más independiente de sus *sujetos*, y de los incentivos sentimentales vulgares lo mismo que de los burdos afectos de la grandilocuencia”,²⁶ aparece y reaparece en las páginas de *Sagitario*. En otro de los editoriales de la revista, titulado “La incomprensión y la intolerancia”, Humberto Rivas entrelaza este carácter del arte moderno con la incomprensión generalizada de la que es objeto, la cual también acusaba en los “Propósitos” fundacionales de la revista. Siguiendo la idea de Ortega de que “lo característico del arte nuevo, ‘desde el punto de vista sociológico’, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que entienden y los que no entienden”,²⁷ el antiguo ultraísta señala las tensiones en que se desenvuelve el arte nuevo, en una época en que “más que ayer resulta ilusoria y pueril la creencia en una cultura unánime y colectiva”, una época en la que “el proceso evolutivo de ampliación tiene que ser más lento y más difícil, aún para las minorías que van formando a través del tiempo la sensibilidad circundante”. De este modo, el arte se ve condenado a cierta soledad que nace de su creciente autonomía, de una nueva belleza que “constituye por sí sola una realidad independiente y orgánica” y de una nueva creación artística que se concibe como un “universo aparte” en el que “la escultura, el cuadro, el poema lírico y el poema sinfónico viven dentro de un medio y de una atmósfera que propios, suyos”.²⁸

²⁶ Valéry, “Introducción al conocimiento de la diosa”, p. 15.

²⁷ Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, p. 355.

²⁸ Humberto Rivas Panedas, “La incomprensión y la intolerancia”, *Sagitario*, núm. 2, 15 de agosto de 1926, s. pp.

LA PINTURA COMO EJEMPLO: EMILIO PETTORUTI Y AGUSTÍN LAZO

La plástica ocupó un lugar privilegiado en *Sagitario*. Sus forros fueron ilustrados en distintas épocas por Norah Borges, Wladyslaw Jahl y Santos Balmori Picazo, y en sus páginas se reprodujeron obras de artistas mexicanos, como Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledesma, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Francisco Díaz de León, Fernando Leal, Agustín Lazo y los pintores de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, además de extranjeros como Carlos Mérida, Emilio Pettoruti, Henri Matisse y Salvador Dalí. La mayor parte de estas obras no funcionan como ilustraciones independientes sino como acompañamiento a los artículos que hablan sobre ellas o sus autores.

Con relación a las reflexiones en torno a la pureza del arte nuevo, un par de colaboraciones de Abreu Gómez y Xavier Villaurrutia (1903-1950) resultan particularmente elocuentes. En los números 7 y 8 de la revista, el yucateco publica un artículo, dividido en dos partes, dedicado a las *13 obras* del pintor cubista de origen argentino Emilio Pettoruti (1982-1971); en la entrega de marzo de 1927, el autor de *Reflejos* publica “Exposición Lazo”, a propósito de la exhibición del pintor mexicano que tuvo lugar en la Casa Cervantes durante los primeros meses de ese año;²⁹ el cual es una síntesis del ensayo “Agustín Lazo”,³⁰ aparecido en octubre de 1926

²⁹ El prólogo al catálogo de esta exposición corrió a cargo de Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta, quien publicó en el primer número de la revista *Ulises* (1927-1928) una nota sobre la obra de Lazo en la que destacaba la pureza de una pintura “independiente” del magisterio de Diego Rivera, “económica”, libre de elementos anecdóticos y decorativos, y regida por “la emoción corregida, el orden cultivado, la cuidadosa limpieza, el dibujo seguro [...]” (Jorge Cuesta, “Agustín Lazo”, *Ulises*, núm. 1, mayo de 1927, pp. 22-24).

³⁰ Una tercera versión de este texto aparecerá en el párrafo que Villaurrutia dedica a Lazo en un artículo publicado en el sexto número de *Ulises* (Xavier Vi-

en la revista *Forma* (1927-1928), que, a su vez, debió ser parte del prólogo al catálogo de la primera exposición del pintor mexicano realizada en un local de la Avenida Madero hacia esas fechas.

Abreu Gómez da inicio a su artículo sobre la pintura de Pettoruti describiendo la actitud generalizada frente al arte nuevo. La pintura moderna provoca, primero, “molestia” y, luego, “sobresalto”. La razón de la reacción primera es la predisposición del público a encontrarse con una perspectiva realista; sin embargo, pasado ese primer sentimiento y, tras una operación intelectual, se produce el sobresalto, al descubrir “en la aparente confusión de líneas, en la conscientemente torpe disposición del color, los rasgos esenciales de la obra, las normas básicas de la idea pintada”.³¹ El dramaturgo reconoce esas actitudes de incomprensión e intolerancia del arte moderno, señaladas por Rivas Panedas, pero también las posibilidades de pertenencia a esa minoría selecta, reconocida por Ortega, que es capaz de entender las nuevas realizaciones artísticas. Las condiciones de posibilidad de ese entendimiento, para Abreu, no radican tanto en la cultura del espectador como en una suerte de sensibilidad generacional, al mismo tiempo histórica y biológica, que se muestra abierta a las manifestaciones modernas del arte:

[...] el concepto filosófico del arte en la mayoría de las personas “entendidas”, es estático. Se piensa en la norma entendida en disposiciones celestes; se cree que el arte, después de expresión clásica, no ha podido dar un paso hacia adelante. Así se entiende lo clásico: no como manifestación de un punto de vista; sino como el ápice insuperable escalera del perfeccionamiento. No se quiere comprender que las artes, como las culturas, responden exclusiva-

llaurrutia, “Un cuadro de la pintura mexicana actual”, *Ulises*, núm. 6, febrero de 1928, p. 11).

³¹ Ermilo Abreu Gómez, “Trece obras. Emilio Pettoruti”, *Sagitario*, núm. 7, 1º de enero de 1927, s. pp.

mente a las necesidades biológicas y espirituales de determinados anhelos y de determinadas necesidades del ser humano crecido y desarrollado este dentro de un círculo que está haciendo en cada instante, tocado e invadido por otros círculos de civilización.³²

La incompreensión del nuevo arte, además, tiene que ver con su resistencia a la fácil asimilación de la “colectividad”, de la “masa”, pues “las artes caminan, en los momentos actuales, precisamente, en dirección opuesta; se alejan, rápidamente, de la especulación sensible, no quieren nada con el manejo de las características de los afectos, o de las repulsiones de los hombres entre sí”. El arte moderno se aleja de la tradición mimética, la pintura abandona su carácter figurativo, y en lugar de eso se concentra en sí misma: “La pintura moderna está en otro plano. Está en el plano de la pintura. Perdón, no quiero jugar con las palabras. Quiero decir: la pintura moderna desea valerse, para la justa manifestación de su contenido, exclusivamente de los elementos propios de su naturaleza y propios de la naturaleza”.³³

Es precisamente este valerse exclusivamente de los elementos propios lo que Villaurrutia resalta en la obra de Agustín Lazo (1896-1972). A decir de Rosa García Gutiérrez, en su incursión en la plástica de su época, Villaurrutia “constató que podía existir otra pintura mexicana, que Lazo, con Tamayo, Abraham Ángel, Rodríguez Lozano y otros, constituían un grupo sólido, una tendencia pictórica mexicana alternativa a la oficial y afín a la poesía de su grupo”.³⁴ La reseña de Villaurrutia, en ese sentido, funciona como un contrapunto ideológico y estético dentro de la propia *Sagitario*, la cual dedicó muchos de sus pliegos a la exaltación de

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

³⁴ Rosa García Gutiérrez, *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana*, Universidad de Huelva, Huelva, 1999, p. 112.

ese arte nacionalista promovido por el gobierno callista. Merece la pena reproducir de forma completa la breve nota que el poeta dedica al joven pintor:

Hay pintura elocuente, como hay música y poesía elocuentes. La pintura de Delacroix es elocuente si se le ve por el lado que no deberíamos ver jamás en su pintura. Por ningún lado de las telas de Lazo encontraremos una sombra de elocuencia. También hay música incisiva y pudorosa a un solo tiempo: la música de Erik Satie. Esta pintura de Lazo es también pudorosa, incisiva. La encontramos lograda con el menor número de elementos claramente plásticos y sin más deseo que concurrir a una agradable reunión de voluptuosidad plástica.

Sin lección, sin historia, sin moral, estos cuadros son el ejemplo de una pintura desinteresada que conoce sus límites y que sabe reducirse y vivir dentro de ellos, cómodamente, sin excesos románticos, pero, al mismo tiempo, sin miserias ascéticas.

Los asuntos de sus telas están burlados irónicamente; también la realidad real. El pintor concede a las cosas la dimensión que conviene al papel que habrán de representar en el total del cuadro. ¡Qué nadie se acerque a esta pintura con una unidad métrica en los ojos!³⁵

El Diccionario de la Real Academia Española consigna dos acepciones de 'elocuencia': 1. f. Facultad de hablar o escribir de modo eficaz para deleitar, conmover o persuadir; 2. f. Eficacia para persuadir o conmover que tienen las palabras, los gestos o ademanes y cualquier otra acción o cosa capaz de dar a entender algo con viveza.

³⁵ Xavier Villaurrutia, "Exposición Lazo", *Sagitario*, núm. 10, 1º de marzo de 1927, s. pp.

Desde esas definiciones podemos pensar que Villaurrutia apela a la idea de un arte que no es complaciente, sentimental o concluyente, sino a un arte que, como el de Lazo, se reduce a su mínima expresión y se concentra en sí mismo; un arte que renuncia a toda misión didáctica o emancipadora, un arte que rechaza todo elemento ajeno; es decir, un arte puro que se aleja de toda voluntad mimética, de toda pretensión de representación de la “realidad real” y que, en cambio, en un gesto irónico, es decir, en un gesto autoconsciente, se centra en los propios medios y mecanismos de la representación.

MÁS ALLÁ DE LA PUREZA: JAIME TORRES BODET Y GILBERTO OWEN

Fieles a su rigor crítico y a su defensa de la libertad personal, los jóvenes Contemporáneos nunca se ciñeron a una noción específica de pureza poética. Como menciona García Gutiérrez “después de 1925, ni siquiera tomaron partido concreto por una u otra versión del concepto, una vez que este se mezcló con las teorías del Abate Brémond o la idea de ‘deshumanización’ que difundió Ortega y Gasset desde la *Revista de Occidente*”.³⁶ Hacia 1927, por ejemplo, Jorge Cuesta (1903-1942) pensaba que lo mejor del arte de su tiempo estaba dando un paso más allá de la pureza artística. En las “Notas”, mejor conocidas como “Un pretexto. *Margarita de Niebla*, de Torres Bodet”, publicadas en el número de octubre de 1927 de la revista *Ulises*, el cordobés –de forma similar a lo expuesto por Abreu Gómez en sus “Notaciones”– piensa que el reciente cultivo de un arte preciosista, es decir, de “un rigor artificial y exagerado”,

³⁶ García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 63.

de un “arte para artistas” en busca de su propio lenguaje, es la antesala necesaria de un arte plenamente libre, de un arte clásico.³⁷

Ideas parecidas esbozan Jaime Torres Bodet (1902-1974) y Gilberto Owen (1904-1952) en las páginas de *Sagitario*. En la edición del 15 de marzo de 1927, el primero publica un breve artículo sobre la poesía de Gerardo Diego y Rafael Alberti, dos de los poetas de la generación del 27 con quienes los Contemporáneos procuraban una relación en muchos sentidos especular. Torres Bodet caracteriza al primero en los términos habituales con que su grupo ponderaba el rigor, la contención y la medida en la poesía: “un autor que entiende la novedad como una disciplina eterna y cree en la conveniencia de no exhibir la trama, el *argumento* de su emoción”. Sin embargo, el mérito de la poesía del madrileño parece redondearse en la medida en que da un paso más allá de la disciplina: “poeta de complicada psicología, Gerardo Diego no olvida nunca el profundo pretexto humano que la poesía requiere para su creación. [...] Comprensivo de esta necesidad, él mismo bautizó el libro premiado en 1925 con el título *Versos Humanos*”.³⁸

Owen, por su parte, publica en el número 10 uno de sus ensayos fundamentales, “Poesía —¿pura?— plena. Ejemplo y sugestión”. De acuerdo con Antonio Cajero Vázquez, “Una comida, a propósito de una encuesta”, publicado por Torres Bodet en el mismo número de la revista “presenta una anécdota que revela, primero, el contexto en que surgió el ensayo ‘Poesía —¿pura?— plena. Ejemplo y sugestión’, de Owen, y luego, las prácticas de un grupo de intelectuales en plena ebullición”.³⁹ El poeta de *Biombo* comenta una comida grupal en la que se le propuso realizar una encuesta li-

³⁷ Jorge Cuesta, “Notas”, *Ulises*, núm. 4, octubre de 1927, pp. 30-37.

³⁸ Jaime Torres Bodet, “Dos poetas de España: Gerardo Diego y Rafael Alberti”, *Sagitario*, núm. 11, 15 de marzo de 1927, s. pp.

³⁹ Antonio Cajero Vázquez, “La necesaria arqueología textual: *Desvelo y Línea*, de Gilberto Owen”, en Gilberto Owen, *Desvelo / Línea*, Antonio Cajero Vázquez,

teraría preguntando: “¿Qué opina usted de la poesía pura?” Según el relato de Torres Bodet, con esa cuestión sobre la mesa, Villaurrutia recitó “el poema de Juan Ramón Jiménez que todos conocen” y tanto Owen como él mismo hicieron una disertación sobre el tema. Aunque la encuesta nunca se llevó a cabo, la discusión de aquella tarde se trasladó hasta las páginas de *Sagitario*, la cual publicó en páginas contiguas los ensayos de Owen y Torres Bodet a propósito de la poesía pura, y acompañó el primer artículo del poema “Pureza”, de Owen, y el segundo de algunos aforismos de Juan Ramón Jiménez y de su poema icónico de la búsqueda poética de pureza al que hace referencia Torres Bodet, “Vino, primero, pura...” No está de más recordarlos completos:

PUREZA

¿Nada de Amor —¡de nada!— para mí?
 Yo pedía la frase con relieve, la palabra
 hecha carne de alma, luz unguible,
 y un rayo del sol último, en tanto, hacía luz
 el confuso piar de mis polluelos.
 Ya para entonces se me había vuelto vuelto
 el diálogo monólogo,
 y el río, Amor —el río: espejo que anda—
 llevaba mi mirada al mar sin mí.
 ¡Qué puro eco tuyo, de tu grito
 hundido en el ocaso, Amor, la Luna,
 espejito celeste, Poesía.⁴⁰

quez (ed. crítica y estudio introductorio), El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2018, p. XLI.

⁴⁰ Gilberto Owen, “Pureza”, *Sagitario*, núm. 10, 1º de marzo de 1927, s. pp.

AFORISMOS

Depuración de la forma es “únicamente” depuración de la idea.

* * *

Un verso –desnudo– que no necesite para nada “llamarse” “verso libre”; de paso total, como el agua, en su pie único; que suponga, sin necesitarlos, como la rosa, “consonante y asonante”; anterior, acción pura, presente siempre y posterior –eterno fin– a todo verso; perpetua y luminosamente inclasificable.

* * *

Crítico de mi corazón; cuando yo digo el poema:

No lo toque ya más
que así es la rosa,
es después de haber tocado el poema hasta la rosa.

* * *

Que nuestra obra quede libre de nosotros –quemados los andamios, burlado el filólogo venidero–, desnuda, redonda y sin adherencias, como el huevo ¿de qué pájaro?, como grano ¿de qué espiga?, como Venus de la concha incontrable del mar.

VINO, PRIMERO, PURA...

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes;
y la fui odiando, sin saberlo.
Llegó a ser una reina,
Fastuosa de tesoros...
—¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

...Mas se fue desnudando.
 Y yo le sonreía.
 Se quedó con la túnica
 de su inocencia antigua.
 Creí de nueva en ella.
 Y se quitó la túnica,
 y apareció desnuda toda...
 ¡Oh pasión de mi vida, poesía
 desnuda, mía para siempre!⁴¹

La incorporación y distribución de elementos en la revista parece apuntar a la reproducción de una conversación en la que varios dichos son puestos sobre la mesa. En ese concierto, Torres Bodet comienza señalando el carácter polémico que ha cobrado la noción de poesía pura en los libros y diarios europeos de los últimos años y hace un brevísimo repaso de la polémica en la que parece identificar claramente dos polos: Brémond y Valéry. Para el autor de *Margarita de niebla* el problema de la poesía pura es en realidad doble y tiene dos momentos: por una parte “existe una poesía pura, anterior al poema en sí, representada en la historia literaria por la inspiración, ese estado de gracia de los románticos”; por otra “ya dentro del campo estricto de la palabra, la poesía pura es sólo la comprobación –hermosa– de una imposibilidad”.⁴² Se trata de una yuxtaposición de la propuesta mística del abate y de la proposición analítica de Valéry. Escribe Torres Bodet: “La reflexión me hace coincidir, siempre, con los ángulos de esta forma doble: *poesía irrespirable*, poesía anterior a la esterilización por química del crítico, y, desde otro punto vista, *poesía inefable*, poesía anterior al

⁴¹ Juan Ramón Jiménez, “Aforismos” y “Vino, primero, pura...”, *Sagitario*, núm. 10, 1º de marzo de 1927, s. pp.

⁴² Jaime Torres Bodet, “Una comida, a propósito de una encuesta”, *Sagitario*, núm. 10, 1º de marzo de 1927, s. pp.

poema, la poesía con mayúscula”.⁴³ El poeta parece decantarse por algo más que la poesía pura. En el último párrafo concluye:

No opongamos a la poesía humana de ayer, de hoy, de siempre, la poesía ni nombre, sin poeta, sin poesía. Cada teoría tiene –en carnaval– dos máscaras opuestas: una portátil, de seda, otra intransmisible, falta, el rostro mismo. Suprimida la primera queda en el asunto de la poesía pura esta verdad: Hay una poesía, una sola. La que escriben los poetas. Hay una simulación –siempre el que falsifica anuncia mayor pureza– y de esta simulación se enriquecen los críticos.⁴⁴

Por su parte, Gilberto Owen –siguiendo la genealogía del purismo poético, trazada por el poeta del *Cementerio marino*, que ubica su punto de partida en Poe y luego en Baudelaire, de quien se desprenden, a su vez, dos ramas, una que va de Rimbaud al surrealismo y otra que va de Mallarmé al propio Valéry– describe la poesía pura como “la aspiración de una secta religiosa” con “credo y ritual”, con sus “profetas”, “herejes” y “apóstatas”.⁴⁵ Para el rosarino, la historia de la poesía pura es una historia de los sucesivos fracasos de una inteligencia que su afán de alcanzar una belleza pura, abstracta, intangible, choca perenemente contra la materialidad y la sensualidad de la forma que asume en dicha búsqueda: el lenguaje. En contraste a esa pretensión de lo inalcanzable, Owen postula el ideal de una “poesía íntegra, resultante del equilibrio de sus elementos esenciales y formales”. Un equilibrio en el que se mezclan la imaginación y la inspiración vigiladas por un “despierto

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Gilberto Owen, “Poesía ¿pura?– plena. Ejemplo y sugestión”, *Sagitario*, núm. 10, 1º de marzo de 1927, s. pp.

criticismo”.⁴⁶ El propio Owen hace referencia en su ensayo a una reseña previa de comienzos de 1926 dedicada a *Biombo*, de Torres Bodet, con quien dialoga en las páginas de *Sagitario*. En aquella reseña el sinaloense describía el ordenamiento intelectual de la sensibilidad y la emotividad llevada a cabo por su contemporáneo. Ejemplo de poesía “desnuda”, a la manera de Juan Ramón, el mérito de Torres Bodet radica en el trabajo de depuración previo que supone la presentación del “fruto ya desnudo, del grano ya limpio de toda paja retórica o dialéctica, en delicada síntesis sensorial y sentimental –e, implícitamente, de análisis previo también–”.⁴⁷ El comentario crítico concluye negando el carácter *deshumanizado* la poesía de Torres Bodet, en contraste con la de Pellicer o Novo, y señalando la predilección de Owen por esos poetas modernos que consiguen ponderar y equilibrar el “hidrógeno de la inteligencia y el oxígeno de la vida”.⁴⁸ Aunque como bien señala Anthony Stanton “más que un equilibrio, la fórmula de Owen expresa un desequilibrio estable: H₂O: dos partes de inteligencia por cada parte de vida”.⁴⁹ El propio poeta de *Desvelo* reconoce en su ensayo para *Sagitario* el desequilibrio de esa “poesía limpia como agua corriente”, en la que “el coeficiente se refiere mejor a la inteligencia, y que de vida nos conformamos con aquellos datos suyos que puedan reducirse a valores artísticos”.⁵⁰

Owen anticipa algunos de sus planteamientos de “Poesía –¿pura?– plena. Ejemplo y sugestión” en la reseña sobre *Biombo* así como en otro artículo previo, publicado en el número 9 de *Sagitario*, “La poesía, Villaurrutia y la crítica”. En este, Owen rescata la

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Gilberto Owen, “*Biombo*, poemas de Jaime Torres Bodet”, en *Obras*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 215.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁹ Stanton, “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, p. 37.

⁵⁰ Owen, “Poesía –¿pura?– plena. Ejemplo y sugestión”, s. pp.

imagen de Villaurrutia como la “conciencia artística” de su grupo y lo define como un poeta-crítico, no por el trabajo explícito, argumentativo, del joven poeta, sino por la incorporación de la crítica como fundamento de su poesía. Una poesía en que no se “excluyen la reflexión y el *furor poeticus*, la función de crear y la de juzgar, sino que se completan”.⁵¹ Para Owen, el desinterés, la disciplina, el orden, la inteligencia, son los valores que alejan de la pasión a la obra de su amigo y la transforman en verdadera poesía. Desde esta perspectiva, al parecer prolíficamente pensada hacia esos años coyunturales, Owen es capaz de plantear la superación de la pureza poética mediante una poesía plena:

A poesía pura, aspiración imposible, oponemos poesía plena, modestos. Su fórmula estética se integraría por dos cualidades básicas, arbitrariedad y desinterés, y su formalidad expresiva —elaboración de metáforas de un sistema del mundo— requeriría una afinación del estilo a que obliga al escritor el nacimiento de un arte nuevo, el cinematógrafo, por su superioridad en el dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata.⁵²

Se trata de una poesía que de alguna manera busca la conciliación entre dos caminos solo en apariencia separados, una poesía caracterizada por la incorporación de la vida pero siempre determinada por el rigor y la autonomía, por la crítica y la autorreflexión, una poesía que no encuentra su definición únicamente en la retórica o la poética pero sí en su técnica, en su materia expresiva, es decir en el aterrizaje de esa poesía anterior, inmaculada e inalcanzable tan largamente asechada por los puristas.

⁵¹ Gilberto Owen, “La poesía, Villaurrutia y la crítica”, *Sagitario*, núm. 9, 15 de febrero de 1927, s. pp.

⁵² Owen, “Poesía —¿pura?— plena. Ejemplo y sugestión”, s. pp.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Gómez, Ermilo, “De las trece obras de Emilio Pettoruti”, *Sagitario*, núm. 8, 1º de febrero de 1927, s. pp.
- _____, “Notaciones”, *Sagitario*, núm. 4, 1º de septiembre de 1926, s. pp.
- _____, “Notaciones”, *Sagitario*, núm. 5, 1º de octubre de 1926, s. pp.
- _____, “Trece obras. Emilio Pettoruti”, *Sagitario*, núm. 7, 1º de enero de 1927, s. pp.
- Álvarez Ávalos, Lilia, “‘Burla, burlando’. Ermilo Abreu Gómez y su comedia en un acto en la revista *Sagitario*”, en Anuar Jalife y Ernesto Sánchez Pineda (coords.), *La palabra y los días. Estudios sobre prensa y literatura mexicana*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2019, pp. 141-160.
- Beigel, Fernanda, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, año 8, núm. 20, Universidad de Zulia, Maracaibo, marzo de 2003, pp. 105-115.
- Brémond, Henri, *La poesía pura*, Argos, Buenos Aires, 1947.
- Cajero Vázquez, Antonio, “La necesaria arqueología textual: *Desvelo y Línea*, de Gilberto Owen”, en Gilberto Owen, *Desvelo / Línea*, Antonio Cajero Vázquez (ed. crítica y estudio introductorio), El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2018, pp. XIII-CI.
- Cuesta, Jorge, “Agustín Lazo”, *Ulises*, núm. 1, mayo de 1927, pp. 22-24.
- _____, “Notas”, *Ulises*, núm. 4, octubre de 1927, pp. 30-37.
- Delgado, Verónica, “Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas”, en *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX- XX)*, Verónica Delgado,

- Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (coords.), Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2014, pp. 11-25.
- Díaz Arciniega, Víctor, *Querella por la cultura "revolucionaria" (1925)*, Álvaro Matute (pról.), Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- Díaz Uribe, Dayna, "Nueva York: 1926-1927. Teatros', un texto olvidado de Octavio G. Barreda en la revista *Sagitario*", en Anuar Jalife y Ernesto Sánchez Pineda (coords.), *La palabra y los días. Estudios sobre prensa y literatura mexicana*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2019, pp. 119-140.
- Elizondo, Salvador, "Retrospectiva", en *Museo poético*, 2ª ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 17-50.
- García Gutiérrez, Rosa, *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana*, Universidad de Huelva, Huelva, 1999
- Jalife, Anuar, "Sagitario: en busca de una cultura mexicana moderna", en Anuar Jalife y Ernesto Sánchez Pineda (coords.), *La palabra y los días. Estudios sobre prensa y literatura mexicana*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2019, pp. 93-118.
- Jiménez, Juan Ramón, "Aforismos" y "Vino, primero, pura...", *Sagitario*, núm. 10, 1º de marzo de 1927, s. pp.
- Ortega y Gasset, José, *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, t. III, 6ª ed., Revista de Occidente, Madrid, pp. 140-199.
- _____, *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, t. III, 6ª ed., Revista de Occidente, Madrid, pp. 353-386.
- Osuna, Rafael, *Tiempo, materia y texto: una reflexión sobre la revista literaria*, Reichenberg, Kassel, 1998.
- Owen, Gilberto, "Biombo, poemas de Jaime Torres Bodet", en *Obras*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pp. 215-217.
- _____, "La poesía, Villaurrutia y la crítica", *Sagitario*, núm. 9, 15 de febrero de 1927, s. pp.

- _____, “Poesía –¿pura?– plena. Ejemplo y sugestión”, *Sagitario*, núm. 10, 1º de marzo de 1927, s. pp.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, 1998.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fundación editorial El perro y la rana, Caracas, 2009.
- S. f., “Propósito”, *Sagitario*, núm. 1, 15 de julio de 1926, s. pp.
- Stanton, Anthony, “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura” en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), El Colegio de México, México, 1994, pp. 27-52.
- _____, “Un ultraísta invisible entre estridentistas y Contemporáneos: Humberto Rivas Panedas y su revista mexicana *Sagitario* (1926-1927)”, en Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender (eds.), *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, El Colegio de México, México, 2018, pp. 305-337.
- Torres Bodet, Jaime, “Dos poetas de España: Gerardo Diego y Rafael Alberti”, *Sagitario*, núm. 11, 15 de marzo de 1927, s. pp.
- _____, “Una comida, a propósito de una encuesta”, *Sagitario. Revista del Siglo XX*, núm. 10, 1 de marzo de 1927, s. pp.
- Valéry, Paul, “Baudelaire y su descendencia”, *Espejo de paciencia*, núm. 0, 1995, pp. 111-117.
- _____, “Introducción al conocimiento de la diosa”, en *Teoría poética y estética*, La Balsa de Medusa, Madrid, 1991.
- _____, “Pure Poetry. Notes for a Lecture”, en *The Art of Poetry*, Denise Folliot (trad.), T. S. Eliot (intro.), Princeton University Press, Princeton, 1985, pp. 184-192.
- Villaurrutia, Xavier, “Exposición Lazo”, *Sagitario*, núm. 10, 1º de marzo de 1927, s. pp.
- _____, “Un cuadro de la pintura mexicana actual”, *Ulises*, núm. 6, febrero de 1928, pp. 5-12.

Algunas consideraciones sobre la revista *El Hijo Pródigo* (1943-1946)

DAYNA DÍAZ URIBE

A Alfredo Villanueva Buenrostro

Resumen: El presente ensayo es un estudio sobre algunos de los elementos más destacados de la revista *El Hijo Pródigo*, desde su génesis y su formato, hasta sus integrantes y algunas de las polémicas que se generaron alrededor de la aclamada publicación. Asimismo, este texto ofrece un repaso por los estudiosos de la literatura que se han dedicado a analizar aspectos que han ubicado a esta revista como una de las más bellas de la historia de la literatura mexicana.

Palabras clave: revistas literarias mexicanas, siglo xx, *El Hijo Pródigo*, Octavio G. Barreda, Octavio Paz.

Abstract: This essay is a study of some of the most prominent elements of the magazine *El Hijo Pródigo*, from its genesis and format, to its members and some of the controversies that arose around the acclaimed publication. This text offers a review of literature scholars who have dedicated themselves to analyzing aspects that have placed this magazine as one of the most beautiful in the history of Mexican literature.

Keywords: Mexican literary magazines, 20th century, *El Hijo Pródigo*, Octavio G. Barreda, Octavio Paz.

Por estas fechas se cumplieron setenta y siete años de la salida de *El Hijo Pródigo*. Aunque hasta el momento sigue sin agotarse el tema, aún son pocos los estudios entorno a esta importante revista que, en medio de la Segunda Guerra Mundial, fue considerada como “el Arca [...] de Unidad Nacional donde [Octavio G. Barreda salvaguardó y rescató] la fauna de los imaginarios [...], suspendida en el limbo inmóvil... de la imaginación liberal”.¹

A pesar de que los años cuarenta en México fueron un “momento de gran actividad hemerográfica”,² la escena cultural en el país era un tanto desalentadora porque se habían dejado de editar revistas como *Contemporáneos*, *Taller* y *Tierra Nueva* y las que entonces existían estaban restringidas a un cierto tipo de escritores, como *Cuadernos Americanos*, o con limitaciones de espacio, como *Letras de México*. En ese tenor, en 1943, un grupo de escritores, que se reunían en una de las mesas del famoso Café París, le propusieron a Octavio G. Barreda liderar la fundación de una nueva publicación que no estuviera comprometida con un cenáculo ni limitada en cuanto espacio. Esta inquietud surgió especialmente entre Samuel Ramos, Xavier Villaurrutia y “más ostensiblemente”³ en Octavio Paz, quienes no habían sido invitados a colaborar en la revista de Jesús Silva Herzog y estaban inconformes por “no tener a su disposición un órgano publicitario de mejor calidad o más formal que *Letras de México*”.⁴ A pesar de que en ese entonces Octavio G. Barreda dirigía la *Gaceta literaria y artística* y trabajaba en

¹ Adolfo Castañón, “Presentación”, *El Hijo Pródigo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 15.

² Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje*, Era, México, 2004, p. 416.

³ Octavio G. Barreda, “*Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”, en *Las revistas literarias de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1963, p. 231.

⁴ *Idem*.

la SEP, decidió “conducir aquella nave”⁵ llamada *El Hijo Pródigo*, gracias a “la instancia y la promesa de una ayuda intensa y decidida así como un no sé qué de impulso quijotesco por comprar pleitos ajenos”.⁶

Los años que vivió Octavio G. Barreda fuera de México como diplomático, “le permiti[eron] [...] idealizar la patria relacionando sus expresiones espirituales y culturales con las del resto del mundo”,⁷ por eso fue que, al regresar al país, reunió en *Letras de México* y *El Hijo Pródigo*, “los frutos de la generación literaria más lograda en los últimos años”.⁸ En momentos tan tensos, en los que el país experimentaba algunas disputas en el ambiente cultural, Barreda fue el más indicado para dirigir ese nuevo proyecto, gracias a su carácter y su liderazgo y por no haber figurado nunca en “rencillas o divergencias tanto políticas como literarias”.⁹

El Hijo Pródigo es hasta el día hoy considerada como una de las revistas más bellas de la hemerografía mexicana. El “formato, la organización, [...] la estructura interna y externa, el tipo de imprenta, la clase de papel, etcétera”,¹⁰ fueron idea del autor de *Sonetos a la Virgen*, quien fue un gran conocedor de la prensa nacional y extranjera. Por eso es que las publicaciones que edificó son de las más atractivas que se hayan editado en nuestro país. Mientras que en 1937 se inspiró en *Les Nouvelles Littéraires*, *New York Times*, la *Gaceta Literaria* y *La Bête Noir* para crear *Letras de México*;¹¹ en

⁵ *Ibid.*, pp. 224-225.

⁶ *Ibid.*, p. 232.

⁷ Ramón Rubín en *Octavio G. Barreda (1897-1964). Homenaje*, Casa de la Cultura Jalisciense, México, 1964, p. 13.

⁸ *Idem.*

⁹ Barreda, *art. cit.*, p. 224.

¹⁰ *Ibid.*, p. 232.

¹¹ *Ibid.*, p. 221.

1943, se basó en la revista europea *The Mask* (1908-1929) y en *La Gazzette des Beux Arts*¹² para esbozar *El Hijo Pródigo*.

La denominación de la revista se relaciona principalmente con lo geográfico, lo bíblico y el motivo del viaje relacionado con la tradición y con la obra de André Gide. El nombre de *El Hijo Pródigo* era el que más se apegaba a la idea de Octavio G. Barreda,¹³ porque, a diferencia de otras revistas del momento,¹⁴ no quería que el título hiciera referencia a una limitante territorial pues, “los valores de la inteligencia y de la cultura no podían encerrarse en un determinado espacio”.¹⁵ Bautizarla con un apelativo de una latitud en específico hubiera sido restringirla, y la intención era que desde el título se proclamara “su espíritu contradictorio y desobediente, así como su voluntad de conservar abierta la puerta al mundo, libre de prejuicios regionales”.¹⁶ El epíteto también se asocia con la parábola del Evangelio según San Lucas en la que el menor de dos hermanos reniega de la moral de la casa paterna y exige ser heredado, se va y derrocha su dinero, pero después regresa y es recibido por su padre con una celebración, pues su hijo: “había muerto, y ha vuelto a la vida; se había perdido, y ha sido hallado”.¹⁷ Esta relación adquiere otro significado cuando ponemos en contexto que *El Hijo Pródigo* surgió dos años antes de que terminara la Segunda

¹² Véase Francisco Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1992, p. 166.

¹³ Véase Barreda, *art. cit.*, p. 232.

¹⁴ Las revistas coetáneas que en su nombre hacían referencia a un determinado espacio geográfico fueron: *Sur* (1931-1992), *Revista Hispánica Moderna* (1934...), *De mar a mar* (1942-1943), *Letras de México* (1937-1948), *Revista de las Indias* (1940...) y *Cuadernos Americanos* (1942...).

¹⁵ Barreda, *art. cit.*, p. 233.

¹⁶ Sheridan, *op. cit.*, p. 417.

¹⁷ “El hijo perdido y el hijo fiel: El hijo pródigo”, en la *Biblia de Jerusalén*, “Evangelio según San Lucas”, Cap. 15, versículos del 11 al 32, Porrúa, México, 1998, p. 1521.

Guerra Mundial, acontecimiento que provocó que en el mundo se vivieran momentos de incertidumbre. En la revista, como en la alegoría, también hay un regreso del hijo pródigo, pero en este caso “ha de entenderse como un retorno a nosotros mismos, más allá del tiempo nublado [...], de políticas e ideologías, como un religarnos nuevamente con aquellas humanidades perdidas en los laberintos de la historia social o personal”.¹⁸ En palabras de Octavio G. Barreda:

El hijo pródigo [...] sugiere la idea de un regreso o una salida. Hace ya más de veinte años que mucho del arte y la literatura es pura dispersión. Artistas y escritores salían en busca de nuevos horizontes, de nuevas aventuras y experiencias. Se hicieron muchos descubrimientos y hubo aventuras realmente impresionantes, pero también se hicieron muchas tonterías y se “descubrieron” muchos mediterráneos (siglos atrás ya descubiertos), a causa de un exagerado distanciamiento con la realidad. ¿Puede continuarse una práctica como ésta, cuando hasta los excursionistas están de vuelta a la tierra, a lo esencial, a lo conocido (y siempre nuevo), a lo *humano*? Si el hijo pródigo es el que vuelve –que no vuelve, en realidad– es también el que sale –sin salir– otra vez, o por vez primera. Y volver a lo entrañable, a lo auténtico, a lo humano, no es de ninguna manera ser “reaccionario”. Todo lo contrario, es avanzar, o, al menos mantener vivos, mejorándolos quizá, todos aquellos valores que lo negro, lo beato y sucio del mundo tratan hoy de ahogar.¹⁹

¹⁸ Adolfo Castañón, *Arbitrario de Literatura mexicana. Paseos I*, Lectorum, México, 2003, p. 206.

¹⁹ Véase Octavio G. Barreda, “Contestación”, *El Hijo Pródigo*, núm. 1, 1943, p. 62.

En la revista, la salida no fue una expedición más a nuevos confines, sino un recuento con la realidad, es decir, “el retorno a lo humano y perenne, no [...] regresar a lo huero y malo, o fácil”.²⁰ Ante el peligro que corría la literatura en esos momentos de convertirse en un panfleto, *El Hijo Pródigo* se comprometió con proteger el arte “ante peligros tales, ante propagandas tales, que qu[erían] limitar lo que debe ser por naturaleza ilimitado”.²¹ Esa denominación le dio a la revista, además de cierto carácter ecuménico, una aura filantrópica. El nombre de *El Hijo Pródigo* también sugiere una adhesión de sus integrantes a la tradición. El motivo del viaje, o del éxodo, siempre ha estado presente en la literatura mexicana, desde la segunda década del siglo pasado, con los Ateneístas, hasta principios de los años cuarenta, con la llegada de esta revista. Los miembros del Ateneo de la Juventud tuvieron una afición por los personajes viajeros, específicamente, por el héroe griego Ulises, “antecedente del Hijo Pródigo dentro de la literatura mexicana”.²² Cuando José Vasconcelos escribió en 1916 “El movimiento intelectual contemporáneo de México”, “[promovió] a Ulises como imagen del hombre contemporáneo”²³ y lo “rehabilit[ó] [...] como expresión del hombre de letras”.²⁴ Más tarde, el griego fue adoptado y reinventado por los integrantes de la *Revista de Curiosidad y Crítica* y, después, por los futuros Contemporáneos, en quienes “los personajes viajeros [...] [fueron] sinónimos de la curiosidad y la crítica, el viaje y la huida, hasta convertirse en figuras morales, en particular el Hijo Pródigo, como enseñanza de reconocimiento

²⁰ *Idem.*

²¹ Octavio G. Barreda, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 1, 1943, p. 7.

²² Juan Pascual Gay, *Regreso al Hijo Pródigo. Ensayo sobre un motivo de la literatura mexicana*, Eón / El Colegio de San Luis, México, 2014, p. 75.

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

del magisterio de André Gide”.²⁵ Desde que Xavier Villaurrutia tradujo al español en 1928 *Le retour de l'enfant prodigue*:

[...] el personaje de la parábola se [...] convirti[ó] [...] en emblema de la voluntad cosmopolita de su grupo, en una apuesta por la tradición mexicana de la apertura, así como su renuncia a cualquier singularismo. Eran emblemas de aquello que Gide apretó en 1910 en un término orgulloso para definir la cultura moderna: una cultura *déraciné*, desenraizada, condición de carácter moderno y voluntad poética a la vez.²⁶

Después de los Contemporáneos el hijo pródigo fue adoptado por algunos colaboradores de *Letras de México* y más tarde por los integrantes de *El Hijo Pródigo*, pero en esta última ya como “un motivo asumido y madurado, perfectamente integrado en la literatura mexicana a costa del olvido progresivo de otros personajes”.²⁷

Durante los 42 números la revista conservó el mismo formato. El nombre siempre apareció con letras capitales al centro superior de la portada y al margen, tres fragmentos del Antiguo Testamento:

“Generación va, y generación viene: mas la tierra permanece”, (Eclesiastés. 1.4). “El hombre nacido de mujer, corto de días, y harto de sinsabores: que sale como una flor y es cortado; y huye como la sombra, y no permanece”, (Job. 14.1 y 2). Y “será como el árbol plantado junto a arroyos de aguas, que da su fruto en su tiempo, y su hoja no cae: y todo lo que hace prosperará”, (Salmo 1. 3).

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁶ Sheridan, *op. cit.*, p. 417.

²⁷ Pascual Gay, *op. cit.*, p. 16.

El objetivo de poner estos fragmentos fue continuar con el ambiente bíblico del título y “simbolizar la variada corriente de escritores que por la revista transitaría; señalar el constante flujo y reflujo del pensamiento humano y dejar sentado que la idea era dar un testimonio escrito, del paso de los escritores por la publicación”.²⁸ En la portada siempre se reprodujeron, en cartoncillos de color, imágenes en blanco y negro de “objetos de cerámica, escultura o pintura prehispánicos, coloniales, modernos y contemporáneos, retratos y fotografías de relevantes personalidades de las letras o las artes”.²⁹ En la parte inferior de la portada, el sumario donde se anunciaban las publicaciones más destacadas de cada número.

Aunque Enrique Krauze adjudique erróneamente a Octavio Paz la idea de la estructura interna de la revista,³⁰ fue el mismo Octavio G. Barreda el responsable. La dividió en 4 segmentos, “cuyos títulos invisibles fuer[on]: *Tiempo, Destiempo, Contratiempo y Pasatiempo*”, ideados con el objeto de contraponer la modernidad con la tradición literaria.³¹ Esta estructura simula, según Barreda, el movimiento de un “péndulo que va y viene, que sale y regresa, como el Quijote, Ulises”,³² como el hijo pródigo... En *Tiempo*

²⁸ Alfredo Villanueva Buenrostro, *Índices de El Hijo Pródigo (Revista Literaria)*, Tesis de Maestría, UNAM, México, 1965, p. 4.

²⁹ *Ibid.*, p. 5.

³⁰ A pesar de lo dicho por Octavio G. Barreda, Enrique Krauze en el 2014 sugirió que la estructura de *El Hijo Pródigo* fue ideada por Octavio Paz: “En los primeros meses de 1943, Paz convence a Octavio G. Barreda, editor de la revista *Letras de México*, a embarcarse en la publicación de una revista “de categoría”. Se llamaría *El Hijo Pródigo*. Fue, mucho más que *Taller*, un lugar de encuentro entre generaciones, tradiciones, géneros. Una ingeniosa división sugerida seguramente por Paz (*Tiempo, Destiempo, Contratiempo, Pasatiempo*) normaba el índice” (Véase Enrique Krauze, *Octavio Paz. El poeta y la revolución*, Debolsillo, México, 2014, pp. 91-92).

³¹ Véase Pascual Gay, *op. cit.*, p. 49.

³² Octavio G. Barreda, “*Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”, en *op. cit.*, p. 233.

se incluyeron escritos inéditos; en *Destiempo*, las traducciones de textos que eran dignos de recircular; *Contratiempo*, las reseñas, y *Entretiempo*, las notas o fragmentos que se incorporaron al final de la publicación. Todo esto antecedido por el editorial “Imaginación y Realidad”, “el lema –o tema– de la revista”,³³ donde “se perfilaron los problemas vitales de México, y en ocasiones se profetizaron las soluciones apropiadas”.³⁴ Asimismo, ahí “se encuentra la génesis, las causas y la razón de ser”³⁵ de *El Hijo Pródigo*. En el primer editorial se explicó que, en esos momentos tan angustiantes, sus integrantes creían “ante todo en ese ilimitado mundo imaginativo que se llama literatura”,³⁶ especialidad que “progres[ó] a pesar de las largas épocas de represión de la expresión libre”,³⁷ pero que, “pocas veces, [...] se había enfrentado a un peligro como [ese] en que parec[ía] que todas las “ganancias divinas” est[aban] a punto de naufragar”.³⁸ Con la revista, sus colaboradores trataban de defender el futuro de la literatura de “los dogmas maniqueos de la ideología”,³⁹ porque, “el escritor, el poeta, el artista, no son instrumentos ni su obra puede ser ese proyectil ciego que muchos suponen”.⁴⁰

Los temas que se trataron en *El Hijo Pródigo*, “abarcan desde el más simple pensamiento [...], hasta el ensayo con vivos de erudi-

³³ *Ibid.*, p. 234.

³⁴ Villanueva Buenrostro, *op. cit.*, p. 18.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Octavio G. Barreda, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 1, 1943, p. 7.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ Octavio Paz, “Quinta Vuelta. Presentación del número 60”, en *Vuelta*. Índice, Vuelta, México, 1995, p. 11.

⁴⁰ Redacción, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 5, 1943, p. 270.

ción, pasando por la poesía, la dramática, la mera obra de creación y las artes plásticas”.⁴¹ Según Octavio G. Barreda:

tuvi[eron] especial interés y cuidado de que [las colaboraciones] fueran de primera categoría, no incursionando por los terrenos de la historia y de la filosofía sino en muy contadas ocasiones; pero jamás en los de la sociología, la economía, la etnografía o cosas por el estilo, que eran el fuerte de *Cuadernos Americanos*. Sólo obras de creación literarias y artísticas; y en cuestión de las artes plásticas, tratar de que lo incluido fuese mexicano, de todas las épocas.⁴²

Para diferenciarse de otras publicaciones, los hijos pródigos se mostraron a favor de privilegiar lo literario y artístico de primera calidad, “huir de la revista-muestrario”,⁴³ y “de toda esa neo-barbarie que qu[ería] reducir a la poesía y al arte a sus propios intereses: política, filosofía, nacionalismo, etc.”.⁴⁴ Estas restricciones, aunadas a que en la revista se le abrieron las puertas a escritores de diferentes generaciones y nacionalidades porque “tarde o temprano todo hijo de Dios es un hijo pródigo”,⁴⁵ provocó que recibiera duras críticas, “de extranjerismo y elitismo, como lo ordena[ba] el guion “‘revolucionario’ mexicano”.⁴⁶ Esta campaña de desprestigio fue, según Octavio Paz, “inspirada por Neruda y sus amigos. Lo

⁴¹ Villanueva Buenrostro, *op. cit.*, p. 26.

⁴² Octavio G. Barreda, “*Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”, en *op. cit.*, pp. 234-235.

⁴³ Octavio Paz, Carta a Octavio G. Barreda, Berkeley, 8 de febrero de 1944, p. 4, Nettie Lee Benson Latin American Collection Library de la Universidad de Texas en Austin, Benson Manuscripts Collection.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Octavio G. Barreda, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 1, 1943, p. 8.

⁴⁶ Sheridan, *op. cit.*, p. 421.

secundó Diego Rivera...⁴⁷ Sin embargo, así como *El Hijo Pródigo* tuvo detractores, también recibió “una pronta aceptación dentro de los círculos literarios de México y en algunos del extranjero”.⁴⁸ Por privilegiar lo literario y no lo ideológico, *El Hijo Pródigo* quedó estigmatizada como indiferente y como extranjerizante, por no ser exclusiva de escritores nacionales. A pesar de que en ese momento algunos señalaron la heterogeneidad de sus participantes como una debilidad, resultó ser una de sus mayores cualidades pues la revista juntó esfuerzos con la única voluntad de formar un “verdadero vehículo de opinión. No la accidental o circunstancial de un variado grupo de escritores... sino la extensa, divergente, y hasta contradictoria de un amplio grupo de individuos”.⁴⁹ Esa apertura fue lo que convirtió a *El Hijo Pródigo* en “el epicentro de las nuevas corrientes literarias... el punto de reunión de los representantes de las más diversificadas tendencias literarias, nacionales y extranjeras”.⁵⁰ En ella se juntaron autores de “tres generaciones bien definidas y varias nacionalidades”,⁵¹ los primeros fueron los exintegrantes de *Contemporáneos*, *Taller* y *Tierra Nueva*, y los segundos, aunque de muchos otros países, se trató, en especial, de los exiliados españoles radicados en México.

Las colaboraciones fueron, por orden de preponderancia, poesía, ensayo, narrativa, teatro y crítica de arte. Según Francisco Caudet, la poesía publicada en *El Hijo Pródigo* “puede servir de muestra de las principales corrientes y autores mexicanos desde el

⁴⁷ Octavio Paz, “Antevíspera: *Taller* (1938-1941)”, en *Obras completas*, t. 4, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 110.

⁴⁸ Villanueva Buenrostro, *op. cit.*, p. 7. (Véase Walter Pach, “Correspondencia”, *El Hijo Pródigo*, núm. 2, 1943, p. 126 y Pedro Salinas, “Correspondencia”, *El Hijo Pródigo*, núm. 3, 1943, p. 190).

⁴⁹ Redacción, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 6, 1943, p. 336.

⁵⁰ Villanueva Buenrostro, *op. cit.*, p. 7.

⁵¹ Sheridan, *op. cit.*, p. 419.

Modernismo hasta el primer lustro de los años 40”.⁵² Por un lado, se editó obra de autores ya finados, como en el caso de José Juan Tablada y Ramón López Velarde, con la finalidad de adscribirse a una tradición literaria y de reconocer “la deuda que tenían con ellos los nuevos poetas”.⁵³ Por el otro, se reconoció el magisterio de Enrique González Martínez y Alfonso Reyes, porque “estos poetas tienen el ‘interés histórico’ de haber forjado, tras absorber y superar la herencia del modernismo, un cambio de sensibilidad lírica, que inauguró el comienzo de la poesía mexicana *contemporánea*...”.⁵⁴ Publicar a estos autores tuvo el objetivo de hacer un recuento y un registro de la tradición de poetas reconocidos por los integrantes de *El Hijo Pródigo*, para después introducir a los escritores actuales:

Convivieron en sus páginas poetas de las generación Contemporáneos (cosmopolitas y maestros en el arte la metáfora); del grupo de Taller (para quienes la poesía era “una experiencia capaz de transformar al hombre... y a la sociedad”); y del grupo de Tierra Nueva (estetizantes y “abstraccionistas”).⁵⁵

El Hijo Pródigo actualmente es una fuente inagotable para los filólogos, pues en ella encontramos numerosos adelantos de lo que hoy son algunos de los libros más importantes de la literatura nacional. Del “grupo sin grupo”, Xavier Villaurrutia dio a conocer fragmentos de *Canto a la primavera* (1948); Gilberto Owen, de *Perseo vencido* (1948); Jaime Torres Bodet, de *Sonetos* (1949), y Carlos Pellicer, de *Subordinaciones* (1949). A causa de la marcada intervención de este grupo y porque Octavio G. Barreda años

⁵² Francisco Caudet, “La obra poética”, en *El Hijo Pródigo. Antología*, Siglo XXI, México, 1979, p. 24.

⁵³ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 24.

atrás tuvo especial interés de “resucitar [*Contemporáneos*] con otro título o, mejor dicho, fundar una revista nueva que continuara [sus] ideales”,⁵⁶ Manuel Durán, sugirió que “*El Hijo Pródigo* constituyó, en cierto modo, una reencarnación de *Contemporáneos*, continuando con su síntesis de lo nacional y lo internacional, su influencia en las minorías más cultas y más activas del país”.⁵⁷ Por eso es que ambos proyectos editoriales son muy parecidos. De Taller, participaron Octavio Paz, Efraín Huerta, Nefalí Beltrán, Rafael Solana y José Revueltas, aunque estos dos últimos no con poesía sino con narrativa. El nobel mexicano, además de ser fundador, fue uno de los colaboradores más enérgicos. Y, a pesar de que años después declaró que tras su salida al extranjero en 1943 no tuvo mucha injerencia en la revista,⁵⁸ los datos y su correspondencia con Octavio G. Barreda⁵⁹ demuestran lo contrario. Entre sus numerosas contribuciones, publicó algunos poemas que más tarde se integraron a *Libertad bajo palabra* (1949); Efraín Huerta editó algunos fragmentos de *Los hombres del alba* (1944) y de *La rosa primitiva* (1955) y Nefalí Beltrán participó con “Soneto”, “Canción” y “Décimas”. Faltó Alberto Quintero Álvarez, “uno de los mejores poetas mexicanos”,⁶⁰ a quien, por iniciativa de Paz, y

⁵⁶ Manuel Durán, “Introducción”, en *Antología de la revista Contemporáneos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 19.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁸ Véase Diana Ylizaliturri, “Entrevista con Octavio Paz, editor de revistas”, *Letras libres*, p. 55. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/entrevista-con-octavio-paz-editor-de-revistas> (consultado: 12/V/2015).

⁵⁹ Véase Dayna Díaz Uribe, “Notas de Octavio Paz sobre *El Hijo Pródigo* en su correspondencia con Octavio G. Barreda”, en *Año catorce: nuevos asedios a Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas, a cien años de su nacimiento*, El Colegio de San Luis, México, pp. 85-108.

⁶⁰ Octavio Paz, Carta a Octavio G. Barreda, Berkeley, 30 mayo de 1944, p. 2, Nettie Lee Benson Latin American Collection Library de la Universidad de Texas en Austin, Benson Manuscripts Collection.

por medio de Barreda,⁶¹ se invitó a participar, pero su colaboración nunca se pudo concretar por su fallecimiento.⁶² De Tierra Nueva se publicaron poemas de Alí Chumacero y Jorge González Durán. El nayarita, que “desempeñó una función de primer orden en *El Hijo Pródigo*, ya que fue uno de sus redactores más activos”,⁶³ publicó poemas de *Amor entre ruinas*, *Imágenes desterradas* y de *Tiempo perdido*. Jorge González Durán, participó menos, pero publicó adelantos de *Ante el polvo y la muerte* (1945), poemas que son “un respiro, un poco de aire sencillo, en la enrarecida y angustiada poesía contemporánea de México”.⁶⁴ Según Francisco Caudet:

En *El Hijo Pródigo* se puede hallar un valiosísimo muestrario de poemas de algunos miembros de la generación del 27 (Guillén, Altolaguirre, Cernuda, Prados, Salinas y Moreno Villa), y de la generación del 36 (Gil-Albert, Gaya, Rejano y Giner de los Ríos). Es obvio que, a la hora de trazar “la imagen de la poesía mexicana contemporánea”, se ha de contar con estas voces españolas.⁶⁵

Tal es la importancia de estas contribuciones que “el estudioso de la poesía española habrá de acudir a *El Hijo Pródigo* y a otras revistas de América, para historiar la obra continuada en el exilio”.⁶⁶

El ensayo en la publicación estuvo enfocado en mayor medida a temas literarios y, en contadas ocasiones, a asuntos filosóficos.

⁶¹ Véase *Idem*.

⁶² Véase Redacción, “Alberto Quintero Álvarez (1914-1944)”, *El Hijo Pródigo*, núm. 18, 1944, p. 188.

⁶³ Francisco Caudet, “La obra poética”, en *El Hijo Pródigo. Antología, op. cit.*, p. 34.

⁶⁴ Octavio Paz, Carta a Octavio G. Barreda, Berkeley, 12 de marzo de 1944, p. 1, Nettie Lee Benson Latin American Collection Library de la Universidad de Texas en Austin, Benson Manuscripts Collection.

⁶⁵ Caudet, *art. cit.*, p. 25.

⁶⁶ *Idem*.

Como *El Hijo Pródigo* estuvo interesada sobretudo en la poesía,⁶⁷ hubo una cantidad considerable de textos que trataron ese asunto. En ese sentido, por una parte, editaron traducciones de ensayos de autores extranjeros de crítica del género lírico con los que cumularon los hijos pródigos, como fue el caso de la “La música de la poesía”, de T. S. Eliot, o “La experiencia poética”, de I. A. Richards, y por otra parte, algunos de los integrantes dieron a conocer textos donde ellos reflexionaban sobre el mismo tema, como Octavio Paz en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, que más tarde formó parte de *Las peras del olmo* (1957). O José Bergamín en “Las telarañas del juicio ¿Qué es poesía?”, donde “se interna al campo siempre árido de la fenomenología poética”⁶⁸ y discurre en torno a la Generación del 98 y de Rubén Darío. Aunque originalmente los colaboradores de *El Hijo Pródigo* tenían pensado evitar los textos filosóficos, académicos, eruditos o pretencioso,⁶⁹ y “huir [...] de esa plaga pseudofilosófica que nos cayó un poco después de la llegada de Gaos y otros filósofos españoles”,⁷⁰ se editaron algunos ensayos de esta naturaleza, como “Concepto de zozobra”, de Arturo Rivas Sainz; “Principios de ontología aristotélica”, de Antonio Gómez Robledo y “Esquema para una historia de la filosofía”, de Leopoldo Zea.

En *El Hijo Pródigo* se publicaron más de cincuenta colaboraciones de narrativa, pero este género “ocupó un lugar secundario”.⁷¹ No obstante, la revista fue muy afortunada, pues contaron con la participación de narradores de primerísima línea, como Agustín

⁶⁷ Véase Sheridan, *op. cit.*, p. 419.

⁶⁸ Villanueva, Buenrostro, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁹ Véase Octavio G. Barreda, “*Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”, en *op. cit.*, p. 235.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Francisco Caudet, “Teatro y prosa narrativa”, en *El Hijo Pródigo. Antología*, *op. cit.*, p. 54.

Yáñez, Francisco Rojas González, José Vasconcelos, Rafael Solana, Alfonso Reyes, José Revueltas, Octavio Paz, Xavier Villaurrutia o algunos otros autores que fueron excelentemente traducidos como Agnes Smedley, André Gide, Jean Malaquais y Wanda Wasilewska.

El género dramático fue “uno de los grandes huecos que la revista vino a llenar”.⁷² Para 1943 el teatro no tenía muchas esperanzas y su contexto era desalentador, por eso se le dio importante cabida en sus paginas. Como “la mayoría de los redactores de *El Hijo Pródigo* habían formado parte de grupos experimentales”,⁷³ no sorprende “el número de editoriales sobre el tema y [...] la cantidad de obras publicadas de dramaturgos nacionales y extranjeros”.⁷⁴ *El Hijo Pródigo* intentó darle un nuevo impulso y retomar los esfuerzos de sus antecesores que para los años cuarenta se habían apagado. La publicación manifestó su preocupación por la falta de apoyo en algunas ocasiones en “Imaginación y Realidad”. Se denunció que “el escritor se enc[ontraba] con que México no tiene ni parece querer tener los medios físicos, económicos, humanos, [...] para hacer tangible, real y presente, el talento de sus autores vivos”.⁷⁵ Responsabilizaron al Estado de que el país “no sólo no tiene el teatro que merece sino que parece resuelto a no merecer los autores dramáticos que ya tiene”.⁷⁶ *El Hijo Pródigo* propuso crear un Teatro Nacional y una Escuela de Teatro que preparara a “los de verdad aptos”⁷⁷ interesados en convertirse en actores profesionales y que la actuación se convirtiera en una profesión “tan respetable como cualquier otra”.⁷⁸ Los integrantes de la revista sa-

⁷² Villanueva Buenrostro, *op. cit.*, p. 77.

⁷³ Caudet, *art. cit.*, p. 49.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Redacción, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 2, 1943, p. 70.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Redacción, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 41, 1946, p. 68.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 67.

bían que se podían mejorar esas condiciones pues “otros países con menos recursos de inteligencia, de sensibilidad y aún de economía, lo ha[bían] logrado”.⁷⁹ En los 42 números se editaron “23 piezas, todo un suceso. Once mexicanos, tres de españoles radicados en el país, cuatro traducciones del francés, dos del italiano, dos del ruso y una del alemán.”⁸⁰ Fue Xavier Villaurrutia uno de los más prolíficos, publicó *El yerro candente*, *Invitación a la muerte*, y *Mulata de Córdoba*, y tradujo algunas otras. Le siguió Rodolfo Usigli con *El gesticulador* y *La familia cena en casa*. Enrique Asúnsolo también reveló en *El Hijo Pródigo* dos de sus piezas fundamentales, *Dos mujeres y una actriz* y *Venus analgésica*. Hubo otros dramaturgos que colaboraron con una obra, como Ermilo Abreu Gómez con *Un loro y tres golondrinas*; Salvador Calvillo Madrigal con *Amanecer* y Bernardo Ortiz de Montellano con *La cabeza de Salomé*. De los exiliados españoles, Max Aub y José Bergamín fueron los más prolíficos. El primero con *La vida conyugal* y *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo* y el segundo con *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza o La muerte burlada*. Igualmente se dieron a conocer traducciones de obras de Giraudoux, Chejov Lenormand, Pirandello, Duhamel, Pushkin...

Otra de las controversias que se trataron en la revista fueron las rivalidades que en ese entonces tenía el cine y el teatro. Para Enrique Díez-Canedo, para “el teatro moderno ha[bía] sólo un problema: el de vivir”.⁸¹ Inconveniente que el cine había venido a complicar, pues:

⁷⁹ Redacción, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 32, 1945, p. 70.

⁸⁰ Octavio G. Barreda, “*Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”, en *op. cit.*, p. 236.

⁸¹ Enrique Díez-Canedo, “Problemas del teatro”, *El Hijo Pródigo*, núm. 16, 1944, p. 11.

[...] el cinematógrafo [...] se le lleva[ba] el público hasta el extremo de que, en una gran ciudad de tradición teatral [...], por dos teatros que funcionan irregularmente, hoy en un género y en otro mañana, existen y viven prósperos cuarenta o sesenta cinematógrafos, desde los más lujosos y frecuentados por las altas clases hasta los más humildes, que no suelen ser lo menos numéricamente favorecidos.⁸²

Díez-Canedo aseguró que esto no era el final del teatro sino el nacimiento de algo nuevo porque el “arte es para siempre”.⁸³ El remedio que se propuso fue “acomodar su existencia a las nuevas condiciones sin obligarse a vivir en precario, sino con toda dignidad, y, a ser posible, con esplendor análogo al de sus tiempos mejores”.⁸⁴ Además también se planteó la posibilidad fusionar lo mejor de estas dos artes, es decir, que en vez de que el cine desplazara al teatro, este se sirviera de los dramaturgos y de sus recursos, porque “el cine necesita argumentos, autores y adaptadores, y era de esperarse que la obra y la personalidad de los más distinguidos novelistas y comediógrafos mexicanos fuesen aprovechadas...”⁸⁵

En la revista fundada por Octavio G. Barreda, la crítica de arte, “la reproducción fotográfica, las viñetas y los grabados ocuparon una sección permanente y de primera magnitud”.⁸⁶ Tuvieron el objetivo de dar conocer diferentes expresiones artísticas con la finalidad de demostrar, “como en los viejos tiempos de *Gladios*, que la pintura en México no había nacido, como tanto se clamaba, con [el muralismo de] Rivera, Orozco y Siqueiros sino que desde

⁸² *Idem.*

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Redacción, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 36, 1946, p. 125.

⁸⁶ Villanueva Buenrostro, *op. cit.*, p. 46.

siempre se dieron magníficas manifestaciones de arte pictórico”.⁸⁷ En todos los números, a excepción del dedicado a Ramón López Velarde, hay un “artículo sobre artes plásticas, ilustrado con inmejorables reproducciones, en su mayoría de asuntos mexicanos y de temas hasta entonces poco explorados”.⁸⁸ Se hizo un recorrido por el arte nacional, desde las figuras prehispánicas y la arquitectura colonial, hasta las pinturas de Frida Kahlo, Rufino Tamayo y las fotografías de Manuel Álvarez Bravo. El tratar “sobre temas de arte hasta entonces desconocidos u olvidados”,⁸⁹ era una “manera de primera invitación para interesarnos por el arte en general”.⁹⁰ Gracias a eso se replicaron “varios grabados [...], reproducciones de cierta clase de arquitectura colonial; muestras de escultura tarasca y olmeca; bodegones, retratos, litografías, máscaras, medallones, retablos, pipas, tapices, vasijas, paisajes y una interminable variedad de motivos artísticos.”⁹¹ Asimismo, se planteó la necesidad de difundir, resguardar y mejorar la infraestructura de nuestros museos ya que, para ese entonces, la que había estaba “en ruinas, sin guías, ni cicerones, sin catálogos al día, sin guardias ni curadores, sin adquisiciones recientes, sin seguridades contra posibles incendios o robos, sin luz eléctrica para exhibiciones nocturnas dedicadas a obreros y estudiantes”.⁹² Consideraban que para 1943, “los directores culturales en México no ha[bían] avanzado un milímetro del concepto que Humboldt tenía de nuestro país al compararlo con un pordiosero tranquilamente dormido sobre un tesoro”.⁹³

⁸⁷ Octavio G. Barreda, “*Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”, en *op. cit.*, p. 235.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Villanueva Buenrostro, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*

⁹² Redacción, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 4, 1943, p. 204.

⁹³ *Idem.*

En el número inaugural se dio a conocer “El grabador Posada”, de Ramón Gaya, que marcó la postura de los hijos pródigos frente al muralismo. En el texto el español señaló que el célebre grabador hidrocálido:

No es un artista, sino plástico simplemente, un gráfico. Es un tipográfico. Es un taquígrafo también. Y un repórter, claro que un repórter excepcional. No fue un artista, por muy expresivos que queramos encontrar sus dibujos, porque su obra sirvió, tuvo papel en la vida de aquellos años, y la obra de un artista es siempre, como se sabe, orgullosamente inútil, inservible.⁹⁴

Estas aseveraciones surgieron a raíz de “Las obras de José Guadalupe Posada. Grabador mexicano”, que Diego Rivera publicó en 1930 en *Mexican Folkways*, donde asegura que en México hay “dos corrientes de producción de arte verdaderamente distintas”,⁹⁵ una “que tiene como base la imitación de modelos extranjeros para proveer a la demanda de una burguesía incapaz, que fracasó siempre en sus intentos de crear una economía nacional y que ha concluido por entregarse incondicionalmente al poder imperialista”⁹⁶ y otra que “ha sido obra del pueblo, y engloba el total de la producción, pura y rica, de lo que se ha dado en llamar ‘arte popular’”.⁹⁷ De los representantes de esta corriente “el más grande es, sin duda, José Guadalupe Posada, el grabador de genio”,⁹⁸ que “tan grande como Goya, o Callot, fue un creador de una riqueza inagotable, produ-

⁹⁴ Ramón Gaya, “El grabador Posada (1852-1914)”, *El Hijo Pródigo*, núm. 1, 1943, p. 32.

⁹⁵ Diego Rivera, “José Guadalupe Posada”, en *Textos de arte*, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 1986, p. 143.

⁹⁶ *Ibid.* pp. 143-144.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁸ *Idem.*

cía como un manantial de agua hirviente”.⁹⁹ Diego Rivera estaba convencido de que que “el auge de la pintura está indudablemente e innegablemente ligado a la pintura mural”,¹⁰⁰ y que esta práctica fue la que hizo del arte mexicano un arte mundialmente conocido. Para esos años, los muralistas eran los que determinaban qué era arte y qué no. En *El Hijo Pródigo* se respondieron estas reducciones con la publicación de ensayos a favor del arte que estaba antes de la llegada del muralismo, porque “había un pasado que contaba y, por ende, había jóvenes valores, que debían ser reconocidos”.¹⁰¹ Además de recordar el arte precolombino y el colonial, “se rompieron lanzas a favor de Rufino Tamayo y Juan Soriano”¹⁰² y de otros valores emergentes. Octavio G. Barreda, en “Rufino Tamayo en 1944”, mostró su desacuerdo “con el dogmatismo de los “muralistas”,¹⁰³ al decir que “las cosas, los hechos sociales crecen, se transforman, cambian a pesar de todas las razones, de todas las diatribas y deseos moralistas o teorizantes”.¹⁰⁴ El fundador de la revista defendió a la nueva generación de artistas que eran considerados como “traidores de la patria” por el hecho que no seguían pintando murales con escenas simbólicas o revolucionarias o copiando lo que Rivera, Orozco y quizá Siqueiros hicieron tan insuperablemente en sus días”.¹⁰⁵ *El Hijo Pródigo* buscó darle la oportunidad a estos noveles talentos y difundir su obra en un espacio que tiempo atrás estuvo dedicado preponderantemente a los muralistas. Julio

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ Diego Rivera, “¿Hay crisis en la pintura mexicana?”, *Textos de arte, op. cit.*, p. 317.

¹⁰¹ Francisco Caudet, “La crítica de arte”, en *El Hijo Pródigo. Antología, op. cit.*, p. 42.

¹⁰² *Ibid.*, p. 43.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ Octavio G. Barreda, “Rufino Tamayo en 1944”, *El Hijo Pródigo*, núm. 18, 1944, p. 141.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 142.

Acosta publicó en *El Hijo Pródigo*, “Nuevos pintores mexicanos”, donde dio un listado de los nombres de las nuevas promociones de artistas dignos de atención como Julio Castellano, Chávez Morado, Alfredo Zalce, Anguiano, Guillermo Meza, Ricardo Martínez, Feliciano Peña, Olga Acosta, Alfonso Michel.¹⁰⁶ Para Julio Acosta esta lista no se limitaba a un nombre ni a un clan. Lo mismo hizo Agustín Lazo en la “Voz de la pintura mexicana”, donde —además de explicar la llegada de estas generaciones— celebró a estos artistas por no tener rivalidades, ni disputas, sino porque “matiza[ban] la voz de la actual Pintura Mexicana con variedad y resonancia extraordinarias”.¹⁰⁷ La crítica de arte en *El Hijo Pródigo* no buscó denostar o quitarle el lugar al muralismo, sino que fue un debate sobre los orígenes del arte en nuestro país para darle a cada manifestación la importancia que merecía. Se buscó hacer del panorama artístico mexicano algo más justo con la única intención de demostrar que “la voz de la moderna pintura mexicana, no es una voz improvisada”.¹⁰⁸

Actualmente aún quedan pendientes estudios que sitúen mejor a la revista en la historia de la literatura mexicana. Algunos que han tratado el tema son, aunque brevemente, Boyd G. Carter en *Las revistas literarias de Hispanoamérica*,¹⁰⁹ de 1959, donde ubica a la publicación como una de las más importantes del continente americano. Alfredo Villanueva Buenrostro fue el primero en dedicarle un estudio profundo en *Índices de El Hijo Pródigo (Revista*

¹⁰⁶ Véase Julio Acosta, “Nuevos pintores mexicanos”, *El Hijo Pródigo*, núm. 31, 1945, p. 16.

¹⁰⁷ Agustín Lazo, “Voz de la pintura mexicana”, *El Hijo Pródigo*, núm. 4, 1943, p. 218.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰⁹ Boyd G. Carter, *Las revistas literarias de Hispanoamérica. Breve historia y contenido*, Andrea, México, 1959, pp. 110-112.

Literaria),¹¹⁰ su tesis de Maestría, presentada en la UNAM en 1965. Su investigación, “lamentablemente inédita”,¹¹¹ escrita diecinueve años después de terminada la publicación, tiene el gran mérito por haber sido la primera y porque su bibliografía es información de primera mano, es decir, tuvo la oportunidad de conversar al respecto con Octavio G. Barreda y, “el infatigable y leal”, Antonio Acevedo Escobedo.¹¹² En 1972, Arnold C. Vento escribió *A study and critical index of El Hijo Pródigo (1943-1946)*,¹¹³ tesis para obtener el grado de Ph. D. en la Universidad de Missouri-Columbia. Esta investigación es un acercamiento a la historia, el análisis de los contenidos y los índices críticos de la revista, que nos revela también el recibimiento que tuvo *El Hijo Pródigo* en el extranjero. En 1979, Francisco Caudet editó *El Hijo Pródigo. Antología*¹¹⁴ porque para esos años a la revista “se le ha[bía] prestado poquísima atención crítica”.¹¹⁵ Esta selección concentra lo mejor de los editoriales, la poesía, los ensayos, la crítica de arte, el teatro y de la narrativa, acompañados de una pequeña introducción. El filólogo español le hizo justicia a la revista y recirculó lo mejor de la publicación antes de que el Fondo de Cultura Económica editara los facsimilares en 1983. En el 2001, Nilo Palenzuela dio a conocer *El Hijo Pródigo y los exiliados españoles*,¹¹⁶ un análisis de la presencia de los refugiados

¹¹⁰ Villanueva Buenrostro, *op. cit.*

¹¹¹ Véase Guillermo Sheridan, “Octavio Paz: cartas de Berkeley”, *Letras Libres*, noviembre en 2011. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/octavio-paz-cartas-berkeley> (consultado: 29/IV/2020).

¹¹² Octavio G. Barreda, “*Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”, en *op. cit.*, p. 222.

¹¹³ Arnold C. Vento, *A study and critical index of El Hijo Pródigo (1943-1946)*, Tesis de Doctorado, Universidad de Missouri-Columbia, Estado Unidos, 1972.

¹¹⁴ Caudet, *El Hijo Pródigo. Antología, op. cit.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁶ Nilo Palenzuela, *El Hijo Pródigo y los exiliados españoles*, Verbum, España, 2001.

en la revista. Guillermo Sheridan es otro de los que más ha investigado y esclarecido algunas aspectos de esta cuestión. En 1984 dio a conocer en *Vuelta* “*El hijo pródigo*”;¹¹⁷ en el 2004, le dedicó a este tema algunos episodios de *Poeta con paisaje*;¹¹⁸ en el 2011 también publicó dos artículos, “Octavio Paz: cartas de Berkeley”, en *Letras Libres*,¹¹⁹ y “Una pesadilla de Octavio Paz”, en *Revista de la Universidad de México*,¹²⁰ y en el 2015 designó a la publicación un apartado de *Habitación con retratos*.¹²¹ En ese sentido, en 2014, Juan Pascual Gay publicó *Regreso al Hijo Pródigo. Ensayo sobre un motivo de la historia literaria mexicana*,¹²² un itinerario sobre el uso de este asunto en algunas publicaciones nacionales, entre las que destaca la edificada en 1943. En ese mismo año me sumé a estos esfuerzos con mi artículo “Reminiscencias de *El Hijo Pródigo*”,¹²³ en el que hablo de manera general de la publicación. En el 2016, edité “una antología de la revista *El Hijo Pródigo*”,¹²⁴ una reflexión entorno a la selección que hizo Francisco Caudet, y obtuve el grado de doctora con mi tesis “*El Hijo Pródigo (1943-1946) en la historia de la literatura mexicana*”,¹²⁵ investigación que

¹¹⁷ Sheridan, “*El hijo pródigo*”, *Vuelta*, núm. 88, 1984, pp. 29-32.

¹¹⁸ *Op. cit.*, pp. 415-432.

¹¹⁹ Sheridan en “Octavio Paz: cartas de Berkeley”, *art. cit.*

¹²⁰ Sheridan, “Una pesadilla de Octavio Paz”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 94, diciembre de 2011, pp. 23-32.

¹²¹ Guillermo Sheridan, “Corresponder”, en *Habitación con retratos*, Era/CNCA, México, 2015, pp. 75-120.

¹²² Pascual Gay, *op. cit.*

¹²³ Dayna Díaz Uribe, “Reminiscencias de *El Hijo Pródigo*”, en *Literatura y prensa periódica. Historia de una intimidad*, El Colegio de San Luis / Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014, pp. 243-257.

¹²⁴ Dayna Díaz Uribe, “Una antología de *El Hijo Pródigo*”, en *Márgenes del canon: La antología literaria en México e Hispanoamérica*, El Colegio de San Luis, México, 2016, pp. 129-144.

¹²⁵ Dayna Díaz Uribe, *El Hijo Pródigo (1943-1946) en la historia de la literatura mexicana*, Tesis de Doctorado, El Colegio de San Luis, 2016. Disponible en:

es un estudio profundo de la revista acompañado de los índices de contenidos y de ilustraciones y algunos anexos. Por último, en el 2017, publiqué “Notas de Octavio Paz sobre *El Hijo Pródigo* en su correspondencia con Octavio G. Barreda”,¹²⁶ texto que reproduce y analiza los comentarios que hizo el nobel a la revista en las epístolas que le envió al autor de *Sonetos a la Virgen*.

No obstante, aunque algunos especialistas ya “han desbrozado el campo y establecido las bases para los nuevos estudios, [...] a nosotros toca la continuación de [l]a tarea”¹²⁷ de restituir a esta hermosa revista en la historia de la literatura nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Julio, “Nuevos pintores mexicanos”, *El Hijo Pródigo*, núm. 31, 1945, p. 16.
- Barreda, Octavio G., “Contestación”, *El Hijo Pródigo*, núm. 1, 1943, p. 62.
- _____, “*Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”, en *Las revistas literarias de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1963, pp. 209-239.
- _____, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 1, 1943, pp. 7-8.

<https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/665> (consultado: 27/IV/2020).

¹²⁶ Dayna Díaz Uribe, “Notas de Octavio Paz sobre *El Hijo Pródigo* en su correspondencia con Octavio G. Barreda”, en *op. cit.*, pp. 85-108.

¹²⁷ José Luis Martínez, “Tareas para la historia literaria de México”, *Historia Mexicana*, vol. 2, núm. 3, enero 1953, p. 353. Disponible en: <https://historia-mexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/493/384> (consultado: 12/VIII/2019).

- _____, “Rufino Tamayo en 1944”, *El Hijo Pródigo*, núm. 18, 1944, pp. 141-145.
- Carter, Boyd G., *Las revistas literarias de Hispanoamérica. Breve historia y contenido*, Andrea, México, 1959.
- Castañón, Adolfo, *Arbitrario de Literatura mexicana. Paseos 1*, Lectorum, México, 2003.
- _____, “Presentación”, *El Hijo Pródigo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 14-15.
- Caudet, Francisco, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1992.
- _____, *El Hijo Pródigo. Antología*, Siglo XXI, México, 1979.
- Díaz Uribe, Dayna, “El Hijo Pródigo (1943-1946) en la historia de la literatura mexicana”, Tesis de Doctorado, El Colegio de San Luis, 2016. Disponible en: <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/665> (consultado: 27/IV/2020).
- _____, “Notas de Octavio Paz sobre *El Hijo Pródigo* en su correspondencia con Octavio G. Barreda”, en *Año catorce: nuevos asedios a Octavio Paz*, Efraín Huerta y José Revueltas, a cien años de su nacimiento, El Colegio de San Luis, México, pp. 85-108.
- _____, “Reminiscencias de *El Hijo Pródigo*”, en *Literatura y prensa periódica. Historia de una intimidad*, El Colegio de San Luis / Universidad Autónoma Nacional de México, México, 2014, pp. 243-257.
- _____, “Una antología de *El Hijo Pródigo*”, en *Márgenes del canon: La antología literaria en México e Hispanoamérica*, El Colegio de San Luis, México, 2016, pp. 129-144.
- Díez-Canedo, Enrique, “Problemas del teatro”, en *El Hijo Pródigo*, núm. 16, 1944, pp. 11-17.
- Durán, Manuel, “Introducción”, en *Antología de la revista Contemporáneos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, pp. 7-51.

- Gaya, Ramón, “El grabador Posada (1852-1914)”, en *El Hijo Pródigo*, núm. 1, 1943, p. 32.
- Krauze, Enrique, *Octavio Paz. El poeta y la revolución*, Debolsillo, México, 2014.
- Lazo, Agustín, “Voz de la pintura mexicana”, *El Hijo Pródigo*, núm. 4, 1943, pp. 211-218.
- Martínez, José Luis, “Tareas para la historia literaria de México”, en *Historia Mexicana*, vol. 2, núm. 3, enero 1953, p. 353. Disponible en: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/493/384> (consultado: 12/VIII/2019).
- Pach, Walter, “Correspondencia”, *El Hijo Pródigo*, núm. 2, 1943, p. 126.
- Palenzuela, Nilo, *El Hijo Pródigo y los exiliados españoles*, Verbum, España, 2001.
- Pascual Gay, Juan, *Regreso al Hijo Pródigo. Ensayo sobre un motivo de la literatura mexicana*, Eón /El Colegio de San Luis, México, 2014.
- Paz, Octavio, “Antevíspera: Taller (1938-1941)”, en *Obras completas*, t. 4, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 94-111.
- _____, Carta a Octavio G. Barreda, Berkeley, 8 de febrero de 1944, Nettie Lee Benson Latin American Collection Library de la Universidad de Texas en Austin, Benson Manuscripts Collection.
- _____, Carta a Octavio G. Barreda, Berkeley, 12 de marzo de 1944, Nettie Lee Benson Latin American Collection Library de la Universidad de Texas en Austin, Benson Manuscripts Collection.
- _____, Carta a Octavio G. Barreda, Berkeley, 30 mayo de 1944, Nettie Lee Benson Latin American Collection Library de la Universidad de Texas en Austin, Benson Manuscripts Collection.

- _____, “Quinta Vuelta. Presentación del número 60”, *Vuelta. Índice*, Editorial Vuelta, México, 1995, pp. 11-13.
- Redacción, “Alberto Quintero Álvarez (1914-1944)”, *El Hijo Pródigo*, núm. 18, 1944, p. 188.
- _____, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 2, 1943, pp. 69-70.
- _____, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 4, 1943, pp. 203-204.
- _____, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 5, 1943, pp. 269-270.
- _____, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 6, 1943, pp. 335-336.
- _____, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 32, 1945, pp. 69-70.
- _____, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 36, 1946, pp. 125-126.
- _____, “Imaginación y Realidad”, *El Hijo Pródigo*, núm. 41, 1946, pp. 67-68.
- Rivera, Diego, “¿Hay crisis en la pintura mexicana?”, en *Textos de arte*, UNAM, México, 1986, pp. 314-319.
- _____, “José Guadalupe Posada”, en *Textos de arte*, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 1986, p. 143-146.
- Rubín, Ramón, en *Octavio G. Barreda (1897-1964). Homenaje*, Casa de la Cultura Jalisciense, México, 1964, pp. 10-13.
- Salinas, Pedro, “Correspondencia”, *El Hijo Pródigo*, núm. 3, 1943, p. 190.
- Sheridan, Guillermo, “Corresponder”, en *Habitación con retratos*, Era / CNCA, México, 2015, pp. 75-120.
- _____, “*El hijo pródigo*”, *Vuelta*, núm. 88, 1984, pp. 29-32.
- _____, “Octavio Paz: cartas de Berkeley”, *Letras Libres*, noviembre de 2011. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/octavio-paz-cartas-berkeley> (consultado: 29/IV/2020).

- _____, *Poeta con paisaje*, Era, México, 2004.
- _____, “Una pesadilla de Octavio Paz”, *Revista de la Universidad de México*, diciembre de 2011, núm. 94, pp. 23-32.
- S/A, *Biblia de Jerusalén*, Porrúa, México, 1998.
- Vento, Arnold C., *A study and critical index of El Hijo Pródigo (1943-1946)*, Tesis de Doctorado, Universidad de Missouri-Columbia, Estados Unidos, 1972.
- Villanueva Buenrostro, Alfredo, *Índices de “El Hijo Pródigo” (Revista Literaria)*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 1965.
- Ylizaliturri, Diana, “Entrevista con Octavio Paz, editor de revistas”, *Letras libres*, p. 55. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/entrevista-con-octavio-paz-editor-de-revistas> (consultado: 12/V/2015).

Teatro y narrativa en la revista *Ciclón*: la verdadera revolución cultural cubana (1955-1959)

DAINERYS MACHADO VENTO
University of Miami

Resumen: La representación de sexualidades no heteronormativas y la crítica a instituciones de la cultura fueron de las estrategias editoriales más recurrentes en la revista cubana *Ciclón* (1955-1959). La publicación fue fundada por José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera y resultó el más destacado proyecto neo-vanguardista en el país. Autores entonces desconocidos como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Calvert Casey y escritores como Jorge Luis Borges colaboraron reiteradamente con la publicación. A partir del estudio de su contexto, así como de obras de teatro y narrativa aparecidas, el presente artículo aborda la importancia de *Ciclón* en la historia cultural reciente.

Palabras clave: Cuba, *Ciclón*, neo-vanguardias, Virgilio Piñera, teatro, narrativa.

Abstract: The representation of non-heteronormative sexualities and the criticism to cultural institutions were among the most recurring editorial strategies present in the Cuban magazine *Ciclón* (1955-1959). The publication was created by José Rodríguez Feo and Virgilio Piñera and became the most outstanding neo-Avant-garde project in the country. Authors like Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Calvert Casey; and writers such as Jorge Luis Borges published repeatedly in the magazine. This article addresses *Ciclón's* importance in Cuban cultural history by studying its political and cultural context, as well as some of the plays and short stories that were printed in it.

Keywords: Cuba, *Ciclón*, Neo-Avant-garde, Virgilio Piñera, Theater, Short-stories.

El primer número de la revista *Ciclón* (1955-1959) salió de la imprenta de Vega y Cía., ubicada en la calle Empedrado de La Habana, a finales de enero de 1955. Su publicación inició un cambio de paradigma cultural en Cuba que defino en este artículo como la arrancada del neo-vanguardismo, una espontánea insurrección cultural a mitad de siglo, sesgada por el triunfo de la Revolución de 1959.

Para probar esta hipótesis, abordo algunas de las características más distintivas de *Ciclón*, como la representación recurrente de sexualidades no heteronormativas y su crítica a instituciones de la cultura nacional. Me detendré, principalmente, en el análisis literario e histórico de tres textos aparecidos en la revista: la primera traducción al español que se publicó en Cuba, y probablemente en América Latina, de *Las 120 jornadas de Sodoma*, del Marqués de Sade;¹ el cuento “Proscenio”,² del entonces muy joven escritor cubano Julio Rodríguez Luis y la obra de teatro *Los siervos*,³ crítica a la Revolución soviética escrita por Virgilio Piñera, que resultó, a la postre, una de las mejores pruebas del temprano auge y maduración del teatro del absurdo en el continente.

¹ Virgilio Piñera, “Las 120 Jornadas de Sodoma”, sección Textos Futuros, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1, 1955, p. 35; Marqués de Sade, “Las 120 Jornadas de Sodoma”, traducción de Humberto Rodríguez Tomeu, sección Textos Futuros, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1, 1955, pp. 36-41; Marqués de Sade, “Las 120 Jornadas de Sodoma”, traducción de Humberto Rodríguez Tomeu, sección Textos Futuros, *Ciclón*, vol. 1, núm. 2, 1955, pp. 40-50. A partir de ahora citaré los textos publicados en *Ciclón* utilizando siempre la misma estructura: la primera vez una nota al pie con la referencia completa, y sucesivamente consignando el número de página al final de la cita.

² Julio Rodríguez Luis, “Proscenio”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5, 1955, pp. 17-20.

³ Virgilio Piñera, *Los siervos*, *Ciclón*, vol. 1, núm. 6, 1955, pp. 9-29.

El proyecto de *Ciclón* fue ideado por el traductor, crítico de arte y mecenas José Rodríguez Feo (1920-1993), quien fungiría como su director, y por el escritor Virgilio Piñera (1912-1979), que, a partir del número 4 de 1955, recibió el crédito de Secretario de Redacción. La revista se hizo desde el número 1516 de la calle 23 en el Vedado habanero, en el moderno *penthouse* de su director. Gracias a su ubicación geográfica tanto como a su lista de colaboradores, *Ciclón* se distanció simbólica y temáticamente de su antecesora, *Orígenes*, que había sido producida, desde 1944, en la antigua casona de José Lezama Lima (1910-1976), en la calle Trocadero de la zona más antigua de la ciudad, La Habana Vieja.

Ciclón fijó su suscripción anual en 2 dólares. Su primer número tuvo 45 páginas y una tirada de 600 ejemplares. Apareció con carácter trimestral hasta 1957. Desapareció en 1958, debido a la tensa situación social y económica que vivía el país bajo la dictadura de Fulgencio Batista. Pero su número final fue publicado en marzo de 1959, para celebrar el triunfo de la Revolución cubana. A pesar de su corta vida, la revista es imprescindible para comprender la historia nacional en dos períodos muy diferentes, República y Revolución.

En 14 de sus 15 números⁴ tuvo el título completo de *Ciclón. Revista literaria*, en un formato de 17 por 24 centímetros. Pero en realidad inició un proyecto cultural más ambicioso, que rechazó la institucionalización del arte y cuestionó el estado general de la cultura cubana, no solo literaria. Rodolfo Mata señaló los movimientos neo-vanguardistas de los años cincuenta y sesenta como

⁴El dios Eolo que distingue todas las portadas de *Ciclón* fue creado por el destacado pintor cubano Mariano Rodríguez (1912-1990). En la portada del número 1 de 1956 desapareció la presentación de “Revista Literaria”. En carta a Virgilio Piñera, el director denominó esta supresión como una “improvisación” (véase Virgilio Piñera, *De vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, compilación y notas Roberto Pérez León, Unión, La Habana, 2011, p. 101).

distintos a las vanguardias “históricas” de las primeras tres décadas del siglo xx, debido a los cambios que introdujeron en la forma de pensar la función social del arte.⁵ Aunque vanguardias y neo-vanguardias compartieron, según Renato Poggioli, un “argumento de autoafirmación” que buscaba preservar “el carácter asocial o antisocial de las manifestaciones culturales o artísticas”,⁶ los neo-vanguardistas agrupados en *Ciclón* manifestaron, por primera vez, un marcado interés por resaltar la producción cultural de los márgenes, tanto geográficos como estéticos. A la vez que iniciaron una abierta rebelión contra los intentos gubernamentales, liderados por el recién fundado Instituto Nacional de Cultura, que pretendían absorber el arte de vanguardia.⁷

La nueva revista propuso, desde “Borrón y cuenta nueva”, su primer editorial, “borrar” a *Orígenes* de un tajo, ser la respuesta ante la decadencia de un proyecto literario de vanguardia que ha-

⁵ Rodolfo Mata, “Prólogo”, en Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, traducción de Rosa Chacel, Revista de Occidente, Madrid, 1964, p. III.

⁶ Poggioli, *op. cit.*, p. 20.

⁷ El 27 de febrero de 1955, justo un mes después del nacimiento de *Ciclón*, Batista se reunió con el abogado Guillermo de Zéndegui y con el periodista Rafael Suárez Solís, para convertir la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación en el Instituto Nacional de Cultura. El 18 de julio de 1955 se constituyó oficialmente la institución, y cuatro días después apareció, en la nueva *Revista Informativa del Instituto Nacional de Cultura*, un discurso de Zéndegui asegurando que el objetivo era impulsar la creación artística, pero no dirigirla. La fundación fue parte de las acciones de Batista para legitimar su Gobierno ante el creciente descontento popular. Como detallo más adelante, *Ciclón* dirigió varios dardos en contra del Instituto y de algunos de los miembros de su Junta de Asesores, entre quienes se encontraba el poeta Gastón Baquero. Para más detalles sobre la fundación de la institución véase Jorgelina Guzmán Moré, “El Instituto Nacional de Cultura, organismo estatal para la cultura cubana. (1955-1959)”, *Revista Calibán*, octubre de 2010-marzo de 2011, pp. 64-71.

bía sido imprescindible, pero que se había vuelto “peso muerto”.⁸ Tras su voluntad renovadora emergía el verdadero espíritu de *Ciclón*: descentrar la producción artística nacional mediante las publicaciones de autores nóveles y la crítica a cualquier expresión de oficialismo. Para seguir ese camino se enfrentó al magisterio cultural de figuras como Gastón Baquero y Lezama Lima, y a las publicaciones que estos representaban, como *Diario de La Marina* y *Orígenes*, de la cual Rodríguez Feo había sido co-director y cofundador hasta 1954.

Esta oposición de la que nace *Ciclón* ilustra la relación entre neo-vanguardias y contextos históricos que Peter Bürger subrayó en su artículo “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*”. Según el académico, las neo-vanguardias se encontraron con un contexto social y estético diferente al de sus antecesoras, porque no les bastaba la intención de revolucionar el arte, sino que era necesario ir contra el esquematismo del arte misma: “Si bien las vanguardias históricas aún podrían conectar sus prácticas con un reclamo de transgresión, este ya no es el caso de las neo-vanguardias, dado que las prácticas de vanguardia habían sido institucionalizadas”.⁹ En 1979, José Antonio Portuondo expresó en sus propios términos el cambio que representó *Ciclón*:

⁸ [José Rodríguez Feo], “Borrón y cuenta nueva”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1, 1955, s/p.

⁹ “While the historical avant-gardes could still connect their practices with a claim to transgression, this is no longer the case for the neo-avant-gardes, given that avant-garde practices had in the meantime been incorporated by the institution” (Peter Bürger, “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*,” *New Literary History*, vol. 41, núm. 4, 2010, pp. 695-715, p. 712 [la traducción es mía]).

la posición determinante de la revista era muy parecida a la actitud rebelde contra todos y contra todo, muy característica del grupo *beatnik* en los Estados Unidos o el de los *young angry men* ingleses. Es decir, era una violenta reacción contra la hipocresía burguesa, una forma de echar en cara a la burguesía toda su falsedad, su quiebra moral, pero fundamentalmente desde el ángulo de la vida sexual, de la hipocresía sexual, sin tocar el fondo del problema: la base económica.¹⁰

Portuondo sistematizó así la reiteración en *Ciclón* de temas como la prostitución, la homosexualidad. Pero minimizó las novedosas diatribas contra la corrupción política y la censura que también aparecieron sistemáticamente en la revista. Prueba de esta actitud antioficialista fue un editorial como “Cultura y moral”, donde Rodríguez Feo criticó la creación gubernamental de un Instituto Nacional de Cultura que marginaba a varios grupos de artistas y rechazaba a las minorías; o textos como “Carta de un pintor de provincia”, sátira anónima donde un supuesto pintor denunciaba que los premios del Salón de Pintura y Escultura, también auspiciado por el Instituto, estaban arreglados a favor de Amelia Peláez.¹¹

Sin saberlo, *Ciclón* fungía como bisagra entre dos tiempos, al proponer un proyecto cultural inclusivo, crítico, con raíces latinoamericanas que, sin ser ajeno a referentes europeos, mostrara una identidad flexible. Latinoamericanismo, revisión identitaria y flexibilidad artística son, al decir de Krzysztof Kulawik, caracterís-

¹⁰ José Antonio Portuondo, *Itinerario estético de la Revolución Cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 14.

¹¹ El Director [José Rodríguez Feo], “Cultura y moral”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 6, 1955, s/p.; [Anónimo], “Carta de un pintor de provincia”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 5, 1956, s/p.

ticas distintivas de las nuevas vanguardias de la época, más radicales que sus antecesoras.¹²

Para dar forma a su propuesta, la revista publicó, como he mencionado, a creadores jóvenes cubanos, alejados de grupos de poder, pero también a polémicos autores extranjeros que no habían sido editados hasta entonces en Cuba. En el primer grupo sobresalen los nombres de quienes residían entonces en el interior del país, o se encontraban alejados de los centros de poder cultural, como Severo Sarduy, José Triana, Calvert Casey, César López, Nivaria Tejera, Luis Cruz, Ambrosio Fornet. En el segundo grupo aparecieron las firmas del Marqués de Sade, pero también de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Aunque el mayor número de colaboraciones extranjeras llegó de Argentina, España y Francia, en *Ciclón* también se publicaron autores de Paraguay, Perú, Puerto Rico, Venezuela, Grecia, Guatemala, Islas Mauricio, México, hasta sumar 19 países.

DEL ENSAYO A LA NARRATIVA: EL HOMOEROTISMO COMO REBELDÍA

Uno de los actos más provocadores en la historia de *Ciclón* fue emplear la representación de la sexualidad como crítica social. En sus dos primeros números se publicaron fragmentos de *Las 120 jornadas de Sodoma*, de Donatien Alphonse François de Sade. Rodríguez Feo contó después cómo varios “mojigatos” de la cultura nacional criticaron exageradamente la aparición del texto.¹³ Virgilio Piñera

¹² Véase Krzysztof Kulawik “Travestir (en) los límites: identidades transitivas en el discurso neobarroco de la neovanguardia latinoamericana”, *Amerika*, núm. 7, 2012, pp. 1-2.

¹³ Testimonios sobre la escandalosa publicación de “Las 120 jornadas de Sodoma” y la lectura de Rodríguez Feo sobre la mojigatería aparecen en Roberto Pérez León, “De la memoria hablada”, *Tiempo de Ciclón*, Unión, La Habana, 1995, pp. 74-75. Sobre las críticas inmediatas a la revista véase: Rafael Suárez

escribió la nota introductoria a los primeros fragmentos de *Las 120 jornadas de Sodoma o la Escuela del libertinaje*, del Marqués (núm. 1, 1955, p. 35). El también escritor cubano Humberto Rodríguez Tomeu hizo la traducción del francés e incluyó una nota al final de la selección (núm. 2, 1955, p. 50). El conjunto inauguró la sección Textos Futuros, que estaría destinada a publicar literatura extranjera inédita hasta la fecha, pero que, a pesar de los deseos de Piñera por continuarla,¹⁴ desapareció después del segundo número.

Sade escribió su obra entre el 22 de octubre y el 28 de noviembre de 1785, en 37 de las muchas noches que estuvo preso en la Bastilla. En la nota introductoria de *Ciclón* se reprodujo la conocida anécdota de que la novela había aparecido, escrita con letra diminuta, en un rollo de papel de dos metros de largo y once centímetros de ancho. Su autor quería mantenerla oculta porque tenía la esperanza de sacarla alguna vez de su celda. Si bien en Europa se gestaba un nuevo auge de su lectura en la década de 1950, Sade aún causaba revuelo en casas editoriales francesas. Además, su nombre estaba prácticamente olvidado en Estados Unidos.¹⁵

Solís, “Ciclón”, Columna “Las pequeñas cosas”, *Diario de la Marina*, 21 de julio de 1955, p. 4-A.

¹⁴ El 11 de abril de 1955, escribió a Rodríguez Feo: “Otra cosa: la sección de Textos Futuros, ¿no aparecerá más? Si te parece podría buscarse un texto no vertido al español y proseguir así la sección —que tanto nivel da a la revista. Dime lo que opinas sobre esto” (Piñera, *De vuelta y vuelta*, p. 115).

¹⁵ Hobart Ryland, “Recent Developments in Research on the Marquis de Sade”, *The French Review*, vol. 25, num. 1, 1951, p. 15. En 1951, Hobart Ryland sistematizó la forma en que se estudiaba y publicaba la obra del Marqués. En su artículo “Recent Developments in Research on the Marquis de Sade” aseguró que después del auge cientificista con que se habían aproximado los lectores a la obra del Marqués a finales del siglo XIX y principios del XX, hubo cierto auge literario en los acercamientos de la década de 1920, gracias a 16 artículos escritos por Maurice Heine. Gilbert Lely reunió esos artículos en 1950, en un libro titulado *Le Marquis de Sade by Maurice Heine*.

Piñera y Tomeu vivían en Argentina cuando la obra del Marqués apareció en *Ciclón*. El mapa de influencias literarias que los dos cubanos desplegaron en la revista provino, fundamentalmente, de sus años en el sur y de sus colaboraciones con numerosos intelectuales como Witold Grombowicz, Graziella Peyrou, Adolfo de Obieta, José Bianco. Fue en Buenos Aires donde conocieron el novedoso trabajo que Maurice Heine hacía para ordenar los textos de Sade, así como las obras completas de Sigmund Freud.¹⁶

No es de extrañar entonces que en la nota introductoria a “Las 120 jornadas de Sodoma”, Piñera comparara la obra ensayística del psicoanalista austriaco con la del Marqués. Aseguró que el segundo expresaba artísticamente lo que el primero trataba de demostrar a través de la ciencia. La aceptación social de uno y el rechazo del otro eran una hipocresía, según Piñera. El cubano aseguró que la incluida en *Ciclón* era la primera traducción de la novela de Donatien al idioma español, a la cual catalogó como su “obra capital”. Aunque críticos posteriores no han sido tan categóricos, sí la han llamado como su manuscrito más salvaje para subrayar su explícito lenguaje sexual.¹⁷ En la “Introducción” de los fragmentos incluidos en el número 1 de *Ciclón*, Sade describía cómo las figuras públicas no estaban exentas de deseo ni bajas pasiones. Recreaba el incesto y la sodomía como prácticas comunes entre obispos, presidentes y hombres de negocios.

¹⁶ En 1952, la editorial argentina Santiago Rueda retomó un proyecto de la editorial española Americana para publicar las *Obras Completas* de Sigmund Freud, las cuales publicó en 1956, en 22 tomos. Como resultado, las ideas de Freud se presentaron completas antes en español en América Latina que en Europa en su lengua original.

¹⁷ Miguel Mora, “El manuscrito más salvaje de Sade regresa a Francia”, *El País*, 4 de abril de 2014. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/03/actualidad/1396555737_896673.html (consultado: 13/III/2020).

La temprana presencia de literatura erótica y crítica social en un mismo texto redundó en la declaración de principios de “Borrón y cuenta nueva”, donde se exigía: “No más juegos, no más puntas de lanza ni más cabezas de playa, no más emisarios, no más sutilezas de códigos, no más ocultar la verdad de un vacío cultural, no más proseguir regodeándose con la impotencia”. El objetivo, según este texto iniciático, era “No conformar a los jóvenes a nuestra imagen y semejanza, sino provocarlos, espolearlos, hacerlos distintos a nosotros” (s/p).

Al renunciar a las “sutilezas de códigos”, los creadores de *Ciclón* mostraban su disposición a alejarse de cualquier comportamiento (religioso, político) que no pusiera el arte en el centro de la publicación. En ese sentido, la vida y obra de Sade funcionaban como epítome de la libertad creativa, que espolearía a esas nuevas generaciones de intelectuales que la revista quería influenciar.¹⁸ “Las 120 jornadas de Sodoma” inauguró dos líneas temáticas que se mantuvieron constantes y que abonaron el gesto neo-vanguardista de *Ciclón*: primero, la literatura, en particular, y el arte, en general, como temas literarios, o sea, la autorreferencialidad como línea narrativa y ensayística. En la obra aparece una sugestiva reflexión sobre la escritura erótica. Sade incluyó los cuentos que las matronas debían leer durante las orgías en el Castillo de Basilea. Segundo, el erotismo como tema literario, pero también como crítica social capaz de evidenciar la hipocresía del poder sociosexual y la norma política.

La autorreferencialidad literaria fue después fundamento de cuentos como “Grafomanía”, de Piñera, donde un loro acusa a

¹⁸ Junto a una carta del 22 de febrero de 1955, Piñera envía a Rodríguez Feo la traducción de la segunda parte de “Las 120 jornadas de Sodoma”. Además, le cuenta: “nos dicen las cicloneras. Eso da la medida del terrible impacto que la revista ha significado para Lezama y compañía. El cubano siempre desahoga su malhumor con un chiste” (Piñera, *De vuelta y vuelta*, p. 103).

todos los escritores del delito de grafomanía.¹⁹ El título, publicado en el número 1 de 1957, alude además a la supuesta manía que provocó a Sade a escribir compulsivamente mientras estaba preso. Se crearon así diversas conexiones entre textos aparecidos en *Ciclón*, que reafirman a la revista como un proyecto cultural más que como una publicación seriada. Por ejemplo, literatura y sexualidad fueron también los temas del cuento “El horno”, del profesor y ensayista santiaguero Ezequiel Vieta (1922-1995).²⁰ En su trama, la historia de un asesino en serie funciona como marco a otra historia que ese asesino lee, donde se relatan los rituales de cierta tribu contra hombres víctimas de adulterio. La estructura circular de la narración inserta diferentes planos en la ficción, a la vez que desplaza el castigo sociosexual del victimario a la víctima, descolocando la norma.

Por otro lado, la representación artística del erotismo, que Piñera consideró “una de las cuatro patas sobre las que descansa la gran mesa humana”,²¹ apareció en otros cuentos como “La aventura”, de Rodríguez Tomeu, donde un narrador equisciente, en primera persona, describe su paseo por la ciudad en busca de una aventura sexual y la imposibilidad de concretarla. Los términos en los que refiere continuamente al potencial amante (amor, sombra, presa) como mínimo abren el sentido a una lectura no heteronormativa de su búsqueda. Pero es en el análisis del cuento “Proscenio”, de Julio Rodríguez Luis, donde la autorreferencialidad artística y la sexualidad no heteronormativa se conectan explícitamente, tornándose un discurso sobre el estado de las artes.

“Proscenio” fue publicado en el número 5 de 1955. El hijo del conserje de un teatro quiere ser actor y se escabulle al escenario mientras su padre barre los alrededores del edificio. Después de

¹⁹ Virgilio Piñera, “Grafomanía”, *Ciclón*, vol. 3, núm. 1, 1957, p. 3.

²⁰ E. Vieta, “El horno”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 2, 1955, pp. 21-27.

²¹ Piñera, “Las 120 jornadas de Sodoma”, *op. cit.*, p. 35.

describir el ambiente interior de los camerinos y la escena, siempre a través de la mirada del protagonista, este recuerda que su padre cree que es homosexual por sus deseos de ser actor: “Tú también, tú también de esos” (p. 19). El joven, disfrazado con los vestuarios que ha encontrado en el teatro, entra en pánico al recordar la frase. Es “eso”, lo innombrable. Supone que se ha quedado encerrado en la platea. Se asusta al imaginar la reacción de su padre. Trata de cortarse las venas con una “navaja de doble filo” que resulta ser una “navajita”. Al ver el diminuto hilo de sangre, se arrepiente y sale corriendo por la entrada principal. Su angustia se torna una farsa: “¡Socorro, socorro, que me muero, que me muero!” (p. 20). El humor negro funciona como mecanismo de denuncia contra los prejuicios experimentados por las personas con aspiraciones artísticas: “Y si lo fueran, si fueran ‘eso’, ¿qué importa después de todo si cultivan el arte, si?” [sic], se pregunta el protagonista (p. 20). Aunque nunca se especifica la tendencia sexual del personaje, hay en él una sugestiva y temprana representación de travestismo artístico y sexual.

Julio Rodríguez Luis, nacido en La Habana en 1937, tenía a penas 18 años cuando publicó su primer texto en *Ciclón*. Es poco conocido en su país natal, quizás por su salida temprana hacia México y Estados Unidos. En su libro *Memoria de Cuba* retomó su relación con la revista:

Yo no conocía personalmente a Lezama, por tozudez, pues en los breves años en que hice un poco de vida intelectual en La Habana, entre 1955 y 1958, como pertenecía –bien que muy en los márgenes, escribiendo reseñas de libros y filmes– al grupo de la revista *Ciclón*, enemigo declarado de *Orígenes*, encabezado por Lezama,

me negué a aceptar las invitaciones que me hicieron Alvar González-Palacios y Roberto Fernández Retamar para visitarlo.²²

Resulta paradójico que el joven se sintiera al margen de *Ciclón*, porque fue uno de sus colaboradores más asiduos. Su testimonio demuestra también la valoración de la revista como un proyecto literario, obviando su verdadero carácter como espacio cultural de actualidad. Según sus propias palabras, Rodríguez Luis se sentía al margen porque había publicado, sobre todo, reseñas de libros y críticas de películas, sin tener en cuenta que estos géneros fueron los que sostuvieron el proyecto de *Ciclón* y su espíritu de ruptura. Los textos del autor estuvieron dedicados a temas tan variados como la obra filosófica de María Zambrano, el teatro de Francisco de Ayala y la narrativa de Ernesto García Alzola, Loló de la Torriente Brau y Enrique Serpa, la muerte de Mariano Brull.²³ A la lista se sumó su cuento “Proscenio”.

La tematización de la homosexualidad de “Proscenio” se repitió en fragmentos de la obra “El Colegio”, del argentino José Bianco.²⁴ En “El Colegio”, la voz narrativa ingenua y en primera persona de un adolescente cuenta el descubrimiento de su sexualidad en una escuela religiosa. No comprende el origen de su sentimiento de culpa ni la burla de sus amigos por haberle comentado el descubrimiento erótico a su confesor. Los amigos acusan de homosexual al sacerdote y al narrador protagonista. Tanto en “Proscenio” como en “El Colegio” el detonante de los conflictos de la trama es el

²² Julio Rodríguez Luis, *Memoria de Cuba*, Universal, Miami, Estados Unidos, 2001, p. 127.

²³ Julio Rodríguez Luis, “Sobre un paisaje cubano”, sección Barómetro, *Ciclón*, vol. 2, núm. 4, 1956, pp. 62-64; “La Casa de Loló”, sección Barómetro, *Ciclón*, vol. 2, núm. 6, 1956, pp. 70-73, y “Recuerdo de Mariano Brull”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 5, 1956, pp. 3-6, entre otros.

²⁴ José Bianco, “El Colegio”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 6, 1955, pp. 3-8.

prejuicio ante la homosexualidad y no la heterosexualidad. La revisión de este tipo de prejuicios asociados a la heteronormatividad se reiteró en ensayos como “Nota sobre pornografía” y “San Isidro”, ambos de Calvert Casey.²⁵

No pasa desapercibido que, a pesar de los intentos de *Ciclón* por ser un espacio inclusivo, se concentró en la crítica a la heteronormatividad masculina. Aunque autoras como Graziella Peyrou y las hermanas Ocampo colaboraron con la revista, y fungieron incluso como mediadoras entre la publicación y otros importantes colaboradores, las firmas de mujeres fueron minoría.²⁶ La visión como editores y gestores culturales que tuvieron Rodríguez Feo y Piñera se ve opacada cuando se reconoce que reprodujeron hacia las intelectuales latinoamericanas y cubanas el modelo de exclusión que ellos mismos estaban criticado.

De hecho, el travestismo simbólico del protagonista de “Proscenio” hace que la narración sobresalga también porque abre la puerta a personajes que rompen con representaciones binarias de la sexualidad. “Proscenio” ofrece señales de un cambio generacional en la recreación artística de comportamientos no heteronormativos,

²⁵ La autorreferencialidad de la literatura en las colaboraciones de Calvert Casey es constante. Además de los textos mencionados de su autoría, apareció un ensayo titulado “Apuntes de vuelo”. El texto comienza como una crónica de viaje, pero se convierte en un análisis sobre la situación de la literatura en América. Habla sobre todo de México y Estados Unidos y se detiene a comentar rasgos sociales de la escritura del momento. Véase. Calvert Casey, “Apuntes de vuelo”, sección Barómetro, *Ciclón*, vol. 2, núm. 4, 1956, pp. 57-59. Sobre la relación de la obra de Casey con el proyecto de *Ciclón* véase una perspectiva diferente en Victor Fowler-Calzada, “Casey’s Nineteenth Century and the *Ciclón* Project”, traducción de Jacqueline E. Loss, *The New Centennial Review*, vol. 2, núm. 2, 2002, pp. 187-200.

²⁶ De Graziella Peyrou, “Frente al espejo”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 4, 1955, p. 14. y “El recuerdo”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 2, 1956, pp. 48-50; Victoria Ocampo, “Una visita a Clouds Hill”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5, 1955, pp. 3-8; Silvina Ocampo, “El verdugo invisible”, *Ciclón*, vol. 3, núm. 1, 1957, pp. 6-7.

cambio de perspectiva que después será explícito en obras cumbres de la narrativa cubana como *De donde son los cantantes* (1978), de otro colaborador de la revista, Severo Sarduy. Otro elemento que torna a “Proscenio” sobresaliente en *Ciclón* es su sugestiva defensa del teatro como un espacio alternativo ante los prejuicios sociales. Y es que en un momento en que las revistas usualmente atendían géneros literarios específicos, *Ciclón* incluyó muestras de todos, incluidas la dramaturgia nacional y la crítica escénica.

EL TEATRO Y EL ABSURDO

Cuando se fundó *Ciclón*, el teatro cubano experimentaba cierta renovación, tanto por la llegada de nuevos temas a la dramaturgia, como por la transformación de los espacios para las puestas en escena. El vernáculo comercial cedía ante representaciones más profesionales, hechas casi siempre sobre la base de un teatro de autor, transformaciones que derivaron en el movimiento conocido como teatro de salitas. Pequeñas salas proliferaron por La Habana, especialmente en la zona del Vedado, con una cartelera sostenida durante todo el año, variada; aunque casi siempre con temporadas breves, en algunos casos de solo una función.²⁷

El interés de *Ciclón* por el teatro se mostró muy temprano cuando, en el número 2 de 1955, se publicó en sus páginas “Igitur o la locura de Elbehon”, prosa poética de Stephane Mallarmé, con traducción y notas de Agustín O. Larrauri.²⁸ En la pieza abundan imágenes visuales, descritas desde las sensaciones espectrales del protagonista. Había sido escrita originalmente en 1869 y ya mos-

²⁷ Mucho se ha escrito sobre el teatro de salitas en La Habana. Para una aproximación general véase Rine Leal, *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 122-123.

²⁸ Stephane Mallarmé, “Igitur o la locura de Elbehon”, traducción y notas de Agustín O. Larrauri, *Ciclón*, vol. 1, núm. 2, 1955, pp. 11-16.

traba una fuerte oposición en la homologación romántica entre la figura del Poeta y de Dios. En el número 2 de 1957 se publicó también su “Herodias”, con la traducción de la española Rosa Chacel.²⁹ Este extenso poema dramático, con alusiones a mitos como el de Narciso y Medea, dialogaba con el manifiesto interés de los autores cubanos nucleados en *Ciclón* de reescribir los mitos clásicos. Las reescrituras de los mitos habían aparecido en la revista desde el tercer número, cuando se publicó “Pasifae”, de Henry de Montherlant.³⁰ En el poema dramático la leyenda de la princesa servía como pretexto para criticar el juicio hipócrita al que una mujer era siempre sometida por sus contemporáneos.

La actualización de los mitos clásicos, como las producidas por Mallarmé y Montherlant, fueron influencias fundamentales en el teatro cubano de esas décadas. Ejercicios similares de reescritura muestran obras más tempranas como *Electra Garrigó* (1941), de Virgilio Piñera; a la que se sumaron después el poema dramático *Antígona* (1955) y *Los siete contra Tebas* (1968), de Antón Arrufat, y *Medea en el espejo* (1960), de José Triana. Este ejercicio dramático continúa en la actualidad en obras de varios dramaturgos cubanos que revisitan sistemáticamente la historia de las heroínas clásicas.³¹

Ciclón expuso además al teatro como un espacio de lucha social, desde donde era posible y necesario hacer críticas a la institucio-

²⁹ Stephane Mallarmé, “Herodias”, traducción de Rosa Chacel, *Ciclón*, vol. 3, núm. 2, 1957, pp. 15-25.

³⁰ Henry de Montherlant, “Pasifae”, traducción de M[aurici] Torra Balari, *Ciclón*, vol. 1, núm. 3, 1955, pp. 9-19.

³¹ *Antígona, Jardín de héroes, Un bello sino e Ifigenia* es la tetralogía *Pueblo blanco* que escribió Yerandy Fleites, a principios del siglo XXI, para recrear las historias de Antígona, Electra, Medea e Ifigenia, respectivamente. *Antigonón, un contingente épico*, de Rogelio Orizondo, es una de las piezas con más representaciones teatrales en lo que va de siglo. La lista se extiende en la obra de los reconocidos como jóvenes o novísimos dramaturgos cubanos. Véase Ernesto Fundora, “Maneras de ser Medea”, *Tablas*, vol. LXXXVII, núm. 3-4, 2007, pp. 38-52.

nalidad. En el comentario “Teatro, 1955”, firmado por Rine Leal en el quinto número de la revista se atacaba —otra vez— al Instituto Nacional de Cultura, en esa oportunidad por no proteger a los autores dramáticos.³²

[...] el Estado permanece completamente de espaldas a esta realidad, por la sencilla razón de que no le interesa, exceptuando el Patronato de Teatro, que en estos instantes goza de dos injustos y discriminatorios derechos: recibe una subvención mensual y forma parte del flamante Instituto Nacional de Cultura, preferencias no compartidas inexplicablemente por las otras asociaciones. En otras ocasiones la ayuda ha sido mayor, pero siempre incompleta, dando equis pesos para una función en la Plaza de la Catedral, pero manteniéndose lejos de crear organismos estatales eficientes y duraderos, alejados de afanes burocráticos, sanear nuestros centros de estudios y crear otros en el interior de la Isla, y, sobre todo, dando facilidades para las puestas en escena (p. 63).

Leal es reconocido como el principal estudioso del teatro cubano del siglo xx. En su haber se encuentran las más amplias sistematizaciones históricas y críticas de la escena nacional.³³ En el momento en que aparecieron sus dos colaboraciones en *Ciclón* era muy joven, de escasos 25 años, y se desempeñaba como corrector de los periódicos *Carteles* e *Información*. En esos medios de prensa compartía planas con Cabrera Infante y Roberto Branly, quienes parecen haber influido en su inclusión como colaborador de *Ciclón*.

³² Rine Leal, “Teatro, 1955”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5, 1955, p. 63.

³³ Entre decenas de títulos posibles de recomendar, véase R. Leal, *La selva oscura: de los bufos a la neocolonia (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902)*, Arte y Literatura, La Habana, 1975 y R. Leal, *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, La Habana, 1980.

A pesar de su inexperiencia, en “Teatro, 1955”, Leal manejó tres ideas que aún hoy son fundamentales en la comprensión del momento que experimentaba la escena cubana. Primero, que los intentos de profesionalización del teatro hechos por agrupaciones como la Academia Municipal, Teatro Universitario y Prometeo, encontraron terreno infértil en las afueras de la capital, porque en las décadas de los años cuarenta y cincuenta seguía promoviéndose en provincia una cartelera totalmente vernácula, lejos de la profesionalización que ya afloraba en las salitas de La Habana (p. 61). Segundo, que los directores teatrales, empeñados en formar un público asiduo, elegían obras con pegada garantizada. Esto, a entender del crítico, incluía a La Habana en un circuito de teatro comercial que tenía resonancias negativas, pero que la excedía geográficamente, al abarcar capitales escénicas como París, Nueva York y Londres (p. 62). Tercero, que el movimiento teatral cubano debía conformarse paso a paso, potenciando primero la escritura de piezas de calidad, que serían las verdaderas responsables de atraer al público, incluso aunque fueran exhibidas con recursos técnicos y personal limitados (p. 63).

Leal consideraba que en Cuba se estaba escribiendo teatro de autor, pero que los directores no estaban dispuestos a arriesgarse con sus puestas en escena. Agregaba que los pocos que se atrevían terminaban produciendo montajes de insuficiente calidad con sus intentos por atraer a un público nuevo, o debían enfrentarse a que la crítica tradicionalista y esquemática no estuviera lista para valorar la experimentación. En este contexto, *Ciclón* emergió como uno de los pocos espacios alternativos donde se publicaron muestras representativas de ese teatro de autor escrito en Cuba. Tanto las críticas de la vida diaria, como la marca ideológica de la Guerra Fría aparecieron en el último número de 1955, en la mentada pieza *Los siervos*, de Virgilio Piñera.

Decorado: Un despacho. Óleo de Lenin al fondo. A la izquierda, óleo de Stalin. A la derecha, gran mapamundi. Debajo del cuadro de Lenin, mesa de trabajo. Al centro de la escena, cuatro butacas de cuero rojo. Junto a una de las butacas, una lámpara de pie, encendida. Orloff, Fiodor y Kirianin están sentados en las butacas.

ESCENA PRIMERA

Orloff. Fiodor. Kiriarin.

Orloff: Acá entre nosotros: confesemos, camaradas, que Nikita es un maestro. ¡Declararse siervo a estas alturas! Dialécticamente tal cosa no es posible, y sin embargo...

Fiodor: Puede ser una conspiración.

Kirianin: Imposible, camarada. El miedo te hace ver fantasmas. Toda la tierra y todos los hombres están comunizados. (*Pausa*) Parece que el camarada olvida el triunfo de la revolución mundial. ¡Y en toda la línea!

Orloff: Camarada Kirianin, no perdamos el tiempo relatando lo que ha hecho el comunismo en un siglo. Discutamos las medidas a tomar con el camarada Nikita.

Kirianin: ¡Nikita! ¡Nikita! De Nikita a nikitismo sólo hay un paso. Y entonces, ¡la debacle! (p. 9).

Los siervos recrea un momento hipotético en el futuro, cuando los ideólogos soviéticos quieren declararse abiertamente “siervos serviles”, para demostrar que la Revolución comunista no resultó equitativa, sino que, como regímenes pasados, tenía sus esclavos. La presencia de un héroe, encarnado en el camarada Nikita, y la declaración abierta de servilismo eran las únicas acciones que podrían originar una nueva revolución. Pero como los jefes soviéticos fueron obreros alguna vez, conocen estas artimañas y detienen una y otra vez el avance de la lucha. La reiteración del ciclo dramático permite ver cómo “la situación inicial se sostiene, invariable, hasta la exasperación”, un ciclo característico del teatro del absurdo,

según Ricardo Lobato en el ensayo *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*.³⁴

Según Lobato “será en el grupo aglutinado en *Ciclón* donde habrá que buscar la generatriz del absurdo cubano, la yesca propicia en la que prendería la nueva fórmula teatral que estaba conmocionando los escenarios europeos”.³⁵ Asegura el académico que el rechazo a las convenciones burguesas que expone el teatro aparecido en *Ciclón* muestra las afinidades del grupo con el surrealismo y su defensa del arte como forma de vida. ¿Por qué no entra en contradicción esta influencia surrealista con el proyecto neo-vanguardista? Tal como explica Bürger, las neo-vanguardias solo pueden ser comprendidas como expresiones de un contexto cambiante que, sin renunciar a ciertas formas del arte de vanguardia, como el surrealismo, las reinterpretan haciéndolas legibles de manera que antes era imposible comprender.³⁶

Los siervos, abiertamente anticomunista y sobre todo antisoviética, ensayaba sobre las formas de poder ocultas en una aparente equidad. Denunciaba la esclavitud promovida por la dictadura del proletariado. Este mismo discurso fue determinante para que, seis años después, Piñera excluyera a la pieza de la primera edición de su *Teatro completo*, que él preparó para Ediciones R, editorial que dirigía en esa fecha. Por lo que la determinación de excluir *Los siervos* fue suya, contrario al mito con que algunos críticos han querido adornar el suceso como una temprana censura. La decisión la

³⁴ Ricardo Lobato, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Verbum, Madrid, 2002, p. 27.

³⁵ *Ibid.*, p. 75.

³⁶ El ejemplo que usa el teórico es el siguiente: “A later event illuminates a previous one, without there being a demonstrable continuity between them. Here we are dealing with what Benjamin called a *constellation*. May 1968 made surrealism legible in a manner that it had not been legible previously. However, the connection between these two events cannot be understood according to the model of a repetition” (Bürger, *art. cit.*, p. 711).

explicó el mismo autor en su artículo “Diálogo imaginario”, donde hipotéticamente conversaba con Jean Paul Sartre:

Sartre. Usted emplaza a Jarry, pero olvida emplazarse a usted mismo. ¿Cómo justificaría su pieza *Los siervos*?

Piñera. Comenzaré por desacreditarla, y con ello no haré sino seguir a aquellos que, con harta razón, la desacreditaron. A pesar de ser un hijo de la miseria, me daba el vano lujo de vivir en una nube... Por otra parte, el ejemplo de la Revolución rusa seguía siendo para mí un ejemplo teórico. Fue preciso que la Revolución se diera en Cuba para que yo la comprendiese. Por supuesto, esta falla no abona nada en favor mío. Cuando los estudiantes dicen que la mayoría de los intelectuales no nos comprometimos, tengo que bajar la cabeza; cuando los comunistas ponen a *Los siervos* en la picota, la bajo igualmente. Pero no crea... Todo escritor tiene en su haber un Roquentin más o menos.³⁷

A pesar de estos rechazos, a pesar de que *Los siervos* fue estrenada en Cuba cuarenta años después de haber aparecido en *Ciclón*,³⁸ su

³⁷ Virgilio Piñera, “Diálogo imaginario”, *Lunes de Revolución*, núm. 51, 21 de marzo de 1960, pp. 39-40.

³⁸ En diciembre de 1998, durante el Festival de Teatro de La Habana, tuvo su estreno en Cuba la pieza *Los siervos*, con versión y dirección de Raúl Martín. Como espectadora de aquel acontecimiento, recuerdo el impacto producido en el público por una puesta minimalista y actuaciones sobresalientes, entre las que destacó la de Déxter Cápiro en el papel protagónico. Es llamativo que, aún pasada casi una década de la caída del muro de Berlín, la puesta excluyera las alusiones directas a la Unión Soviética, al comunismo y a sus líderes históricos. Se creó una abstracción sobre cualquier sistema totalitario, al que se llamó “caronismo”, y se cambió el nombre de Nikita por Nicleto. En 2012, escribí sobre el regreso de la misma puesta a la escena habanera y estadounidense, que ya incluía las referencias originales de Piñera.” Véase Dainerys Machado Vento, “En el principio, siempre *Los siervos*”, *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*,

escritura contribuyó enormemente a la definición de una poética en el teatro piñeriano. Consolidó su expresión entre las más auténticas formas nacionales del absurdo y ubicó la negación como su principio filosófico básico. Al decir de Rine Leal, “las mejores obras de Piñera ofrecen esta estructura en la que se producen analogías, repeticiones, interrupciones temporales, claves ocultas, vueltas en redondo, exorcismos y ceremonias, convenciones y novedades”,³⁹ una lista que define a *Los siervos* en toda su dimensión.

David Leyva, en *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, dedicó un capítulo exclusivo al análisis de la pieza. En su ensayo asegura que es una obra de tesis, escrita cuando el comunismo ruso aún no podía librarse de la égida de Stalin, fallecido en 1953. Para el investigador cubano, la base teórica de la obra subyace en *El pensamiento cautivo*, de Milosz.⁴⁰ Como Leyva sugiere, *Los siervos* fue el diálogo crítico entablado por Piñera con la ideología comunista de la época, un diálogo generado a partir del debilitamiento de la imagen de la Unión Soviética y bajo la influencia de sus propias lecturas. Entre esas lecturas pudo estar, efectivamente, *El pensamiento cautivo* de Milosz. Porque, aunque Piñera publicó una reseña sobre el libro en *Ciclón*,⁴¹ un año después de escribir su obra teatral, el volumen había sido editado por la Universidad de Puer-

año 11, 30 de junio al 6 de julio de 2012. Disponible en: http://www.lajiribilla.co.cu/2012/n582_06/582_13.html (consultado: 5/IV/2020).

³⁹ Rine Leal, “Piñera todo teatral”, en Piñera, *Teatro completo, op. cit.*, p. XIV.

⁴⁰ D. Leyva, *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, Letras Cubanas, La Habana, 2010, p. 198.

⁴¹ Virgilio Piñera, “El pensamiento cautivo”, sección Barómetro, *Ciclón*, vol. 2, núm. 4, 1956, pp. 64- 66. Piñera escribió sobre la inquietud que generan las narraciones de Milosz tanto de los asesinatos nazis como comunistas. La idea de que los dos regímenes eran igualmente extremos ronda varios textos en la revista.

to Rico en 1953.⁴² La imagen grotesca que se extiende, de alguna manera, hasta movimientos como el surrealismo, donde el humor se torna angustia, asfixia, son elementos señalados por Leyva en su análisis estético sobre *Los siervos*. Hay, además, una forma de travestismo político en el gesto de Nikita, cuando trata de mostrarse como siervo habiendo sido antes filósofo del régimen. Por lo que *Los siervos* complejiza el posicionamiento político de *Ciclón*. Su crítica reafirma la oposición al comunismo aparecida en otros ensayos y reseñas publicados en la revista;⁴³ pero también muestra que Piñera y Rodríguez Feo comprendían que el funcionamiento de sistemas políticos excluyentes era el verdadero problema social, más allá de cualquier sustento ideológico que estos tuvieran.

Debido a la impronta de esta obra en el teatro cubano, habría que contar la historia de *Ciclón* incluso si su único mérito hubiese sido dar espacio a *Los siervos*. Pero otras piezas relativamente importantes para identificar la consolidación del teatro del absurdo cubano fueron publicadas también. Por ejemplo, *El caso se investiga*, de Antón Arrufat, fue incluida en la segunda y última aparición de *Ciclón* en 1957. En ella, el autor apeló a la repetición de una situación escénica para construir una crítica social sobre las insti-

⁴² Cztelaw Milosz, *El pensamiento Cautivo*, La Torre, Universidad de Puerto Rico, 1953.

⁴³ Rodríguez Feo publicó una reseña sobre el libro *El heroísmo intelectual*, de José Antonio Portuondo, donde aseguró que la ideología comunista impedía al ensayista asumir en su libro una postura objetiva sobre la literatura. Véase: José Rodríguez Feo, "La dialéctica de José Antonio Portuondo", *Ciclón*, vol. 1, núm. 3, 1955, pp. 51-53. En 1959, comentó, en un programa de televisión, que el comunismo había coartado a los mejores escritores soviéticos. Es de suponer que estas posturas tendrían un costo político algunos años después, cuando Fidel Castro declaró el carácter socialista de la Revolución cubana. (J. Rodríguez Feo, "Posición del escritor en Cuba II", originalmente en *Combate*, 26 de abril de 1959, p. 2, en Ana Cairo [selección y notas], *Viaje a los frutos*, Bachiller, La Habana, 2006, p. 63).

tuciones de poder: la reunión entre una mujer, sospechosa de asesinar a su esposo, y el inspector del caso provocan que en esta pieza en un acto “no hay(a) un choque de voluntades antagónicas capaz de poner en marcha el engranaje de una trama”, tal como subraya Lobato sobre la sucesión de ambientes, típica en el absurdo.⁴⁴

A propósito, Rine Leal publicó en *Ciclón* la crítica “Dos farsas cubanas del absurdo”, donde reseñó los tempranos montajes de *El caso se investiga* y de *Falsa alarma* (1948), de Piñera, ambas estrenadas la misma noche en la escena del Lyceum de La Habana.⁴⁵ Leal señaló al surrealismo como fuente primera de ese teatro del absurdo cubano (p. 65), e iluminó así estas influencias que serían años después analizadas por teóricos de las neo-vanguardias como Bürger. La mirada de Leal da cuenta de la consciencia renovadora de *Ciclón*, de cuán actualizada sobre las teorías del arte estaba la intelectualidad cubana y muestra, además, una profesionalización poco común en los análisis teatrales del período. En esta crítica, el autor separa los elementos literarios de los formales asociados a las puestas. “Dos farsas cubanas del absurdo” cerró la presencia del teatro en *Ciclón*.

La revista desapareció formalmente a mediados de 1957, cuando aumentó la represión del Gobierno de Batista en contra de los jóvenes opositores. Las familias acaudaladas, como la de Rodríguez Feo, se sumergieron en una crisis económica debido a esta tensa situación nacional, en una combinación de sucesos que hizo insostenible mantener proyectos de apoyo a la cultura. Sin embargo, la importancia de la divulgación del teatro cubano que se promovió desde *Ciclón* es comparable solamente con el riesgo que asumió la revista al presentar a autores desconocidos hasta entonces, junto a nombres consagrados a nivel internacional.

⁴⁴ Lobato, *op. cit.* p. 27.

⁴⁵ Rine Leal, “Dos farsas cubanas del absurdo”, sección Barómetro, *Ciclón*, vol. 3, núm. 2, 1957, pp. 65-67.

En conclusión, a pesar de morir prematuramente y de sus propias limitaciones políticas y sociosexuales, *Ciclón* renovó la lista de autores internacionales a la que tenían acceso los lectores cubanos, criticó abiertamente a las instituciones culturales del Gobierno de Batista, atacó el esquematismo del arte de vanguardia, e intentó crear un nuevo proyecto cultural que tuviera a la libertad artística como centro. Estas mismas características que me permiten definirla como el proyecto del neo-vanguardismo en Cuba, la tornaron después incompatible con el modelo de hombre nuevo que la Revolución cubana comenzó a imponer alrededor de 1961. El hombre nuevo de dicho movimiento político consistía en la reinstauración de roles sociosexuales tradicionales, al rechazar el homosexualismo y prohibir la prostitución; desplazó la producción estética del arte para ponerla en función de la defensa de los ideales socialistas, lo que terminó colocando a la libertad creativa en un segundo plano. O sea, la Revolución cubana se basó en los mismos extremismos ideológicos y heteronormativos a los que *Ciclón* había dado la espalda desde su fundación.

Entre 1959 y 1961, los creadores de la revista se nuclearon como colaboradores activos del semanario cultural *Lunes de Revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante. Desde este espacio, Piñera y Rodríguez Feo volvieron sobre algunos de los temas que habían tratado en *Ciclón*. Retomaron, por ejemplo, sus críticas a Lezama y a *Orígenes*, a la vez que mostraron sus esperanzas en el nuevo proceso político.⁴⁶ Pero a medida que se radicalizó la Revolución cubana, los colaboradores y fundadores de *Ciclón* comenzaron a ser marginados, esta vez, por los nuevos comisarios

⁴⁶ Sobre la relación entre las dos publicaciones véase William Luis, *Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*, Verbum, Madrid, 2003 y Ernesto Fundora y Dainerys Machado, "Itinerario de El Escriba", en Virgilio Piñera, *Las palabras de El Escriba*, Unión, La Habana, 2015, pp. 9-28.

culturales. Cuando el Gobierno desapareció *Lunes*, con el pretexto de que faltaba papel para imprimir periódicos y suplementos, también quedó en un olvido pasajero la verdadera revolución cultural cubana de la década de 1950, la contestataria y neo-vanguardista *Ciclón*.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, “Carta de un pintor de provincia”, *Ciclón*, vol. 2, núm. 5, 1956, s/p.
- Bianco, José, “El Colegio”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 6, 1955, pp. 3-8.
- Bürger, Peter, “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*,” *New Literary History*, vol. 41, núm. 4, Otoño 2010, pp. 695-715.
- Cairo, Ana [selección y notas], *Viaje a los frutos*, Bachiller, La Habana, 2006.
- Fundora, Ernesto y Dainerys Machado, “Itinerario de El Escriba”, en Virgilio Piñera, *Las palabras de El Escriba*, Unión, La Habana, 2015, pp. 9-28.
- Fundora, Ernesto, “Maneras de ser Medea”, *Tablas*, vol. LXXXVII, núm. 3-4, 2007, pp. 38-52.
- Guzmán Moré, Jorgelina, “El Instituto Nacional de Cultura, organismo estatal para la cultura cubana. (1955-1959)”, *Revista Calibán*, octubre 2010-marzo 2011, pp. 64-71.
- Kulawik, Krzysztof, “Travestir (en) los límites: identidades transi-tivas en el discurso neobarroco de la neovanguardia latinoame-ricana”, *Amerika*, núm. 7, 2012, pp. 1-13.
- Leal, Rine, “Teatro, 1955”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5, 1955, p. 63.
- _____, *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- _____, “Piñera todo teatral”, en Virgilio Piñera, *Teatro completo*, pp. V-XXXIII.

- _____, “Dos farsas cubanas del absurdo”, sección Barómetro, *Ciclón*, vol. 3, núm. 2, 1957, pp. 65-67.
- Leyva, David, *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, Letras Cubanas, La Habana, 2010.
- Lobato, Ricardo, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Verbum, Madrid, 2002.
- Luis, William, *Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*, Verbum, Madrid, 2003.
- Machado Vento, Dainerys, “En el principio, siempre *Los siervos*”, *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*, año 11, 30 de junio al 6 de julio de 2012. Disponible en: http://www.lajiribilla.co.cu/2012/n582_06/582_13.html (5/IV/2020).
- Mallarmé, Stephane, “Igitur o la locura de Elbehon”, traducción y notas de Agustín O. Larrauri, *Ciclón*, vol. 1, núm. 2, marzo de 1955, pp. 11-16.
- _____, “Herodias”, traducción de Rosa Chacel, *Ciclón*, vol. 3, núm. 2, abril-junio de 1957, pp. 15-25.
- Montherlant, Henry de, “Pasifae”, traducción de Maurici Torra Balari, *Ciclón*, vol. 1, núm. 3, 1955, pp. 9-19.
- Mora, Miguel, “El manuscrito más salvaje de Sade regresa a Francia”, *El País*, 4 de abril de 2014. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/03/actualidad/1396555737_896673.html (consultado: 13/III/2016).
- Pérez León, Roberto, *Tiempo de Ciclón*, Unión, La Habana, 1995.
- Piñera, Virgilio, *De vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, compilación y notas de Roberto Pérez León, Unión, La Habana, 2011.
- _____, “Diálogo imaginario”, *Lunes de Revolución*, núm. 51, 21 de marzo de 1960, pp. 39-40.
- _____, “Grafomanía”, *Ciclón*, vol. 3, núm. 1, 1957, p. 3.
- _____, “El pensamiento cautivo”, sección Barómetro, *Ciclón*, vol. 2, núm. 4, 1956, pp. 64-66.

- _____, “Los siervos”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 6, 1955, pp. 9-29.
- _____, “Las 120 Jornadas de Sodoma”, sección Textos Futuros, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1, 1955, p. 35.
- Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, prólogo de Rodolfo Mata, traducción de Rosa Chacel, Revista de Occidente, Madrid, 1964.
- Portuondo, José Antonio, *Itinerario estético de la Revolución Cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 1979.
- Rodríguez Feo, José, “Cultura y moral”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 6, 1955, s/p.
- _____, “Borrón y cuenta nueva”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1, 1955, s/p.
- Rodríguez Luis, Julio, *Memoria de Cuba*, Universal, Miami, Estados Unidos, 2001.
- _____, “Proscenio”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 5, 1955, pp. 17-20.
- Ryland, Hobart, “Recent Developments in Research on the Marquis de Sade”, *The French Review*, vol. 25, núm. 1, 1951.
- Sade, Marqués de, “Las 120 Jornadas de Sodoma”, traducción de Humberto Rodríguez Tomeu, sección Textos Futuros, *Ciclón*, vol. 1, núm. 1, 1955, pp. 36-41 y *Ciclón*, vol. 1, núm. 2, 1955, pp. 40-50.
- Vieta, Ezequiel, “El horno”, *Ciclón*, vol. 1, núm. 2, 1955, pp. 21-27.

Sobre los autores y autoras

Fernando A. Morales Orozco

Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor Investigador del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis. Publicó *Los discursos de la modernización. Literatura mexicana entre dos siglos (1882-1922)* (UNAM, 2018). Ha estudiado la obra de Federico Gamboa y tiene en prensa el libro titulado *Querer, odiar y olvidar es la trinidad perpetua del espíritu. Federico Gamboa y la novela del adulterio*. Actualmente es responsable del proyecto: “Rescate, edición y crítica de textos literarios. Manuel de la Sierra, un escritor desconocido”. Ha sido profesor de literatura desde 2006 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad del Claustro de Sor Juana, el Instituto Tecnológico Autónomo de México y la Universidad de la Ciudad de México.

Danira López Torres

Desde 2014, es Profesora-Investigadora de tiempo completo en El Colegio de San Luis y, desde 2016, pertenece al Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt. Es miembro de los Núcleos Académicos Básicos de la Maestría en Literatura Hispanoamericana y del Doctorado en Literatura Hispánica, del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis. Actualmente trabaja en dos principales líneas de investigación: Literatura Popular y Tradicional del ámbito Hispánico y la Literatura y Publicaciones Periódicas Mexicanas e Hispanoamericanas, del siglo XIX a la actualidad. Algunas de sus publicaciones son: *Parodia y autoparodia en la narrativa de Sergio Pitlor* (Colsan, 2017); “Noticias sobre criminales

en hojas volanderas de Vanegas Arroyo (siglos XIX y XX): imagen del criminal y la justicia”, en *Horrorosísimos y ejemplares castigos. Una historia sociocultural del crimen, la justicia y el castigo (México, siglos XIX y XX)* (Colsan, 2018); “La sinfonía grotesca de revueltas: el montaje de los hipotextos”, en *Año catorce. Nuevos asedios a Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas, a cien años de su nacimiento* (Colsan, 2017); “La Virgen y el lago”, en *De creencias, supersticiones y maravillas: literatura de tradición oral del viejo y del nuevo mundo* (Colsan, 2018); *El Imparcial*, fuente noticiosa de crímenes en hojas volantes de Vanegas Arroyo”, en *Notable suceso: ensayo sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo* (Colsan, 2017); “El viaje al infierno y la leyenda de Xtabay en la hoja volante ‘¡¡Ejemplar acontecimiento!! Un espíritu maligno en figura de mujer bonita’ (1910)”, en *Irás y no volverás: el viaje en formas narrativas de la literatura tradicional de México* (Colsan, 2017); “La sátira al clérigo en el cantar popular ‘No lo puedo desir desire’ (NC 1856)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (2016), entre otros.

Marco Antonio Chavarín González

Doctor por El Colegio de México. Profesor investigador de tiempo completo en El Colegio de San Luis desde 2014. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt. Ha coordinado libros colectivos y publicado libros de autoría personal, así como artículos en revistas académicas, sobre la literatura mexicana del siglo XIX, novela histórica, novela de la Revolución mexicana y revistas literarias.

Morelos Torres Aguilar

Doctor en historia. Profesor titular en la Universidad de Guanajuato [Departamento de Estudios Culturales]. Mención honorífica, Medalla Alfonso Caso y Premio Marcos y Celia Maus (UNAM), por tesis de doctorado. Posdoctorado, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. Investigador Nacional (SNI II). Integrante del Seminario de Investigación sobre Historia y Memoria Nacionales (UNAM) y del grupo de

investigación Historia y Prospectiva de la Universidad Latinoamericana (HISULA). Obra publicada: *Cultura y revolución. La Universidad Popular Mexicana (ciudad de México, 1912-1920)* (UNAM, 2009); *Aproximaciones a la historia de la educación en Chiapas. Iniciativas de enseñanza en el siglo XIX* (UG/UNICACH, 2015), y *Cultura y vida cotidiana en Guanajuato. Ciudades en el amanecer del siglo XX (1900-1910)* (UMSNH-IIIH/UG, 2019). 25 artículos / capítulos de libro en publicaciones nacionales e internacionales.

Salvador García

Escritor, investigador literario y doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de San Luis. Es autor de *Leopoldo María Panero o las máscaras del Tarot*, *Miami Blue y otras historias*, *Paredón Nocturno* y *La isla de Ulises*, y parte de las antologías *Escritorxs salvajes: 37 Hispanic Writers in the United States*, *Antología de la Literatura Americana. Letras para un continente móvil*, *Miami Unplugged* y *El complot anticanónico. Ensayos sobre Rafael Bernal*. Ha publicado las ediciones críticas de *El campeón*, de Antonio M. Abad, y *La bohemia de la muerte*, de Julio Sesto. Realizó estancias de investigación en la Universidad de Texas, en Austin, y en el Instituto Cervantes de Manila. Se ha desempeñado como profesor visitante en la Universidad del Ateneo, en Filipinas, y en la Universidad de Miami, donde llevó a cabo el Postdoctorado en Literatura, Historia y Humanidades Digitales, enfocado al estudio del exilio de los intelectuales mexicanos en La Habana, Cuba, durante la Revolución Mexicana: 1910-1920.

Asunción Rangel López

Profesora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, en donde imparte cursos de poesía latinoamericana, teoría poética y literatura mexicana y latinoamericana de los siglos XIX y XX. Doctora en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde enero

de 2013. Coordina desde 2015 el Programa de Fomento a la Lectura del Departamento de Letras Hispánicas. Es responsable, junto con la Dra. Liliana García Rodríguez, del proyecto “Echar raíces. Filosofía y literatura para todos”, proyecto financiado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Coordinadora del proyecto Galería de Ideas y Letras, que reúne a las colecciones: Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, Pequeña Galería de la Cinematografía, Pequeña Galería del Pensamiento y Aguafuerte. Es Miembro del Cuerpo Académico “Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana” (Universidad de Guanajuato).

Marco Antonio Vuelvas Solórzano

Es Licenciado en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima. Actualmente es profesor de tiempo parcial en la Universidad de Colima, en las carreras de Letras Hispanoamericanas y Periodismo. Su trabajo de investigación se concentra en la poesía mexicana del siglo xx, además de historia literaria y de la prensa, historia de las ideas, así como a la historia intelectual; campos en los que ha publicado diversos trabajos. Sus artículos más recientes son: “Pegaso: la transición a la vanguardia”, en *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglos XIX y XX. Afinidades, simpatías, complicidades*, Marco Antonio Chavarín, Yliana Rodríguez González (comps.) (Col-san/UNAM, 2017); “La formación de la red en torno a la revista Ulises (1927)”, en *Redes intelectuales transnacionales en América Latina durante la entreguerra*, Alexandra Pita González (ed.) (MAPorrúa/Universidad de Colima, 2016).

Anuar Jalife Jacobo

Profesor del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de San Luis. Se interesa especialmente en la historia de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo xx, particularmente por las relaciones entre prensa y literatura. Premio Regional de Literatura Infantil de Guanajuato 2014.

Becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (Fonca) en la categoría de ensayo 2019-2020. Es autor de *El veneno y su antídoto. La curiosidad y la crítica en la revista Ulises* (1927-1928) (El Colegio de San Luis, 2014) y *Novo* (Universidad de Guanajuato, 2018) y en coautoría con Juan Pascual Gay de *Elogio del tedio, encomio del viaje* (Renacimiento, 2015) y *La cruz de mis vientos. Memorias* de Eduardo Luquín, junto con Juan Pascual Gay y Francisco Estevez (Renacimiento, 2020). Ha coordinado los libros colectivos *La violencia en la literatura mexicana* (2019), en colaboración con Felipe Oliver Fuentes, y *La palabra y los días. Estudios sobre prensa y literatura mexicana* (2019), en colaboración con Ernesto Sánchez Pineda. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt (México) y del Cuerpo Académico “Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana” (Universidad de Guanajuato).

Ernesto Sánchez Pineda

Licenciado en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato, maestro en Literatura Hispanoamericana y doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de San Luis. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en la Universidad de Guanajuato. Desde 2014, se desempeña como profesor por asignatura en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt. Sus últimos libros académicos son: *Torri* (UG, 2019), *La sonrisa fragmentada. Afinidades literarias entre Julio Torri y Carlos Díaz Dufoo Jr.* (Colsan, 2019); *La palabra y los días. Ensayos sobre prensa y literatura mexicanas del siglo XX*, Anuar Jalife y Ernesto Sánchez (coords.) (UG, 2019). Sus últimos artículos y capítulos de libro son: “Directores que emigran: Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto”, *Palimpsesto. Revista Científica de Estudios Sociales Iberoamericanos*, (vol. 10, núm. 17, enero-junio de 2020, pp. 62-67); “Los cuentos de un poeta. Manuel de la Parra en *Savia Moderna*”, en *La palabra y los días* (UG, 2019); “Directrices para la construcción del intelectual moderno en México”, *Siglo Diecinueve* (vol. 25, pp. 149-178); “La memoria como configuración de mundo en *El reino de*

Celama, de Luis Mateo Díez”, *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras* (nueva época, año 11, núm. 22, julio-diciembre 2018), y “Las correrías de Jesús Urueta en la primera década del siglo xx”, *Interpretextos* (año 11, núm. 19, 2018).

Dayna Díaz Uribe

Licenciada en Letras por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, maestra en Literatura Hispanoamericana por El Colegio de San Luis y doctora en Literatura Hispánica por la misma institución. Realizó una estancia de investigación en la Universidad de Texas en Austin y otra en la Universidad Nacional Autónoma de México. Tiene un posdoctorado en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su investigación se centra en el área de literatura cubana y en prensa y literatura mexicana del siglo xx. Es autora del libro *Itinerario intelectual de Antonio Acevedo Escobedo* (UNAM, 2020), ha publicado algunos artículos en revistas nacionales y extranjeras y ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales.

Dainerys Machado Vento

Estudia el doctorado en Lenguas y Literaturas Modernas en la Universidad de Miami. Es Maestra en Literatura Hispanoamericana por El Colegio de San Luis, con una tesis sobre la revista cubana *Ciclón* y es Licenciada en Periodismo por la Universidad de La Habana, Cuba, con una investigación sobre el tratamiento periodístico a la figura del escritor Virgilio Piñera. Es editora de varios libros sobre teatro cubano del exilio y sus artículos sobre literatura latinoamericana han aparecido en revistas académicas como *Cuadernos Americanos*, *Decimonónica* y *Emisférica*. Recibió el Premio Estatal de Periodismo San Luis Potosí 2016 y es becaria de investigación del Centro para las Humanidades de la Universidad de Miami, 2020-2021.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario General

Dra. Cecilia Ramos Estrada

Secretario Académico

Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz

Secretario de Gestión y Desarrollo

Dr. Jorge Alberto Romero Hidalgo

Director de Apoyo a la Investigación y al Posgrado

Dr. Mauro Napsuciale Mendívil

CAMPUS GUANAJUATO

Rectora

Dra. Teresita de Jesús Rendón Huerta Barrera

Secretaria Académica

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

Director de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades

Dr. Miguel Ángel Hernández Fuentes

Director del Departamento
de Letras Hispánicas

Dr. Andreas Kurz

*La palabra y los días II. Estudios
sobre prensa y literatura
hispanoamericanas* se editó
en noviembre de 2020.