

LA CRÍTICA LITERARIA EN HISPANOAMÉRICA 1800 / 1900

CRÍTICA LINGÜÍSTICA ANTES DE 1900

Diana Hernández Suárez
Diana Isabel Jaramillo
Sebastián Pineda Buitrago
(Coordinadores)



LA CRÍTICA LITERARIA EN HISPANOAMÉRICA 1800 / 1900



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
EL COLEGIO DE SAN LUIS A.C.
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA

2025

Primera edición: 2025
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
ISBN: 978-607-2637-60-3
El Colegio de San Luis, A.C.
ISBN: 978-607-2627-56-7
Comunidad Universitaria del Golfo Centro, A.C.
ISBN: 978-607-8587-98-8

© BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
4 Sur 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., CP 72000
tel. (222) 229 55 00
www.buap.mx

© DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES
2 Norte 1404, Centro Histórico, Puebla, Pue., CP 72000
tel. (222) 246 85 59 y (222) 229 55 00
exts. 5764 y 5768

© FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Av. Juan de Palafox y Mendoza 229, Puebla, Pue., CP 72000
tel. (222) 229 5500 ext. 5492

© EL COLEGIO DE SAN LUIS A.C.
Parque de Macul #155, Fracc. Colinas del Parque,
San Luis Potosí, S.L.P., Mx., CP 78294
tel. +52 (444) 811 01 01

© UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA
Blvd. Niño Poblano 2901, Reserva Territorial Atlixcáyotl,
San Andrés Cholula, Puebla, México, CP 72820
<https://micrositios.iberopuebla.mx/publicaciones/>
<http://libros.iberopuebla.mx/>

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA *Rectora:* Dra. Ma. Lilia Cedillo
Ramírez *Secretario General:* José Manuel Alonso Orozco *Vicerrector de Extensión y Difusión de la Cultura:* José Carlos Bernal Suárez *Director General de Publicaciones:* Luis Antonio Lucio Venegas
Directora de la Facultad de Filosofía y Letras: Josefina Manjarrez Rosas

Publicación auspiciada con recursos del Proyecto CONAHCYT
grupal "La crítica literaria transcultural como formación de
ciudadanía: ideas, teorías y prácticas culturales" (CF2019/137703).
Responsable técnico: Dr. Alejandro Palma Castro.

Este libro fue sometido a doble dictaminación en ciego.

Diseño y formación tipográfica: Juan Jorge Ayala

Editado en México
Edited in Mexico

..... **ÍNDICE**

PREFACIO

DIANA HERNÁNDEZ SUÁREZ
SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO
DIANA ISABEL JARAMILLO
[7]

**EL CONCEPTO DE CRÍTICA LITERARIA
EN EL SIGLO XIX HISPANOAMERICANO**

SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO
[16]

**ANDRÉS BELLO: DEL *CONTINUUM* DIALECTAL A LA
HISTORIOGRAFÍA DE LA LINGÜÍSTICA CHILENA
CON BASE HERMENÉUTICA**

NELIDA JEANETTE SÁNCHEZ RAMOS
y JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ FREIRE
[35]

**REESCRIBIR DESDE LA BREVEDAD Y PARA LOS
LECTORES: LOS EXTRACTOS DE LAS OBRAS DE JOSÉ
JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI
Y DE SIMÓN RODRÍGUEZ**

GRECIA MONROY SÁNCHEZ
[54]

**LA INTRODUCCIÓN A *EL FISTOL DEL DIABLO* DE MANUEL
PAYNO, UN EJERCICIO DE CRÍTICA LITERARIA**

MARCO ANTONIO CHAVARÍN GONZÁLEZ
[80]

**EL INDIO PERUANO EN LA LITERATURA DE VIAJES
DEL SIGLO XIX**

JUAN IGNACIO CHÁVEZ

[104]

**“LA FUNESTA INFLUENCIA DE LOS MALOS LIBROS”.
RECHAZO Y TRANSCULTURACIÓN DEL ROMANTICISMO
EN MÉXICO**

FERNANDO A. MORALES OROZCO

[117]

**CONTRA LA FICCIÓN MONOLINGÜE: LENGUAS
INDÍGENAS Y LITERATURA NACIONAL**

LUIS ALBERTO SALAS KLOCKER

[140]

**JUAN JOSÉ DE SOIZA REILLY, CRONISTA DE *CARAS*
Y *CARETAS*. ESTRATEGIAS PARA LA DIVULGACIÓN
LITERARIA EN UN SEMANARIO ILUSTRADO**

JULIETA VIÚ ADAGIO

[154]

**RUBÉN M. CAMPOS Y EL FOLCLOR LITERARIO
EN MÉXICO**

GLORIA IGNACIA VERGARA MENDOZA, OMAR DAVID ÁVALOS
CHÁVEZ y JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ FREIRE

[173]

***MEXICAN FOLKWAYS* Y LA GLOBALIZACIÓN CULTURAL:
CONSTRUYENDO INFANCIA COMO PROTAGONISTA DE LA
REVOLUCIÓN IDEOLÓGICA**

SARAÍ GARCÍA

[195]

Prefacio

I

La crítica literaria en Hispanoamérica

Una introducción histórica a la crítica literaria hispanoamericana revela que el ejercicio crítico no es exclusivo de la modernidad ni ajeno a la era colonial y al dominio eclesiástico.¹ Por el contrario, debe ser explorado como parte integral del origen de la identidad hispanoamericana. Nuestro continente, cuya conciencia histórica emergió tanto de una Conquista militar como de una crisis espiritual del discurso eurocentrista, muestra vestigios de crítica literaria desde las crónicas de Indias. Existen auténticos documentos de polémica y comentario filológico, como el *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, finalizado en 1600 y publicado en Lima en 1662, y la *Respuesta a Sor Filotea*, escrita y publicada en 1691 por Sor Juana Inés de la Cruz. Dado que hay documentos de crítica literaria con rasgos de modernidad y una conciencia crítica hispanoamericana desde la era colonial, es lógico esperar una producción crítica significativa en el siglo XIX. La revisión del pasado preindependista, por consiguiente, sienta las bases para el desarrollo de este libro colectivo que amplía y enriquece el diálogo sobre la crítica literaria del siglo XIX en América Latina, como continente, y en Hispanoamérica, como territorio que comparte el idioma español.

Al estudio de los precursores sigue siendo necesario ahondar y sumar investigaciones literarias sobre el lapso en el que, tras la independencia y la divulgación de las ideas de la Ilustración europea, a través del periodismo, de las bibliotecas desamortizadas, la instauración de

.....

¹ Sebastián Pineda Buitrago, en *La crítica literaria hispanoamericana: una introducción histórica* (2022a), ofrece el esqueleto para formar el cuerpo de una historia consolidada de la crítica literaria en Hispanoamérica, ofreciendo una visión introductoria pero exhaustiva que abarca 500 años de historia intelectual.

la escuela, de la imprenta, el mercado de libros y la circulación de revistas; así como de los viajes extranjeros a Estados Unidos y a Europa, en medio de guerras políticas, comerciales y, sobre todo, ideológicas (en las que los movimientos conservadores se oponían a los liberales, jacobinos), se cimentó una modernidad particular identitaria en los países de habla hispana, a veces muy distante de los mitos que se han empeñado en circular como historia.

La importancia, pues, de continuar ensayando sobre dicha temática en el periodo preexistente a la modernidad estriba, principalmente, en la máxima socrática de abonar al conocimiento de uno mismo que también abarca a la otredad. El libro busca sumar, en términos de Francois Dosse, a la historia intelectual, dado que, en no pocas ocasiones, lo acontecido, lo escrito, lo publicado, lo leído, lo criticado literariamente en Hispanoamérica del siglo XIX ha sido dejado de lado, a veces por desconocimiento; otras, por no modificar los discursos largamente aceptados. Entre los casos recientes de invisibilidad teórica se cuenta el de *The Cambridge History of Literary Criticism*, “Spanish and Spanish American Poetics and Criticism” (2001, 349-358), donde, no aparecemos excepto por un escueto capítulo de José Manuel Barbeito Varelo en el noveno y último volumen. Tampoco merecieron el interés del *scholar* checo-estadounidense René Wellek, en cuyo octavo y último volumen de *A History of Modern Criticism (1750-1950)* apenas se enlistan algunos críticos literarios españoles, peninsulares, sin mencionarse a ningún hispanoamericano. Por lo tanto, la primera dificultad de un libro como éste estriba en reconocer que la crítica literaria hispanoamericana del siglo XIX no ha merecido el interés suficiente y no está considerada en absoluto como una disciplina autónoma. La crítica literaria hispanoamericana como una tradición insuficiente que requiere completarse o insertarse en la “occidental” o europea, reconociendo el tronco compartido con la península ibérica. Pues, como veremos, el desarrollo histórico de la crítica literaria española, precisamente en contraste con la alemana, inglesa y francesa, arroja muchas luces para el desarrollo histórico de la latinoamericana.

La respuesta más vehemente por la ausencia de la crítica en lengua española de las antologías la dio en 1982, en el número 24 de la revista *Quimera*, de Barcelona, el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, en un artículo que tituló “Sobre la crítica y su carencia en las Españas”, que más tarde incluyó en el libro *Provocaciones*, publicado en Bogotá en 1997. Profesor emérito de la Universidad de Bonn, desde Alemania, Gutiérrez Girardot postuló una hipótesis de trabajo según la cual, si la crítica literaria presupone el laicismo o por lo me-

nos el escepticismo, ésta ha sido en Hispanoamérica un fenómeno inexistente o por lo menos disperso y sin continuidad. Pues tal crítica hispanoamericana proviene históricamente del Imperio español, cuya estructura política fue la del dogmatismo religioso del catolicismo y la de la aceptación de tal dogmatismo como *sustancia* nacional en la unidad del Estado y la Iglesia. Semejante ontología, la de que “ser” hispánico equivalía a ser católico, se impuso desde los Reyes Católicos pasando por la Contrarreforma hasta la dictadura de Franco entre 1939 y 1975. En menor o mayor grado, las dictaduras de izquierda o derecha latinoamericanas acentuaron esta ontología dogmática, impidiendo el desarrollo de una crítica propiamente dicha.

En cambio, en el ámbito germano la crítica se sistematizó filosóficamente sobre las tres críticas kantianas, *Crítica de la razón pura* (1781), *Crítica de la razón práctica* (1787) y *Crítica del juicio* (1790), lo que animó a Lessing, Goethe y Schiller, en tanto que en el ámbito hispánico la crítica no pudo pasar de la agudeza y del ingenio en el mejor de los casos, si se piensa en *Agudeza y arte de ingenio* (1648) y en *El criticón* (1651) de Gracián. En 1900, en el segundo tomo de *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, el crítico británico George Saintsbury observó, a propósito de la voluminosa *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1889) de Menéndez Pelayo, que a los hispanos les costaba “digested themselves” (1911: 331), esto es, digerirse a sí mismos para separar creación y crítica, o esperar una para hacer otra. Esta indigestión o dificultad para sistematizar una separación entre *crítica* y *creación* se produjo por un exceso de vehemencia satírica. Es cierto que la sátira fue un género epigramático muy cultivado en la antigüedad, pero que se exacerbó en el Siglo de Oro español con Quevedo, cuyas jácaras rozan con el disparate y la risa hiriente. Quevedo acaso imitaba y se burlaba del lenguaje dogmático de la Inquisición española, pero los imitadores de Quevedo, en la falsa extrapolación de la sátira con el chiste obsceno o simplemente vulgar, no se animaron a *racionalizar* o *intelectualizar* el sentido de la irreverencia, del escepticismo y de la profanidad para convertir todo ello en una crítica sistemática. Durante el siglo XVIII la crítica en España, pues, se degradó. Se convirtió en burla, desprecio y sátira.

Hacia 1760 el jesuita catalán Antonio Codorniu (1688-1790), en *Dolencia de la crítica*, se preguntó en qué pudo consistir que debiendo ser la crítica la salud de todas las ciencias y artes, se hubiese convertido en enfermedad de la república de las letras (cit. Castañón 1973, 33). Aunque la manía de leer y de escribir periódicos o papeles sueltos fue tan acentuada en Madrid como en Londres o París, los colaboradores

del primer *Diario de los literatos de España* (1737-1742) eran acusados de sofistas y difamadores. La “crítica” periodística suscitó todo tipo de suspicacias. Por un lado, porque los que no colaboraron en tal *Diario*... consideraron a este una imitación del *Journal des Savants* y juzgaron de cortesanos y de afrancesados a sus colaboradores para agradar al rey, el borbón Felipe V. Por otro lado, porque la idea de una crítica literaria-periodística se confundió con otro tribunal inquisitorial, tanto más cuando, el 6 de febrero de 1723, se decretó una orden real según la cual, por cada nuevo libro, se obligó a hacer un resumen para las Academias de París. Academias no propiamente literarias, sino grupos de *sabios* que compartían la *libido sciendi*, indica Alain Corbin (2024), interesados por los pausados descubrimientos geológicos y geográficos, meteorología, el nacimiento de la nefología, de los abismos y los mares profundos, de los glaciares; así como de los efectos en la cotidianidad de “dos revoluciones industriales, el estrechamiento del espacio gracias al aumento de la velocidad, la posibilidad de la transcripción casi instantánea de la información y la uniformación de la medida del tiempo [...] en asociación con el progreso de la alfabetización, el avance del conocimiento” que ampliaban “el espectro de las diferencias sociales de la ignorancia” (153-154), que iban dispersando estudios de la naturaleza en sustitución de una defenestrada religión. Lo que se discutía en estas Academias y la divulgación de la literatura ensayística en las primeras revistas y publicaciones “académicas”, servirían, a su vez, de material e inspiración para las obras literarias de Mary Shelley, Goethe, Edgar Allan Poe, Coleridge, Géricault, Stendahl, Chateaubriand, Balzac y, por supuesto, Julio Verne. Autores que provenían de tres países que en el siglo XIX se habían empeñado en enviar, patrocinar y difundir expediciones a las regiones australes, marítimas y confines que se encontraban, todavía, en especulaciones o modestos descubrimientos.

Por otro lado, el «ilustrado» español Juan Pablo Fosner, hacia 1787, declaró que la «crítica» en España era una «peste», y rogó a Dios para “que nos libremos de la plaga de críticos y discursistas menudos que nos aturden” (cit. Castañón 27). Semejante juicio no fue muy distinto al que se entendió por crítica en las colonias españolas de América. La crítica, pues, no logró someter en su tribunal a la Religión, la Legislación, la Estética y naturalmente la Literatura, tal como el filósofo de Königsberg lo pidió en un pie de página del prólogo a la segunda edición *Crítica de la razón pura* (1787) y cuya traducción ofreció Gutiérrez Girardot en su citado artículo:

Nuestra época es, de modo especial, la de la crítica. Todo ha de someterse a ella. De ordinario, a ella quieren sustraerse la *religión* por su *santidad* y la *legislación* por su *majestad*. Pero pronto despiertan justas sospechas sobre sí mismas y no pueden exigir que se les preste el respeto sincero que la razón sólo concede a lo que ha podido soportar su libre y público examen. (cit. Gutiérrez Girardot 29)

Entre 1806 y 1815, para contrarrestar el autoritarismo revolucionario de la invasión napoleónica a Prusia, el ministro de educación de Prusia, Wilhelm von Humboldt, inició una Reforma universitaria bajo el imperativo investigativo. Aprender no sólo el conocimiento que se tiene a la mano, sino del conocimiento de la propia actividad independiente a través de *seminarios* más que de *cursos*, es decir, con más tiempo en bibliotecas que en salones de clase. Un cambio importante en cuanto a la figura del lector y del estudiante, quien pasaba de tener bibliotecas parroquiales o eclesiásticas, por bibliotecas escolares que sufragaban el deseo de aprender, por lo que, alumnos y elite de la población podía disponer de libros (Corbin 2024, 219).

Aunque este *imperativo investigativo* o *libido sciendi* comienza alrededor de 1790 con la aceptación de las críticas kantianas, no es la filosofía especulativa, sino la filología clásica, la que a partir de 1806 da personalidad a la ciencia alemana (*die Deutsche Wissenschaft*). Las técnicas filológicas, que exigen la lectura atenta y el comentario riguroso de un texto, se transmitieron al ámbito de la crítica literaria (Goethe y los críticos de Goethe), las leyes (Savigny y von Stahl), la economía (Marx), la historiografía (Droysen y Mommsen), la arqueología y particularmente la historia del arte clásico. En el seminario de Friedrich August Wolf, abierto en Berlín a partir de 1806, la filología se convierte en el eje para el estudio de la antigüedad en todas sus facetas, es decir, en el *ALERTUMWISSENSCHAFTEN*. De la revista *Museum des Altertums-Wissenschaft*, en cuyo primer número de 1807 se sentaron los presupuestos de la filología clásica, salieron las escuelas y metodologías de Augusto Boeckh, Otfried Müller y Johann Gottfried Jakob Hermann. En esta última (la de Hermann) se formó Karl Lachmann, el de la moderna ecdótica a partir de la fijación del poema de Lucrecio *De rerum novarum*, quien con Jakob Grimm y sus alumnos publicaron en una segunda edición ampliada la *Deutsche Grammatik* (la primera edición había salido en 1819) y una versión de los nibelungos en 1826. Durante el *Vormärz* (*Vor*, antes de, y *März*, marzo, en alusión a la Revolución de Marzo de 1848-1849 que puso fin al Congreso de Viena o la Santa Alianza) se exacerbó

la filología romántica en detrimento de la clásica, es decir, la idea de una literatura nacional.

En cualquier caso, en lugar de “someterse” a la «crítica», según Gutiérrez Girardot, las Españas se sometieron a la «teología», al grado de que la fe católica se identificó con la sustancia colectiva de los hispanoamericanos. En lo que sigue, procuraremos cuestionar hasta cierto punto semejante condena. Adelantemos que la historia de la crítica literaria latinoamericana podría articularse en una serie de polémicas estéticas, alrededor de la historia de las ideas sobre la literatura, aunque para ello haría falta documentar ampliamente una red de publicaciones periódicas y colecciones editoriales, escuelas y centros de investigación y enseñanza, para lo cual no hay el suficiente espacio en este libro.

Es de advertir que el crítico literario no ha alcanzado en las sociedades hispanoamericanas una figura visible. Busca su sustento en el ámbito universitario (sin que allí sepan bien de quien se trata) y en menor medida en el periodismo y la industria editorial. El desgaste afectivo, ideológico y económico del sujeto crítico en cuanto profesor o empleado académico, además, ha desgastado consecuentemente el concepto *polémico* de la crítica literaria. Esto, en parte, se entiende cuando entendemos lo que hemos recorrido. Como veremos, no era así en el siglo XIX de Hispanoamérica, donde, las palabras “progreso”, “modernidad”, “educación” permearon políticas educativas y, sobre todo, anhelos de establecer Estados que fueran normando la vida pública y la privada como parte del proceso de secularización, a partir de la instalación de universidades con sus bibliotecas, escuelas primarias, escuelas técnicas y normales, para lo cual, la crítica literaria fue cardinal.

II

Los capítulos de este libro ponen énfasis en el estudio del papel que jugaron las instituciones en la conformación de una comunidad imaginada bajo el concepto de nación. Se reúnen aquí diez capítulos que estudian el lugar que la crítica literaria tuvo en función de diversas posturas ideológicas, bajo la pretensión de atender fenómenos diversos en el proceso de conformación de un Estado-nación, tal como lo propone Sebastián Pineda Buitrago en el capítulo “El concepto de crítica literaria en el siglo XIX hispanoamericano” a partir del auge de los estudios de ciencias naturales, filosofía y filología en dicho periodo. En el trabajo de Nélida Jeanette Sánchez Romos y José Manu-

el González Freire, “Andrés Bello: del *continuum* dialectal a la historiografía de la lingüística chilena con base hermenéutica”, se estudia a los elementos filológicos de Andrés Bello para la conformación de su *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* como una relación de configuración de la geolingüística en relación y tensión con la configuración de la historia literaria.

El análisis el papel de los medios de comunicación, reproducción y producción como espacios generadores de ideas, manifestaciones estéticas y posturas críticas también es objeto de estudio en algunos capítulos aquí incluidos. A partir de una perspectiva comparatista, Grecia Monroy Sánchez muestra las ideas afines –en una relación de contrapunto– entre el escritor mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi y el educador venezolano Simón Rodríguez, en el texto “Reescribir desde la brevedad y para los lectores: los extractos de las obras de José Joaquín Fernández de Lizardi y de Simón Rodríguez”. Este análisis de la estrategia discursiva, que mucho tuvo que ver con las propulsiones de nuevas políticas educativas, para motivar la circulación de ideas desde la brevedad en función de la discusión política permite establecer “un gesto metodológico para pensar, a partir de casos concretos, cómo se resuelve la tensión entre las circunstancias”, como una forma de concebir la propia obra como una estrategia o dispositivo textual en el siglo XIX latinoamericano. Lo que implica, en sí, una actitud crítica. Por su parte, Marco Antonio Chavarín González muestra, en el texto “La “Introducción” a *El fistol del Diablo* de Manuel Payno, un ejercicio de crítica literaria”, de qué forma el umbral a *El Fistol del Diablo*, Payno integra en la expresión literaria una tradición crítica, una suerte de síntesis de la historia de la novela europea del siglo XIX. La novela se concibe, además, como un medio para emitir juicios no sólo sobre la calidad literaria, sino, ante todo, sobre la idea de la conformación de una nación.

Los proyectos nacionales instauraron, para consolidarse, una lengua nacional, el español, en detrimento de otras, tal como lo analiza Juan Ignacio Chávez en su artículo “El indio peruano en la literatura de viajes del siglo XIX”. Dicho acercamiento, desde la perspectiva poscolonial, muestra el proceso epistemológico que implicó la construcción de una nación, pues señala los mecanismos discursivos críticos que amenazan la consolidación de la comunidad de un proyecto nacional moderno. Este trabajo se enfoca en los mecanismos de inclusión/exclusión como una operación de principios biopolíticos que crearon una lógica inmunitaria para conformar la idea de una nación. La crítica literaria en este proceso se ancla a una dialéctica de nego-

ciación entre formas de garantizar dicha inmunización de la nación. Otra forma de legitimar la lengua y los proyectos nacionales fue la novela, sin embargo, no todos los proyectos resultaban pertinentes. Por otra parte, Fernando A. Morales Orozco, en su trabajo “La funesta influencia de los malos libros. Rechazo y transculturación del Romanticismo en México” analiza el proceso crítico que se ejerció al momento de recibir las “novedades” literarias, filosóficas en México. El autor, de hecho, se pregunta por los procesos de transculturación que el romanticismo europeo sufrió en un proceso de interpretación y adopción.

En el capítulo “Contra la ficción monolingüe: lenguas indígenas para la filología y la literatura nacionales”, Luis Alberto Salas Klocker estudia la crítica modernista en relación con el indigenismo como un mecanismo de politización del lenguaje, que trastoca los presupuestos del discurso social que se pretendía blanqueador. Se trata de un doble movimiento al politizar el arte en virtud de la conformación del concepto de nación y trastocar la base estética de la política que la conformaba. En los albores del siglo XX, el argentino Juan José de Soiza expuso en una revista de circulación popular a los nuevos escritores, consolidados y legitimados, y, desde la crítica y la estética, y el oficio de periodista, configuró una nueva forma de discursividad amparada en una ideología y, por supuesto, una actitud ante la literatura. Esta es la premisa del capítulo “Juan José de Soiza Reilly, cronista de *Caras y Caretas*. Estrategias para la divulgación literaria en un semanario ilustrado”, de Julieta Viú Adagio.

Finalmente, Gloria Ignacia Vergara Mendoza, Omar David Ávalos Chávez y José Manuel González Freire se proponen, en el capítulo colectivo “Rubén M. Campos y el folclor literario en México”, averiguar el impacto que Rubén M. Campos tuvo sobre la conformación de una crítica literaria. El artículo analiza la noción del folclorismo en América Latina, señala los procesos de adopción y los mecanismos legitimantes para comprender la importancia de esta corriente, como una nueva forma de validar el mestizaje y el indigenismo. Por último, en el mismo contexto de los hallazgos literarios todavía no agotados de entre siglos, Saraí García analiza en el capítulo “Mexican Folkways y la globalización cultural: construyendo infancias como protagonista de la revolución ideológica” el papel de la publicación periódica *Mexican Folkways* como un medio de conformación de idearios nacionales de carácter educativo para configurar el imaginario sobre el ser mexicano en sus nuevas relaciones con otros países; a la vez, la recepción de la revista y del proyecto editorial como un eslabón que

contribuyó a la comprensión de los caminos que la intelectualidad mexicana, en ese momento, buscó para proyectar su visión de cultura y política en Estados Unidos, ya en pleno uso de la concepción de modernidad y de la revaloración de las historias personales de cada país y del continente, en general.

DIANA HERNÁNDEZ SUÁREZ
SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO
DIANA ISABEL JARAMILLO

Bibliografía

- BARBEITO Varelo, José Manuel. 2001. "Spanish and Spanish American poetics and criticism", en *Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 9., Cambridge University Press, Cambridge.
- CASTAÑÓN, Jesús. 1973. *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*, Madrid: Taurus.
- CORBIN, Alain. 2004. *Terra incognita. Una historia de la ignorancia (siglos XVIII-XIX)*. Barcelona: Acantilado.
- GUTIÉRREZ Girardot, Rafael. 1997. "Sobre la crítica y su carencia en las Españas", en *Provocaciones*, Bogotá: Ariel.
- SAINTSBURY, George. 1911. *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, vol. 2, Edimburgo-Londres: William Blackwood.
- WEINBERG, Gregorio. 2010. *El libro en la cultura latinoamericana*. México: Juan Pablos Editor.
- WELLEK, René. 1993. *A History of Modern Criticism 1750-1950*, vol. 8, New Haven, Connecticut: Yale University P.

El concepto de crítica literaria en el siglo XIX hispanoamericano

SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO
(CECC, Universidad Veracruzana)

Del «comentario» a la «crítica»

La pregunta por el concepto de la crítica literaria hispanoamericana pertenece a la historia de los problemas y exige abordarse *históricamente*. Para empezar, el vocablo “concepto” proviene del italiano “concetto” y significa originalmente una sentencia o pensamiento de cierta agudeza o profundidad; mejor aún, una mediación acerca de un objeto sobre el cual se escribe (Rey, 2017). De la palabra “concepto” se derivó a su vez el neologismo conceptismo, cuya primera definición proviene de 1617 a juzgar por el tratado *Tablas poéticas*, del crítico barroco Francisco Cascales, para quien “las palabras son imágenes de las imágenes: aquellas que por medio del oído representan al alma los *conceptos* sacados de las cosas” (cit. García Berrio, 2006, 380). Más adelante, en el tratado *Agudeza y arte de ingenio*, compuesto por el jesuita Baltasar Gracián entre 1642 y 1648, el vocablo concepto pasa a ser un acto del entendimiento, el conceptismo, que expresa la correspondencia entre dos o más textos u obras desde una perspectiva moral y pragmática. Para que haya concepto se necesita «ingenio», una exageración de la *imitatio*, es decir, un barajar de tópicos y tropos para crear otros nuevos. El conceptismo proviene, como la *imitatio*, de la visión griega del universo y se reafirma en la poética aristotélica y renacentista; no presupone que la creación literaria sea algo original, sino más bien algo (in)fiel a un modelo.

Por otra parte, si bien la palabra «crítica» ya estaba definida por Covarrubias desde 1611 en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, como una voz que viene del griego *krinein*, para llamar así “a los que

juzgan y examinan con rigor las Poesías y obras de otros” ([1611]: 249), es de notar que el ejercicio de “juzgar” y “examinar” un texto literario primero se conoció precisamente por el concepto de «comento» o «comentario», y de ahí los dos grandes “comentarios” que acompañaron la edición de los sonetos endecasílabos de Garcilaso para descifrar el artilugio mitológico escondido en ellos: uno publicado en 1577 por Francisco Sánchez de las Brozas, el «Brocense, y otro por Fernando de Herrera en 1580. Desde luego, el concepto de crítica no podía encerrarse en el mero ejercicio del comentario o anotación marginal a un texto central —la llamada crítica textual es la menos «crítica» en el sentido polémico de la palabra—, y para que apareciera una nueva concepción hizo falta el giro copernicano desatado por Descartes en *El discurso del método* de 1637, esto es, la construcción de un lenguaje racional y lógico, la unión del alfabeto con la aritmética, de la autobiografía con la historia. Lo que en 1637 Descartes formuló, acerca de que la duda no era simplemente una actitud mental sino una forma de conocimiento, permitió una metodología crítica de aplicación universal (Bloch, 2014, 135). En adelante, en el ámbito de la filología bíblica, simultáneamente aparecieron varios tratados que utilizaron la «crítica» para designar una prueba de veracidad, tales como *Crítica sacra* de 1650, de Louis Cappel, seguido de los cuatro tratados de Richard Simon, *Histoire critique du Vieux Testament* de 1678 (Patey, 2005, 114). En la publicación póstuma en 1679 de su *Tratado teológico-político*, Baruch Spinoza advirtió que las palabras pueden ser la causa de errores múltiples, a menos que las sometamos a procesos alfanúmericos —a un ejercicio que venía de la cábala judía— mediante la permanente comparación y traducción (Albiac, 2013, 5). Descartes y Spinoza, pues, inauguraron el comienzo de toda crítica como una crítica de la religión.

En el vocabulario del barroco español, atormentado por la violencia retórica de la Inquisición, la «crítica» no pasó de ser sino un juguete de la elocuencia: una unión de contrarios, de razón y sinrazón, de ciencia y delirio, de creación y destrucción, de atrevimiento y pecado, de progreso y retroceso. En otras palabras, en el ámbito hispánico la crítica tardó en divorciarse de la sátira. Como género epigramático muy cultivado en la antigüedad, la sátira fue exacerbada por Quevedo y sus epígonos, mediante jácaras, romances germanescos y composiciones rufianescas que rozan con el disparate y la risa hiriente. En la falsa extrapolación con la sátira, el chiste obsceno o simplemente vulgar, el concepto de «crítica» no se alcanzó a *racionalizar* o *intelectualizar*. En 1760 el padre español Antonio Codorníu se preguntó en su

diciente tratado *Dolencia de la crítica* por qué, en otras partes de Europa, la crítica había adquirido alturas filosóficas, mientras en España se había convertido en la enfermedad de la república de las letras (Castañón, 1973, 33). De hecho, una de las novelas satíricas más famosas de la literatura española del siglo XVIII, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de las Campanas, alias Zotes* (1758-1768), de José Francisco de Isla y Rojo, constituye una “crítica” contra el exceso de sermones. En la América española de 1779 hay una obra similar compuesta por el médico ecuatoriano Eugenio de Santa Cruz y Espejo, *El nuevo Luciano de Quito, o despertador de los ingenios quiteños en nueve conversaciones eruditas para el estímulo de la literatura*, que constituye una de las sátiras más agudas contra el exceso de literatura religiosa o de sermones (Landázuri, 2011). La redacción de los sermones, que usurpaba el protagonismo literario y filosófico de la época, abundaba en gerundios y muletillas, propias de una gazmoñería retórica llena de frases subordinadas que no llevaban a ninguna conclusión ni arrojaban ninguna idea original.

Durante la Ilustración y hasta bien entrado el siglo XIX hubo un esfuerzo sistemático por asumir la belleza como una concepción racional, así desde la filosofía crítica kantiana hasta las preceptivas y manuales de arte y literatura. El ámbito americano no fue ajeno a esta discusión. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, para combatir el sermón eclesiástico y el viejo derecho consuetudinario, surgieron en Hispanoamérica varios periódicos “ilustrados” que continuaron en el mandato ilustrado de imponer el “buen gusto” y las “obras útiles”. Cabe mencionar, entre otros, el *Mercurio Peruano* (1790-1795), la *Gaceta de Guatemala* (1797-1807), el *Papel Periódico de la Havana* (1790-1805), el *Papel periódico de Santafé de Bogotá* (1791-1797), *El Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiográfico del Río de la Plata* (1801-1802), el *Semanario del Nuevo Reino de Granada* (1808-1911) y el *Diario de México* (1805-1817). En ellos, en menor o mayor grado, hay espacio para las polémicas literarias.

Ahora bien, es cierto que en 1802 Humboldt se asombró de encontrar en la Academia de San Carlos de la Ciudad de México copias en yeso de la escultura del Laocoonte, lo que le hizo recordar la polémica estética entre Winckelmann y Lessing (1973, 80). Pero lo que interpretaron de la antigüedad clásica aquellos novohispanos “ilustrados”, en lugar de la belleza helénica, fue más bien cierta fascinación por los ideales marciales de espartanos y romanos, fascinación animada por el belicismo de los jacobinos durante la Revolución francesa. No hubo en España ni en sus colonias, como en los reinos de Prusia, una resistencia o una «reacción» suficientemente ilustrada,

es decir, otro Idealismo. El combate entre afrancesados y realistas más bien provocó una desgastante guerra civil que acaso todavía persiste entre nosotros.

La crítica como «opinión pública»

La idea utópica de una «opinión pública» fue la condición para alcanzar la *ciudadanía*, tal como lo afirmaron los constitucionalistas de Cádiz en un decreto del 15 de noviembre de 1810 al defender expresamente la libertad de prensa:

[...] la facultad individual de los ciudadanos de publicar sus pensamientos e ideas políticas es no sólo un freno de la arbitrariedad de los que nos gobiernan, sino también un *medio* de Ilustrar a la Nación en general, y el único camino para llevar al conocimiento de la verdadera opinión pública. (cit. Guerra, 2009, 371)

Sin embargo, para una sociedad en la que escasamente había prensa y difícilmente se publicaba y en la que, además, había una censura radical contra toda publicación no sancionada por la Autoridad, la «opinión pública» no pasaba de ser una mera formalidad. Por ejemplo, a los pocos días de haberse publicado en Nueva España el decreto por el cual se otorgaba la libertad de imprenta (5 de octubre de 1812), José Joaquín Fernández de Lizardi fue encarcelado por publicar el periódico *El pensador mexicano*. Lizardi se afirmó como *pensador* y *mexicano* precisamente contra el exceso de literatura de modas neoclásicas y afrancesadas, y desde entonces advirtió la «cultura de la pobreza» entre los mexicanos, cuya falta de afecto los llevaba a una agresiva insociabilidad y era la causa de su poco cultivo en las artes y las ciencias y, desde luego, de las muchas y recíprocas necesidades y calamidades que los afligen (1940, 27). Así, Fernández de Lizardi actuaba aún como un predicador al hallar en toda circunstancia motivos de edificación moral y política, desconfiando de la codificación excesiva de la ley y de la supresión de las costumbres como fundadoras del derecho.

Lo cierto es que así como los franceses encarnaron en Napoleón el cambio jurídico entre el Viejo y el Nuevo Régimen, también los hispanoamericanos necesitaron hipostasiar, encarnar o, si se quiere, inventar filosóficamente un héroe capaz de arrogarse el título de «El Libertador». Especialmente en la zona tropical de América ese héroe fue Simón Bolívar. En una carta al poeta ecuatoriano José Joaquín Olmedo, del 27 de junio de 1825, Bolívar buscó imponer entre sus

hombres el “hablar y escribir con la prosa tosca, dura y despellejada de los políticos y de los publicistas [periodistas]” (1974. 96). Nada de lírica y tampoco de épica; lo que se requería eran los guarismos y, como mucho, el género epistolar y la retórica epidíctica. Pues meses antes, también en 1825, el poeta Olmedo había publicado en Guayaquil “La victoria de Junín. Canto a Bolívar”, una silva de 906 versos, que pareció sonrojar a Bolívar por la cantidad de inverosimilitudes. Para Bolívar, la realidad americana necesitaba *despoetizarse* (si cabe el término) para volverse más prosaica, es decir, más matemático: “no vaya a ser que llevado Vd. por la verdad poética olvide que Euclides le abrió los ojos a Homero” (Ib.). Pero Olmedo le hizo saber a Bolívar si él mismo no era un poeta de “ardiente imaginación” política, para quien todo dependía de la «opinión pública» (212). Pues, para empezar, era imposible hallar una «opinión pública» exclusivamente prosaica, racional y hasta antipoética.

Es de notar que el maestro de Bolívar había sido el también venezolano Simón Rodríguez. Exiliado en París desde 1803 hasta 1825, a su regreso Rodríguez publicó varios tratados y opúsculos a medio camino entre lo pedagógico y lo panfletario. En 1834 en Concepción, Chile, publicó un libro titulado *Tratado sobre las luces y las virtudes sociales*, en el que exonera al ciudadano de imbuirse en las cosas públicas a través de la crítica. Para demostrarlo, Rodríguez traza el siguiente esquema:

Todo lo bueno que hay en la sociedad se debe a la crítica. O mejor dicho, la sociedad existe por la crítica.

Criterio es lo mismo que discernimiento.

Criticar es juzgar con rectitud. [...]

El sentido recto de las palabras está bajo la protección de la LÓGICA –porque las palabras son sus instrumentos. Lo que en el Vulgo pasa por licencia, entre Literatos es visto como *falta*. (cit. Rama, 1977, 373)

En otro opúsculo publicado en Lima en 1843, *Crítica de las providencias de gobierno*, el maestro venezolano realiza una interesante operación. Extrapola la figura del crítico literario a la del crítico social o político, y sentencia que “el Alma de la Sociedad es la crítica” (601). Por crítica, pues, Rodríguez presuponía la alfabetización y la lectura, y en la breve explicación que dio de ella se remontó hasta Aristarco:

Criticar no es sindicar, ni detraer, sino juzgar, y juzgar es atender a la razón que se descubre en las cosas o las acciones, por comparación. [...]. Dicen los Libros que hubo entre los antiguos un Gramático, que criticó las obras de Homero con mucha severidad: su nombre era Aristarco (que significa buen Príncipe), y su crítica fue tan severa que, desde entonces, se ha usado en llamar, a los críticos severos, Aristarcos. (521-522)

Al extrapolar los métodos de la filología a los de la polémica política, Rodríguez deja en claro que criticar no es acusar ni denigrar de algo o de alguien, sino comparar para que todo se haga más evidente y razonable. Sin embargo, para garantizar la autoridad de la «crítica» era necesario, tanto en América como en Europa, una campaña de alfabetización universal que proclame la idea de un Estado-nación. Esta idea de un Estado-nación, para no caer en la abstracción, necesitaba explicar nuevamente las leyes de la gramática y animar la expresión de las costumbres orales y locales bajo los signos del idioma heredado. Nada más difícil.

El problema de la textolatría

El término «textolatría» aplicado para el siglo XIX, en particular para señalar la época inmediatamente anterior al punto de inflexión que supuso la fotografía, lo utilizó el teórico checo-brasileño Vilem Flusser en *Filosofia da Caixa Preta-Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Según Flusser, hay «textolatría» cuando los textos toman el lugar de las imágenes, lo que supone previamente una «idolatría», es decir, vivir en función de las imágenes o de los ídolos (2002, 13). Ya sea que esté escrita de derecha a izquierda como el hebreo o el árabe, o de izquierda a derecha como el griego y el latín, la escritura lineal supone el abandono de la circularidad de las imágenes, es decir, significa salir del «eterno retorno». Por consiguiente, la historia lineal que funda la «conciencia histórica» proviene del tipo de escritura semítica y posteriormente grecolatina que ya no es figurativa ni ideográfica ni pictoideográfica, sino conceptual, capaz de abstraer líneas de las superficies para producir y explicar el sentido de las imágenes. Según Flusser, los textos no significan el mundo, sino las imágenes que ellos rompen (15). Aún más, la finalidad de la escritura lineal es mediar entre nosotros y nuestras imágenes, representar un paisaje, un país, por ejemplo.

Aunque reconoce que la textolatría judeocristiana terminó por paganizarse al imbricar imágenes de otras religiones (en América, por ejemplo, el catolicismo de la Monarquía hispánica fue sincrético),

Flusser observa que a comienzos del siglo XIX la «textolatría» llegó a un grado crítico. Por ejemplo, ¿cómo ilustrar en imágenes la triada ideológica de la Revolución francesa: *liberté, égalité, fraternité*? Las pinturas de Delacroix no captan en sí la esencia de semejante ideología. ¿Cómo hacer *imaginables* —representables— los ideales del socialismo utópico de Saint-Simon y Fourier? Puesto que hasta el 7 de enero de 1839 Louis Daguerre patentó el daguerrotipo o la reproducción técnica de las imágenes en la Academia de las Ciencias de París (invención que Flusser considera tan importante como la de la escritura), no hay registros fotográficos de los acontecimientos revolucionarios del 14 de julio de 1789 que sacudieron la capital francesa y que se expandieron como el fuego por toda la cristiandad; tampoco hay fotografías del 2 de mayo de 1808 en Madrid, de la invasión napoleónica a la península ibérica, que precipitó la Independencia de los virreinos americanos. ¿Cómo representar la abstracción de conceptos como *independencia, autonomía, emancipación*, o motes como *patriotas y realistas*? Goya tuvo que recurrir a la escritura para explicar varias de sus pinturas negras.

Por consiguiente, las nuevas repúblicas americanas, México, Argentina, Colombia o Venezuela, son producto de un momento crítico de la textolatría a inicios del siglo XIX, invenciones de las élites más ilustradas y alfabetizadas. Los intelectuales del siglo XIX estaban situados en una posición hasta cierto punto privilegiada, ya que muchos habían presenciado o se sentían inmediatos de una revolución que parecía ponerlos en posesión de la historia, es decir, “podían sentirse como dueños de los orígenes mismos de la historia” (Colmenares, 1997, 4). Además, dado que no había registros fotográficos y ni fonográficos de tales acontecimientos revolucionarios, tanto más la memoria y la opinión de los intelectuales decimonónicos gozaban de mayor prestigio. Pero semejante prestigio fue sumamente engañoso con respecto a sus alcances.

La textolatría, esto es, la propaganda literaria y filosófica que motivó las revoluciones populares y proletarias del siglo XIX produjo también, en palabras de Flusser, “una conciencia histórica barata y un pensamiento conceptual igualmente barato” (2002, 20). Dicho de otra manera, lo que motivó tanto en Europa como en las Américas el cambio de mentalidad y el comienzo de otra historia paralela, la republicana o nacionalista en sustitución de la colonial, fue una reproducción y circulación acelerada de textos, desde panfletos y hojas sueltas pasando por novelas y narraciones cortas hasta cartas constitucionales y códigos civiles. No es gratuito que el levantamiento del pueblo —de la “masa”— como arma de guerra durante la Revolución

francesa coincida con un dramático crecimiento en el número de publicaciones (periódicos, diarios, panfletos, y otras formas de literatura de consumo) y, aun peor, con el decreto del 23 de agosto de 1793 de la Convención Nacional Francesa que decretó que toda la población estaba obligada a servir a la guerra, en especial los varones entre 18 y 25 años (Kurt Cronin, 2006, 79). Las naciones no son más que textos, construcciones de interfaces sofisticadas que proporcionan a los lectores conectados (o en redes educativas o periodísticas), mejor conocidos como ciudadanos, una dieta de palabras que producen identidad (o efectos de identidad) y deseos colectivos de muerte (Winthrop Young, 41). La textolatría visibiliza el discurso del sometimiento mediante la fijación al código, a la Constitución, cuya “aura sagrada” debería estar por encima de cualquier caudillo.

Es cierto que, en 1812, cuando las Cortes de Cádiz decretaron la libertad de imprenta, gran parte de la población americana seguía siendo analfabeta, pero también es cierto que ya la historia lineal del tiempo colonial se había detenido. Las imágenes de la pompa virreinal y de las iglesias católicas con sincretismos amerindios y africanos, que constituían la vieja imaginaria del barroca americano, comenzaron a refugiarse en los museos. La institucionalización de las nuevas formas republicanas supuso un apego al texto: la nueva textolatría de la Constitución. Para esto último fue necesario el adiestramiento burocrático de servidores públicos, capaces de redactar órdenes desde secretarías, ministerios, cancillerías, instancias judiciales y cuarteles policiales y militares bajo el control de un Estado centralizado. Fue necesario nutrir al órgano judicial o encargado de la impartición de justicia del cultivo de un tipo de lectoescritura familiarizada con la codificación de leyes, normas y costumbres. Similar a la anarquía de soldados o combatientes informales, guerrilleros y paramilitares, hubo también una anarquía de intérpretes y críticos.

El problema de la «lengua materna»

La ecuación de Friedrich Kittler ([1985] 2003), Mujer=Naturaleza=Madre, sugiere un nuevo comienzo discursivo en el siglo XIX, pero difícilmente es aplicable al contexto hispanoamericano. El concepto de “lengua materna” (*Muttersprache* en alemán, pero que Kittler también intenta traducir como *Muttermund*) coincidió con un aumento en los movimientos nacionalistas y las reformas educativas en toda Europa. El término existía anteriormente, pero fue durante este periodo que adquirió sus connotaciones modernas de un idioma primario apren-

dido de la madre o dentro del entorno familiar, lo que además coincidió con la emergencia de la familia nuclear, urbana, exigida por las condiciones de la Revolución industrial. De ahí la importancia del papel de la madre en la adquisición temprana del lenguaje. De ahí que en 1807, Heinrich Stephani publicara *Beschreibung meiner einfachen Lesemethode für Mütter* (*Descripción de mi sencillo método de lectura para madres*), una guía para que las madres enseñaran a sus hijos a leer utilizando principios fonéticos. Al reemplazar las letras por sonidos, el método de Stephani enfatizó aún más la conexión entre la madre y el aprendizaje inicial del lenguaje del niño, contribuyendo a la popularización del concepto de “lengua materna”. A juicio de Kittler (2003, 45), tal método invita a pensar en una “fonética sensual”, en una boca maternal que liberó a los niños del libro (“*Das Muttermund erlöst also die Kinder von Buch*”). Dicho de otro modo, la boca materna, fuente de sonidos y sensualidad, liberó a los niños de la abstracción de las letras, asociando la lectura con la voz femenina.

El 27 de abril de 1842, en *El Mercurio*, de Valparaíso, el joven exiliado argentino Domingo Faustino Sarmiento prologó el opúsculo del chileno Pedro Fernández Garfías, *Ejercicios populares de la lengua castellana*, para animar un tipo de romanticismo lingüístico. Sarmiento supuso que el lenguaje ya estaba dado por la naturaleza como las frutas o los montes y que no hacía falta maestros de escuela ni gramáticos, porque “las mujeres sin saber gramática y de puro presumidas han aprendido a hablar mejor” (Sarmiento, 1945, 4). En consonancia con el término de «lengua materna», de un hablar que brota del vientre o la matriz, es decir, de una «boca materna» en el sentido de un orificio erótico cargado de placer que une el sonido, la letra y el significado en una unidad lingüística primaria, Sarmiento buscaba el disciplinamiento de textos y cuerpos para la movilización en general: obrera, estudiantil, militar. El político argentino sabía que se necesitan sujetos motivados por sí mismos en virtud de subjetividades. Y como en el siglo XIX soldados y estudiantes eran exclusivamente masculinos, la principal subjetividad se encarnó en la feminidad. Las mujeres proporcionaron el principal insumo para la movilización afectiva. Patria feminizada: *matria*. La mujer como educadora principal; la mujer como la primera noción del Otro: la fuente, el sistema de notación, la que enseñaba a contar y leer. Poetas y oradores achacaron todos sus goces y penurias lo mismo a la madre que a la amada. El placer compulsivo de actuar como una mujer, o mejor, de ser humillado y dominado por una mujer, fue una práctica altamente estética entre cierta literatura decimonónica y que se agudizó en el periodo finisecular (Stewart, 1998). A la luz de estas

prácticas pedagógicas del siglo XIX, por ejemplo, debería interpretarse el poema de 1873 del mexicano Manuel Acuña, “Nocturno a Rosario”, en cuya séptima estrofa expresa aquel deseo doble o triple tanto por su novia como por su madre y Dios:

“¡Qué hermoso hubiera sido
vivir bajo aquel techo,
los dos unidos siempre
y amándonos los dos;
tú siempre enamorada,
yo siempre satisfecho,
los dos una sola alma,
los dos un solo pecho,
y en medio de nosotros
mi madre como un Dios!”
(1971: 339)

A diferencia de Europa, donde las naciones ya tenían lenguas establecidas, Hispanoamérica enfrentaba el desafío de consolidar una lengua común en medio de una gran diversidad lingüística y cultural. Dicho de otro modo, no había una lengua “nacional” porque no había todavía Estados nacionales en el sentido moderno del término, sino que había una lengua imperial, el español, del cual era imposible despojarse a pesar de las divisiones coloniales y del fomento de una identidad nativa. De ahí que el 12 de mayo de 1842, radicado ya en Santiago de Chile, Andrés Bello se opuso a la concepción “popular” de la lengua planteada por Sarmiento. Bajo el pseudónimo de «Quídam», Bello le respondió a Sarmiento que el papel del gramático no era el de un conservador, sino el de un liberal para quien la sociedad solamente se liga por el lenguaje, de cuya claridad depende “la expresión del pensamiento” (cit. Pineda Buitrago 2019). Confiar la autoridad del lenguaje en las madres o en las damas, en un momento en que todavía ellas no accedían a la educación formal, era caer en la frivolidad afrancesada de la sociedad cortesana de fines del siglo XVIII, frivolidad que el padre Isla, el autor de *Fray Gerundio...* (1758-68), ya había criticado en un pequeño verso: “yo conocí en Madrid una condesa / que aprendió a estornudar a la francesa”. Sarmiento contraatacó. Aprovechó la mención al Padre Isla, en la “Primera contestación a un Quídam” (*El Mercurio*, 19 de mayo de 1842), para recalcar que el idioma español se vio en la necesidad de enriquecerse con el francés desde fines del siglo XVIII, puesto que la mayoría de las ideas o luces ya

venían de la “afeminada” Francia. Declaró en la “Segunda contestación de un Quidam” (*El Mercurio*, 22 de mayo de 1842) que, en lugar de ocuparse de lo dicho por Cervantes o Fray Luis de Granada, había que nutrirse de las ideas de los contemporáneos, ideas que solían venir en francés, inglés o alemán. Despachó a su contrincante citando una frase de Herder: “dejemos las cuestiones de palabras para aquellos que no están instruidos sino en palabra” (Sarmiento 48). Para Sarmiento, en efecto, la gramática era una mera cuestión de palabras. Ideas primero que Letras, pedía él. Y dado que la *idea* era la de la Independencia americana, la *letra* debería acomodarse a ella, y de ahí su reforma ortográfica de eliminar la diferencia entre la s y la z, puesto que desde México hasta Chile todos dicen *siensia*, *hasaña*, *rasón*, *matansa*.

El 17 de febrero de 1844, en el periódico *El Progreso*, de Santiago de Chile, Sarmiento zanjó la discusión con un artículo titulado “Reforma ortográfica propuesta a la vez en Chile y en México”. En él, admitió que “los americanos no estamos acostumbrados a hacer nada que no sea un plagio de lo que en Europa se hace; y nos da miedo, rubor, vergüenza querer ser americanos en algo. Si en España adoptan una reforma ortográfica, al día siguiente la pondríamos en práctica” (116). Consciente de esta mentalidad mimética (“colonial” no sería la palabra exacta), Sarmiento ya no insistió más en lo de la ortografía, pero propuso la formación de bibliotecas en cada distrito de escuelas, tal como lo había visto en sus viajes por Nueva York y Boston. Como rector de la Universidad de Chile, sin ningún resentimiento, Bello apoyó de inmediato semejante propuesta en carta del 26 de agosto de 1854. A fuerza de escribir en los diarios y de hacerse entender por un público cada vez más amplio, Sarmiento admitió que la incorrección lingüística no conducía a ninguna parte.

Tanto lo que perseguía Bello como Sarmiento era la consolidación del capitalismo. Y para la consolidación del capitalismo hacía falta una maquinaria burocrática y corporativa que, desde el siglo XIX hasta la fecha, según Markus Krajewski, conlleva a la figura de un “servidor”, es decir, de un funcionario u oficinista ajeno a lo genérico: ni femenino ni masculino (2018, 11). Un buye. A la fecha, en nuestra era cibernética, ya el servidor es indistinto incluso entre humano y máquina. A partir de la Revolución industrial, según Flusser, la sociedad se dividió en dos clases: los “capitalistas”, en cuyo beneficio funcionaban las máquinas, y los proletarios, quienes trabajaban en función de las máquinas para beneficio de los capitalistas. Lo esencial de los aparatos (humanos o maquínicos) ha sido siempre el automatismo. Los aparatos no tienen la intención de cambiar el mundo, sino de cambiar el significado del

mundo. Su intención es simbólica (Flusser, 2002, 28). En el siglo XIX, tanto para Bello como para Sarmiento, el ideal del servidor público era el estudiante-soldado, aquel capaz de combatir y leer para disciplinar a los subordinados y combatir a los opositores.

El concepto de crítica como naturaleza

Según Walter Benjamin (2006), el objeto de la crítica de arte del romanticismo alemán es el de la naturaleza (54). Por naturaleza conviene entender también un interés por la ciencia en sentido kantiano, es decir, un autoconocimiento del sujeto, un egotismo o exaltación del yo como observador o «medio». La crítica romántica es una «mediación» o más exactamente una animación intensificada o potencializada del sujeto individual en virtud de una conexión con la naturaleza. Como la crítica no puede ser algo concluyente, sino algo fragmentario (ya que “todo fragmento es crítico”), es preciso concebir y entender a la naturaleza suponiéndola incompleta. Según el poeta Novalis, esto vale también para la obra de arte (cit. Benjamin 2006, 71). Todo objeto es incompleto mientras no se complete por el sujeto que lo observa. Para el romántico Friedrich Schlegel, por otra parte, “la poesía sólo puede ser criticada por la poesía [y] un juicio artístico que no sea él mismo una obra de arte [...] no tiene derecho de ciudadanía en el reino del arte” (cit. 2006, 70). Así pues, el discurso crítico comenzó a emerger también del redescubrimiento de la naturaleza en sentido femenino, cuya indefinibilidad, carácter inasible y fluidez se convirtió en un enigma a ser descifrado a través de la literatura y de la crítica a esa literatura.

La ecuación de Kittler —Mujer-Naturaleza-Madre— podría extrapolarse a la crisis —crítica— de la visión de la naturaleza y de la mujer-madre americanas como fuentes de “recursos” discursivos. El colombiano José María Torres Caicedo, nacido en 1830 y muerto en 1889, residió en París entre 1863 y 1868, durante la intervención francesa en México, esto es, durante un periodo de mucho interés europeo por la América española. Viviendo en París, el colombiano publicó en dos tomos, con el sello de la Librería de Guillaumin y C. Editores, su obra *Ensayos biográficos y de crítica literaria sobre los principales poetas y literatos hispano-americanos*. En la introducción del primer volumen, precedido por un prólogo del poeta Alphonse Lamartine, Torres Caicedo se consideró falto de talento y de luces para emitir juicios críticos, pero dijo conformarse con trazar perfiles biográficos de los autores tratados. Puso en práctica el método de Sainte-Beuve, cuyos *Retratos*

contemporáneos, efectivamente, esbozan un retrato del autor como un método para juzgar su obra creativa. Quiso consolidar vagamente la idea de una identidad «latinoamericana», aunque con un enfoque distinto al que, en 1856, esbozó el chileno Francisco Bilbao. Pues el colombiano no simpatizó con la escuela “romántica”, que en la Francia de mediados del siglo XIX era equivalente al mote de “socialista”, y para tranquilizar a los inversionistas europeos, preocupados por las innumerables guerras civiles de las repúblicas americanas, Torres Caicedo exaltó especialmente a los poetas y literatos hispanoamericanos de tendencia conservadora. Por ejemplo, al celebrar las virtudes líricas del poeta Julio Arboleda, además de presentarlo como un opositor del socialismo, dedicó dos páginas para describir la región del Cauca, el lugar de nacimiento del poeta Arboleda, explayándose en la riqueza aurífera de aquella región de Colombia:

Caudalosos ríos cruzan su suelo, y le ofrecen espaciosas y expeditas vías para el desarrollo de su comercio [...]. Las aguas que se filtran a través de las enormes rocas, o que lentamente corren por entre estrechas cañadas, llevan a los lechos de los ríos, que van a formar polvos no de arena, sino de oro. (1867, 65)

De manera que los *Ensayos biográficos y de crítica literaria sobre los principales poetas y literatos hispano-americanos* constituyen el ejemplo más nítido de una *publicidad* de la naturaleza americana como algo “puro”, a merced de los capitalistas o inversionistas europeos, sin la contaminación de las ideas socialistas, que “apenas han logrado extraviar a unos pocos artesanos; pero la mayoría de estos luchan contra la propagación de las doctrinas disociadoras” (Torres Caicedo, 1867, 172). Por “doctrinas disociadoras” hay que entender el anarquismo y el socialismo utópico de Saint-Simon, que cuestionaban la explotación tanto de la naturaleza como de las mujeres. Torres Caicedo buscaba preservar una visión de América Latina como un espacio donde las relaciones de género y con la naturaleza permanecían “puras” e inalteradas por el progreso social europeo. Esto servía para mantener estructuras de poder existentes y atraer inversiones basadas en la promesa de recursos naturales abundantes y mano de obra dócil. Pero, aparte de ser un *desideratum*, lo de Torres Caicedo era también una utopía conservadora inexistente en una sociedad que cada vez abandonaba el modelo de la familia extendida y agraria por el modelo nuclear y urbano, en donde la mujer ocupaba una posición central.

La crítica al poder caudillesco

Por otra parte, si la crítica romántica es una animación intensificada del sujeto individual en virtud de una conexión con la naturaleza infinita, dicha conexión igualmente puede experimentarse cuando un ciudadano se aproxima al rey. Este momento es, según Benjamin (2006), “expresión de la más elevada plenitud contenida de energía, expresión de las más vívidas emociones, dominadas por la circunspección más respetuosa” (73). El ciudadano equivale a la “obra de arte”, mientras el rey al “absoluto del arte”. Por consiguiente, la crítica literaria del romanticismo no solo tiene como objeto la naturaleza, sino también una suerte de estética política o de teología política *avant la lettre*. Lo curioso es que, dado que en la América española nunca hubo reyes ni monarcas, ese acercamiento del ciudadano con el rey o el poderoso lo fue, ante todo, con el criminal, con el déspota o caudillo.

En un apartado de *Facundo*, Sarmiento se preguntó: “¿cómo encarnar en una república, que no conoció reyes jamás, la idea de la personalidad de Gobierno?” ([1845] 2007, 319). La respuesta la halló en el terror, en la violencia que encarnó en el gobierno dictatorial de Rosas, en la figura del guerrillero Juan Facundo Quiroga. Después de 1810, en lugar de un cuerpo de códigos y constituciones para sustituir al “rey” por la “ley”, abundan caudillos y caciques como Juan Facundo Quiroga: encarnaciones del “rey” y la “ley”. Tal es precisamente el asunto principal del ensayo novelado de Sarmiento, *Facundo*, cuyos capítulos aparecieron en la prensa de Santiago de Chile entre 1843 y 1845. Seducido por la barbarie y la violencia del guerrillero Quiroga, Sarmiento señaló que aquel guerrillero o caudillo de las pampas argentinas escogió el camino del crimen y el desgobierno y hasta el del nihilismo, al insistir en que su anti-héroe “nunca fue a misa ni creyó en nada” (140). Aunque no era iletrado ni analfabeta, Juan Facundo Quiroga le agarró ojeriza a la cultura letrada. Pues, para él, la cultura letrada no se encarnaba en poetas o literatos en sí, sino en abogados y jueces que lo demandaban y lo encarcelaban en virtud de un código o una constitución, es decir, en virtud de la abstracción de un texto escrito que no se ajustaba a los usos y costumbres orales de la pampa argentina. De ahí cierta simpatía popular con la que gozaba el guerrillero Facundo y que indignaba —pero también seducía— a Sarmiento.

Indignado y confundido, Sarmiento invirtió el amor por la naturaleza americana en una suerte de desamor y a ratos de odio. La culpó de impedir el asentamiento de la cultura «racional» europea. Comparó las pampas argentinas con las llanuras yertas de Siberia o de Arabia

Saudita. La provincia argentina de La Rioja, según él, “tiene el aspecto de Palestina con su color ocre o rojizo y con un pueblo de aspecto triste, taciturno, grave y taimado, árabe que cabalga en burros [pero] que habla en español” (147). El escenario “oriental de la pampa argentina contrasta con el “occidental” de las ciudades, especialmente del puerto de Buenos Aires. Contra la pretensión y pompa porteña se había encendido el odio civilizador del guerrillero Juan Facundo Quiroga. Buenos Aires se creyó una continuación de la Europa llena de revolucionarios “y la *desespañolización* y *europaización* se aceleró de un modo radical” (Sarmiento, 2007, 174). Los primeros próceres porteños, como San Martín y Rivadavia, se llenaron de un espíritu poético al contemplar la grandeza del puerto de Buenos Aires. Pero con ironía se preguntó Sarmiento: “¿Cómo ponerle rienda al vuelo de la fantasía del habitante de una llanura sin límites, dando frente a un río sin rivera opuesta, a un paso de la Europa sin conciencia de sus propias tradiciones?” (177). En otras palabras, Sarmiento admitió que, desde los Reyes Católicos Isabel y Fernando, la monarquía española se rehusó a presentarse o encarnarse en América.

La abstracción de un cuerpo de códigos y constituciones para sustituir al “rey” por la “ley” no evitó ni contuvo la emergencia del caudillaje. Todo lo contrario. A más letrados o abogados o tinterillos en las capitales hispanoamericanas, más caudillos y caciques en los pueblos y provincias. Tal es precisamente el asunto principal del ensayo novelado de Sarmiento, cuya esencia última guarda una estrecha relación con el concepto de crítica de arte del romanticismo alemán. Pues, aun cuando el argentino no lo haya conocido de primera mano, la crítica literaria del romanticismo alemán se funda en una animación intensificada del sujeto individual en virtud de una conexión con la naturaleza infinita, y dicha conexión igualmente puede experimentarse cuando un ciudadano se aproxima al rey. Si para Novalis el acercamiento al poderoso es la “expresión de la más elevada plenitud contenida de energía, expresión de las más vívidas emociones, dominadas por la circunspección más respetuosa” (cit. Benjamin 2006, 73), en la medida en que el ciudadano equivale a la “obra de arte” y el rey al “absoluto del arte”, para Sarmiento se invierte más o menos la operación. El guerrillero Juan Facundo Quiroga equivale a tal “poder absoluto”. De ahí el espléndido comienzo: “¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo!” (7). Así pues, “Sarmiento

es el hombre culto que entra en el mundo del crimen” (Piglia 2014, 77). Al acercarse al “monstruo”, por parafrasear a Novalis, Sarmiento encuentra la más elevada plenitud contenida de energía y la expresión de las más vívidas emociones. Sería tema de otro ensayo explorar esta misma operación en la abundante literatura del siglo XIX alrededor de la figura del guerrillero o del emboscado y que, en la segunda mitad del siglo XX y en lo que va del XXI, se ha hecho alrededor del sicariato y el narcotráfico.

Conclusiones

En uno de sus textos más comentados, el titulado “Nuestra América” (publicado el 1 de enero de 1891 en *La Revista Ilustrada de Nueva York*), Martí pone el dedo en la llaga. No hay tal batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza. La falsa erudición es la de Sarmiento, a quien Martí no menciona, pero a quien conoció en Nueva York, cuyo *Facundo* abunda en citas apócrifas (cit. Bruno 2005, 147). Lejos de pensar como los positivistas más agresivos, que el indígena era un ser tan pasivo como el paisaje o los accidentes geográficos, Martí observa que el “indio mudo” había sido silenciado por la “ley” y la escritura del Estado, es decir, que carecía de alfabetización en la medida en que carecía de bibliotecas y juzgados. Sin resolver este escollo, presente incluso en las grandes capitales hispanoamericanas, el exotismo de la pobreza y la violencia persistirá. Martí perfeccionó el ensayo-crítico y el poema en prosa y fragmentario en retratos críticos de Whitman, en écfasis del puente de Brooklyn y en comentarios sobre las exposiciones universales de Nueva York y Chicago. Pero, para vencer su propio nihilismo, Martí se abrazó a la fe del nacionalismo y se sacrificó “de cara al sol” en una torpe batalla en Dos Ríos, Cuba, el 19 de mayo de 1895. Su vida y sus escritos son todavía un tremendo testimonio y arrojan una intensa luz sobre el cambio de sensibilidad en la crítica literaria del *fin de siècle*.

El 8 de julio de 1880, tras haberse recientemente instalado en Nueva York, Martí publicó en el periódico *The Sun* el artículo “Unrealized Idealism”, a propósito de *Bouvard y Pécuchet*, la novela inacabada de Flaubert, cuyos fragmentos se publicarían seis meses después en la *Revue Nouvelle*. ¿Cómo supo Martí de esa novela si aún no se había publicado? Alejo Carpentier sospechó que Martí supo de ella en correspondencia con editores franceses, con quienes había departido en una estancia previa en París (1990, 373.). Sin haberla leído directamente, Martí resumió el argumento de *Bouvard y Pécuchet* asombrándose de los

protagonistas: dos diletantes o *flâneurs* que opinaban y pontificaban sobre un tema y el otro, pero sin saber realmente de nada. Semejante diletantismo, como bien lo observó Carlos Rincón (2018, 53), está provocado porque ambos personajes de Flaubert ya han perdido la brújula de la filología, es decir, el orden de la gramática, y operan con el flujo discursivo auspiciado por lo que Kittler llama *Muttermund*.

Pedro Henríquez Ureña, el gran crítico dominicano, hasta cierto punto es un producto del *Muttermund*. A los tres años, oyendo cantar el *Himno dominicano* (letra de Emilio Prud y música de José Reyes), le preguntó a su madre por la palabra “patria”. A lo que la madre, la poeta Salomé Ureña, le contestó: “Ya te lo diré después”. Unos días después, en efecto, ella escribió el poema “¿Qué es Patria?”, cuya enseñanza y ritmo lo hizo dedicarse por entero a la literatura, es decir, a la exaltación de la cultura nacional a través de la literatura como un culto a la madre (Henríquez Ureña, 2000, 335). Cuando la mamá de Pedro murió en 1897, según él mismo,

comencé entonces una actividad literaria febril, cuyo centro era el recuerdo de mi madre; formé una antología de escritores dominicanos, con biografías y juicios [...]. Mi continuo afán por el recuerdo de mi madre y mi interés por la poesía dominicana me hicieron concebir un proyecto: el de escribir la historia de la poesía dominicana. (2000, 346)

En síntesis, el concepto de crítica literaria en Latinoamérica tardó en neutralizar los conflictos y en aglutinar a todas las clases sociales y tipos raciales en un proyecto común. En 1946, Borges se preguntó por qué el argentino y por extensión el latinoamericano, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identificaba con el Estado. ¿Podría ello atribuirse a la circunstancia de que, en Argentina, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción?

Al argentino aforismos como el de Hegel “El Estado es la realidad de la idea moral” le parecen bromas siniestras. Los *films* elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *maffia* [sic], siente que ese “héroe” es un incomprensible canalla. Siente con D. Quijote que “allá se lo haya cada uno con su pecado” y que “no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello” (*Quijote*, I, XXII). Más de una vez, ante las vanas simetrías del

estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; esas dos líneas del *Quijote* han bastado para convencerme de error; son como el símbolo tranquilo y secreto de nuestra afinidad. Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural grito que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro. El mundo, para el europeo, es un cosmos, en el que cada cual íntimamente corresponde a la función que ejerce; para el argentino, es un caos. (1946, 83)

La observación de Borges es esencialmente cierta desde nuestro punto de vista histórico. Lo confirma lo anterior.

Bibliografía

- ACUÑA, Manuel. “Nocturno a Rosario”. En José Farías Galindo, *Manuel Acuña biografía, obras completas, epistolario y juicios*. México: Grupo Editorial “México”, 1971.
- ALBIAC, Gabriel. 2013. *La sinagoga vacía*, Madrid: Tecnos.
- BENJAMIN, Walter. 2006. “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”. En *Obras, Libro I, vol. I*, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- BELLO, Andrés. 1981. *Obras Completas I*. Caracas: La Casa de Bello.
- BLOCH, Ernst. 2014. *Apología de la historia o el oficio de historiador*. México: FCE.
- BOLÍVAR, Simón. 1974. “Carta a José Joaquín Olmedo, 27 de junio de 1825”, en R. Bernal Medina (ed.). *La Victoria de Junín. Canto a Bolívar*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- BORGES, Jorge Luis. 1946. “Nuestro pobre individualismo”. *Sur*, 141 [julio], 81-83.
- CARPENTIER, Alejo. 1990. “Martí y Francia”, *Obras completas. Ensayos*. México: Siglo XXI.
- CASTAÑÓN, Jesús. 1973. *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*. Madrid: Taurus.
- COLMENARES, Germán. 1997. *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Impreso por Luis Sánchez. [Edición digitalizada por la Biblioteca Nacional de España].

- FERNÁNDEZ de Lizardi, José Joaquín. 1940. *El pensador mexicano*. México: UNAM.
- FLUSSER, Vilem. 2002. *Filosofia da caixa preta Ensaaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Delume Dumará.
- GARCÍA Berrio, Antonio. 2006. *Introducción a la poética clasicista: comentario a las Tablas poéticas de Cascales*, Madrid: Cátedra.
- GUERRA, Francisco Xavier. 2009. *Modernidades e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Fundación Studium y Ediciones Encuentro.
- HENRIQUEZ Ureña, Pedro. 2000. *Memorias: Diario. Notas de viaje*. México: FCE.
- HUMBOLDT, Alexander de. 1973. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. México: Porrúa.
- KITTLER, Friedrich. 2003. *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- KRAJEWSKI, Markus. 2018. *The Server. A Media History from the Present to the Baroque*. New Haven: Yale University Press.
- KURT Cronin, Audrey. 2006. “Cyber-Mobilization: The New Levée en Masse”. En *The US Army War College Quarterly: Parameters*, vol. 36, núm. 2.
- LANDÁZURI, Andrés. 2011. *Espejo, el ilustrado*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- PATEY, Lane. D. 2005. “The Institution of Criticism in the Eighteenth Century”. En H. B. Nisbet y C. Rawson (eds.). *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. IV, The Eighteenth Century*. Londres Cambridge University Press.
- PIGLIA, Ricardo. 2014. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama.
- PINEDA Buitrago, Sebastián. 2019. “Introducción”. En Andrés Bello, *Ensayos de fiología y filosofía*. Madrid: Verbum.
- RAMA, Carlos. 1977. *Utopismo socialista (1830-1893)*. Caracas: Ayacucho.
- REY, Antonio. A. Rey, “Teoría y crítica literaria en Agudeza y arte de ingenio”. En *Neophilologus*, 101 (2017), pp. 541-560.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. 2007. *Facundo*. Madrid: Cátedra.
- STEWART, Suzanne R. 1998. *Sublime Surrender. Male Masochism at the fin-de-siecle*. Nueva York: Cornell University Press.
- TORRES Caicedo, José María. 1867. *Ensayos biográficos y de crítica literaria sobre los principales poetas y literatos hispano-americanos*. París: Librería de Guillaumin y C. Editores. [Edición digital del Instituto Cervantes].

Andrés Bello: del *continuum* dialectal a la historiografía de la lingüística chilena con base hermenéutica

NELIDA JEANETTE SÁNCHEZ RAMOS

(Universidad de Colima)

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ FREIRE

(Universidad de Colima)

En el presente trabajo estudiamos los elementos científicos con base en formulación de leyes filológicas en la obra de Andrés Bello; primero, rescatando los principios básicos de su aportación historiográfica en el ámbito de la lingüística; segundo, desde el *continuum* dialectal de cómo se presentan las lenguas en el espacio con sus variaciones y acepciones para no desaparecerlas, sino sistematizarlas más allá de las fronteras lingüísticas; es decir, como herencia cultural y con ansia de mejora social. Esto es, teniendo como eje central y fuerza motora su significado transicional, totalizador e integral en la cultura chilena. Partiendo desde una perspectiva hermenéutica, aportamos el marco metodológico organizado por Bello con el análisis de la gramática a partir de la lengua, lenguaje y su relación con el mundo anclado a la renovación del español derramado sobre los dos continentes. También, planteamos cuestiones de carácter filosóficas, las cuales se fundamentan en *el corpus* global, *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (1847), pues consideramos tales conocimientos con la evolución y el esclarecimiento de la geolingüística que suma una función comparable a la de la historia de la ciencia, para perfilar algunas líneas de nuestro trabajo; es decir, el fenómeno antropológico: el habla como un libro. Bello estaba convencido de que la colonización española tuvo algunas influencias positivas, por lo cual sentó las bases de los efectos coloniales en la lengua después de dicha revolución epistémica en América Latina, pero desde la sociedad chilena. Naturalmente, existen zonas fronterizas, como la modalidad oral que

rescata Bello, en donde experimenta modificaciones que se prolongan en el espacio y en el tiempo, pero con límites trazables. Es mediante la estructura metahistoriográfica por la cual, las palabras estudiadas adquieren sus propios conceptos de interpretación evolutiva y de fenomenología lingüística.

I. Inclusiones arquitectónicas de Andrés Bello en la Gramática Castellana

Andrés Bello¹ fue un historiador, filósofo, jurista, filólogo, traductor, político, diplomático y un notable humanista venezolano que vivió a caballo entre los siglos XVIII y XIX, hijo de la *Enciclopedia* y la Ilustración. Como filólogo, fue un parteaguas del antes y después, su lingüística va a revolucionar la lengua española en el continente americano, pondrá el principio de la gramática americana como complemento de la gramática peninsular. En general fue un hombre controversial; por una parte, mejoró dicha gramática en aquellos siglos donde aún la Real Academia Española no había definido bien ciertos términos lingüísticos del español, y lo más cercano era la obra de Antonio de Nebrija², como la primera *Gramática de la Lengua Castellana* (1492); por otra, trastoca científicamente el conocimiento de la lengua partiendo de toda una revisión teórica que no existía de la lengua y comienza con su proceso científico, el cual consistió en el diseño de dicha investigación con la sistematización de la recolección de los datos del habla.

Cualquier investigación teórica que se lleve a cabo sobre la historiografía de la lingüística, se plantea la pregunta sobre el fenómeno histórico y sobre la realidad de la lingüística; es decir, premisas epistemológicas que afectan a la historiografía y a la lingüística. Según Swiggers³, la tarea del historiógrafo consiste en *describir, interpretar y explicar segmentos de la historia de la lingüística*.

Para Andrés Bello, su *Gramática de la Lengua Castellana destinada al uso de los americanos* (1847) es funcional, partiendo del análisis sintáctico de la oración, deduce siete clases de palabras: sustantivo, adjetivo, verbo, adverbio, preposición, conjunción e interjección. El artículo es un adjetivo que ha perdido significación, porque según el autor, la clasificación de las palabras se hace por la clasificación de los oficios
.....

¹ Andrés de Jesús María y José Bello López nació en Caracas, el 29 de noviembre de 1781, y murió en Santiago de Chile, el 15 de octubre de 1865.

² Nace en Lebrija, 1444, y muere en Alcalá de Henares, 1522.

³ Swiggers, Pierre. 2009. "La historiografía de la lingüística: apuntes y reflexiones", En *Revista Argentina de Historiografía Lingüística*. 70.

gramaticales. Pero sus antecedentes fueron las publicaciones⁴ de *Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar e informar la ortografía en América* (1823), *Principios de Ortología y Métrica* (1835) y *Análisis Ideológica de los Tiempos* (1841). Por un lado, una respuesta a no reconocer en parte a los gramáticos ibéricos y, por otro lado, el rechazo al casticismo de la gramática castellana. En realidad, a nuestro parecer tiene algo de razón, incluso hoy en día, no todos los académicos de la Real Academia Española de Madrid, pero sí algunos pocos aún rechazan, que el español de América o el filólogo americano pueda explicar términos o cuestiones gramaticales, que creen que solamente ellos pueden darnos. Supo usar la lengua más allá de la construcción de la frase, y la gramática normativa, como la académica, pretende normar el uso del habla del castellano en América, y para ello hay que entender que la gramática de Bello se complementa con sus observaciones ortográficas y ortológicas, que prefirió no incorporar en su gramática. Bello escribió en su prólogo de la Gramática, cómo la participación de América contaba con el mismo derecho de España en la permanente formación de la lengua castellana; esto es, era para nuestro autor un bien político inapreciable, de alcance no solo nacional sino intercontinental, por lo que la separación política de los países latinoamericanos de España por ningún motivo debía llevar a la ruptura lingüística, y este fue el principal motivo que lo llevó a escribir su gramática con una estructura metahistórica; provocando que, para esto, se entienda en una primera instancia el concepto que es, a su vez, una manera muy imperfecta y, por otra, arriesgada por el filólogo por construir una reforma más allá de lo ortográfico, pero para entenderlo, tenemos que definir la significación de historiografía amparándonos en lo señalado por Swiggers (2009):

Por historiografía (de una disciplina) entiendo el proceso de descripción y de comprensión de los productos, así como del quehacer que constituyen y caracterizan la (historia de la) disciplina en cuestión. Concebida de tal modo, la historiografía abarca una prosopografía de autores y una documentación (bio)bibliográfica = epihistoriografía], y, principalmente, una descripción (analítica y sintética) combinada con una interpretación. Tanto la descripción como la interpretación pueden, y suelen, tomar formas diferentes, según el objeto y el período descritos, según el tipo y la cantidad de materiales a disposición del historiador, y según la perspectiva y la metodología adoptadas por este último (68).

.....

⁴ Palabras de Menéndez y Pelayo.

Según las palabras de Andrés Bello al escribir su *Gramática de la Lengua Castellana*, nos dice que su estudio no está escrito para castellanos, sino para sus hermanos hispanoamericanos. Su primera publicación fue en América del Sur, le hizo llegar un ejemplar a la Academia Española de Chile, quien a nombre de su presidente entonces, don Francisco Martínez de la Rosa,⁵ reconoce el gran trabajo realizado por Andrés Bello con estas aportaciones a la gramática española. Bello en su prólogo también nos comenta que, algunos neologismos, términos, arcaísmos y expresiones ya no se utilizan en la Península, se han retirado del diccionario, y al parecer está mal porque mucho de ese léxico aún se utiliza en la vida cotidiana de Hispanoamérica. En América, sus hablantes han creado nuevos vocablos a partir de las palabras con raíces castellanas y como la obra de Bello (1847) sugiere en este aspecto, Chile y Venezuela tienen tanto derecho como Aragón y Andalucía para que se toleren sus accidentales divergencias. No es sorprendente que Bello viera bien la formación de una nueva lengua en América Latina muy diferente a la de España y a su vez, que no fuera una emulación a lo que cinco años antes la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile había intentado crear; es decir, una nueva institución gramatical para la lengua española, opuesta a la existente en España.

En suma, la separación de la lengua de América respecto de España implicaba las naciones americanas entre sí, pues las fuerzas que separan la lengua de Chile de la de España, la apartaría también de la de México y de la de Venezuela: lo más contrario a sus ideales americanistas. Bello no solicitaba la separación americana, sino, al revés, el derecho de todos los americanos a participar en la formación-unificación permanente de la lengua castellana (española).

En este contexto, Andrés Bello es por una parte casticista en cuanto acepta y defiende los términos americanos que forman parte del español peninsular, que para esa época eran pocas palabras, pero que hoy en día con el *Diccionario Panhispánico de Dudas* (2005) y el *Diccionario de Americanismos* (2010), han demostrado que forman un gran complemento de la lengua española actual. Él mismo acepta la necesidad de una Academia de la Lengua que gobierne el buen hacer de la lengua. No quiere rechazarla, quiere completarla con las expresiones y términos americanistas; en realidad, el reproche central que Bello hace a la *Gramática* de la Academia es el ser poco español por ser demasiado latina. Según Penny (2007), el *continuum* geográfico abonaba al habla

.....

⁵ Chile, 1 de diciembre de 1851.

vernacula que a su vez se reflejaba en el *continuum* de los textos, una hermenéutica lingüística que fue importada efectivamente, desde la tradición latina:

Tal argumento se puede sostener mejor en la época posterior a la reforma ortográfica de los siglos XII y XIII, cuando es posible argumentar que la lengua escrita de cada texto reflejaba el habla de algún individuo o grupo social. Pero también es lícito pensar que era así en la época anterior a la reforma. Parece probable, a saber, que incluso antes de la reforma ortográfica el mundo románico era un mundo donde existía una sola lengua (llámese latín, romance, o lo que sea) y donde los que escribían lo hacían según unas reglas ortográficas y morfológicas tradicionales para convertir ciertos registros del habla en palabra escrita. Si las cosas fueron así, también se podría pensar que los textos representaran indirectamente un *continuum* de hablas, cuya distribución se podría descubrir a través de aquéllos. Así han pensado muchos, y, de hecho, es la única manera (muy imperfecta) de construir los mapas que reflejan la distribución medieval de los rasgos lingüísticos. (5)

La introducción de la gramática para la unificación de América se basó en la idea de aplicar prácticas científicas que establecerían un orden social a través del lenguaje. Por lo anterior, la primera interrogante en Bello sería contribuir la definición de ¿Qué estudia la Gramática? La gramática es el conjunto de reglas del lenguaje que regulan el uso de una lengua determinada, tanto como la composición y organización sintáctica de las oraciones, donde intervienen la ortografía, la fonética, la fonología, la morfología y la sintaxis. Bello escribió la gramática para el estudio de los americanos, pero hay un detalle de suma importancia que para el ensayista era importante mantener en la lengua; provocando como fundamental, como estrategia el no llamar a la lengua *hispanoamericana* o *americana*, que llevaría la impronta del separatismo lingüístico, que es precisamente lo que quería evitar, ni tampoco *española*, sino *castellana*, conforme al uso habitual y oficial en España misma, hasta entrado el siglo XX.

La gramática de Bello se vendió en todo el continente americano para todo aquel que quisiera aprender a utilizar bien la lengua castellana. En algún momento, la gramática llegó a manos de don Rufino J. Cuervo (Bogotá, 1844- París, 1911), hacia la época en que el joven colombiano iniciaba sus estudios gramaticales, fue un libro de particular devoción. Quien, años más tarde, habría de convertirse en eminente filólogo, y como resultado de aquella prolongada consulta a la gramática de Bello, posteriormente haría nuevas incorporaciones

en un estudio posterior. Las notas académicas de Cuervo a la gramática de Bello fueron un complemento de gran valor filológico; dicho de otro modo, fundamentó las normas con mayor rigor sistemático, epistémico y ético el trabajo del venezolano.

Por otra parte, Don Miguel Luis Amunátegui, que mantuvo una estrecha relación con Andrés Bello en Santiago de Chile y fue uno de sus principales discípulos y el primer biógrafo de Andrés Bello, escribió, según sus palabras a partir del *Tratado de Condillac* sobre el verbo, hizo reflexionar a Bello sobre el castellano de América, esto data antes de 1810. El acuerdo fue un *iceberg*, un hito por los estudios filológicos sobre el castellano, como su gran antecedente para reflexionar sobre la gramática castellana y la influencia en Bello de la escuela francesa *Port-Royal*, del siglo XVII.

1.1 Las vías del *continuum*: del dialecto al lenguaje

Bello tuvo como objetivo crear una correspondencia unívoca entre los fonemas y los grafemas, simplificando la *ortografía* decimonónica del español de América: En uno de esos cambios y aportaciones de Andrés Bello a la Gramática Española se reduce a la polémica que llegó en el castellano cuando había que distinguir entre “C” “Ç” y “Z”, controversia que duró desde el siglo XVI hasta el XVIII. Andrés Bello y Juan García dieron una propuesta reformista, donde la “z” suple a la “c” en las combinaciones “ze, zi”. Está claro que siempre se va a hablar de la “z”, la cual tiene mucho que decir aún en la Lengua Española a pesar de que la Real Academia tiene una postura clara hoy en día.

Continuando en esta búsqueda de este pensamiento analítico que respondiera al problema del lenguaje, la “k” y la “w” (llamada *doble u*) solo se usan en nombres de personas, lugares, dignidades y oficios extranjeros, como Newton, Franklin, Washington, Westminster, *alwacir*, *wali*, etcétera. Según Andrés Bello, es punto capital la reforma de la acentuación dictada por la Academia Española no hacer distinción, como se hacía antes, entre los verbos y las demás palabras. Ahora la Real Academia Española indica que los monosílabos no se acentúan, algo que Bello predijo siglos antes.

De esta forma, Andrés Bello se opone, de igual modo, a la categoría gramatical de género por hacerlo girar en torno al sexo, considerando que es contrario e inaplicable a una numerosa cantidad de sustantivos que carecen de sexo. Para determinar el género, explica, debe atenderse a la terminación del adjetivo con el cual se junta el

sustantivo, de modo que habrá tantos géneros como terminaciones tenga el adjetivo en un idioma dado.

Sobre esta lectura comprensiva, los tiempos verbales para Bello difieren su nomenclatura de la que se enseña en la Península Ibérica y establece la siguiente clasificación: *presente, antepresente, pretérito, copretérito, antepretérito, antecopretérito, futuro, antefuturo, pospretérito y antepospretérito*. Aunque anclada en una concepción del tiempo verbal como reflejo de la ideación lineal del tiempo, que conlleva otros inconvenientes, su terminología presenta una gran transparencia denotativa al reflejar la distribución de los tiempos verbales en esa línea temporal con respecto al momento de elocución y al momento referido.

Otra de las hipótesis de Bello y que hoy en día predomina en los estudios filológicos del español en algunos planes de estudio de universidades americanas, fue estar en contra y acuñado por el Humanismo del siglo XVI, que con aprender el latín se tenía ya lo bastante para entender la estructura gramatical del castellano. Bello señala dicha situación lingüística, puesto que cada uno aprende latín sabrá mucha gramática latina, pero no la gramática española, ya que cada idioma posee su gramática propia. Además, sentó los fundamentos de una gramática científica, libre de extravíos, de arbitrariedades y antojadizas especulaciones. Por eso dice que la lengua misma es la autoridad en que hay que apoyarse al explicarla, pues solo le parece legítimo dar cuenta de lo que una lengua y el uso que se hace de ella. Para ello, Andrés Bello, dice que: la gramática de la lengua materna debe educar a los ciudadanos en las *buenas* maneras de hablar. El mal uso de la lengua entre los chilenos era para él escandalosa, razón por la cual se empeña desde muy temprano por combatirlo por todos los medios. Por eso su Gramática fue concebida para la educación de los principiantes y para la gente educada.

Como crítica constructiva, su *Gramática* se expresa en un lenguaje ambiguo, descriptivo-prescriptivo, que no siempre permite tener claridad respecto del tipo de texto al que uno se enfrenta, y que suele provocar confusión entre los hablantes. Para Bello su concepción de la gramática, de gran actualidad, consiste en enseñar los significados y usos de cada forma como si no hubiese en el mundo otra lengua que la castellana. Esta perspectiva radicalmente sincrónica, junto con la combinación de significados y usos de cada forma, es actualmente el objetivo descriptivo de la gramática de ELE, aunque con diferentes instrumentos de los que tenía a su alcance el genial gramático venezolano.

Así pues, Bello en su obra más ambiciosa, *Gramática de la lengua española*, presenta un perfil de “historiógrafo hermenéutico”, puesto que si nos regimos con base en los postulados de Swiggers (2009), podríamos incluir el contorno arriba señalado que, cognitivamente se adhiere al trabajo del filólogo y que no incluye Swiggers, puesto que presenta, interpreta y analiza a los hechos y acontecimientos en la historia de la lingüística. Puede advertirse un empeño en el venezolano por establecer material y método, porque más que notas como señala en el título de su obra, él realiza un informe detallado mediante capítulos en donde adjunta una serie de instrucciones sobre su estudio gramatológico como en cualquier ciencia; por ejemplo, hace hincapié, sí, como se ha señalado en líneas arriba, de un español para américa, puesto que la violencia epistémica y las revoluciones políticas introdujeron vocablos flamantes, socavando lenguas antiguas y extranjeras, lo cual comenzó a adolecer a la germinación de la gramática que pretendía adelantar nacionalmente, por lo cual, cometió una lista de verificación a la población de estudio y el criterio de selección que estaba limitando la pureza de la lengua de nuestros hermanos, como así los llama, los habitantes de “Hispano-América”, pues temía que en dicha inclusión se despertara un *puzle* jeroglífico del lenguaje que Andrés Bello llamó dialectos:

Hay otro vicio peor, que es el prestar acepciones nuevas a las palabras y frases conocidas, multiplicando las anfibologías de que por la variedad de significados de cada palabra adolecen más o menos las lenguas todas, y acaso en mayor proporción las que más se cultivan, por el casi infinito número de ideas a que es preciso acomodar un número necesariamente limitado de signos. Pero el mayor mal de todos, y el que, si no se ataja, va a privarnos de las inapreciables ventajas de un lenguaje común, es la avenida de neologismos de construcción, que inunda y enturbia mucha parte de lo que se escribe en América, y alterando la estructura del idioma, tiende a convertirlo en una multitud de **dialectos irregulares, licenciosos** (la negrita es nuestra), bárbaros; embriones de idiomas futuros, que durante una larga elaboración producirían en América lo que fue la Europa en el tenebroso período de la corrupción del latín. Chile, el Perú, Buenos Aires, México, hablarían cada uno su lengua, o por mejor decir, varias lenguas, como sucede en España, Italia y Francia, donde dominan ciertos idiomas provinciales, pero viven a su lado otros varios, oponiendo estorbos a la difusión de las luces, a la ejecución de las leyes, a la administración del Estado, a la unidad nacional. Una lengua es como un cuerpo viviente: su vitalidad no consiste en la constante identidad de elementos, sino en la

regular uniformidad de las funciones que éstos ejercen, y de que proceden la forma y la índole que distinguen al todo. (8)

En este *continuum* dialectal, el humanista venezolano realizó un análisis estadístico (que lo llamará también una exageración), puesto que de estos se desprenden lo que nombró como “declinación latina” o “declinables”, las cuales resultan de las relaciones del nombre con otros nombres; es decir, los pronombres personales en primera, segunda y tercera persona, los define y pone número; por ejemplo, yo, nosotros, tú, vosotros, él, se, los, las, consigo, etcétera. Aquí descubrió como escala de medición que, los pronombres se importaban del latín y algunos otros de las lenguas romances, de estas últimas con complementos frecuentes pero que eran un patrón subyacente de los dialectos en el lenguaje hispanoamericano lo cual impedía una perfecta uniformidad, aunque Bello señala que: “El de la conjugación castellana es acaso el más delicado y completo de cuantos se han formado en los dialectos que nacieron de la lengua latina” (417). Pero también se adelantaba a la idea que Meyer (1875) señalaba sobre que, los dialectos son una concepción arbitraria del espíritu, no pueden delimitarse, pues se funden unos con otros.

En suma, para realizar sus criterios de selección presenta una línea puntual a partir de la noción de la lengua, sentando la base del estudio sobre este sistema que desarrollaría Ferdinand de Saussure en, *Curso de lingüística general* (1913), que es un sistema artificial de signos de la comunicación. Posteriormente, Bello en su obra colosal, traza dos glosas; en la primera, aplica los conceptos de la dialectología, de la sociolingüística y psicolingüística moderna: “Las cosas en que podemos pensar son infinitas, puesto que no sólo son objetos del pensamiento los seres reales que conocemos, sino todos aquellos que nuestra imaginación se fabrica” (20). Y, en segundo lugar, relacionar hechos históricos con el sentimiento de hispanidad señalado por Rosales (2014), dado que los gobiernos de las repúblicas americanas repartieron golpes y trataron de unificar una metrópoli del Imperio español.

En estas anotaciones estableció las reglas constantes de los contornos, límites y fronteras de los dialectos, desde su pasado hasta su presente, porque el tratar de realizar una estandarización del castellano, también ofrecía, como bien lo señala Bello, “de la lengua igualmente, continuarían los dialectos” (417), pero lo que obtuvo, fue que el castellano no volviera a ser visto más como un dialecto derivado —sino, más allá de un carácter por defender el castellano—, una lengua en expansión, con normatividad ortográfica y en movimiento.

II. La estructura lingüística chilena: hermenéutica de inclusión y eliminación

El polígrafo de adopción chilena, ojo visor de un momento histórico como lo fue Bello, conformó una secuencia estructural con un planteamiento específico en la inclusión de “Varias especies de nombres”; es decir, comenzó a distinguir los sustantivos y los adjetivos para posteriormente ponerle el número a los nombres: plural y singular. No se trata pues, de concebir el lenguaje, sino de estructurarlo y darle una interpretación, el trasfondo de lo que determina el mensaje y por qué no, subrayar también, la continuidad de una tradición de un lenguaje que representara el hito de nuestra historia después de nuestra Independencia política en la mayoría de los países hispanoamericanos —mis lecciones se dirigen para mis hermanos de Hispano-América, leemos en la nota introductoria de la Gramática bellista—, es un trabajo precedente, puesto que avanza con profundidad cualitativa y cuantitativa a un plan y un estudio. La propuesta interdisciplinaria que emprendió la publicación de las lenguas en su contexto social e histórico posibilitó el análisis sociolingüístico. Además, conocer las raíces castellanas fue una deuda que debemos atribuirle a Bello, puesto que las acopió y, desde los principios más rigurosos del método científico expuso a la lengua como un cuerpo viviente. Según Bello, estaba en juego el orden del lenguaje, por ello su preocupación no consistió en extinguir dichas raíces, sino de un orden interno, pues temía que en determinado sin un orden unificador del lenguaje, este se convirtiera en un jarrón roto de articulación interpretativa con dialectos, en donde esto fuera un *big bang*, puesto que funciona como un arma de fuego, donde las viejas rencillas y las enemistades entre los pueblos americanos buscarán, de nuevo, la concordia a través de la supremacía de “su” lengua; es decir, una guerra historiográfica: entre la inclusión y la eliminación es pos de la supremacía del más fuerte.

Con el que se comienza a explorar la factibilidad de conocer la situación lingüística en determinado periodo histórico se concluye que, pese a la escasez o las limitaciones de fuentes documentales como de datos sociolingüísticos que se disponen en éstas, es posible observar algunos aspectos de importancia respecto de la dinámica de los idiomas indígenas [...] Durante la época colonial las políticas en torno a los idiomas indomexicanos oscilaron entre el mantenimiento y la palmaria intención de extinguirlos; la etapa independiente significó un embate intenso que llevó a la **reducción** de sus hablantes a casi un cuarto de los que contaban y en la centuria XX continuó operando el plan castellanizador, por lo que la mayoría de los idiomas se encuentran en situación de desplazamiento. (Canuto 2018, 92-93)

Por otro lado, la fractura identitaria que existía en los albores de dicha ruptura cognitiva, en la cual comenzó la gestación de diversos historiadores en toda América por buscar, reconstruir e identificar la memoria de su país, no fue una tarea fácil, “buena parte de la historiografía producida desde entonces se teje alrededor de la pregunta por el origen de Iberoamérica, a partir de la mezcla de las dos culturas, la americana o autóctona y la española, de la que surgiría una tercera cultura mestiza, ni criolla ni indígena, avalada por los movimientos de independencia del siglo XIX, relatos que constituyen una épica nacionalista predominante hasta hoy en día” (Zermeño 2022, 191).

Siguiendo este horizonte, en el significado metafórico de los tiempos que realiza Bello, él señala que entre la sombra del pasado y el futuro alcanza a observar un cierto raciocinio llamado “porvenir”; es decir, existe una representación mental que llama *coexistencia*, la cual solo puede ser acogida por los historiadores, pero “Entonces el pretérito y co-pretérito se interpondrán al presente, el pos-pretérito al futuro, el ante-pretérito y el ante-co-pretérito al ante-presente, y el ante-pos-pretérito al ante-futuro” (205).

Como punto de partida y siguiendo esta lógica, según Fabris (2001), la hermenéutica es volver a decir el mensaje con palabras adecuadas, proviene del griego antiguo, *Hermeneia*, la cual es una noción fecundamente ambigua puesto que toda reflexión recae sobre el lenguaje.

Apunta sobre todo y originalmente al proceso en el que, un discurso ordenado, cabe mediar y transmitir un mensaje, expresando e interpretando aquello que en él se revela. Tal interpretación está ligada a la habilidad del intérprete y mediador, el cual, al volver a decir el mensaje con palabras adecuadas, se sitúa entre la fuente de la revelación y los receptores del mensaje. (8)

De manera que, “en principio, se trataba de una cuestión puramente científica vinculada al historicismo. Los primeros atlas alemanes utilizaban sobre todo la fonética y la morfología para determinar áreas de fenómenos lingüísticos a partir de poder caracterizar y clasificar los dialectos” (García 2011, 71). Por lo tanto, para comprender estas nuevas fases de evolución lingüísticas, y si las cosas nos dicen cosas, como lo sostendrá Umberto Eco, dos siglos después de las concepciones teóricas, terminológicas, gramaticocientíficas de Bello, resulta un puente de independencia e inclusión representar las palabras por medio de sustantivos como un simbolismo de independencia ficticia, estrictamente nominal a dichos momentos históricos después de la

ruptura epistémica en nuestro continente americano y en especial, cuando las cosas comienzan a ser llamadas por un nombre, no se trata de nivelar, sino lo que buscaba el chileno adoptivo en su obra más ambiciosa: “Para comprender en qué consiste la fuerza de esta construcción, que es singularmente expresiva” (338). Es por todo lo anterior que, “eliminar” no es una palabra que se emplea como tal en la *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, sino que es mediante una metodología de investigación en donde expone criterios de selección concisos y métodos estadísticos sólidos, siendo el primero en donde proyecta sus criterios de inclusión y eliminación en el cual sitúa su comprobación, a través de ejemplos del castellano antiguo, retomando; por ejemplo, a grandes arquetipos de la lengua, tales como, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, entre otros.

Efectivamente, la significación hermenéutica de la lengua resultó ser el trabajo más ambicioso de Bello, aunque contiene algunos errores, porque la gramática estará siempre en evolución. Él buscó explicar y teorizar lingüísticamente la “oración”, a manera clínica, con múltiples cortes precisos. En los últimos apartados (Capítulo XL: construcción de demostrativos tal y tanto, y de relativos cuál y cuánto; hasta el Capítulo L: observaciones sobre el uso de algunos adverbios, preposiciones y conjunciones), parecen ser realizados con bisturí de tinta. La simbiosis entre el mundo de las cosas y el ámbito del lenguaje nos ayuda a revelar y ser receptores del mensaje. Todo ello, configurar el lenguaje, empezando por el poder reflexivo de la oración nos abonará a la filosofía del siglo XX, desde esta perspectiva teórica- lingüística germinará el concepto sobre lo dialógico propuesto por Martín Buber, de ahí que mantenga, además, la noción de *dasein* (ser-ahí), de Martin Heidegger en su obra fundamental *Ser y tiempo* (1926), ya que señalaba, dicha sistematización en el curso de la historia había sido planteada por la ontología lingüística, “el sujeto, el yo, la razón, el espíritu y la persona caen bajo la mirada filosófica” (32). Con respecto a este concepto, la significatividad del *yo* heideggeriano proviene desde los cimientos bellistas, pues acota que no es un segundo piso sobre otra cosa, sino que de él se despliega todo lo que hay en el mundo y en el *ahí*.

Con la que el *Dasein* ya está siempre familiariza-do, lleva empero consigo la condición ontológica de la posibilidad de que el *Dasein* comprensor pueda abrir, en cuanto interpretante, algo así como “significaciones”, las que por su parte fundan la posibilidad de la palabra y del lenguaje. La significati-

dad abierta, en cuanto constitución existencial del Dasein, de su estar-en-el-mundo, es la condición óptica de la posibilidad del descubrimiento de una totalidad respeccional. ¿no disolvemos el “ser sustancial” del ente intramundano en un sistema de relaciones y, en la medida (88) en que las relaciones son siempre “algo pensado”, no disolvemos el ser del ente intramundano en el “puro pensar”. (95)

Dicho concepto heideggeriano obliga a la concepción del lenguaje a manera de, *Ich* con relación al verbo *ser* y, *ahí* como esencia e historicidad del lugar, más que el poder del adverbio. Según Fernández (2004), con Heidegger, adquiere el lenguaje las notas fundamentales del rol protagónico en el mundo.

Esta aproximación se hace particularmente útil a la hora de confrontar la especificidad de dicha teoría con aquéllas que, en su mayoría desde la filosofía lingüístico-analítica, han visto en el lenguaje —sea cual fuere la unidad lingüística considerada como semánticamente primaria— el “lugar” específico del significado, en tanto fenómeno originario en el cual y desde el cual surge por primera vez y adquiere sentido la pregunta por lo que sea “significar”, entendido básicamente como significar algo una expresión lingüística. (2)

El aserto de este estudio es que se desarrolla una filosofía del lenguaje a partir de todo un andamiaje entrópico de los pronombres, pues la obra más famosa de Buber, *Ich-tú* (1923), fue gestada desde la filosofía del hombre y el mundo. Dicha corriente del diálogo no hubiera sido posible sin una definición bajo el término técnico disciplinar de la gramática de Bello. Teniendo en cuenta que, “Yo es primera persona de singular, tú, segunda persona del mismo número; nosotros, primera persona de plural, vosotros, segunda; toda cosa o conjunto de cosas que no es primera o segunda persona es tercera de singular o plural, con cualquiera palabra que la designemos” (Bello 19). Los pronombres *yo-tu* son la palabra de relación primordial, en eso no se equivocó el humanista y toda la relación de comprensión esquemática terminológica con el mundo. Resumiendo, el académico venezolano ya alcanzaba a observar que a partir de estos pronombres se establecía un mundo en donde la relación principal era la palabra nombrada que daba pie al umbral del lenguaje. Según Buber (1923), los pronombres *yo-tú* pueden situarse en cualquier tiempo y espacio, pero precisan de un ser, *ello* que nace del *yo*; provocando ser la punta de lanza con nuestra relación con el mundo, interno/constructivo.

Una de estas palabras primordiales es el par de vocablos *Yo-Tú*.

La otra palabra primordial es el par *Yo-Ello*, en el que Él o Ella pueden reemplazar a *Ello*.

De ahí que también el *Yo* del hombre sea doble. Pues el *Yo* de la palabra primordial *Yo-Tú* es distinto del *Yo* de la palabra primordial *Yo-Ello*.

Las palabras primordiales no significan cosas, sino que indican relaciones.

Las palabras primordiales no expresan algo que pudiera existir independientemente de ellas, sino que, una vez dichas, dan lugar a la existencia.

Estas palabras primordiales son pronunciadas desde el Ser.

Cuando se dice *Tú*, se dice al mismo tiempo el *Yo* del par verbal *Yo-Tú*.

Cuando se dice *Ello*, se dice al mismo tiempo el *Yo* del par verbal *Yo-Tú*.

La palabra primordial *Yo-Tú* sólo puede ser pronunciada por el Ser entero.

La palabra primordial *Yo-Ello* jamás puede ser pronunciada por el Ser entero.

No hay *Yo* en sí, sino solamente el *Yo* de la palabra primordial *Yo-Tú* y el *Yo* de la palabra primordial: *Yo-Ello*.

Cuando el hombre dice *Yo*, quiere decir uno de los dos.

El *Yo* al que se refiere está presente cuando dice *Yo*. También cuando dice *Tú* o *Ello*, está presente el *Yo* de una u otra de las palabras primordiales.

Todas estas cosas y otras similares a ellas dan fundamento al reino del *Ello*.

Pero el reino del *Tú* tiene una base diferente. (6,7)

Ciertamente, partiendo de la estructura lingüística de Bello, *yo* es la primera persona del singular, pero es la esfera primaria de conexión con el *tú*, porque llega a la conclusión de que es la burbuja de rompimiento que da vida y razón. Amparándonos, a la conexión mutuamente incluidos entre *ello* y lo *otro*, Buber señala una reflexión más allá de lo hermenéutico, de doble giro lingüístico y, privilegiando de flexiones verbales cargadas de pensamiento fenomenológico en donde se carga una nueva cisma de tratar al lenguaje.

El mundo lleva en sí el sentido del ser, que no podrá estar incluido en la imagen. Mas este sentido del ser no es un “querer” pensable, es simplemente la posición del mundo como mundo, lo mismo que el sentido del *Yo* no es un sujeto capaz de conocimiento, sino la posición total del *Yo* como *Yo*. Es imposible aquí una “reducción” ulterior; quien no respeta las últimas unidades irreducibles anula su sentido aprehensible, pero no comprensible. (45)

En este sentido, las formas bellistas del artículo definido *yo*, *tú*, también concernía a *ello*, puesto que el resto de los nombres y pronombres no variaban en su estructura gramatical; es decir, existía una exclusión para el resto en número o género y recibían el término de indeclina-

bles porque el verbo lo señala, no pierden ninguna de sus cualidades. Desde luego, existe una tríada de inclusión que, se logra después de una validación objetiva. *Yo* nos representa desde el comienzo con la postura gramatical, filosófica, sociológica y de correlación poliédrica con *ello*. *Tú*, da un giro lingüístico como trata de esbozar el filólogo venezolano, aunque es la segunda persona del singular, efectivamente, desde la comprensión hermenéutica el *tú* tiene que ver con la reducción del otro *yo* como *yo*, pero que no es *yo*, y que trae a *otro* de *ello*.

Más allá de sentar las bases de los pronombres personales (Capítulo XIII de la *Gramática* de Bello), *yo-tú* es la emergencia del hombre en la lingüística filosófica como lo señala Peter Sloterdijk en *Esferas I. Burbujas. Microsferología*, (2003), la condición primaria de existencia “diádica” que llamó “esferas”, puesto que se constituye un mundo en derredor; si bien, subrayamos, el *yo* confiere a *ello*, pero *tú* a *otro* que nos cuesta trabajo concebir desde el espacio del lenguaje, más aún, en el mundo de lo intersubjetivo.

Nuestros primeros modelos de análisis se han apartado de esa brutal ortodoxia de la distancia normal entre *Tú* y *Yo* en el mercado público de los contactos fortuitos para sumergirse sin rodeos en las situaciones intersubjetivas excepcionales. Podría suscitarse la duda de si no hemos pasado demasiado deprisa de la aproximación en la esfera diádica al nivel fusivo-extático. La comunión antropofágica, el intercambio místico de corazón, la transfusión telepática en la erótica *circulación-sanguínea-a-dos*, eran modelos de excesos-de-encuentro más allá del punto de fusión personal; nuestras escenas intercardiales describían estadios límite de relaciones, en los que los individuos intercambian incluso sus entrañas. En los modelos fusivo-diádicos descritos se sobrepasó el nivel de las relaciones distanciadas entre Nosotros y Ellos en excesos repentinos; sin preparación alguna se abrió un microcosmos sofocante que no permitía ningún tipo de distancias ni espacios libres entre las personas. (95)

En el lenguaje, *yo-tú* posibilitan una íntima alianza, pero esferológicamente son protagonistas de individualidad y de centro. Texto latente que se conforma con la decisión semiológica de *ello* y lo *otro*; principio-singular con el principio-plural (asociación). Si se leen estas fórmulas, Bello lo explica en el apartado concerniente a “Terminación femenina de los sustantivos” (48), cuando a “madre” se dice sólo después para explicar “padres”: padre o madre; es decir, lo *otro*. Es de nuevo, una rotación lingüística, un vuelco que señala Sloterdijk, ya que, en nuestra estructura primaria (hijo), en nuestro lenguaje, concebimos

a: /padre/marido de la madre, puesto que designa a: “La estructura trinitaria de la díada primaria viene dada, sin embargo, desde el principio. Lo que, abreviando en un lenguaje sujeto-objeto, se llama ‘madre e hijo’ no significa más, de acuerdo con su modo de ser, que polos de un término intermedio dinámico” (211). Por lo que respecta, en la *Gramática de la lengua Castellana*, “ello”: “equivale a un neutro, una serie de sustantivos que significan cosas y que se reproducen colectivamente. Y damos el mismo valor a los conceptos precedentes expresados por verbos y proposiciones, y a los que se reproducen como predicados” (98). Bello buscaba reafirmar a través del género neutro el mundo desaparecido de la vieja lingüística: *ello*, *ellos*, como el espacio neutro para reescribir el habla de un pueblo con buenas reglas del *yo*. No obstante, con sus ejemplos detallados, expuso a su vez que, el espacio hablado es un acervo lingüístico de narración histórica.

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & \text{Estructura hermenéutica de los nombres} & & & & \\
 A^1 & + & A^2 & + & A^3 & = & B^1 \\
 \text{Sustantivo} & & \text{número} & & \text{tiempo} & & \text{coexistencia}
 \end{array}$$

III. Pensar en el lenguaje como espacio de la comprensión hacia el discurso

La “u” es la última de las vocales, cerrada y velar. Si exhaláramos, y auxiliados por nuestra boca, tendríamos que hacer dicha vocal. El espacio del sonido da lugar a un sitio encerrado en la combinación del tiempo. “Mientras las burbujas se mueven en el espacio su creador está verdaderamente fuera de sí: junto a ellas y en ellas. Así, la pompa de jabón se convierte para su creador en *medium* de una sorprendente expansión anímica. Juntos existen la burbuja y su exhalador en un campo desplegado por la simpatía de la atención” (16). En suma, todo vocablo tiene, como nos señala Sloterdijk líneas arriba, no sólo un espacio interior acústico, sino, también, vital/razonable.

Por otra parte, Bello ensaya sobre este mismo horizonte categorizar un espacio en el lenguaje, por más mínimo que sea, en el contexto de la coherencia de que, porque es el espacio el cual consiste en que las relaciones ocupen una misión, no se gasta, pero puede combinarse para la dicción de dos vocales, pero “el sonido de la u no debe durar más que el brevísimo espacio que una consonante ocuparía” (Bello, 15). Los fundamentos que constituyó el ser del *yo*; es decir, la comprensión del discurso desde la estructura básica, son la habilidad hermenéutica del espacio. El comprender acarrea la posibilidad de

la interpretación; es decir, sustraer el fenómeno del lenguaje más que análisis temático, a concebirlo desde el plano de lo existente: el discurso comprendido que viene de la palabra. Las significaciones pueden ir más allá de lo físico, más allá del espacio o de la magnitud de lo que simplemente se dice, pues señala el humanista venezolano:

A todo lo que existe o se concibe como existente fue causa. No se extrañe, pues, que lo sea a un mismo tiempo predicado y acusativo, cuando se dice: Es verdaderamente feliz el que cree que lo es; o se está escondido, sólo porque gusta de estarlo. Éste es uno de tantos conceptos metafísicos, encarnados en el lenguaje, y que han hecho más de una vez luminosas indicaciones a la filosofía. (409)

Ordenado interiormente, Andrés Bello elaboró una *Gramática de la Lengua Castellana destinada al uso de los americanos* a partir de una definición con un límite de nomenclaturas y clasificaciones con sumatorias, procedimientos científicos y definidos, pero su teorema fundamental de los pronombres o los sustantivos fue haberlos establecido como continuos en el intervalo $[a, b]$ y que S^6 (sustantivo) nos posibilitara un cálculo donde F es la Gramática que todo se nombra y una notación especial: $dx=$ operador del integrando que es el símbolo.⁷ Pero con el cálculo moderno bellista, es el área de interpretación, porque hemos subrayado que toda su obra contiene anotaciones de, “matemática, nace el sustantivo plural matemáticas, que significa colectivamente los varios ramos de esta ciencia; pero no es del todo inusitado el singular en el mismo sentido” (44). La consolidación de la hermenéutica se llega a través del espacio. En este sentido, es una ley con sistema propio, pero en dicho “espacio” se contiene un área con curvaturas; es decir, una dinámica de movimientos y complementos ondulatorios. Si integramos y comprendemos cómo la gramática bellista de un tiempo ha podido continuar siendo un referente para todos los filólogos americanos para aplicar la enseñanza del español en el mundo, es porque responde a las circunstancias de todas las necesidades de un

.....

⁶ Nos amparamos en el concepto de la integral definida de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), filósofo y matemático alemán y padre del cálculo moderno. El símbolo es una S alargada. Además, sostenía que el mundo era una “integración” del pensamiento humano mediado por signos. Véase, Deleuze, Gilles. (1972). *Curso sobre Leibniz*. París: Aubier-Montaigne.

⁷ En la nota 759 que hace Bello sobre las construcciones cuasi-reflejas, se señala que son las emociones o estados del alma en las cuales gramaticalmente pareciera que el sujeto obra por sí mismo, pero son metáforas regidas por la imagen del símbolo.

continente impulsado a la incorporación de identidad y memoria. El trabajo de Bello fue enumerar una voz-lingüística ontológica del medio materno, la lengua. Con todo, en las formas innumerables del lenguaje, constituir lo lingüístico desde las tonalidades más mínimas, fue el trabajo, el despliegue, una caja de resonancia y el rostro de la nueva cultura que él quiso llamar, americana, aunque perfiló un rostro histórico-emancipado de Hispanoamérica.

Bibliografía

- ALONSO, Amado. 1951. Introducción a los estudios gramaticales de Andrés Bello. Prólogo a *Gramática de la Lengua Castellana destinada al uso de los americanos*, por Andrés Bello. *Obras Completas de Don Andrés Bello*. Vol. IV. Caracas: Ministerio de Educación.
- BELLO, Andrés. 1995. *Gramática de la Lengua Castellana*. 3° ed. Caracas: La Casa de Bello.
- BUBER, Martín. 1923. *Yo y tú*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- CANUTO, Felipe. 2019. Breves ensayos de demosociolingüística histórica. Pasajes de la historia lingüística de poblaciones indígenas mexicanas, en *Lengua y Habla*, no. 23 <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5119/511966657006/511966657006.pdf>
- FABRIS, Adriano. 2001. *El giro lingüístico, la hermenéutica y análisis del Lenguaje*. España: Akal.
- FERNÁNDEZ, Patricio. 2004. Discurso y lenguaje: la génesis pre-lingüística del significado en ser y tiempo, en *Anuario Filosófico*, no. 36 <https://revistas.unav.edu/index.php/anuario-filosofico/article/view/29391/26809>.
- GARCÍA, Pilar. 2011. Sobre fronteras entre variedades castellanas y atlas lingüísticos, en *Lengua ciencia y fronteras*. Uviéu: Trabe.
- HEIDEGGER, Martin. 1997. *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- MEYER, Paul. 1875. G.I. Ascoli, Schizzi franco-provenzali, en *Romania* IV, 293-296.
- PENNY, Ralph. 2007. Continuum dialectal y fronteras estatales el caso del leonés medieval, en *Revista Argutorio*, vol. 32, no. 18. <https://dialnet.unirioja.es/metricas/documentos/ARTLIB/2880197>
- SLOTERDIJK, Peter. 2003. *Esferas I: Burbujas. Microferología*. Madrid: Siruela.
- SWIGGERS, P. 2009. La historiografía de la lingüística: apuntes y reflexiones, en *RAHL: Revista Argentina de Historiografía Lingüística*, vol. 1, núm. 1, 70.

- WAGNER, Claudio. 2006. Andrés Bello y la Gramática Castellana latinoamericana, en *Documentos Lingüísticos y Literarios*. <http://revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/237/329>
- ZERMEÑO, Guillermo. 2022. Sobre la condición posnacional en la historiografía contemporánea, en *Historia de América*, núm. 163. <https://revistasipgh.org/index.php/rehiam/article/view/1974>.

Reescribir desde la brevedad y para los lectores: los extractos de las obras de José Joaquín Fernández de Lizardi y de Simón Rodríguez¹

GRECIA MONROY SÁNCHEZ

(Unidad de Investigación sobre Representaciones
Culturales y Sociales, UDIR, UNAM)

José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827) y Simón Rodríguez (1769-1854) son dos autores de la primera mitad del siglo XIX, originarios de México y Venezuela, respectivamente, entre los cuales se pueden establecer diversas afinidades. Pese a que no hay indicios de que hayan dialogado directamente ni de que tuvieran conocimiento uno del otro o de sus respectivas obras, compartieron el contexto de los últimos años virreinales y los primeros que siguieron a los procesos de independencia. Ante esto, ambos mostraron un afán similar por dar a conocer sus ideas mediante la letra impresa, así como una intención de que éstas tuvieran repercusión en el ámbito social y político. En el contenido de algunas de estas ideas (por ejemplo, las relacionadas con la educación básica y con las prácticas de lectura y escritura) se podrían establecer contrapuntos muy interesantes, pero lo que me interesa destacar ahora no es la afinidad entre las ideas en sí, sino en la forma en que circularon.

Para ello, tomo como punto de partida el que tanto Fernández de Lizardi como Rodríguez optaron por “extraer” sus obras más relevantes con tal de sacarlas a la luz, llegar a los lectores y participar de la discusión pública. Cada uno lo hizo en circunstancias diferentes, pero con una conciencia muy clara de las condiciones editoriales de su
.....

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Experimentaciones rodriguistas: difusión biográfica, talleres móviles y biblioteca digital de Simón Rodríguez”, registrado ante la Universidad Autónoma de la Ciudad de México en 2023.

lugar y momento. Fernández de Lizardi hizo circular, en 1817, en forma manuscrita, el tomo cuarto “extractado por El Pensador Mexicano” (seudónimo recurrentemente empleado por el autor) de su novela por entregas *El Periquillo Sarniento*. Décadas después, en 1849, en tres números del semanario bogotano *Neo-Granadino*, Rodríguez publicó “Extracto sucinto de mi obra sobre la educación republicana”.

El establecer una comparación a partir de una estrategia discursiva que se podría considerar una carencia o un defecto —la necesidad de tener que abreviar la propia obra— lo propongo como un gesto metodológico para pensar, a partir de casos concretos, cómo se resuelve la tensión entre las circunstancias y la forma de una obra y, derivado de ello, para reflexionar sobre cómo esto impacta en nuestra apreciación de la literatura del siglo XIX latinoamericano.

En esto coincido con la propuesta de Mariana Ozuna en torno a trascender el que *no es* una obra (en este caso, un extracto *no es* la obra completa) y preguntarnos por lo que *sí es* (cuál es la estrategia escrituraria de un extracto y qué lectores y lecturas convoca). Es decir, no basta enfocarnos en lo que una obra no es o lo que debió ser, más bien, hay que reconocer críticamente lo que sí es y, en ello, definir su originalidad. Señala la investigadora a propósito del siglo XIX mexicano:

Las preguntas acerca de qué es cierta prosa de Riva Palacio (¿historia o ficción?); qué es *El gallo pitagórico* de Juan Bautista Morales que conjuga diálogo, poesía, prosa ensayística anudados todos por un tono irónico sumamente ácido; cuál es el sentido de tantos y tantos diálogos y cartas publicados en folletos durante las primeras tres décadas del siglo XIX; qué quiere decir que casi todos los “hombres orquesta” [se refiere a los escritores decimonónicos que también eran militares, diputados, ministros, fundadores de revistas, etcétera] practicaran intensamente la crónica, la relación o memoria, o la prosa ensayística, serían preguntas ya no limitantes sino sugerentes a la luz de la teoría de los géneros. (Ozuna 2007, 202)

A estas preguntas, sumaría precisamente la que guía el presente estudio: ¿qué implica que dos autores (considerados a la fecha, cada uno a su manera, clásicos latinoamericanos) hayan publicado extractos de sus obras más relevantes? De esta pregunta se podrían derivar otras más específicas, por ejemplo: ¿qué estrategias discursivas y editoriales se entreveran en la publicación de un extracto? y ¿qué lectores y lecturas hay en torno a ellos?

Estas cuestiones son las que estructuran el orden expositivo de las páginas que siguen, de modo que me detendré primero en el momento

de producción de los extractos, para después, en un apartado final hacer más explícitamente el contrapunto entre ambas, a propósito de las prácticas de lectura que propician. Para el primer momento, dado que se trata de textos poco trabajados por la crítica, dedicaré sendos apartados a cada uno de ellos, caracterizándolos, con base en lo dicho, no con el foco en lo que se “pierde”, sino con una consideración de los extractos como una estrategia discursiva y literaria compleja para el autor que le demanda una reorganización y reescritura de su obra bajo unos principios diferentes.

Sin embargo, tampoco se puede obviar que se trata, estrictamente, de versiones “abreviadas” de obras mayores. Para pensar esta relación del extracto con la obra de la que proviene me parece ilustrativa y sugerente la imagen de la figura geométrica del “fractal”, la cual “[...] contiene una imagen de sí misma en cada una de sus partes [...]” (Talanquer 2002). Extrapolándola a nivel discursivo, esta imagen caracteriza bien a los extractos, en tanto son textos que tienen relación con una “totalidad” de la que se desprenden (por lo que son una parte de ella), pero son también originales y autónomos en la medida en que, mediante un proceso que es más de reescritura que de simple recorte, intentan condensar ellos mismos esa totalidad. Esto nos invitaría a pensar también en algo constitutivo de un extracto en sí: no es pérdida de obra, sino una selección de lo más relevante y “mejor” de ella, en un contexto “límite” en el que no es posible publicar nada más.

Todo esto se arraiga en una fuerte voluntad autoral por poner en circulación la propia obra, pero también en una consideración radical de los lectores. Los autores “sacrificaron”, al menos momentáneamente, la “integridad” de la obra, con tal de que ésta pudiera ser leída. Podríamos ver en esto una ruptura con un mandato letrado de sólo publicar en ciertos géneros o formatos prestigiosos, para, en cambio, atender a formas “menores” que, sin embargo, podrían ser más comunicables. En el publicar, fuera como fuera, hay un gesto que delata la importancia para los autores de la recepción real de su obra por parte del público y, como intentaré desarrollar en el último apartado, la propia forma de los extractos parece invitar a una ampliación del espectro de lectores y lecturas posibles.

Así pues, el objetivo de este estudio es aportar, desde dos casos particulares, una reflexión sobre los “extractos” de la propia obra como una estrategia (¿dispositivo?) textual del siglo XIX latinoamericano, empleada por los autores para dar a conocer sus obras pese a la adversidad de las circunstancias, pero probablemente aprovechada también por los lectores como un modo de lectura más efectivo.

El extracto del tomo cuarto de *El Periquillo Sarniento*

El Periquillo Sarniento es considerada la primera novela hispanoamericana, aunque su autor ha sido caracterizado como un “novelista por contingencia” (Palazón 2005, 43), ya que su producción narrativa resulta, como consecuencia de la censura virreinal, una especie de paréntesis, en medio de su ingente producción de folletos, hojas y artículos periodísticos. Este paréntesis novelístico, sin embargo, no se libró tampoco de la censura, lo cual tuvo repercusiones precisamente en la “[...] particularmente accidentada y compleja” (Reyes Palacios 2017, XXXIX) historia editorial de *El Periquillo Sarniento*. A partir de las pormenorizadas investigaciones que al respecto se han hecho (Moore 1946 y Reyes Palacios 2017), me interesa destacar ahora que fueron dos las ediciones (de 1816 y 1825) que de esta obra hubo en vida de Fernández de Lizardi y que ambas quedaron truncas. Las dos ediciones póstumas (de 1831 y 1842) son las que han permitido establecer el texto completo.

La que resulta en retrospectiva la primera de estas ediciones fue publicada por entregas, en el primer semestre de 1816, en tres tomos, cada uno de 12 capítulos. Fernández de Lizardi había proyectado en el prospecto de la obra cuatro tomos y fue precisamente el cuarto y último de estos el que, al ser puesto a consideración de la censura virreinal, fue prohibido, debido a los alegatos contra la esclavitud que se exponían en su primer capítulo (Reyes Palacios 2017, 639 [nota 1]). Ante la prohibición de imprimir este cuarto y último tomo, el autor optó por difundir en 1817 copias manuscritas de él. Así nació *El Periquillo Sarniento. Tomo IV. Extractado por El Pensador Mexicano*.

Un ejemplar de esta edición manuscrita fue redescubierto más de un siglo después por Ernest Richard Moore (1939b),² quien demostró así que, ante la censura que enfrentó, “[...] Lizardi con su acostumbrado vigor resolvió el problema de una manera sencilla y a la vez singular” (Moore 1939a, 6). ¿Cuál fue esa manera? Extractar los doce capítulos del volumen cuarto, “[...] emplear a varios “evangelistas” para que sacasen copias del hológrafo, y así satisfacer de algún modo a los suscritores que demandaban que él les completara sus ejemplares ya pagados” (Moore 1939a, 6).

.....

² Aunque el hallazgo de Moore no ha sido del todo olvidado, pues se le suele referir en las ediciones posteriores que se han hecho de la obra, su tratamiento ha sido más a manera de una nota de curiosidad bibliográfica que de un objeto de análisis y reflexión. Además, hasta donde sé, no se ha hecho otra edición del extracto además de la que ofreció Moore en las páginas de la revista *Ábside* hace más de ochenta años.

¿Por qué publicar en forma manuscrita y “extractada” un texto cuya publicación en imprenta había sido prohibida? Una razón práctica sería la que señala Moore: el compromiso con los suscriptores que ya habían pagado por el cuarto tomo de la vida de Periquillo Sarniento. Sin embargo, considerando que a estos suscriptores se les brindó una solución alternativa puesto que “[...] fueron compensados con el tomo de las *Fábulas del Pensador Mexicano*” (Reyes Palacios 2017, XL), persiste la pregunta sobre las motivaciones detrás del manuscrito extractado. Ante ello, habría que pensar la iniciativa de Fernández de Lizardi más allá de su genio personal y colocarla en el marco de una tradición de literatura manuscrita de considerable importancia “[...] para una generación de americanos quienes, no sólo en México sino también en una escala más grande en otras partes de Hispanoamérica, buscaban formas alternativas de expresión” (Vogelely 2003, VI).

Estas formas alternativas de expresión fueron especialmente apremiantes en un contexto de guerra real y guerra discursiva como fueron los años posteriores al inicio del proceso de independencia de 1810:

En un México en vías de desarrollo político hacia una república, el manuscrito era un ámbito —en un sentido casi físico— que ofrecía nuevas posibilidades de reunión. Favorecía un sentimiento de igualdad entre los miembros de la comunidad que compartían su lectura, el reconocimiento de una alternativa posición criolla a los viejos centros de poder españoles. El manuscrito creó un espacio lingüístico seguro, uno de simpatías mutuas, donde pudo florecer la idea de unanimidad moral e intelectual. (Vogelely 2003, XLVIII)

Fernández de Lizardi recurrió en más de una ocasión a la producción y circulación manuscrita de sus textos, usando esto como “[...] un subterfugio para esquivar la censura o el clima ideológico reinante [...]” (Vogelely 2003, vi). Sin embargo, aunque el extracto del tomo cuarto de *El Periquillo*... se enraíza en esta motivación, no se trató de un desafío directo ni abiertamente confrontativo con la autoridad, pues el autor “[...] tuvo buen cuidado de no incluir en el manuscrito ninguna alusión a los episodios que habían molestado a la censura” (Reyes Palacios 2017, XL).

Por ello, además de explicarse como una estrategia práctica para saldar su deuda con los suscriptores, así como para oponerse a las circunstancias de la censura, el tomo cuarto extractado precisa ser leído también como un gesto mediante el que, aprovechando el “tono de familiaridad inocente” y la presunción de “simpatías mutuas” del manuscrito como práctica literaria (cf. Vogelely 2003, VI), Fernández

de Lizardi restauró con sus lectores el vínculo de complicidad que había sido roto por las restricciones de la imprenta. De ese modo, hizo converger en su texto la tradición manuscrita y la editorial, de lo cual él mismo da cuenta en el espacio paratextual que precede a la narración, el cual está pleno de ironía, humor y crítica.

En estos párrafos preliminares, explica Fernández de Lizardi que “[...] no ha consistido en mí, este atraso, y [...] a órdenes superiores no hay más que encogerse de hombros y callarse la boca” (Fernández de Lizardi 1939, 5). Pero bien podría haber dicho únicamente “a órdenes superiores no hay más que encogerse”, porque eso precisamente fue lo que hizo Periquillo: encogerse, extractarse, compendiarse, abreviarse. En otras palabras: ejercer editorial y escriturariamente una estrategia de resistencia desde los resquicios, lo marginal y sencillo.

También con ironía, a la que suma la metaficción, Fernández de Lizardi titula las palabras preliminares del extracto como “La aventura más fatal de Periquillo Sarniento”. Antes de explicar a qué se refiere, hace un resumen de todo lo acontecido a su personaje en los volúmenes anteriores, en lo cual veríamos una cualidad fractálica que pone ante nuestros ojos (a manera de las síntesis que preceden a los capítulos de las series televisivas en la actualidad) las desventuras y los personajes de los tres tomos previos. Tras la enumeración de las desgracias del protagonista, nos revela entonces el autor que “[...] la aventura más fatal que acaeció a Periquillo fue haberse encogido en su cuarto tomo” (Fernández de Lizardi 1939, 4). Aprovechando la polisemia del verbo “encoger” (por un lado, empequeñecer físicamente; por otro, tener el ánimo abatido), lleva más allá el cruce de la ficción con el proceso editorial e incluso práctica la ékfrasis, tanto en el sentido retórico clásico de hacer ver lo que está ausente, como en cuanto a la operación literaria de hacer una representación verbal de una representación visual (Artigas 2006, 2). En referencia a las palabras anteriormente citadas, continúa nuestro autor:

A esta frasecilla tan culta alude la viñeta que se deja ver de luego a luego en el principio de este papel. (*)

(*) Si este papel se hubiera impreso, aquí llevara una estampa.

En ella se (re)presenta a Periquillo todo encogido, con una mano puesta en su gorro de recluta y con la otra haciendo figuritas en las arenas del puerto de Cavite a guisa de triste y pensativo, en ademán de esperar algún barco que lo saque de aquél su afortunado presidio; y como no divisa la más pequeña lona, torna a sus fúnebres imaginaciones, escribiendo en las arenas su desgracia. (Fernández de Lizardi 1939, 4-5)

La desafortunada peripecia editorial del cuarto tomo le da lugar a Fernández de Lizardi para hacer una écfrasis imaginaria con la cual sustituye la imagen que *hubiera* existido si, en vez de manuscrito, el texto se *hubiera* impreso. Con esta écfrasis el autor hace, pues, un comentario editorial, pero también uno en el marco de la ficción, mostrándonos a Perico náufrago mirando al mar y escribiendo de modo efímero sus desgracias en la arena (¿acaso en referencia a la propia imposibilidad de publicar enteramente el cuarto tomo?). De ese modo, queda claro que *El Periquillo*... se “encogió” en dos sentidos en el cuarto tomo. Primero, porque el personaje se encuentra con el ánimo apocado, disminuido; está, en fin, abatido y triste al verse en tierra ajena (obligado a trabajar en Filipinas por varios años). Segundo, porque como la propia ausencia de la estampa indica, el cuarto tomo de la novela se tuvo que abreviar y perder su forma editorial original. Esta desventura afecta, como señala el propio Fernández de Lizardi oscilando entre ficción y realidad, no sólo a Perico y a él mismo, sino también al “[...] al impresor para que se le pagara su dinero: a los señores suscritores para que se les completaran sus ejemplares: y al público para no quedarse con la obra trunca y la duda cabal del fin del triste Perico” (Fernández de Lizardi 1939, 5).

El interés en el provecho que los lectores o la sociedad en general podían obtener de una obra era un tópico de la época ampliamente cultivado también por Simón Rodríguez. Ambos autores, enmarcados además en el espíritu del lector-coleccionista de la dinámica editorial decimonónica (Botrel 2002), enlazan su propio interés por dar a la luz sus obras con el deseo de los lectores por tener una obra completa. Sin embargo, mientras que Rodríguez arraigaba el valor de su obra en la utilidad de las ideas que contenía,³ Fernández de Lizardi convocaba también a la curiosidad propia del lector de ficción.

Ahora bien, ¿cuáles fueron las consecuencias que sufrió el tomo cuarto de *El Periquillo*... al ser “extractado por El Pensador Mexicano”? Ese tomo existiría como manuscrito (el que Fernández de Lizardi presentó ante la censura) y, de acuerdo con el prospecto de la obra, serían doce los capítulos que lo conformarían (aunque en las ediciones

.....

³ Entre muchas otras, valga como ejemplo una declaración como la siguiente: “Es un deber de todo ciudadano instruido el contribuir con sus luces a fundar el Estado, como con su persona y bienes a sostenerlo. El autor de esta obra ha procurado reunir pensamientos en favor de la causa social” (Rodríguez [1828], [“Advertencia”]). Todas las citas que hago de las obras que conforman el proyecto *Sociedades americanas en 1828* se toman de las ediciones facsimilares publicadas en 2018 por la Universidad Autónoma Metropolitana.

posteriores, póstumias, terminaron siendo dieciséis). Estos doce capítulos serían, por tanto, la fuente del extracto y los que el autor habría abreviado para convertirlos en un manuscrito de 46 páginas, 7,500 palabras aproximadamente, que terminaron en 19 páginas en la edición de Moore. Se trata de un texto que, con excepción de los párrafos preliminares antes comentados, no tiene otras divisiones internas y su narración se titula simplemente “Tomo cuarto de Periquillo en abreviatura”. Es notable que la voz narrativa cambia de una primera a una tercera persona, de tal modo que la presencia autoral de Fernández de Lizardi, a través de su seudónimo “El Pensador Mexicano”, es aquí más manifiesta.

Un simple cotejo del extracto con lo que se sintetiza en el íncipit de cada capítulo finalmente impreso deja ver que fueron varios los episodios que se quedaron fuera del compendio (o que fueron añadidos después por el autor). Como decía al inicio de estas páginas, en esto, más que pérdida, habría que leer estrategia. Coincido por ello con la apreciación de Moore cuando señaló que, en el extracto de *El Periquillo...*, el autor “[...] teniendo más que comunicar en este caso que en ningún otro de su vida, se vio acosado de adentro y por fuera, y pensador al fin, hizo de la necesidad arte” (Moore 1939a, 9). Hacer arte de la necesidad implicaba, entre otras cosas, lograr que la historia de Perico resultara ejemplar. Por eso, los episodios que se narran en el extracto van estableciendo contrastes entre estados de “ascenso” y de “descenso” del personaje, para llegar al que será su “ascenso” definitivo, estabilidad y posterior muerte. Con ese final, la historia de Perico resulta ejemplar no por el castigo recibido, sino por su excepcionalidad, pues lo normal es que, quienes viven mal, mueran mal.⁴

Además de esta estructura narrativa más sintética y lograda, es interesante notar algunos cambios en la composición textual del extracto. La síntesis implicó un verdadero proceso de reescritura por parte del autor, lo cual es notable en varios pasajes. Por poner sólo un ejemplo, veamos lo que ocurre en el cómico episodio del fallido suicidio de Perico. De por sí memorable en la edición completa, en el extracto este episodio condensa muy bien la burla y crítica al cliché del suicida, especialmente en torno al motivo de darse valor con alcohol, pues es precisamente el efecto del aguardiente lo que le impide a Periquillo

⁴ Al respecto del final de la historia, comenta críticamente Felipe Reyes Palacios: “[...] en tanto historia ejemplar, ése era el tema que verdaderamente preocupaba tanto al autor como a sus lectores: las posibilidades de participación del criollo, el criollo de la delgada clase media, en las distintas esferas de la vida nacional [...]” (Reyes Palacios 2017, XVIII).

llevar a cabo su cometido. Lo vemos sin fuerzas, ni tino, para siquiera atar apropiadamente el lazo para ahorcarse. Luego, tras desistir de su propósito de querer “imitar a Judas”, Perico se queda profundamente dormido por los efectos de la borrachera. Al despertar, se da cuenta de que ha sido robado.

Mientras que en la versión que llega a nosotros se narra que los ladrones tuvieron la conmiseración de dejarle al menos su camisa, en el extracto se cuenta que “[...] se halló totalmente en pelota en aquel campo; y a hora(s) en que ya comenzaba a pasar gente” (Fernández de Lizardi 1939, 12). Como desesperada solución al verse en tal estado, opta entonces Perico por buscar refugio en un jacal cercano:

Para esto arrancó una porción de yerbas, y con una mano atrás y otra adelante, haciendo un ridículo Adán, se encajó en la pobre casucha, sin esperar (que) le dijeran, pase V. adentro. Luego que entró, contó a su dueño, que era una india vieja, todas su [*sic*], desgracias, ponderándolas lo mejor que pudo, y lo hizo tan bien que la pobre india, compadecida de su triste situación, le dio posada, aunque al principio se asustó con semejante visión: lo cubrió con un costal viejo de jerga rayada, y unos calzones de gamuza negra, rotos por mil partes [...]. (Fernández de Lizardi 1939, 12)

Presentarlo desnudo, como un ridículo Adán intentando cubrirse con hojas, y luego vestido con un costal viejo es una manera muy efectiva —más efectiva, quizás, que la que se terminó plasmando en la versión completa de la obra— de transmitir a los lectores la situación de precariedad en la que el personaje se encontraba. Más aún porque, dentro de la estructura narrativa, se trata de un punto extremo de descenso respecto a su estado anterior. Narrativamente este episodio funciona mejor para los propósitos de la obra, pero al mismo tiempo es más memorable literariamente.

Esto último resultaría una expresión de la propia propuesta de Fernández de Lizardi sobre la capacidad de la narrativa de ficción de “pintar” a los personajes y sucesos. En referencia a libros del que el suyo es una muestra y en contraste con los simples “libros morales”, dice el autor:

Los libros morales es cierto que enseñan, pero sólo por los oídos, y por eso se olvidan sus lecciones fácilmente. Éstos instruyen por los oídos y por los ojos. Pintan al hombre como él es, y pintan los estragos del vicio y los premios de la virtud en acaecimientos que todos los días suceden. Cuando leemos estos hechos nos parece que los estamos mirando, los retenemos en la memoria,

los contamos a los amigos, citamos a los sujetos cuando se ofrece; nos acordamos de este o del otro individuo de la historia luego que vemos a otro que se le parece, y de consiguiente nos podemos aprovechar de la instrucción que nos ministró la anécdota. (Fernández de Lizardi 2017, 849)

Aunque cabría hacer una comparación más profunda y situada en el universo discursivo de la época, no puedo dejar de notar la coincidencia que tiene Fernández de Lizardi con Simón Rodríguez en el uso del verbo “pintar”. Coincidencia, pero también contrapunto que muestra la riqueza del concepto. Por una parte, como vimos en la cita anterior, el autor de *El Periquillo...* coloca a la ficción narrativa como una pintura de las acciones humanas que es más fácilmente memorable y recreable (por lo tanto, didáctica) para los lectores, quienes quedan impresionados no sólo en un nivel intelectual, sino también sensorial (auditiva y visualmente). Por otra parte, el autor de *Sociedades americanas en 1828* apeló, probablemente reinterpretando la tradición retórica teatral dieciochesca, a que “[...] la palabra debía ir acompañada, de ser posible, de una especie de notación musical y un sistema de escritura gestual, en un notable intento de reunir “la boca” con “la mano” y “la pintura” con “la escritura”, en el acto de lectura oral del lenguaje escrito” (Roig 1986, 140). En esto radicaba para Simón Rodríguez la efectiva transmisión del pensamiento y en ello basó su propuesta de escritura, en la cual, al igual que para Fernández de Lizardi, fue indisociable la reflexión sobre el acto de la lectura:

Observarán tambien ... los jóvenes... que el arte de escribir se divide en 2 partes

1.^a Pintar las palabras con signos que representen la boca (de esta se ha tratado ya)

2.^a Pintar los pensamientos bajo la forma en que se conciben... (en la estructura de estas páginas se ve el ejemplo.)

En el modo de pintar consiste la expresion, y por la expresion se distinguen los estilos.

No se han de ensartar las ideas en un renglon, como las perlas de un collar—porque todas no son unas.

El que lee debe ver en el papel { los signos de las cosas y
las divisiones del pensamiento

Sin esto no lee bien.

(Rodríguez [1828], 25)

Ambos autores evocan y aprovechan, pues, el sentido metafórico e intelectual del verbo “pintar” en tanto “representar algo por medio de la palabra”, pero también recuperan fuertemente su carga material y sensorial, especialmente en el momento de la lectura. De ese modo, sitúan a los lectores y a las lecturas en un primer plano, de modo similar

a cómo lo hacen en el acto de escribir “extractos”, tal como exploraré ahora a propósito del texto de Simón Rodríguez y como abundaré en el último apartado.

El “Extracto sucinto de mi obra sobre la educación republicana”

Aunque mayor siete años que José Joaquín Fernández de Lizardi, Simón Rodríguez le sobrevivió al mexicano veintisiete años más. De hecho, en 1849, cuando las ideas “extractadas” de Rodríguez estaban circulando en un periódico bogotano, hacía ya veinte años que Lizardi había muerto y más de treinta desde que su propio *Periquillo* extractado estuvo circulando.

En cambio, hacia el medio siglo XIX, Rodríguez persistía en su vida errante, en búsqueda de un terreno propicio para la puesta en práctica de su proyecto educativo.⁵ Tras haber encontrado en Ecuador obstáculos para ello, en 1846 dirige su mirada a la Nueva Granada, actual Colombia. En Túquerres, una agreste provincia de esta nación, conoció a Anselmo Pineda, quien entonces fungía como gobernador y quien encomendó a Rodríguez la dirección de una escuela.

En 1847, Pineda salió de Túquerres hacia Bogotá llevando consigo, según podemos saber por una carta de nuestro autor dirigida a José Ignacio París en 1847, un cuaderno por él escrito titulado *Extracto de mis ideas* (Rodríguez 1975, 538). Probablemente Rodríguez le habría dado este manuscrito a Pineda con la esperanza de que algunos de los planteamientos ahí plasmados, especialmente los relativos a las escuelas de primeras letras, pudieran influir en las decisiones que el congreso, al que el gobernador fue convocado, tomaría. Como se ve, las circunstancias que llevaron a Rodríguez a escribir y entregar este manuscrito extractado no fueron tan apremiantes como las de Fernández de Lizardi, quien estaba respondiendo a la censura y a la imposibilidad de publicar en imprenta el texto. Para Rodríguez, en cambio, el ofrecer un extracto de sus ideas parece haber obedecido inicialmente a un propósito “personal”, aunque siempre orientado a la utilidad social de las ideas.

Aunque es incierto saber qué tanto se cumplió este objetivo, lo que sí podemos aventurar con más seguridad es que, un par de años después, en 1849, fue probablemente el mismo Pineda quien se encargó de la publicación del cuaderno manuscrito de Rodríguez

⁵ Esta etapa biográfica y bibliográfica de Simón Rodríguez está reconstruida con mayor detalle en: Monroy 2019, XVIII-XXV.

en la sección “Ciencias i artes” de tres números consecutivos del periódico *Neo-Granadino*,⁶ moderno semanario de agenda liberal, gracias a su amistad y afinidad con Manuel Ancízar, fundador y director de dicha publicación.

Si bien entonces la publicación del extracto en las páginas del *Neo-Granadino* es adjudicable a Pineda como gestor y a Ancízar como editor, hay indicios que muestran que Rodríguez tuvo también influencia en ella. A diferencia de Fernández de Lizardi, esto no se manifestó en una reflexión explícita en torno a los motivos de publicar en forma de extracto.⁷ También a diferencia del caso del mexicano, y por desgracia, no es posible acceder directamente al cuaderno manuscrito, pues éste sólo se conoce por las menciones que de él hace el propio autor en su correspondencia y por la edición que de él se ofreció en el *Neo-Granadino*. Precisamente en esto último hay varios indicios que delatan la presencia del autor. Entre ellos, me interesa destacar ahora el que tiene que ver con el cambio de título. En sus cartas, Rodríguez se refirió al cuaderno manuscrito como *Estracto de mis ideas* (1847), pero terminó siendo publicado como “Estracto sucinto de mi obra sobre la educación republicana” (1849). ¿Qué implica esto? Se trata de un gesto que arraiga el origen del extracto no en algo abstracto como “mis ideas”, sino en algo más concreto: “mi obra sobre la educación republicana”. ¿Cuál es esta obra? Hay evidencias que demuestran que se trata de su proyecto editorial *Sociedades americanas en 1828* (Monroy 2019, XXV-XXVI), del cual, para ese momento, había logrado publicar cuatro entregas, así como un texto complementario, y algunos fragmentos en periódicos.⁸ Sabemos, sin embargo, que para Rodríguez estas ediciones nunca constituyeron la publicación cabal de la obra

⁶ Son los números 39, 40 y 42, correspondientes a los días 28 de abril, 5 y 12 de mayo. El número 41, publicado el 8 de mayo, parece haber sido una edición extraordinaria que rompió la periodicidad semanal. En este número, sin embargo, no aparece ningún texto de Rodríguez. Los ejemplares en los que apareció el “Estracto sucinto...” los estoy consultando en la edición facsimilar ofrecida en 2019, por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y todas las citas que hago de este texto provienen de ahí.

⁷ Sin embargo, en otros momentos de su obra sí abundó Rodríguez en “reflexiones metaeditoriales” en torno a la publicación por partes, así como sobre las introducciones como género discursivo (Monroy 2015, 113-115 y 119-131).

⁸ Son las ediciones de Arequipa, 1828; Concepción, 1834; Valparaíso, 1840 y Lima, 1842, todas las cuales comparten el mismo título (aunque llegan a variar en su subtítulo), pero son textos diferentes. El texto complementario es *Crítica de las providencias del gobierno* (Lima, 1843), que el propio Rodríguez afilia a su gran obra. Por entregas en diferentes periódicos había circulado casi la totalidad de la edición de Arequipa (en el *Mercurio Peruano* y *Mercurio de Valparaíso* en 1829) y un pequeño fragmento también en el *Mercurio Valparaíso* en 1840.

completa y que, todavía en esa época, 1846, el objetivo de poner en letra de imprenta por entero su “[...] Obra Clásica, sobre las Sociedades Americanas” (Rodríguez 1975, 534) fue uno de los motivos que lo llevó a Nueva Granada.

En ese sentido, el “Extracto sucinto...” sería no sólo una síntesis de lo ya publicado, sino también de lo que faltaba por publicar. El autor estaría haciendo una operación no sólo de selección (de entre lo ya impreso), sino también de escritura y reescritura (de lo que faltaba por publicar o de lo que valía la pena modificar, como veremos más adelante). De ese modo, pese a declararse como un “extracto” de una obra, el “Extracto sucinto...” es en realidad un texto nuevo y original, aunque sí retoma, reelabora y resitúa fragmentos de las publicaciones de *Sociedades americanas en 1828* y de otras obras de Rodríguez. Esto implica especial interés, porque sería expresión de la cualidad fractálica que propuse al inicio de estas páginas: un texto que intenta contener el todo en sí mismo, anticipando y proyectando lo que conforma “la obra”, ya fuera que estuviera publicado o inédito. Ante esto, el adjetivo “sucinto”, que podría parecer redundante, funcionaría para enfatizar que lo publicado en el *Neo-Granadino* es tan sólo una muestra de algo mayor.

Ahora bien, al dar el paso de cuaderno manuscrito a edición *in ephemeride*, es decir, por entregas en un periódico, el “Extracto sucinto...” sufrió otras transformaciones que exceden la voluntad autoral y que tienen que ver con su adaptación a las prácticas de publicación de la prensa. La más evidente de estas transformaciones es el haber sido dividido en tres entregas diferentes, correspondientes a los días 28 de abril, 5 y 12 de mayo, de acuerdo con la periodicidad semanal del periódico. Aunque considero que esta división obedeció no a una unidad temática de cada entrega, sino al mandato editorial de ofrecer una distribución equitativa del texto tanto en relación a sí mismo como a los otros contenidos del periódico, es una decisión que sin duda tuvo repercusiones en los modos en los que el texto fue leído, en tanto que se le impusieron “[...] las prácticas culturales y simbólicas de lectura que atravesaban a los periódicos, de manera que el texto adquiere la cualidad de ser entregado a lo largo del tiempo” (Ozuna 2021, 190).

Aunque en el último apartado lo retomaré, es curioso notar desde ahora el contraste entre los caminos que siguieron para su circulación los extractos de Fernández de Lizardi y Rodríguez, respectivamente. Básicamente se trata del hecho de que mientras el primero tuvo que juntar en su extracto lo que originalmente estaba fragmentado (los

doce capítulos del tomo cuarto de *El Periquillo...*), la publicación del extracto de Rodríguez supuso fragmentar lo que de origen era una unidad (el cuaderno manuscrito de 1847).

Asociada con esta fragmentación material que lo dotó de una temporalidad particular, está también la cuestión de cómo el “Estracto sucinto...” se resituó en su interacción con el resto de los contenidos del periódico. Esto implica la consideración de que

el periódico en sí mismo impone una organización miscelánea pero estable, que se preocupa por la composición número a número. A partir de la idea de que hay contenidos que “quieren” ser publicados —que se intuye en el caso de “Estracto sucinto...”—, estos organizarían a otros y establecerían, así, las jerarquías y prácticas de lectura. (Ozuna 2021, 195)

¿Cómo se llevó a cabo esta organización en términos de contenido y en cantidad? Sobre lo primero, es preciso tener en cuenta que el *Neo-Granadino* estaba todavía plenamente inserto en las dinámicas de lo que Arturo Andrés Roig ha llamado un “periodismo de ensayo” o “periodismo de ideas”, el cual tuvo su desarrollo especialmente de 1830 a 1870 (Roig 1986, 129). Por tanto, lo que encontramos en sus páginas, más que noticias como las entendemos ahora, son textos que comentan y opinan sobre acontecimientos o propuestas políticas, así como otros más que dialogan y discuten entre sí, especialmente de un número a otro. En ese sentido, las páginas de este periódico son escenarios para el debate público, de forma especialmente visible cuando el editor incluye las cartas de los lectores. Al respecto de lo segundo, es decir, lo cuantitativo, hay que notar que el *Neo-Granadino* contaba con ocho páginas, dividida cada una en dos columnas, lo que da un total de dieciséis, de las cuales, en cada número, el texto de Rodríguez ocupó, en promedio, tres columnas, o sea, algo menos del 20%.⁹

Visto sólo desde estos dos frentes (contenido y cantidad), no parecería que el “Estracto sucinto...” se instaurara en una jerarquía superior respecto a otros de los contenidos del periódico. Sin embargo, en este punto se vuelve imprescindible también la observación de la forma en que estos contenidos fueron plasmados. Con excepción de la breve sección de avisos, de algún listado de precios o de cifras bursátiles, las planas del *Neo-Granadino* estaban llenas de apretados

.....

⁹ La idea de abordar la inserción del “Estracto sucinto...” dentro del periódico en términos cuantitativos la recupero de la reseña hecha por Mariana Ozuna Castañeda a la edición facsimilar de dicha obra (2021, 195).

textos en prosa, entre los que las columnas del “Estracto sucinto...” destacan a primera vista porque rompen con las convenciones del periódico y ejercen, en cambio, el mandato rodriguista de que la puesta en página debe pintar “las divisiones del pensamiento”.

Así como abreviar los doce capítulos del tomo cuarto de *El Periquillo...* supuso para Fernández de Lizardi un ejercicio no sólo de síntesis sino también de reescritura e invención, para Rodríguez este “Estracto sucinto...” fue una oportunidad de dar una nueva “forma al discurso”, más apegado a sus propias propuestas. Un ejemplo paradigmático de ello es el fragmento de mayor esplendor visual dentro del extracto, el cual está enmarcado en la discusión sobre las diferencias entre una sociedad monárquica y una republicana. Este asunto había sido desarrollado en la edición de 1842 de *Sociedades americanas en 1828*, pero lo que en aquella edición fue éfrasis que evocó una imagen (“Los defensores del Republicanismo Bastardo, no advierten que su Sociedad representa un Cono en posición inversa”) (Rodríguez [1842], 132), en las páginas del *Neo-Granadino* se desarrolló plenamente como poesía visual, de la cual Rodríguez resulta precursor (Camnitzer 2008, 28-29 y 57-64):



(Rodríguez [1849], 132)

Esta puesta en práctica de la pintura del pensamiento logra la eficaz transmisión de la idea política radical de que la monarquía es un sistema estructuralmente defectuoso porque se sostiene sobre una única “autoridad personal”; al mismo tiempo, por oposición y contraste, se ilustra

que la república tiene una base firme en las costumbres de la sociedad. Estas costumbres, por cierto, son las que Rodríguez venía proponiendo antes que podían ser formadas mediante la “educación social”, con el fin de tener “un Pueblo que sabría lo que es la cosa pública” (Rodríguez [1849], 132). El argumento tiene una gran potencia didáctica porque se desarrolla no sólo discursiva, sino también visualmente y, a su vez, apelando al conocimiento cotidiano que cualquier persona podía experimentar y corroborar simplemente teniendo a la mano un “pan de azúcar” (es decir, un cono alargado de punta redonda que era la forma en que se distribuía dicha materia prima en la época).

Con este y otros fragmentos de su extracto, Rodríguez logra convocar otro tipo de lectura y de debate que no se desarrolla sólo en el terreno de las puras ideas, pues convoca también su modo de colocarse en la página. Esta cualidad y no la presencia autoral (pues el nombre de Rodríguez sólo figura en la primera de las entregas) ni la secuencia narrativa (porque no la hay), son los que darían la unidad a las tres entregas del “Estracto sucinto...” y las que más nos dan pie a pensar sobre las lecturas posibles de las que fue objeto.

Extractar para los lectores

Con lo expuesto en los dos apartados anteriores, es claro que, aunque tanto Fernández de Lizardi como Rodríguez entregaron al público extractos de su obra, cada uno lo hizo desde géneros discursivos y contextos diferentes, además de que, como adelanté párrafos arriba, en términos de producción-circulación, sus extractos siguieron rumbos inversos: mientras que el manuscrito de Fernández de Lizardi aglutinó y sintetizó lo que originalmente se entregaría por partes (los doce capítulos del tomo cuarto de *El Periquillo Sarniento*), el extracto que Rodríguez entregó como un único cuaderno manuscrito fue fragmentado para amoldarse al formato y dinámicas del periódico. En este sentido, a la narración de *El Periquillo...* se le quitó la temporalidad parcializada que distingue a las novelas por entregas y que estructura cada uno de los capítulos (en los cuales se debe sostener una tensión entre el cierre y el suspenso que lo vinculará con el siguiente). Ante la imposibilidad de la publicación bajo esta forma, el autor se vería ante el reto de sintetizar los nodos principales de esas narraciones en un único texto, breve y sin separaciones internas, en el que, además, la presencia autoral se hizo más explícita, al sustituir la voz en primera persona de Perico por la de “El Pensador Mexicano”, es decir, el propio Fernández de Lizardi.

Ahora bien, ¿qué podemos imaginar sobre la lectura y recepción de este extracto? Si atendemos al número de suscriptores para el tomo primero de *El Periquillo Sarniento*, serían al menos 102 la cantidad de manuscritos que Fernández de Lizardi tuvo que haber mandado a hacer, pues esos son los que tendría comprometidos. ¿Qué tipo de lectores eran? Básicamente criollos: “[...] lectores bachilleres, curas de pueblo, subtenientes, empleados de provincia, frailes y muchos “Dones” que conformaban de manera típica el estrato criollo medio” (Reyes Palacios 2017, XIX). Estos “[...] lectores “de primera”, es decir los que podían permitirse pagar una suscripción por adelantado [...]” (Reyes Palacios 2017, XIX-XX) habrían sido, en teoría, los destinatarios principales de los manuscritos del extracto del tomo cuarto.

Sin embargo, “[...] tampoco debemos olvidar que el tiraje de las obras de Lizardi, así periódicos como novelas, oscilaba entre los trescientos y quinientos ejemplares. Una verdadera minoría que no necesariamente es, tampoco, la más selecta élite colonial” (Reyes Palacios 2017, XX). Es decir, además de los suscriptores, seguramente hubo otros lectores, enganchados con la historia de Perico, que tu-vieron interés en saber cómo había acabado la historia y que, de algún modo u otro, habrían tenido acceso a alguno de los manuscritos que circularon. No habría que descartar tampoco que la forma misma de este texto (un extracto manuscrito de una obra prohibida) tendría un aura de atracción mayor al ser considerado algo que había logrado transgredir los límites de la censura. En el terreno de las posibilidades editoriales, podríamos incluso aventurar que la censura pudo haber sido un factor paradójicamente positivo para la recepción del texto en forma “extrac-tada” y hológrafa. De hecho, para pensar las prácticas de lectura a él asociadas, resulta determinante su condición como artefacto literario y el contexto del que emerge:

En una sociedad que estaba en el proceso de la descolonización y la invención de una nueva vida nacional, el manuscrito ocupa un espacio discursivo análogo al del periódico, el teatro, el café, la Alameda, la reunión de la Logia Masónica —y los sitios menos respetables mencionados por Lizardi: el billar o casa de juego, la casa de prostitución. En aquellos sitios, recién libres de la influencia de un estado virreinal administrativamente militar, y fuera del control de la Iglesia, los mexicanos se reunían para hablar de novedades y de su destino común. (Vogelely 2003, XLVI)

Con base en lo anterior y siguiendo la propuesta de Roger Chartier a propósito de la “literatura popular” (2007, 109-112), convendría

pensar no sólo en lectores sino también en lecturas posibles de este extracto. Es decir, sin dejar de tener en cuenta las evidencias históricas y materiales de los que pudieron haber sido los lectores “reales” de Fernández de Lizardi, es necesario imaginar también las diversas prácticas de lectura de las que un texto, independientemente de su género o público objetivo, puede ser susceptible. Más aún porque, en muchas ocasiones, los propios textos ofrecen indicios de su propuesta de lectura. Al respecto de *El Periquillo Sarniento*, Enrique Flores ha notado atinadamente que

La propia novela de Lizardi ha sido escrita para *oírse leer* y resistir la prueba de una lectura escuchada *con los ojos cerrados*. Su autor aspira a una lectura *politonal*, bufonesca y sentenciosa a un tiempo, fundada en la variedad de tonos de la escritura, capaz de alternar —y articular en el pico de Perico— varios *registros* de estilo, como en contrapunto. (Flores 2011, 24)

Esto puede rastrearse, como lo hizo el investigador, desde la propia composición y el estilo del texto, pero se hace evidente y manifiesto para cualquiera de nosotros al oír, por ejemplo, una lectura en voz alta de algunos capítulos de *El Periquillo Sarniento* como la que se ofrece en el sitio web *Descarga Cultura* de la Universidad Nacional Autónoma de México.¹⁰ La escucha de esos fragmentos de la obra de Fernández de Lizardi demuestra lo planteado por Flores, evidenciando un estilo de escritura que conlleva su oralización.

Sería interesante poner a prueba el extracto de *El Periquillo*... en estos mismos términos prácticos. Sin embargo, por ahora, su estructura y forma textual nos invita a pensar que se trata de una escritura que pide ser leída. De esto sería indicio su brevedad, la cual implica el énfasis en lo narrativo y una mayor fluidez de los episodios, así como la condensación de las digresiones explicativas. Al respecto de esto último, valgan como ejemplos los siguientes fragmentos en los que Fernández de Lizardi reescribe lo que en los capítulos completos fueron digresiones de varios párrafos y los convierte en enunciados que llegan a asemejar incluso a un aforismo o refrán:

Muchas veces las infelicidades son para los hombres extraviados como los frenos para los caballos broncos, que los lastiman, pero los amansan y gobiernan. [...]

¹⁰ Están disponibles la advertencia, el prólogo y los capítulos 1 y 2 del tomo 1. La lectura está a cargo de José Luis Ibáñez y Juan Stack y fue grabada en 2017. Se puede escuchar en: <https://descargacultura.unam.mx/el-periquillo-sarniento-7100156>

Como los hombres de bien están poco expuestos a sufrir aventuras peligrosas y nuestro héroe (ya) lo era con verdad, no le ocurrió ninguna pesadumbre en este tiempo. (Fernández de Lizardi 1939, 7 y 21)

Otro indicio que nos haría pensar en que el manuscrito del extracto pretendía propiciar una lectura en voz alta es la decisión del autor de conservar en él tres textos en verso: 1) una glosa en décimas de una copla de origen tradicional que comienza “Aprended, hombres, de mí...”; 2) un soneto que, en la línea de la tradición de literatura patibularia, Perico dedica al cadáver ajusticiado de su antiguo amigo Januario; 3) finalmente, la décima fúnebre con la que su amigo y confesor Martín Pelayo sintetiza el carácter ejemplar de la vida de Perico y advierte a los que podrían seguir sus pasos.

Así como en los formatos de la literatura popular impresa (pensemos, por ejemplo, en las hojas volantes publicadas hacia finales del siglo XIX por Antonio Vanegas Arroyo), la presencia de formas en verso responde no únicamente a gustos o modas literarias, sino también a que se prestaban muy bien para ser leídas en voz alta e, incluso, memorizadas (Maserá 2018, 27). Al igual que en estos impresos, podemos aventurar que, en el extracto, los versos cumplían una función discursiva determinada que, en general, tenía que ver con sintetizar la lección o contenido crítico de la narrativa en prosa. Además, estructuralmente, los versos podrían servir como pausas en la lectura, dado que en el manuscrito extractado no hay otras marcas de separación. En ese sentido, el extracto pudo haber sido leído más como una especie de fábula o “relación de sucesos” que como la novela por entregas que había sido en sus primeros tres tomos. El lector por entregas se convirtió en un lector “de corrido” de un texto breve, orientado a satisfacer la necesidad de un cierre para la historia de Perico. Así pues, el manuscrito del extracto del tomo cuarto de *El Periquillo...* lleva en sí la posibilidad de una ampliación de los lectores potenciales, más allá de los suscriptores y los compradores, porque apela también a los lectores-oidores (Frenk 2005), aparentemente más esquivos para nuestros ojos actuales, pero no por eso menos reales.¹¹

Ahora bien, a propósito del extracto de Simón Rodríguez, veíamos que se trató de una resituación y reescritura de fragmentos ya aparecidos en otras obras, pero también una propuesta que pretendía

¹¹ Aunque desconfía de él por su excepcionalidad, Felipe Reyes Palacios cita un testimonio en el que Fernández de Lizardi narra que los obreros de una fábrica de puros se organizaban para comprar los papeles por él publicados y para que uno de ellos los leyera en voz alta (F. Reyes Palacios 2017, XX).

incluir lo que no se había publicado aún y dar una visión completa de un proyecto editorial que Rodríguez no llegó a publicar tal cual hubiera querido. El extracto fue originalmente un cuaderno manuscrito con un destinatario-lector real específico (el gobernador de Túquerres), pero tuvo la fortuna de llegar a manos del editor del periódico el *Neo-Granadino*, quien lo publicó respetando el “modo particular de distribuir las cláusulas que distingue a los escritos del señor Rodríguez”,¹² pero adaptándolo a la dinámica fragmentaria de la publicación por entregas. Por ello, es fundamental considerar que sobre el “Extracto sucinto...” de Rodríguez,

[...] la hegemonía de la mediación que ejerce la prensa [...] suscita variaciones en el discurso y en su lectura. Esas alteraciones obedecen a la influencia de tres características propias del medio: el carácter mediático, la periodicidad y la colectividad. (Rodríguez González 2020, 167)

Podemos comprender así que, al pasar a las páginas de un semanario, el “Extracto sucinto...” adquirió otras cualidades y se volvió cotidiano, temporalizado, fragmentado, colectivo, comunicacional y, pese a estar en un soporte efímero, perdurable hasta nuestros días. ¿Cómo se traduce esto en términos de los lectores y las lecturas? De manera similar a lo que estábamos imaginando para el extracto de Fernández de Lizardi, las prácticas de circulación de un periódico como el *Neo-Granadino* nos obligan a pensar en las fisuras que ampliarían el espectro de sus lectores y lecturas. Señala Gilberto Loaiza al respecto de dicha publicación:

Algo significativo se vislumbraba del penoso sistema de correos. Parece que el periódico, antes de llegar al suscriptor —por supuesto, un ciudadano activo y hombre notable en su región—, era leído por otras gentes en los accidentados trayectos de las postas. Cuando llegaba a su destino, su mensaje no constituía novedad exclusiva para el hacendado, para el abogado o el influyente comerciante, porque muchos hombres de condición menos elevada en la organización social habían saciado su curiosidad. Por eso muchos ejemplares llegaban sin su respectiva novela de folletín o sin los retratos de los proceres de la Independencia. Lo inquietante es que el fenómeno, en vez de producir admiración o comprensión, fue denunciado como una intromisión vulgar.

.....

¹² Eso se dice en la nota que precede a la primera entrega del “Extracto sucinto...” en el *Neo-Granadino*, por lo que supongo que son palabras que se pueden adjudicar al editor de la publicación, es decir, Manuel Ancizar.

Sin proponérselo, el periódico se estuvo ofrendando como posibilidad de educación política para aquellos que no aparecían como sus principales destinatarios. Esta denuncia reproducida por ej. [sic] *Neogranadino* constata el manejo «escandaloso» que daban a los envíos del periódico los hombres del correo, «pues abren los impresos y los leen otros primero que los interesados a quienes se dirigen, siendo la causa porque no se encuentran suscriptores, porque los leen los amigos, parientes y demás de los colectores encargados del ramo de correos». (1999, 83)¹³

Una denuncia similar, por cierto, la hizo también el propio Fernández de Lizardi. Aunque más que acusando o atacando a los lectores “intrusos”, la enunció como un modo de excusarse ante los suscriptores quejosos que reclamaban no recibir sus impresos. Advertía el autor a estos “señores suscriptores”:

Suele suceder que va el repartidor a la casa de un señor subscriptor; no está en ella o está enfermo, u ocupado, o no quiere salir; en este caso se le deja el papel al criado o a la criada, o a otro de la familia, quien tal vez lo ensucia, o lo rompe, o lo presta, o lo vende o de cualquier otro modo lo extravía. Entonces el subscriptor pregunta si han llevado el papel; se le responde *que no*; y ya porque lo cree y espera que se lo lleven otro día, ya porque está ocupado, ya porque se le olvida o ya porque es omiso, no reclama el papel en lo pronto, deja dormir la cosa, y cuando acude a reclamar ya se acabaron los ejemplares y se queda con la obra trunca. (Fernández de Lizardi 2017, 37)

Así pues, pese a que en términos económicos no fueran muy bien vistas ni apreciadas por los editores y autores, estas prácticas de “lectura intrusa” o “subterránea” (Loaiza Cano 2014, 219) sin duda existían y eran recurrentes. Podemos imaginar, pues, que, al circular en las páginas de un periódico, las palabras de Simón Rodríguez alcanzaron, como él deseaba, más lectores, al menos en la Nueva Granada. En ese sentido, se vuelve muy real el rasgo de colectividad que distingue al discurso que circula en la prensa y que implica que “[...] es de origen y destino plural y colectivo o, por lo menos, está inserto en un sistema de interlocución polifónico [...]” (Rodríguez González 2020, 167).

.....

¹³ En otro texto, el mismo autor recupera la curiosa e irónica denuncia del periódico *El Mosaico* sobre “[...] la existencia de “duendes” en los caminos del correo que provocaban la pérdida de los impresos y causaban la muerte de semanarios y la ruina de los editores” (Loaiza 2014, 219-220).

Ahora bien, tomando en cuenta que nuestro autor “[...] asume la visualidad en la textualidad, característica constitutiva de sus ideas, que atraviesa y sostiene su propuesta de pensar” (Ozuna 2021, 190), ¿cómo podría haber sido en lo concreto la lectura del “Estracto sucinto...”? No es fácil responder eso porque son nulos los testimonios que al respecto tenemos. Pero el terreno de la imaginación crítica nos permite no descartar que, al igual que aventuraba para el caso de Fernández de Lizardi, además de la lectura silenciosa, un texto como éste, publicado en un periódico, fuera susceptible de lecturas en voz alta. La propia propuesta escrituraria de Rodríguez tenía mucho que ver con reproducir elementos prosódicos de la oralidad y, por tanto, la oralización de esta escritura sería la contraparte indispensable.

Aunque no contamos con una lectura en voz alta de la obra entera, recientemente el Grupo de Investigación en Filosofía e Historia de las Ideas “O inventamos o erramos”, de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, convocó a una “deriva rodriguista” que propuso a personas de varias partes del mundo leer cualquier fragmento de la página 132 del “Estracto sucinto...”. Este ejercicio pretendió poner a prueba la potencialidad de la sentencia de Simón Rodríguez sobre que “leer es resucitar ideas” ([1840], 54), llevando a la realidad de la voz, los tonos, los ritmos, el volumen y los énfasis de la escritura del autor.¹⁴ Las lecturas realizadas demostraron que la oralización no es sustitución, sino que manifestación de la visualidad, pues el código ideado por Rodríguez para la puesta en página indica las pausas y jerarquías de las palabras en el orden de las ideas pero también de su enunciación.

Esto, aunado a lo que decía sobre las lecturas “intrusas”, hacen de este extracto y también del de Fernández de Lizardi apuestas audaces por, pese a los obstáculos y adversidades, perpetuar la circulación y comunicación de las ideas, así como por propiciar otras lecturas y lectores. En última instancia, estos extractos también son manifestaciones de la voluntad de los autores por no dejar trunca su obra y, por ello, mantienen una relación con una obra “mayor” o “principal” de cuya compleja historia editorial son parte innegable, aunque no siempre atendida en su justa dimensión.

.....

¹⁴ Las diferentes lecturas, que se despliegan dentro de una sección titulada “Frutas-Voces-Encuentros”, forman parte de un proyecto más amplio llamado Tianguis Mitotero Rodriguista, el cual se realizó y se puede explorar a través de la plataforma Miro en este enlace: https://miro.com/app/board/o9J_l1chivA=/. Una reflexión más detallada sobre ésta y otras de las derivas plasmadas en el tianguis se publicará próximamente bajo el título “Un tianguis mitotero: vivir y leer a Simón Rodríguez cruzando paradigmas”, firmada por Rubén Cerrillo, Gabriel García, Grecia Monroy, María del Rayo Ramírez y María Sanes.

Fernández de Lizardi no llegó a ver en vida publicado el tomo cuarto de su *Periquillo*, de tal manera que durante al menos una década (hasta la primera edición póstuma de 1831), la única versión que se conoció del final de su novela fue el extracto manuscrito. Todo parece indicar, sin embargo, que, una vez publicada la primera edición completa de toda la obra, el manuscrito quedó olvidado. Probablemente, se le vio como un texto menor, meramente circunstancial. El hecho de que se hayan preservado algunos ejemplares (como los dos que dieron pie a Moore para su edición) muestra, sin embargo, al menos un interés bibliófilo en ellos, el cual dio la posibilidad de editarlo más de un siglo después. De tal modo que, aunque no parece ser mucho el impacto que el manuscrito tuvo a partir de las ediciones “completas”, no es menor el hecho de que el tomo cuarto extractado de *El Periquillo Sarniento* fue la primera forma (y exclusiva durante más de una década) en la que se supo cómo culminaba la historia del llamado Periquillo Sarniento.

La suerte editorial de la obra de Rodríguez estuvo también poblada de obstáculos, al menos desde la perspectiva del autor. A la luz de las cuatro publicaciones previas del proyecto editorial *Sociedades americanas en 1828*, el “Extracto sucinto...” fue tanto una oportunidad para dar a conocer textos inéditos, como para resituar y reeditar fragmentos previamente aparecidos en otras obras. Esta publicación *in ephemeride* supone el último intento de la “peripezia bibliográfica” (Grases 1954, XLIII), de más de dos décadas, de Simón Rodríguez por publicar su obra clásica. Aunque se trata de un texto que sí ha sido tradicionalmente incluido en las ediciones de la obra del autor, sólo recientemente ha sido valorado (a partir de la edición facsimilar citada en estas páginas) en su plena dimensión material en tanto publicación dentro de un periódico, además de considerado como parte de un proyecto editorial que excede al extracto en sí y que se vincula con la obra más importante de Rodríguez, precisamente *Sociedades americanas en 1828*.

Así pues, desde dos figuras paradigmáticas del siglo XIX latinoamericano, la importancia del extracto como género discursivo es patente como estrategia de escritura y también como indicio de otras lecturas y lectores que abren un panorama más allá de la letra escrita bajo unas únicas formas de prestigio. Queda pendiente para futuros trabajos rastrear y estudiar otros casos similares.

Bibliografía

- ARTIGAS Albarelli, Irene. 2006. “Écfrasis y naturaleza muerta: los “Botines con lazos” de van Gogh y Olga Orozco”. *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, núm. 2: 1-12.
- BOTREL, Jean François. 2002. “Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX”. En *El libro antiguo español. VI. De libros, Librerías, Imprentas y Lectores*, 53-65. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CAMNITZER, Luis. 2008. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- CHARTIER, Roger. 2007. “Lectores y lecturas populares. Entre imposición y apropiación”. *Co-herencia* 4, núm. 7: 103-117.
- FERNÁNDEZ de Lizardi, José Joaquín. 1939. “*El Periquillo Sarniento*, tomo IV, extractado por El Pensador Mexicano, México, año de 1817”. Ed. por E. R. Moore. *Abside* III(12): 1-30.
- FERNÁNDEZ de Lizardi, José Joaquín. 2017. *El Periquillo Sarniento*. Ed. por Felipe Reyes Palacios. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FLORES, Enrique. 2011. “El loro de Lizardi. Lectura en voz alta del *Periquillo Sarniento*”. *Literatura Mexicana* 3(1): 7-39.
- FRENK, Margit. 2005. *Entre la voz y el silencio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GRASES, Pedro. 1954. “Estudio bibliográfico”. En Simón Rodríguez, *Escritos*, tomo I, comp. de Pedro Grases y pról. de Arturo Usler Pietri, XLIII-LVII. Caracas: Sociedad Bolivariana de Venezuela / Imprenta Nacional.
- LOAIZA Cano, Gilberto. 1999. “El *Neogranadino* y la organización de hegemonías. Contribución a la historia del periodismo colombiano”. *Historia Crítica* 1(18): 65-86.
- LOAIZA Cano, Gilberto. 2014. “Del débil utopismo de las élites a la formación de una cultura política popular en Colombia”. En *Mundos posibles. El primer socialismo en Europa y América Latina*, coord. por Carlos Illades y Andrey Schelchkov, 189-230. México: El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana.
- MASERA, Masera. 2018. *Las representaciones de la voz en la literatura del corral de Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Coordenadas 2050, núm. 20).

- MONROY Sánchez, Grecia. 2015. *El fracaso como promesa en el proyecto editorial Sociedades americanas de Simón Rodríguez*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MONROY Sánchez, Grecia. 2019. “Fragmentos que reflejan un proyecto”, estudio introductorio. En Simón Rodríguez, *Dos extractos de Sociedades americanas en 1828*, XIII-XXXIII. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- MOORE, Ernest Richard. 1939a. “Un manuscrito inédito de Fernández de Lizardi. El compendio del tomo cuarto de *El Periquillo Sarniento*. Parte 1^a. Ensayo crítico”. *Ábside* III(11): 1-13.
- MOORE, Ernest Richard. 1939b. “Un manuscrito inédito de Fernández de Lizardi. El compendio del tomo cuarto de *El Periquillo Sarniento*. Parte 2^a. El manuscrito”. *Ábside* III(12): 1-30.
- MOORE, Ernest Richard. 1946. “Una bibliografía descriptiva. *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi. *Revista Iberoamericana* 10: 383-403.
- OZUNA Castañeda, Mariana. 2007. “La teoría de los géneros literarios en la literatura mexicana decimonónica, apuntes”. *Decires. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros* 10(10-11): 197-207.
- OZUNA Castañeda, Mariana. 2021. Reseña de *Dos extractos de Sociedades Americanas en 1828*, de Simón Rodríguez. *Inflexiones*, núm. 8: 189-196.
- PALAZÓN, María Rosa. 2005. “José Joaquín Fernández de Lizardi. Pionero e idealista”. En *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen III. Galería de escritores*, ed. por Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, 37-52. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- REYES Palacios, Felipe. 2017. “Prólogo”. En José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*. Ed. por Felipe Reyes, VII-XXXVIII. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- REYES Palacios, Felipe. 2017. “Advertencias editoriales”. En José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*. Ed. por Felipe Reyes, XXXIX-XLIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RODRÍGUEZ, Simón. [1828] *Sociedades americanas en 1828*. Arequipa: s. e. [Ed. facsimilar. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2018].
- RODRÍGUEZ, Simón. [1840]. *Sociedades americanas en 1828. Luces y virtudes sociales*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio. [Ed. facsimilar. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2018].

- RODRÍGUEZ, Simón. [1842]. *Sociedades americanas en 1828*. Lima: Imprenta del Comercio. [Ed. facsimilar. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2018].
- RODRÍGUEZ, Simón. [1849, 28 de abril, 5 y 12 de mayo]. “Estracto sucinto de mi obra sobre la educación republicana”. *Neo-Granadino*, núms. 39, 40 y 42: 131-133, 138-139 y 150-152. [Ed. facsimilar. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2019].
- RODRÍGUEZ, Simón. 1975. *Obras completas*, tomo II. Caracas: Universidad Simón Rodríguez.
- RODRÍGUEZ, Simón. 2018. *Sociedades americanas en 1828. El proyecto editorial con las cinco ediciones facsimilares que constituyen el corpus de la obra clásica*. Ed. por María del Rayo Ramírez Fierro, Rafael Mondragón Velázquez y Frena Cervantes Becerril. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- RODRÍGUEZ, Simón. 2019. *Dos extractos de Sociedades americanas en 1828*. Ed. por María del Rayo Ramírez Fierro, introd. por Grecia Monroy Sánchez. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- RODRÍGUEZ González, Yliana. 2020. Reseña de *Dos extractos de Sociedades americanas en 1828*, de Simón Rodríguez. *Cuadernos americanos* 171: 165-168.
- ROIG, Arturo Andrés. 1986. “El Siglo XIX latinoamericano y las nuevas formas discursivas”. En *El pensamiento latinoamericano en el siglo XIX*, dir. por Leopoldo Zea, 127-140. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- TALANQUER, Vicente. 2002. *Fractus, fracta, fractal: fractales, de laberintos y espejos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VOGELEY, Nancy. 2003. *Un manuscrito inédito de poesías de José Joaquín Fernández de Lizardi. Estudio de la literatura en manuscrito en el México de la Independencia*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas.

La introducción a *El fistol del Diablo* de Manuel Payno, un ejercicio de crítica literaria

MARCO ANTONIO CHAVARÍN GONZÁLEZ

(El Colegio de San Luis, A. C.)

Según lo que recupera Robert Duclas en cuanto a narrativa en el apartado “VI. Crónicas”, de su Bibliografía de Manuel Payno, el todavía miembro de la Academia de Letrán, Manuel Payno (1820-1894), publica su primera novela corta, “María”, en *El Año Nuevo de 1839*, texto que trata sobre el fusilamiento de Iturbide. Como ya he señalado en otra parte (Chavarín 2021, 309), la influencia de Walter Scott y, quizá, de Alfred Divigny se deja sentir en este su primer uso del subgénero de la novela histórica. No nos volvemos a encontrar con otra novela del autor hasta cuando, entre 1843 y 1844 publica en *El Museo Mexicano*, que dirigía junto con Guillermo Prieto, “Un doctor”, “¡¡¡Loca!!!”, “La víspera y el día de una boda”, “Amor secreto”, “El rosario de concha nácar”, “Alberto y Teresa”, “Aventura de un veterano”, “El castillo del barón d’Artal”, “La esposa del insurgente” y “Trinidad de Juárez”, entre otras. Cabe destacar que, según Aurelio de los Reyes, fue con “¡¡¡Loca!!!, con “El rosario de concha nácar” y con “Memorias sobre el matrimonio” que Payno ensayó el folletín (2000, 31). A esto habría que agregar que, desde mi perspectiva, el punto cumbre de este escritor decimonónico como escritor de novelas cortas donde ensaya el folletín es con “Trinidad de Juárez”, si nos atenemos a la capacidad de asimilación que vemos en este texto de la novela histórica y de la novela de folletín —subgéneros que van de la mano en México debido a la influencia indiscutible de Alexandre Dumas—; me refiero, por un lado, a que el periodo histórico representado influye en el destino de los personajes principales (Pons 1996, 58-59) y, por el otro, a la prefiguración, a través de uno de los protagonistas, del superhombre nietzscheano, del uso de la venganza como el principal móvil, de que

la trama se construye con base en el consuelo del lector (Eco 1998, 56) y de que la casualidad se usa como mecanismo integrador de la trama. Todas estas novelas cortas son, en palabras de Óscar Mata, ensayos de novelas (2013, 32) y de De los Reyes, “ejercicios literarios” (2000, 11), ensayos o ejercicios que permitirán a Payno atreverse a iniciar su primera novela de largo aliento, *El fistol del Diablo* (1845) publicada en *Revista Científica y Literaria de México* (1845-1846), revista que, como *El Museo Mexicano*, Payno también dirigirá con Prieto.

De acuerdo con De los Reyes, la redacción de *El fistol del Diablo* se lleva a cabo en tres etapas, una primera que incluye, a su vez, dos periodos, de 1845 a 1846 en la, ya mencionada, *Revista Científica y Literaria de México*, y en 1848, en *El Eco de Comercio*, donde, según el investigador (2000, 16), termina una segunda versión de la novela que no alcanza a publicar completa. La segunda etapa, de nuevo dividida en dos periodos, correspondería, según De los Reyes,

a lo que Payno llama primera y segunda ediciones, aquella de 1859-1860 publicada por entregas agrupadas en siete volúmenes, y [la...] de 1871 como libro en cuatro volúmenes. En ambas introdujo modificaciones al texto publicado en la *Revista Científica y Literaria* y *El Eco del Comercio*; algunas de redacción, otras significativas. Quizá la modificación más importante sea la atenuación de su crítica hacia los militares (léase Antonio López de Santa Anna) que gobernaban el país durante la guerra con Estados Unidos, en el capítulo XXI, “El despacho del ministro de la Guerra”, de la segunda parte (integrante de la unidad narrativa iniciada con el multicitado capítulo de “La conspiración”; una unidad inserta en el corpus narrativo, que rompe la continuidad de las historias). (2000, 17)

En términos estrictos, estas ediciones serían la tercera y la cuarta versiones y, eso sí, la primera y la segunda versión completas publicadas de la novela. Finalmente, la

tercera y última etapa de redacción [que] corresponde a la publicación, también por entregas, de Barcelona en 1887, agrupadas en dos volúmenes y con numerosos cambios. Entre los más importantes, la modificación de dos capítulos para moderar la dureza del retrato de la madre de Florinda y su crítica a los militares. En efecto, se ha transformado radicalmente el capítulo sobre el Ministerio de la Guerra para insertar un cuadro de la plaza de armas de la Ciudad de México y del Palacio Nacional. Esto último porque la novela la terminó de escribir Payno en Barcelona, y la dirigía a los españoles. (Reyes 2000, 18)

Esta última versión es la que se conoce, hoy en día en México, a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (2000) y donde, según señala el mismo De los Reyes, la ficción termina por subordinarse a lo testimonial. Los cambios que se dan en las distintas versiones, según el mismo crítico, se perciben a partir de la de 1848, con motivo del resultado de la Guerra contra los Estados Unidos, cuando se da el rompimiento abrupto de “la continuidad, el propósito de la novela y el sentido humorístico, para tomar un acento de amargura y desencanto, sobre todo respecto de la política del país; adquiere un tono testimonial, escasamente novelesco —o al menos cambia el tratamiento que venía dando a ‘lo novelesco’” (2000, 14). De los Reyes considera que la Guerra contra los Estados Unidos genera en Payno la necesidad de alterar el plan original y el objetivo de la novela, lo que significa que, como cualquier novelista de folletín, tuviera que redactar, al menos en *El Eco del Comercio*, con premura, con las implicaciones que ello tiene en cuanto a la estructura y el estilo del texto. Roberto Cantú apoya esta idea al señalar que la ocupación norteamericana de la Ciudad de México obligó a Payno a “reflexionar y conceptualizar su obra como novela histórica” (2013, 27). De manera general, Duclas refiere así las diferencias de la edición del 87, respecto de las previas:

Los capítulos cambian de título en la mayoría de las ocasiones; el texto ha sido modificado en cuanto al estilo. Hay cambios significativos a partir del tomo VII de la edición de 1859: 8 capítulos de 117 páginas en la edición de 1859 se transforman en 30 capítulos de 379 páginas en la edición de 1887. El desenlace ha sido modificado, pero no tanto como se ha dicho [...]: [Luis] Cayetano se casa con Florinda, pero agoniza al final de la novela, contrariamente a lo que sucede en la edición de 1859; es probable que Celeste y Arturo se casan, mientras que en 1859 se afirma tal hecho; Manuel y Teresa mueren en 1859, en tanto que el primero solamente es herido en la edición de 1887 y Teresa continúa viviendo. [En este sentido...] los cambios que se dan en ella no afectan tanto el final de la obra como se ha pretendido. El alargamiento de la novela se debe, más que nada, a un estudio más detallado de las costumbres y de los acontecimientos políticos y sociales, y no a una mera acumulación de aventuras totalmente diferentes de las que contenía la novela de 1859. (1994, 60)

Estos cambios, creo, son los que refuerzan el carácter histórico de la novela en cuanto a la descripción crítica de hechos del espacio-tiempo del pasado. Teniendo esto en mente, lo que me interesa trabajar en este ensayo es el texto que antecede a la última versión de *El fistol del*

Diablo, la del 87, “Introducción. Novelas, leyendas y cuentos” firmada por Pastor Fido. En este texto se trata de situar históricamente, para insertarla en el canon occidental, a la novela de Payno en relación con los dos subgéneros literarios que predominan en ella, la novela histórica y la de folletín; a la vez que se busca definir el género de novela en función de otros géneros narrativos como el cuento y la leyenda. Para ello, el autor hará una revisión de varios textos de los géneros mencionados y sus autores con el fin de emitir un comentario crítico al respecto; es decir, hará también un ejercicio de crítica literaria.

Este texto introductorio inicia con un epígrafe que corresponde al capítulo V de la sección “Ideas. El libro Le Grand” (1826), incluida en *Cuadros de Viaje (Reisebilder)*, de Heinrich Heine, publicados entre 1825 y 1831. De acuerdo con Miguel Ángel Vega Cernuda y Eleana Serrano Bertos, en esta sección Heine “recoge los recuerdos de su infancia en el Düsseldorf ocupado por los franceses y en el que un francés, el tal Le Grand, tamborilero de pro, permaneció acuartelado en su casa” (2015, 100, nota 103). El capítulo referido de Heine inicia con una epístola que se dirige a una mujer, Evelina, a quien el autor dedica esta sección, con la que quiere disculparse por haberse hecho pasar por alguien que no era; al respecto, George Peters señala que no existe evidencia de que el libro se haya dedicado a alguna persona real, sin embargo, considera viable que se esté dirigiendo a su prima Amelie o bien recreando la experiencia que tuvo con ella, su primer y no correspondido amor (1984, 173). Heine no tiene empacho en compararse con una entidad salida de la cabeza de la deidad Brahma, uno de sus hijos mentales y padre del ser humano; menciona que el hombre, en este caso se refiere al género masculino, en su país se comporta como en todo el mundo: “Nacen, comen, beben, duermen, ríen lloran, calumnian, se aplican afanosamente a propagar su especie, procuran parecer lo que no son y hacen lo que no pueden, no se afeitan nunca hasta tener la barba y suelen tener barba antes que juicio, y, cuando la tienen, se embriagan con la locura blanca o tinta” (1889, 209); acepta, con irónica honestidad, que tiene más imaginación que fe; respecto de los burgueses, en específico, señala, también con ironía, que en su país se sientan en verano a las puertas de sus casas y hablan sobre la cosecha de vino, sobre la necesidad de que los tribunales sean públicos, de la muerte de María Antonieta, de lo alto de los impuestos sobre el tabaco, sobre música, todos temas que Heine parece considerar intrascendentes, al limitarse a una realidad de clase.

El tema principal, sin embargo, del texto de Heine son cuatro mujeres, tres hermanas, la “hermosa Gertrudis”, la “bella Catalina”, la

“hermosa Eduviges”, y su prima, la “bella Juana”, o Johana —según la traducción de Pastor Fido—. Lo importante de las cuatro mujeres es que todas parecen estar interesadas en el autor, aunque cada una a su manera, Gertrudis se ponía loca de felicidad cuando lo veía, Catalina era la ternura personalizada, Eduviges era la que lo quería y que, incluso, lo ponía nervioso, pero advierte —aunque más parece un excusa para no ahondar en el tema— que él sólo podría amar a aquella mujer que lo tratara “como a un canalla” (1889, 211). Como quizá Pastor Fido lo entendió y por eso seleccionó el pasaje principal que Heine le dedica, el personaje femenino central del texto es Juana o Johana, la que le contaba historias y a la que se le percibe no sólo como la narradora y creadora de esos mundos ficcionales sino también como parte de ellos, “una joven alta y pálida, [quien] estaba mortalmente enferma, [cuyos...] ojos eran claros como la misma verdad, sus labios piadosamente arqueados, y en los rasgos de su semblante estaba escrita una gran historia, pero una historia santa [además...] cuando yo no podía acordarme de un hombre, me lo recordaba [...] sabía todo, porque estaba tan pálida, y en realidad murió pronto” (1889, 211-212). Parece sugerirse que la capacidad narrativa, además de la de nombrar —considerada como una capacidad también creadora—, proviene de la posibilidad de estar en medio de dos mundos, en el caso de Juana, entre la vida y la muerte.

Algo sobre lo que vale la pena llamar la atención es sobre el carácter crítico —que quizá se vislumbró más arriba— de los relatos de viaje de Heine, pues “incluso admitiendo toques de descripción costumbrista típica del relato “odepórico”, Heine ejerce, de manera sutil o de manera despiadada, una crítica social y cultural [es decir...] el relato es ante todo crítica, sátira, mordacidad engastadas en los episodios de viaje” (Vega y Serrano 2015, 104-105). En este sentido, la selección del epígrafe de *Cuadros de viaje* es, además del establecimiento de una conexión con un escritor que representó al romanticismo y su fin —en cuanto a que siendo un romántico tardío rompe con el movimiento a partir de una conciencia política que se radicaliza tras la represión alemana a la revolución de julio de 1830 (Domínguez 2009, 47)—, también un guiño al lector para considerar la introducción como un texto crítico que se centra en la literatura, pero que, por las mismas preocupaciones del escritor alemán, las supera pues no sólo se apunta a un blanco literario sino también a uno extraliterario. Además, como se verá más adelante, Pastor Fido parece admirar a Heine y aunque lo sitúa, principalmente, como ejemplo de escritor de leyendas, en referencia directa a su libro más popular y ya mencionado, *Cuadros de viaje*,

es capaz de reconocer una crítica, “acerada” y “dura”, similar a la de Enrique Chávarri, Juvenal, autor conocido como uno de los creadores de la crónica en México y por la incisiva crítica que hizo a algunos de los escritores más reconocidos de su tiempo como Justo Sierra Méndez o el mismo Ignacio Manuel Altamirano (Ruiz y Márquez 2000, 186).

Aunque el seudónimo de Pastor Fido, con el que se firma la introducción, se identifica por María del Carmen Ruiz Castañeda y por Sergio Márquez Acevedo, así como por varios investigadores más, con Payno (2000, 613; Sandoval 2011, 128; Cantú 2013, 35), para José Manuel Sol Tlachi podría ser Vicente Riva Palacio, afirmación que basa en que eran amigos íntimos —premisa que sustenta con datos duros, además de que Riva Palacio ya estaba en Europa— y en la afición de éste por los seudónimos (2021). La posibilidad de que alguno de los dos escritores decimonónicos sea el que se esconde tras el personaje de Battista Guarini es trascendente, porque ambos fueron profundos conocedores, principalmente por su experiencia de escritura, de la novela histórica y de la de folletín, subgéneros, como ya mencioné, de los que se intenta dar cuenta a lo largo de ese ejercicio de crítica literaria que es la introducción a la novela de Payno. Cabe agregar que al tratar de dilucidar al escritor que se esconde tras el seudónimo, debe tenerse en cuenta que Pastor Fido tuvo que hacer una traducción del pasaje de *Cuadros de viaje* al español (Fido 2000, 39), muy posiblemente del francés —traducción revisada por el mismo Heine entre 1855 y 1859 (González 1889, LVIII)—, idioma que Payno (Córdoba 2006, 27) y Riva Palacio (Ortiz 1999, 22) conocían y, por lo mismo, no podrían captar a profundidad la “manera” y el “estilo” de Heine, sólo posible al hacerlo desde el original en alemán (Fido 2000, 39). Esta conciencia sobre la importancia de leer en el idioma original o lo más cercano a él, Riva Palacio la muestra desde su *Cero* dedicado a José María Vigil, “Traducción”, donde el escritor decimonónico habla, no sin ironía, del proceso de una buena traducción tomando como base la que Vigil había hecho de las *Sátiras* de Persio (1882, 107-114).

El subtítulo de la introducción de Pastor Fido, “Novelas, leyendas y cuentos”, revela el lugar que ocupaba la creación novelística, entonces, al lado del cuento y de la leyenda, y de cómo los tres géneros —con gran auge en Occidente— permitían el establecimiento de los límites con la historia y la ciencia:

Novelas, cuentos y leyendas casi son sinónimos, son obras de imaginación; mientras la historia es obra de compilación y de criterio y las ciencias obras de observación y de experiencia [...] La novela, el cuento, o la leyenda son

las más veces una producción ligera, festiva, interesante, tal vez sin mérito para serlo; el lenguaje mismo es la expresión común y usual de la conversación diaria; los lances más o menos tienen una semejanza con las escenas positivas de la vida, y una simpatía en los sentimientos diversos del alma de los lectores [aún así...] Unas obras son trascendentes, algunas eternas, las otras son frívolas y pasajeras, muchas brillantes como las mariposas y las flores que viven un día o una semana; pero unas sirven para el estudio, las otras para el recreo. (2000, 36)

Como se observa, lo que vuelve casi equivalentes a las novelas, las leyendas y los cuentos es que los tres géneros son obras de ficción, ligeras, festivas, con un lenguaje cotidiano, verosímiles, capaces de generar empatía, a diferencia de la historia y la ciencia que parten directamente de la realidad, ya sea para compilar u observar, según sus propias metodologías, por criterio o experiencia, respectivamente; sin embargo, tanto los textos de ficción como los de historia o de ciencia podrían ser obras que trascendieran el tiempo. Este último comentario es importante porque, sin negar las peculiaridades de la historia y la ciencia, parece buscar superarse el prejuicio de considerar menos a la ficción por depender más de la imaginación que de la realidad. Es un claro intento del autor por ajustar los criterios para otorgar valor a lo literario, principalmente, por su mérito como mecanismo formativo y de transmisión de información, pero también a partir de sus propias pautas como un producto que se rige por reglas estéticas. Quizá por esto último, Pastor Fido se permite marcar una diferencia de la novela con el cuento; género, este último, que divide en dos, los populares o para niños y los de alta literatura o para adultos con cierta competencia lectora; a los primeros, entre los que señala *La caperucita roja*, *La familia del lobo* y *Ali Babá*, los considera

casi obra no sólo de pura imaginación, sino de una imaginación nerviosa y descontentadiza que no se conforma ni cree que las cosas del mundo están bien hechas, bien dispuestas y bien organizadas por el Creador, sino que ha debido ser de otra manera [...] En el cuento es menester apelar no sólo al ideal, sino a lo imposible, a lo inverosímil, a lo que no ha existido nunca ni existirá jamás [...] Literatura sin importancia, sin biblioteca, sin lectores serios, si se quiere; anónima en la mayor parte, depositada en el corazón de las buenas madres, en el amor de los abuelos, en las candorosas nodrizas de los campos; popular, en fin, entre la gente de los climas helados de los países del norte, como entre los fogosos habitantes de los climas meridionales. (2000, 36-37)

Algo que sobresale en el comentario de Pastor Fido es que relaciona el cuento maravilloso, el que según Todorov tendría una explicación sobrenatural (1981, 36), con un lector inmaduro y/o inculto. En cuanto a los cuentos de alta literatura, cuyos representantes son E. T. A. Hoffman y Edgar Allan Poe, el autor de la introducción refiere que no son textos para niños ni nodrizas ni sus equivalentes, intelectualmente hablando, porque no los entenderían, pero, principalmente, porque su “Estilo, caracteres, desarrollo de la acción, rareza del suceso; el conjunto, en fin, es lúgubre y triste, y deja un sentimiento, cuando se acaba el libro, de una admiración desagradable [...] no sería inexacto decir que pesa, que oprime un poco el alma, y que es necesario no descansar, como cuando se lee a Ercilla, sino salir a respirar el aire, tomar una taza de café y hablar con alguien para variar de ideas” (Fido 2000, 37). Es decir, según Pastor Fido, a diferencia de lo cansado que resultaba leer *La Araucana*, de Ercilla, *El moro expósito*, del duque de Rivas, o *Granada*, de Zorrilla, o de lo entretenido de la lectura de las novelas, leyendas y cuentos populares, los cuentos de Hoffmann y de Poe generaban un tipo de *displacer* que exigía al lector que despejara la mente antes de continuar con su vida, a diferencia de la novela histórica y de folletín que no lo complacían.

Cabe comentar que ese estado de angustia que parece describir el autor de la introducción nos remite a algo parecido a la primera manera en la que, según Eco, se puede entender el concepto de catarsis de Aristóteles, donde “la catarsis deshace el nudo de la trama, pero no reconcilia al espectador consigo mismo: antes bien, el desenlace de la historia no viene sino a plantearle nuevos problemas. La trama, y con ella el protagonista, resulta problemática: una vez concluido el libro, el lector se enfrenta a una serie de preguntas sin respuesta” (1998, 16-17). Esto es importante, porque Pastor Fido está considerando al lector y sus sensaciones durante el proceso de lectura mucho más de lo que normalmente se hacía y se vale de ello para diferenciar tanto algunos géneros literarios como el tipo de literatura que se escribía a partir de la función que se le otorgaba. Vale agregar que la mención del duque de Rivas, y de Zorrilla, así como de la obra de ambos, señaladas arriba, parecen aludir —para contradecir— a “México y los mexicanos”, el segundo capítulo del libro *La flor de los recuerdos* (1857) que, como se sabe, el poeta español escribió casi al principio de su estancia de once años y medio en México (Dowling 1989, 527), con el fin de hacer conocer a su amigo, el duque, el estado de la literatura mexicana.

Hay que tener presente, además, que, a pesar de la promesa que Zorrilla hace en su libro de no hablar mal de México, tras pertenecer

a la corte del Segundo Imperio y del triunfo de la República, se escandaliza cuando se fusila a Maximiliano en 1867 y escribe su poema *El Drama del alma* (1868), donde se expresa en contra de los mexicanos, de la Independencia de México, de México, de los indígenas y apuesta por el triunfo de los Estados Unidos en su tendencia expansionista (1868, 238-239). Al respecto, Albert Saíd refiere que este poema es

inútil buscar congruencia [...] de Zorrilla. No la hay entre el prospecto ni el posterior desarrollo. Tampoco cumple con su promesa de actuar en dos sentidos: como poeta y como el hombre que conoce al país, así sea como loco. Ausente está, de igual forma, la congruencia histórica. Sus letras son impresiones dolidas y fieras, fruto de sus amores, de sus lealtades y de sus convicciones. (2017, 86-87)

Para 1887, *México y los mexicanos*, así como su postura en *Drama del alma* respecto de México, eran muy conocidos, por lo que no es extraño el ataque. Es importante, sin embargo, enfatizar que la mención de Zorrilla y de su texto del 57 también permite dar cuenta de la práctica de una crítica literaria en México, la que, de acuerdo con Fernando Ibarra Chávez existía desde antes de la Independencia y que “la crítica posterior a la consumación de la Independencia mantuvo una tendencia más bien pedagógica que censora frente a la literatura, es decir, se criticaba con la convicción de que la opinión informada debería mantener un perfil de utilidad para la nación civilizada, al igual que la literatura criticada” (2018, 13). Como representantes de este segundo momento de la crítica literaria en México, donde se puede integrar con *México y los mexicanos* a Zorrilla, se tiene a José Justo Gómez de la Cortina, José María Heredia, Isidro Rafael Gondra, Ignacio Rodríguez Galván, José María Lafragua, Guillermo Prieto, Luis de la Rosa, Ignacio Ramírez, Francisco Zarco e Ignacio Manuel Altamirano. En algunos textos de ellos nos detendremos brevemente más adelante.

El apartado que Pastor Fido dedica a la leyenda es muy breve y entre lo más importante que dice está lo referido respecto de su diferencia con el cuento, aquello de que sus temáticas versan “generalmente [...] de caballeros antiguos, de santos, de castillos feudales, de cosas viejas y raras que suelen tener un fondo de verdad y por lo común están en verso; pero ya en cuarta edad de la vida, cuando se va saliendo de la loca juventud, ¡qué encanto y qué atractivo tiene el desaparecer algunas horas de la existencia moderna que nos rodea, y meternos en esa oscura Edad Media!” (2000, 38). Además de la temática sobre el pasado y lo extraordinario, de nuevo está la identificación del tipo

de lector al que va dirigida, esta vez, más que a niños o a un lector culto, el género se dirige a un lector de edad madura. Heine, para el autor de la introducción, parece ser el escritor paradigmático de este género. Curiosamente el texto con el que este último respalda tal afirmación es con el que aparece en el capítulo XVIII también de la sección ya señalada de *Cuadros de viaje*, “Ideas. El libro de Le Grand”, que trata sobre el encuentro —fantasmalmente sexual— que tienen un caballero y la señora Laura en Venecia, entre las brumas del sueño y una realidad desfigurada por el simbolismo, la palidez y un rostro deforme del caballero, rosas deshojadas y destrucción de sus botones, la futura infertilidad de un árbol, el canto de un ruiseñor enfermo y una estrella fugaz que desaparece. No deja de llamar la atención que los dos textos aludidos del conocido libro de Heine tengan que ver con mujeres. Respecto de la afición de Heine a las mujeres, el mismo Lorenzo González Agejas, traductor de *Cuadros de viaje* (Madrid, 1889) señala que el poeta alemán había “reconocido desde su tierna juventud que no se cura uno de las mujeres más que con las mujeres; que hay que conjurar a Satán con Beelzebut. ¿Tenía que quejarse de la *Venus de Médicis*? Pues se consolaba de sus rigores junto a otra divinidad a quien llamaba la *Venus de las Camelias*. Jamás usó de nada sin abuso, y lo pagó” (1888, XVI); como se sabe, Heine, al igual que Nietzsche, muere de sífilis. A diferencia de Payno, Riva Palacio es conocido por esta tendencia; así lo refiere Pedro Serrano en la conocida anécdota: “Mi general —le dijo una vez la duquesa de Nájera— ¿qué diría su esposa si viera que hace usted vida de soltero? [...] Peor sería que la hiciera de casado” (1934, 83-84).

A partir del tercer apartado, Pastor Fido se dedicará al tema principal, la novela, género que considera nacido en España con *El Quijote*. Primero, diferencia la novela del cuento, según su percepción del cuento popular: “La novela no puede ser únicamente fantástica como los cuentos, sino que tiene que formarse con un fondo de verdad y apoyarse en hechos sucedidos o pudiendo acontecer de una manera verosímil” (2000, 40). En términos generales, se refiere a que la novela debe tener un pie en la realidad o que, al menos, debe estar construida según las leyes físicas naturales, así como que debe contener cierta coherencia interna. Esto no significa que se esté sugiriendo que la novela deba ser realista, pues la presencia de Rugiero a lo largo de *El fistol del Diablo* rompe con esa estética —José Ricardo Chaves habla de una estética romántico-realista, así como de un “ambiguo estatuto de lo fantástico” (2003, 66)—, sino sólo que la coherencia interna debe limitarse a como “desearíamos hubieran sucedido [las acciones], y tratar

en lo posible según verosimilitud o según necesidad” (Aristóteles 1946, 13-14). En este sentido, el autor de la introducción hace tres subclasificaciones de novelas: las históricas, las sentimentales y filosóficas —en el mismo rubro— y las descriptivas. Las primeras tienen

que sacar de la tumba a sus personajes y presentarlos con sus mismas facciones, como sus mismos trajes, con sus pasiones y su carácter, y este estudio es tanto más necesario [lo refiere en cuanto a la función formativa y como herramienta didáctica que se le otorgaba a la literatura y en específico a la novela], cuanto que las indagaciones de los sabios, los sucesos anteriores, contemporáneos y posteriores de la época de que se trate, han fijado bien el tipo de los personajes principales que figuraron en las escenas y que tuvieron activo participio en las cosas de su tiempo. Si la novela es sentimental y filosófica, es indispensable una grande experiencia del mundo, una fina observación del corazón humano; y, por último, si es descriptiva no puede llenarse el objeto sin una dosis de imaginación y de la contemplación de las cosas de la naturaleza que acaso pasan desapercibidas para el resto de las gentes (Fido 2000, 40).

En los tres casos, Pastor Fido se refiere a capacidades que deben tener los autores según el tipo de novela que se empeñen en escribir, capacidades que en general se limitan a tener un conocimiento de los grandes hombres y saber cómo plasmar ese conocimiento a través de la escritura, tener una experiencia sobrada en las cosas del mundo y una gran imaginación, además de ser un gran observador de la realidad. Quiero detenerme, sin embargo y por la importancia, ya mencionada, que adquiere la historia en la versión de *El Fistol del Diablo* del 87, en lo que tres críticos literarios previos pensaban, específicamente, de la novela histórica pues será una reflexión reiterativa durante casi todo el siglo XIX; por ejemplo, José María Heredia en su texto “Ensayo sobre la novela” refiere que el novelista de este tipo de literatura deja de lado lo útil de la historia, sólo hace caso de lo agradable, no atiende a sus enseñanzas y sólo quiere el prestigio del historiador: “Su objetivo es pintar trajes, describir arneses, bosquejar fisonomías imaginarias, y prestar a héroes verdaderos ciertos movimientos, palabras y acciones cuya realidad no puede probarse. En vez de elevar la historia a sí, [el escritor de novelas históricas] la abate hasta igualarla con la ficción; forzando a su musa verídica a dar testimonios engañosos” (2007, 431). Por la misma razón, señala que Walter Scott no sabe crear personajes ni hacerlos bellos ni volverlos sobrehumanos, pues no tiene la habilidad de los grandes poetas, ya que escribía a partir

de su memoria y copiaba lo que le llamaba la atención de las crónicas antiguas, podía reconstruir “los pormenores de lo pasado”, pero era incapaz de crear un héroe o de crear un plan para su obra (Heredia 2007, 433).

Por su parte, Luis de la Rosa, en su texto “Utilidad de la literatura en México” (1844), tiene una visión distinta de la novela histórica, pues parte del principio de que para escribir cualquier buena novela era necesario mucho estudio sobre el tema —lo que repercutía positivamente tanto en el autor como en el lector— y, en específico, en el caso de la novela histórica, se debía “estudiar detenidamente y leer, para formar cada cuadro, para escribir cada pasaje, un gran número de memorias de esas que revelen a la posteridad los pormenores de la vida doméstica, los íntimos secretos de las familias, las oscuras intrigas, y los sucesos a primera vista pequeños, pero de los que han resultado los más ruidos acontecimientos” (2014, 93). Y aunque considera que, a diferencia del escritor de novela histórica, el historiador debe separar la verdad y la falsedad de los hechos, refiere que la historiografía no era sólo “la relación fiel de los hechos y su más verídica exposición [sino que, además, necesitaba de...] la imaginación [...] para dar a los hechos que se refieren y a las escenas que describen ese tinte de verdad, ese colorido de vida, ese tono dramático que es necesario para dar interés a los hechos que se refieren y hacer que se graben en la memoria” (Rosa 2014, 97-98). Es decir, a diferencia de Heredia, quien se opone a aceptar las posibilidades de la novela histórica, De la Rosa es capaz de vislumbrar las ventajas formativas del subgénero literario y de cómo también la ficción influye positivamente en la confección del discurso histórico; guardando las distancias, sucede algo similar a lo que dice Hayden White respecto de que la historia requiere de los recursos de la ficción para representar su objeto (2003, 138).

El escritor decimonónico que, indudablemente, reivindica el género de la novela es Ignacio Manuel Altamirano con su texto *Revistas Literarias de México* (1868), para quien la “novela hoy suele ocultar la biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario” (2011, 40) y “ocupa ya un lugar respetable en la literatura, y se siente su influencia en el progreso intelectual y moral de los pueblos modernos” (2011, 49), particularidades positivas del género que atribuye a la evolución de la imprenta, de la cual necesitó la novela para llegar a ser lo que era entonces. Según la propia idea de literatura que tenía Altamirano, la motivación para escribir novelas proviene de una razón práctica:

Nuestra última guerra ha hecho atraer sobre nosotros las miradas del mundo civilizado. Se desea conocer a este pueblo singular, que tantas y tan codiciadas riquezas encierra, que no ha podido ser domado por las fuerzas europeas, que viviendo en medio de constantes agitaciones no ha perdido ni su vigor ni su fe. Se quiere conocer su historia, sus costumbres públicas, su vida íntima, sus virtudes y sus vicios; y por eso se devora todo cuanto extranjeros ignorantes y apasionados cuentan en Europa, disfrazando sus mentiras con el ropaje seductor de la leyenda, de las impresiones de viaje. Corremos el peligro de que se nos crea tales como se nos pinta, si nosotros no tomamos el pincel y decimos al mundo “Así somos en México”. (2011, 38)

Es decir, para Altamirano la novela tiene una misión propagandística en cuanto a la argumentación a favor de ciertas ideas, pero también tiene la obligación de defender la imagen del país de origen y ésta sería una de las funciones que la novela histórica, en cuanto a la propia interpretación de la historia, cumplirá en el caso de México, cuya creación moderna atribuye a Walter Scott, a quien siguen, aunque con un estilo propio, Alexandre Dumas en Francia y Manuel Fernández y González en España. Es de llamar la atención que el originario de Tixtla relacione la novela histórica mexicana con tres representantes europeos, un escocés, un francés y un español, lo que también puede sugerir cierto grado de flexibilidad en cuanto al uso del subgénero por parte de los escritores mexicanos que implicaría, a su vez, tomarlos de referencia y no para reproducirlos en cuanto a sus temáticas, estructuras y estilo.

Pastor Fido señala que, aunque entonces ya existían muchas novelas, en realidad, pocas eran buenas. Y esto tenía que ver con la idea de la novela de largo aliento, “una de las obras más laboriosas [como el drama] y difíciles del entendimiento humano [cuya definición se da a partir de...] la acción, la vida, la pintura, la filosofía, la fotografía [...] todo junto” (2000, 40). En este sentido y por la dificultad del reto que implicaba escribir una buena novela larga, se pregunta por la carencia de obras en este género por mucho tiempo, mientras se escribían grandes obras de teatro y grandes tratados y llega a la conclusión de que había sido por una especie de desdén por el género; por esta razón divide a los escritores en aristócratas y demócratas: algunos habían “creído que [si escribían una novela] bajaba[n] de su pedestal y prescindía[n] de su aristocracia intelectual, descendiendo al pueblo, a la aldea y a los suburbios de las ciudades para observar las costumbres de los pescadores, de los aldeanos, de los operarios y de los artesanos, habría[n] creído manchar también los blasones de su

orgullo, ocupándose de pequeñas pasiones personales de escenas de familia” (Fido 2000, 42). En este sentido, político y social, los escritores de novelas eran intelectuales demócratas y los otros, no.

Con esa conciencia que Pastor Fido tiene de su contexto, de la función de los escritores, de los géneros literarios, de los lectores y del lugar donde aparecería su texto —como introducción de una novela—, califica su participación como un ensayo —entendido en el *DRAE* de 1884 como un escrito breve sin los alcances de un tratado— y no como una historia de la novela; por ello, no tiene empacho en no profundizar en los inicios del género y en sólo mencionar a los principales representantes europeos de la novela en el siglo XIX: Francois Rene de Chateaubriand, Walter Scott, Johann Wolfgang von Goethe, Edward Bulwer-Lytton, Antonio Cánovas del Castillo, Manuel Fernández y González, Pedro Alarcón, Víctor Balaguer, José María de Pereda, Benito Pérez Galdós, Manuel Perez Escrich y Juan Valera. Agrega que para el momento de la enunciación, 1887, las novelas eran tantas, “que muchos salones de una biblioteca no bastarían para colocarlas ni la vida para leerlas” (2000, 43). Menciona también de pasada el género de las novelas cortas, donde incluye, curiosamente, *Atala* y *René*, de Chateaubriand, *Herman y Dorotea*, de Goethe, y *Confesiones de un hijo del siglo*, de Alfredo Musset, pero sólo para detenerse en el que realmente le importa, Scott, al que llama “el creador de la novela moderna” y, como se vio lo hace Altamirano, inventor de la novela histórica (Fido 2000, 43). Así, según se verá a continuación, Pastor Fido empareja la novela histórica de Scott con la manera en que se relaciona el autor implicado con los personajes y el espacio-tiempo.

De acuerdo con Pastor Fido, antes del escritor escocés, la novela se construía enlazando uno o varios sucesos interrumpidos constantemente por el juicio del autor; es decir, en la novela antes de Scott se tendía al monologismo y también se imposibilitaba la continuidad de acción, lo que, como es previsible, llevaba a la frustración del lector y, muy probablemente por ello, no eran eficientes ni como plataforma propagandística ni de transmisión de conocimientos. Según el mismo autor de la introducción, la novela histórica de Scott se caracterizaba porque iniciaba con una descripción que por el detalle resultaba pesada, pero que era necesaria para configurar el espacio-tiempo y sus personajes; sin embargo, poco a poco iba ganándose el interés del lector hasta atraparlos. A pesar de este gran mérito, lo que más sobresale es que considera que el “autor desaparece completamente, no sabe uno si Walter Scott ha escrito o no” (2000, 44). En este sentido es que Pastor Fido sugiere ampliar la subclasificación del género de

novela, pues tras la desaparición de la novela narradora —la que sólo acumulaba sucesos y en la que se hacía presente constantemente el autor—, aparecen, además de la novela histórica y la filosófica, la de costumbres, la social y la naturalista, las que dejan al “lector en plena libertad para divertirse, para criticar, para creer o no en los personajes históricos, para apreciar la exactitud de los sentimientos fisiológicos o el alcance de las doctrinas filosóficas” (2000, 44); todo esto, sin necesidad de un teatro, coros y orquesta, a través de la lectura, con las ventajas y desventajas que ello implicaba. Es interesante, sin duda, que Pastor Fido preste atención a la plataforma de la imprenta, ya sea a través de publicaciones periódicas o de libros, a partir de la que se distribuye la novela y lo que ello involucra, pues considera que de dicha particularidad provenía la “fama, el atractivo, la circulación inmensa que ha adquirido en nuestros días la novela” (2000, 44). A diferencia del teatro, un hecho público que implica todo un ritual y una parafernalia, la relación con el libro es privada o, al menos, puede serlo y, por tanto, el propio lector establece el tipo de acercamiento y los tiempos.

Pastor Fido coloca al lado de Scott a Charles Dickens, en Inglaterra, y a Alexandre Dumas (padre), en Francia, y le otorga a este último, como al escocés e igual que Altamirano, la gracia de ser el creador de la novela histórica en su país; sin embargo, es consciente de la gran capacidad del escritor de *Los tres mosqueteros*, ya que señala que en comparación con el primero es más “moderno [...]”, con un genio menos austero, con el buen humor y flexibilidad latina, [...] es el más simpático, el más amable de todos los novelistas franceses. No son libros, son todavía otra cosa mejor y más fácil: conversaciones íntimas, pláticas sabrosas para todas las épocas, para todos los países, para todas las estaciones, para todas las personas de cualquier clase y condición que sean” (2000, 45). Además de este carácter universal y, por lo mismo, más incluyente de la obra de Dumas —cuyas temáticas resume a través de la “cuerda, la guillotina, la espada el veneno de los Borgias, las intrigas tenebrosas del jesuismo, los más grandes horrores, los más raros contrastes, todo junto, poderoso, alborotado” (Fido 2000, 45)—, señala que aunque Dumas trata con menos respeto a los personajes históricos logró popularizar muy bien los distintos periodos de la historia francesa.

Pastor Fido agrega que la influencia de la novela de folletín llega a Italia, España, México y a toda la América a través de Dumas y otros románticos franceses como Víctor Hugo, Honoré de Balzac, Frédéric Soulié —de quien, según Adriana Sandoval, Payno tomó la idea para

su Rugiero del Luizzi de *Las memorias del diablo* [1837] (2011, 128)—, Eugene Sue o Alphonse Lamartine, cuyas tramas resume a partir de una serie de elementos que se repiten: herencias, usureros, envenenamientos, infidelidades, fortunas perdidas por vidas disipadas, mujeres nobles enamoradas de plebeyos, delincuentes obsesionados hasta el asesinato, mujeres humildes amantes de rusos, viajes a América, suicidios, divorcios y juicios (Fido 2000, 46). Como, quizá, se alcance a observar, las tramas que propone Pastor Fido tienen que ver directamente con los personajes y quizá la mayoría con las acciones de los antagonistas, lo cual tiene que ver con la importancia que tiene la acción en este tipo de novelas pero también con que la única posibilidad de movimiento la otorga la superación de obstáculos, por lo regular, impuestos por los malvados personajes quienes, como el Pedro —avaricioso y lujurioso— de *El fistol del Diablo*, intentan impedir que los protagonistas consumen su amor.

Algo que, sin duda, llama la atención sobre las opiniones vertidas por Pastor Fido en su introducción es su ataque al naturalismo, al que acusa de no ser la “copia de las bellezas ni la traducción de las buenas y aun de las malas pasiones, sino la exhibición de las más asquerosas miserias humanas. Lo que el hombre menos bien educado trata de ocultar [y que...] los naturalistas lo exageran y les da materia para varios capítulos y para acabar el dibujo de un personaje” (2000, 46-47). Agrega que sus reglas son contrarias a la estética, que a las bibliotecas donde se encuentren estas novelas debería impedirse la entrada a mujeres y niños, que al leer diez novelas de este subgénero ya se han leído todas y concluye señalando que no sabe si la situación parisina da el tema a los escritores o de si son los escritores lo que pervierten a la sociedad. Esta conciencia de la influencia de la literatura en la sociedad ya estaba en Madame Stael y Altamirano la reitera; en cuanto a la primera, en *Ensayo sobre las ficciones*, refiere que la ventaja de la ficción sobre otro tipo de literatura está más que en el placer en su capacidad de conmovernos, pues es, entonces, cuando ejerce “una gran influencia sobre nuestros principios morales y esta cualidad es posiblemente el medio más poderoso que tiene para guiar y asombrar” (2010, 175). A su vez, Altamirano, también en *Revistas literarias de México*, señala que, en “la leyenda de amores [...] puede haber gran peligro [pues...] Los cuadros seducen, las reticencias malignas despiertan la curiosidad, el lenguaje de la lectura embriaga, y si no se encuentra en la pasión una fuerte dosis de moralidad, el alma se extravía” (2011, 54-55). Pastor Fido advierte al respecto que la “rapidez con que se consumen las ediciones, la facilidad [...] que encuentran los escritores para ganar

dinero, la libertad de que gozan ciertas clases y el deseo de emociones y de novedades que entran por mucho en el carácter francés, ha creado una literatura viciada y malsana” (Fido 2000, 48), se refiere, claro está, sólo a la novela naturalista, pues Pastor Fido había comentado antes: “¡Qué diferencia de la prosa de Balzac, de Henri Murger, de Dumas, padre e hijo, de Víctor Hugo y la de muchos de los novelistas actuales!” (2000, 47).

El último apartado de la introducción Pastor Fido inicia con una revisión de la novela española, la que según él se deja de practicar después de Cervantes y sólo se recupera hasta el siglo XIX, donde se escribían novelas históricas, costumbristas y filosóficas; agrega que ninguna caía en la hipérbole del romanticismo, ni en los escándalos de la novela francesa ni en galicismos ni en imitación ni en plagio (2000, 49); acepta, a su vez, la existencia de la novela naturalista española y considera que al frente de la novela de este país se encontraban grandes hombres —término muy usado por Riva Palacio—, “bajo muchos títulos distinguidos y remarcables” (Fido 2000, 49) como Antonio Cánovas del Castillo —muy amigo de Riva Palacio y no de Payno—, de estilo castizo moderno —por llamarle de alguna manera al uso correcto del idioma sin despreciar las nuevas incorporaciones—. Al político conservador español se incorporaron Emilio Castelar, Juan Valera, Pedro Alarcón, José María Pereda, Benito Pérez Galdós, Armando Palacio Valdés y Eduardo López Bago. Sucede, sin embargo, algo curioso al momento de mencionar a los editores Joaquín Ibarra —de finales del XVIII— y Gabriel Sancha —de principios del XIX—, así como la Imprenta Real, ubicada en Madrid, pues agrega “que Barcelona puede competir en la belleza de sus ediciones, en el lujo de ellas y en los fierros de su encuadernación, con cualquiera de las otras ciudades de Europa, donde el lujo material acompaña y realza las importantes producciones de los poetas y escritores” (Fido 2000, 49). Esto último es importante porque, además de que Riva Palacio había publicado *México a través de los siglos* en coedición con Espasa y Compañía, editorial de Barcelona, el libro de Payno se publica en Barcelona en una editorial de ahí, éste vive en Barcelona y es posible que no se quisieran herir las susceptibilidades de los editores locales, lo cual nunca es bueno para los autores. Quizá es un texto a dos manos o un agregado que Payno se hubiera permitido agregar al original de Riva Palacio. No hay que olvidar que el escritor de *Martín Garatuza* era también amigo íntimo de Payno (Riva 1882, 21) y que éste también sentía aprecio por el primero, ahí está de ejemplo la carta que envía a Porfirio Díaz con motivo de la permanencia de Riva Palacio en Francia por una operación de la

nariz donde hace algunos comentarios políticos a favor de Riva Palacio quien, según aquel, se había deshecho en elogios a Díaz e, incluso, había desistido de ser Presidente de México (Sánchez 2018, 85).

Pastor Fido hace también comentarios sobre la novela mexicana, los que, curiosamente, inician con la mención de dos españoles que vivían en México, Enrique de Olavarría y Ferrari y sus *Episodios de la Historia de México* y Niceto de Zamacois y la *Historia de México*, elogia a ambos por haber hecho del conocimiento público “sucesos muy curiosos e importantes que apenas eran sabidos de uno que otro anticuario o erudito” (2000, 50) y aprovecha para referir que las luchas intestinas habían acabado en México hacía casi veinte años “y que en el estado de adelanto, de civilización y de orden en que está ese país, es de presumirse que no volverán jamás” (Fido 2000, 50). Este comentario es importante porque la paz era necesaria para el avance de la literatura y una literatura mexicana era necesaria, según creencia de la época, para que México fuera considerado dentro de las naciones civilizadas (Cuéllar 1869, 4). Aquí Pastor Fido tampoco se olvida de los editores a quienes se vuelve a mencionar, ahora, como benefactores de México en el rubro. Acepta que la nación mexicana acaba de nacer y que en literatura todo era un ensayo. Después de enumerar algunos autores de la Nueva España refiere que la novela mexicana inicia con Fernández de Lizardi y sus dos novelas escritas antes del fin de la lucha armada por la independencia, *El Periquillo Sarniento* (1816) y *La Quijotita y su prima* (1818-1819); asegura que tuvieron que pasar más de veintisiete años para que aparecieran revistas como *El Mosaico Mexicano*, *El Museo Mexicano*, *El Liceo Mexicano* y *El Ateneo Mexicano* —no contabiliza, sin embargo, la publicación periódica donde apareció la primera versión de *El fistol del Diablo*, la ya mencionada *Revista Científica y Literaria de México*, olvido difícil de atribuir a Payno—, donde se publicaron varias novelas. Sin embargo, sólo se menciona una novela mexicana y de la época y no la revista donde apareció, *El Año Nuevo de 1837* —otro olvido raro si fuera Payno, ya que, como se mencionó, él participa en el 39—, me refiero a *Netzula* (1837), de José María Lacunza, a quien Pastor Fido considera un catedrático en humanidades del Colegio de San Juan de Letrán (Fido 2000, 51).

No es sino hasta tres páginas antes de terminar que el escritor de la introducción retoma el tema que lo convoca, *El fistol del Diablo*. Todo lo anterior parece una gran digresión culta que buscaba integrar la novela de Payno a la tradición literaria de Occidente y sentar las bases para dar una interpretación adecuada. No hay que olvidar, sin embargo, que algo que distingue el estilo rivapalatino de crítica literaria,

al menos el de sus *Ceros*, es la digresión. Si bien se echan de menos la gran cantidad de citas que se incluyen en estos textos, falta que bien pudo haber sido por la falta de su biblioteca personal, el regodeo en la exhibición de erudición es claro; es decir, creo que hay elementos que permiten considerar que Riva Palacio participó —a quien, como Pastor Fido menciona, lo “Ligan antiguos lazos de amistad” (2000, 54)— en la elaboración del texto, pero también lo hay para considerar la participación de Payno. De nuevo la posibilidad de un texto a dos manos. No sería la primera vez, ya lo había hecho con Juan Antonio Mateos en obras de teatro y con Juan de Dios Peza en los *Ceros*; además, ambos habían participado como colaboradores de *El libro rojo* (1870), así que el trabajo en equipo no les era desconocido. Pastor Fido refiere que la novela de Payno es la primera novela larga, la que, además, tendría una tercera edición: “cerrando los ojos, salvando todo género de dificultades que se le presentaban a cada momento, hizo el gran viaje trasatlántico y ni las revoluciones ni la guerra extranjera impidieron que el público fijase su atención, marcarse su atrevimiento, apreciase la crítica de ciertos abusos, admitiese la facilidad del diálogo y tomase grande interés por los personajes” (2000, 51). Después de esta síntesis de las dificultades que la escritura de la novela tuvo que afrontar y que ni aun así se evitó que se conociera el verdadero mérito del texto, viene una defensa del español mexicano que se usa en *El fistol del Diablo*, un español al que se le sumaron palabras indígenas y ciertos modismos, niega cualquier relación con la antigua novela española y con la moderna francesa, pero acepta cierta relación con la novela española moderna, en cuanto al localismo, el vocabulario y los personajes nacionales.

El comentario, propiamente, sobre la novela de Payno se construye a partir de lo que Pastor Fido considera como el elemento que le da cohesión a *El fistol del Diablo*, “el terrible problema de la fortuna, de la casualidad, del destino, de la fatalidad, de la Providencia” (2000, 52). Como se mencionó al inicio, la casualidad es uno de los elementos que le dan cohesión a la novela de folletín; sin embargo, el autor de la introducción trata de verlo como un problema que remite a la fortuna —tema muy importante en los Siglos de Oro y muy presente a la literatura mexicana del XIX, pero en el que no ahondaré, y respecto al cual Jesús Gutiérrez señala que de los dos significados del término uno era como sinónimo de casualidad (1974, 4)—, por ello se pregunta cómo sucede que un padre de familia al que le cae una maceta en la cabeza y lo mata deja en la ruina a su familia, cómo una persona que juega por años a la lotería nunca gana nada y otro que compra

por primera vez se la gana, cómo un marino experimentado muere de una pulmonía en tierra, cómo un hombre malvado puede triunfar: “No hay explicación posible, Es un hombre afortunado” (Fido 2000, 52). Pastor Fido no puede, sin embargo, dejar de conectarlo con la realidad política mexicana —giro muy característico de Riva Palacio— y se refiere “a los que por causalidad son diputados, senadores, hombres de negocios, ricos y considerados en la sociedad en que viven y a los que llenos de méritos y de talento no tiene más que desgracias y contrariedades en su vida” (2000, 52-53). Sin embargo, la casualidad, para el caso de esta novela, es más un tema estético que posibilita que la relación entre los personajes y otros personajes y los personajes y su espacio-tiempo resulte verosímil; por ello, Pastor Fido termina por considerar, como lo hace Mata, que los personajes de la novela de Payno son “un ensayo, un instrumento, una figura para llegar a la resolución del problema” (2000, 53), así lo dice de Celeste por cómo es condenada injustamente por servidores públicos corruptos al tener en su posesión el fistol que Arturo le había dado de buena gana, así lo dice de Manuel y de su suerte en el juego, así lo dice de Pedro y de todo el tiempo que logró mantener la fortuna de Teresa y de ser considerado una persona de bien en la sociedad mexicana, personaje tipos, los tres que el autor de la introducción considera presentes en la realidad del México que le tocó vivir. En este sentido, los “personajes de la novela no son más que el reflejo de una sociedad, entonces morigerada y de buena fe cristiana. Especialmente las que está convenido en literatura llamar heroínas, soportan con ejemplar paciencia sus desgracias y todo lo refiero a Dios, mientras otros tipos representan la falta de educación de cultura y aun de las simples nociones de la moral” (Fido 2000, 54).

Bajo este mismo pretexto Pastor Fido alude a uno de los personajes más enigmáticos de la novela, Rugiero, al que considera

una especie de mecanismo por el cual se pudieran explicar todas estas rarezas y contradicciones [las generadas por la casualidad], y creó un personaje que tan pronta trata de hacer creer que es el diablo como demostrar que no es más que un ser vulgar como todos pero rico instruido, viajero experimentado, hombre del mundo y de sociedad; en una palabra uno de esos afortunados aventureros que suelen aparecer en todos los países, que disfrutan de consideraciones participan de los secretos del gobierno e influyen en los más graves acontecimientos, ya públicos, ya familiares (2000, 53).

Pastor Fido termina su texto con la reiteración de la función instructiva de la novela no sin antes mencionar a los que, en ese entonces, eran

considerados grandes escritores de novelas: Prieto, Riva Palacio, Altamirano, Mateos, Castera, Olavarría y Ferrari y Zamacois, así como algunos “colocados también, como en España, en altos e importantes puesto del Estado” (2000, 54). Lllaman la atención la mención nuevamente de los últimos dos escritores de origen español, no hay que olvidar que la introducción era para un público español, pero también es llamativa la mención de Prieto, quien sólo había escrito novela corta en la década de los cuarenta, y, por supuesto, la referencia a los escritores en altos puestos políticos, como lo eran el mismo Payno y Riva Palacio. Como se vio en esta introducción firmada por Pastor Fido, ya sea de Payno, de Riva Palacio o de ambos —por la que me inclino—, es un intento por integrar *El fistol del Diablo* a una tradición, por ello, buena parte del texto es una especie de síntesis de la historia de la novela europea del XIX que, además, emite juicios de valor sobre las obras literarias mencionadas —es decir, hace crítica literaria— y sólo en las últimas páginas se dedica a hablar de la novela mexicana y de la obra que introduce, pero incluso, entonces, con el pretexto de no revelar la historia, se elude hablar directamente de la trama y se remite a una temática muy general, la fortuna. Esto más que un desinterés por el texto da cuenta de que las verdaderas intenciones de Pastor Fido eran colocar la novela como heredera del sistema literario hispano, para promoverla en ese mercado; a la vez que intentaba, como lo había hecho Altamirano en el 68, colocar la literatura mexicana como parte de la literatura de Occidente y, por tanto, a México como un país civilizado.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. 2011. “Revistas literarias de México”. *Obras completas Ignacio Manuel Altamirano. XII. Escritos de literatura y arte, tomo I*. 29-178. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes-Tribunal Superior de Justicia del D.F.
- ARISTÓTELES. 1946. *Poética*. Traducido por Juan David García Bacca. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CANTÚ, Roberto. 2013. “La guerra entre México y los Estados Unidos en la novela *El fistol del diablo*, de Manuel Payno”. *Literatura Mexicana* 26, núm. 1: 23-43.
- CHAVARÍN González, Marco Antonio. 2021. “La novela histórica mexicana en la primera mitad del siglo xix (1837-1845). *Revista*

- de Historia de América 161, 307-334. <https://doi.org/10.35424/rha.161.2021.1055>
- CHAVES, José Ricardo. 2003. "Payno criptogantástico. Intermitencias mágicas en El fistol del diablo". *Literatura Mexicana*, 14, núm. 2, 63-74. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.14.2.2003.454>
- CÓRDOBA Ramírez, Diana Irina. 2006. *Manuel Payno. Los derroteros de un liberal moderado*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- CUÉLLAR, José Tomás. 1869. "La literatura nacional. Apuntes escritos expresamente para *La Ilustración Potosina*". *La ilustración Potosina. Semanario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos*. 5-6, 9-12 y 19-21. Edición facsimilar de Ana Elena Díaz Alejo. Estudio preliminar de Belem Clark de Lara. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DOMÍNGUEZ Hernández, Javier. 2009. "Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo". *Revista de Estudios Sociales*, núm. 34, 46-58.
- DOWLING, John. 1989. "José Zorrilla en el Parnaso mexicano". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*. Berlín: Frankfurt am Main, Vervuert, 527-533.
- DUCLAS, Robert. 1994. *Bibliografía de Manuel Payno*. Edición de Miguel Ángel Castro y Arturo Gómez. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ECO, Umberto. 1998. *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, 2ª. ed. Traducido por Teófilo Lozoya. Barcelona: Lumen.
- FIDO, Pastor. 2000. "Introducción. Novelas, leyendas y cuentos". Manuel Payno. *El fistol del Diablo. Tomo I*. 35-55. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GONZÁLEZ Agejas, Lorenzo. 1889. "Enrique Heine, su vida y su obra", Enrique Heine. *Cuadros de Viaje, Tomo I*. V-LVIII. Madrid, Ciudad de Hernando y Compañía.
- GUTIÉRREZ, Jesús. 1974. "El significado de 'Fortuna Bifrons'. Su presencia en la literatura del Siglo de Oro". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. Enero-Diciembre, No. 1-4, 3-88.
- HEINE, Heinrich. 1889. Enrique Heine. *Cuadros de Viaje, Tomo I*. Traducido por Lorenzo González Agejas. Madrid, Ciudad de Hernando y Compañía.
- HEREDIA, José María. 2007. "Literatura. Ensayo sobre la novela". José María Heredia. *Miscelánea. periódico Crítico y Literario*. 411-416 y

- 431-434. Edición de Alejandro González Acosta. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ibarra, Fernando. 2018. "Los inicios de la crítica literaria en el México independiente: José María Heredia y José Justo Gómez de la Cortina". *Literatura Mexicana*, Vol.29, no.1, 11-36. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-25462018000100011&script=sci_abstract
- Mata, Óscar. 2013. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México.
- ORTIZ Monasterio, José. 1999. "Los inicios de la crítica literaria en el México independiente: José María Heredia y José Justo Gómez de la Cortina". *Literatura Mexicana*, 29. Núm. 1, 11-36.
- PETERS, George F. 1984. "Memory an Myth: The Narrator's Salvation in Heine's *Ideen. Das Buch Le Grand*". *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 38, núm. 4, 169-178.
- PONS, María Cristina. 1996. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- REYES, Aurelio de los. 2000. Manuel Payno. *El fistol del Diablo. Tomo I*. 11-33. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- RIVA Palacio, Vicente. 1882. *Los Ceros. Galería de Contemporáneos*. Ciudad de México: F. Díaz de León.
- ROSA, Luis de la. 2014. "Utilidad de la literatura en México". *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. 89-103. 2da. ed. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUIZ Castañeda, María del Carmen y Márquez Acevedo, Sergio. 2000. *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SÁNCHEZ Andrés, Agustín. 2010. "Entre la literatura y la diplomacia. La gestión de Vicente Riva Palacio en Madrid, 1886-1896". Pilar Cagiao Vila (ed.). *Donde la política no alcanza. El reto de diplomáticos, cónsules y agentes culturales en la renovación de las relaciones entre España y América, 1880*. 73-109. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- SAÍD, Albert. 2017. "México y los mexicanos en 1867: El drama de José Zorrilla". *Revista Mexicana de Historia del Derecho*, xxxv, 79-103.
- SANDOVAL, Adriana. 2011. "La figura del diablo en algunos textos y en *El fistol del diablo*". *Literatura Mexicana*, 22, núm. 1, 119-142.

- SERRANO, Pedro. 1934. “El General”. Silueta del excelentísimo señor don Vicente Riva Palacio con varias anotaciones”. S. L.: S. E.
- SOL Tlachi, Manuel. 2021. “Vicente Riva Palacio. ¿El Pastor Fido de *El fistol del Diablo* de Manuel Payno? Ponencia leída en el Homenaje a José Ortiz Monasterio (1955-2020) In Memoriam en el Instituto José María Luis Mora, 23 de septiembre. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=836236550252722
- STAEL, Madame. 2010. “Ensayo sobre las ficciones”. Traducido por María Jose Rodríguez Sánchez de León. *Anmal*, 33, núm. 1, 175-192.
- TODOROV, Tezvetan. 1981. *Introducción a la literatura fantástica*. 2da. ed. Ciudad de México: Premiá Editora.
- VEGA Cernuda, Miguel Ángel y Serrano Bertos, Elena. 2015. “Introducción”. Heinrich Heine. *Cuadros de viaje. Viaje al Harz. Viaje de Múnich a Génova. Los baños de Lucca. La ciudad de Lucca. Los dioses en el exilio*. 9-127. Traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda y Elena Serrano Bertos. Madrid: Cátedra.
- WHITE, Hayden. 2003. El texto histórico como artefacto literario y otros escritos. Traducido por V. Tozzi y N. Lavagnino. Barcelona: Paidós-Universidad Autónoma de Barcelona.
- ZORRILLA, José. 1868. *El drama del alma. Algo sobre México y Maximiliano. Poesía en dos partes con notas en prosa y comentarios de un loco*. Ciudad de México: Imprenta Juan N. del Valle.

El indio peruano en la literatura de viajes del siglo XIX

JUAN IGNACIO CHÁVEZ

(Universidad de Humboldt de Berlín)

En el Perú del siglo XIX, como en los países andinos con un patrimonio arquitectónico considerado magnánimo, las ruinas han señalado no sólo la grandeza de la cultura prehispánica, sino también una antigüedad intrínseca que dota de identidad a la nación. En este contexto, la literatura de viajes, movida por ideales románticos, así como por el darwinismo y la entonces novedosa imaginación arqueológica, estableció progresivamente complicadas pero cruciales intersecciones entre el «otro» antiguo —es decir, los Incas— y el «otro» exótico —es decir, el indio—, que solo no se encontraba más allá de la barrera de la historia, sino también, desde el punto de vista de la ciudad letrada,¹ más allá de los Andes, como excluido por naturaleza. Al día de hoy, aún no existen investigaciones que analicen a fondo estas primeras asociaciones simbólicas, ni tampoco que establezcan contacto entre dichas asociaciones y las ideas pro-indígena de la élite liberal² de fines de siglo. Si bien los cruces contradictorios entre la construcción cultural decimonónica del indio y de su ancestro prehispánico han sido recogidos y estudiados en las últimas décadas (véase Méndez 2001, Majluf 2023), estas aproximaciones al tema de la imaginación arqueológica han pasado predominantemente por la pintura y la poesía. Sobre imaginación arqueológica y literatura de viajes —campo insuficientemente investigado— destacan los artículos *The Nation in*

.....

¹ Véase Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

² Manuel González Prada (1844-1918) definiría la Cuestión del Indio como un problema geográfico o de insuficiente colonización del propio territorio. Luego, José Carlos Mariátegui (1894-1930) entendería el Problema del Indio como fundamentalmente un problema de la relación entre el indígena contemporáneo y la tierra.

Ruins: Archaeology and the Rise of the Nation (2003) y *Las ruinas del presente: Cuzco, entre Markham y el Inca Garcilaso* (2008) de Sara Castro Klarén, no tan enfocados en la construcción simbólica del indio como en el modo en que los viajeros establecen pautas identitarias generales a partir de la experiencia de las ruinas. A medio camino entre ambos marcos, este trabajo pretende plantear preguntas sobre la incipiente formación cultural del indio en la literatura de viajes del siglo XIX, aunque ello implique leer en los márgenes de la representación textual.³ ¿Cómo aparece, entonces, el indio en el espacio que representa el viajero? ¿Qué elementos encontramos en dichas representaciones para repensar el lugar del indio en la construcción nacional de mediados del siglo XIX?

I

Como dice Anthony D. Smith, las élites liberales decimonónicas construyen la identidad nacional bajo un régimen paradójico: por un lado, reproduciendo exclusiones sociales coloniales; por otro, con el fin de distinguirse del pasado colonial, renovando la simbología nacional a partir de la creación de “crónicas y epopeyas ancestrales” (1986, 81) basadas en las poblaciones indígenas que materialmente excluyen. En el Perú, esta estrategia encuentra su formulación más clara en la división simbólica del indio que Cecilia Méndez cifró “Incas sí, Indios no”, fórmula que considera al indio “‘sabio’ si es pasado y abstracto, como Manco Cápac [...] bruto o ‘estólido’, e ‘impuro’ y ‘vándalo’, si es presente” (2000, 19). Según Méndez, esta doble valoración —que encontramos por primera vez en el poeta Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868)— vendría a reproducir un corte anterior: el momento en el que, tras la rebelión de Túpac Amaru II contra las reformas tributarias de José Antonio de Areche, la Corona elimina a la nobleza incaica, que había operado durante el siglo XVIII como nexo activo con el pasado cultural,⁴ y se encarga de disociar la grandeza del antiguo incanato con el indio contemporáneo, políticamente “neutralizado” (*Ibid.*). Al introducir la fórmula “Incas sí, Indios no” (2000) a partir de los vituperios racistas de Pardo y Aliaga al militar Andrés de Santa Cruz,

.....

³ Encontramos por primera vez la idea de una correlación entre la representación marginal en el paisaje y la marginación social en *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting* 1984. Ahí, John Barrell encuentra en las obras pintorescas de Thomas Gainsborough y John Constable un reforzamiento del orden social inglés.

⁴ Como observa John Rowe En *Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest* (1946), hacia fines del siglo XVIII la nobleza incaica retrocede en la adopción de modas europeas en favor de vestidos tradicionales, lo que sugiere una revaloración identitaria de lo inca.

originados en el contexto bélico de la Confederación Peruano-Boliviana —“¿Por qué hombre el Bolivia dejas? / ¿Por qué buscas la Pirú?” (1835) (Citado por Méndez 2000, 17)—, Méndez pone de manifiesto la territorialidad inherente a dicho discurso neutralizador: la delimitación de una comunidad imaginada, y elucida que la literatura nacional decimonónica construye para la élite criolla un espacio privilegiado en el territorio. Así, la fórmula “Incas sí, Indios no” constituiría dos tipos de límites en la comunidad imaginada peruana: por un lado, el indio antiguo, abstracto y por tanto cercenado del presente material designa un límite temporal en el pasado —un filtro o tamiz desde donde la sucesión temporal previa al siglo XIX luce necesariamente ‘otra’. Por otro lado, el indio contemporáneo que traza los límites de soberanía territorial y determinaba el ‘más allá’ de la ciudad letrada. De esta manera, aunque el indio no existe en el espacio, su cualidad de correlato le confiere —solo— funcionalmente un lugar. Como bien apunta Méndez, el desprecio de Pardo hacia el indio es un desprecio hacia [aquel] que *se ha salido de su lugar* (30; el énfasis es mío). A ojos de Pardo, la profanación de Santa Cruz a Manco-Cápac, o al pasado nacional, consiste en la violación de una disposición tópica en el territorio.

El reconocimiento de una tal disposición territorial subrepticia parece haber llevado a Méndez a, de una sola pincelada, trazar en su artículo —a manera de epílogo— un puente entre la “conquista del Perú por el indio”, en alusión al discurso originado durante el conflicto decimonónico con Bolivia, y el proceso urbano migratorio en el Perú de los años 80 y 90, cuando no solo la “calificación de ‘desborde’”(35),⁵ sino también los verbos “conquistar” e “invadir” designan la percepción que el capitalino tiene del migrante de la Sierra. Esta tesis de largo aliento no implica, por supuesto, que el indio no haya cambiado desde el siglo XIX hasta la época en que Méndez escribe,⁶ sino que su constitución simbólica adolece de pedagogías geográficas que han atravesado toda la historia republicana. Así, la exclusión del indio, que con Pardo era explícita y evidente, persistiría como problema aun hacia el cambio de siglo cuando los habitantes de

.....

⁵ En alusión a *Desborde Popular y Crisis del Estado* de José Matos Mar (1984).

⁶ Méndez plantea esta salvedad de la siguiente manera: “aunque justamente la dificultad de encontrar referentes actuales para una ideología de tan largo aliento nos impide utilizar libremente la palabra ‘indio’, habiéndose ésta sustituido por las de poblador andino o campesino, creo que cualquier peruano, o lector familiarizado con el Perú, entenderá las analogías que me permito hacer al decir que ‘la conquista del Perú por el indio’ es justamente lo que en los últimos veinticinco años se ha producido” (2000, 34).

los Andes fueran considerados “los verdaderos peruanos” (González Prada 1894, 5), y cuando una recién fundada Sociedad Geográfica de Lima intentara integrar la Costa con la Sierra andina para acabar con la marginación social de los quechuahablantes.⁷ Lo que Méndez intuye, en este sentido, es que el indio, como tal, es una construcción geográfica y que, por debajo del desprecio racista, existe en el Perú una distribución tópica del correlato criollo-indio que persiste en el tiempo, de la que por cierto, a decir de Méndez “no se librarían [...] los mejor intencionados indigenismos” (32).

Si tomamos, entonces, en serio la hipótesis histórica de Méndez sobre la fórmula “Incas sí, Indios no”, habría que decir que existe un vínculo entre el factor geográfico-simbólico de la exclusión social del indio, la neutralización de su temporalidad presente, y la asociación del indio con el inca. El estudio de esta asociación nos permitiría, ampliando las intuiciones de Méndez, dar mayor sentido a una serie de producciones poéticas relativas a la catástrofe natural al borde de los Andes para designar el levantamiento social y político de la población indígena durante el siglo XX, ahí donde el Ande es significativo de la línea que separa el Perú Criollo del Perú indígena, la literatura y el ensayo tratan la poética del ‘aluvión’, o del ‘desborde’.⁸ En lo que sigue, quisiera leer el ensamblaje entre una espacialidad delimitada y una temporalidad ancestral como punto de partida para lo que podría ser una investigación de largo aliento sobre la construcción del indio *en* el tiempo y *en* el espacio. Una investigación tal, me parece, debería comenzar por revisar la literatura de viajes decimonónica en cuanto género escrito del *otro lado* del significante geográfico, en medio de un tiempo *otro*.

.....

⁷ Desde sus inicios, la Sociedad geográfica se ocupa del desarrollo natural del territorio nacional, así como de sus potencialidades geopolíticas. Como explica López-Ocón, abordaron la situación social de los indígenas e intentaron integrar la Costa con la Sierra andina para acabar con la marginación social de los quechuahablantes. Esos “afanes integracionistas” (López-Ocón 2001) se condensan en el Informe que la Sociedad Geográfica de Lima presenta al Gobierno en 1879, de la comisión integrada por Eulogio Delgado, Pablo Patrón y Carvajal, que propone reubicar la capital de la República para que se encuentre en las regiones andinas, en el centro del territorio, y así buscar la “integración de las razas”.

⁸ En *Tempestad en los Andes* (1927) profetiza Luis E. Valcárcel la bajada de “los hombres andinos como huestes tamerlánicas, [un] sublime espectáculo de la tempestad en medio de la llanura azotada por el rayo” (1928, 125); en *Desborde Popular y Crisis del Estado* (1984) José Matos Mar alude a la figura del huayco: “El desborde se convirtió en inundación. Lima y el Perú comenzaron a revelar un nuevo rostro”(40).

II

Vayamos, pues, a mediados del siglo XIX, cuando los indígenas eran retratados por la fotografía “como tipos etnográficos en las tarjetas de visita producidas en los estudios urbanos” (Majluf 2013, 8) y, en general, el espacio de la Sierra era representado —aun por artistas andinos— “como fantasía exótica de otros tiempos y lugares, o como seña de aspiraciones burguesas” (10). En este contexto, una incipiente imaginación arqueológica comienza a unir significantes relativos a la construcción nacional. Por un lado, surge desde la pintura una problematización del indio y su pasado, cuyo referente más estudiado es *The Inhabitant of the Cordillera of Peru* (1855), retrato de Francisco Laso donde un indio icónico, sin referente o identidad concreta sostiene el huaco de un “*prisoner whose hands are tied behind his back and bound by a rope around his neck [...], constrained, subjugated, and immobilized*” (1997, 876). Al interpretar este cuadro como una problematización de la ruptura temporal con el incanato, Natalia Majluf apunta que aquel indio representado, eminentemente moderno —“*a symbol of Andean-ness*” (2021, 67)— “*confront[s] the viewer*” (2013, 883) “*like an emblem; [...] stand[s] in a purely pictorial, abstract, and nonreferential space*” (881), “*an inhabitant of an already mythicized and exoticized geography*” (2021, 67).

Por otro lado, como ya adelantábamos, surge en el Perú una literatura de viajes que, aunque no estaba particularmente enfocada en el indio como fenómeno cultural, participaba de un dinámico campo simbólico inspirado en las ruinas prehispánicas. En líneas generales, estos viajeros, mayoritariamente europeos, bebían de varias fuentes culturales que conviene explicitar: en primer lugar, la tradición neoclásica de poetas que, tras el descubrimiento de Pompeya y Herculea a fines del siglo XVIII, hacían peregrinajes por ruinas griegas y latinas para restaurar las culturas ahí ‘enterradas’. En segundo lugar, el género artístico pintoresco, ahí donde las ruinas y los lugares en ruinas construían, a través de la poética del crecimiento y la decadencia,⁹ una temporalidad de auge y caída. Estas dinámicas restauraciones poéticas consistían, por un lado, en una espacialización del tiempo, dinámicamente abierto frente al espectador romántico; por otro, en una temporalización del espacio, sujeto al cambio. En términos políticos, esta temporalización implicaba que cualquier momento dado en la historia tuviera el derecho de ser considerado como un momento

.....

⁹ Por ejemplo, el pintor François-Marius Granet representó la vegetación envolviendo ruinas y Lord Byron escribió a las “*mosses of thy fountain*”.

particular de un espíritu más amplio, cuya idea implícita de pasados presentes y futuros pasados ofrecía una imagen dramática y dinámica del apogeo peruano: “*their rise comparatively rapid, and their fall sudden, and forever*” (1853, 1), produciendo un aura de tiempos cambiantes. La literatura de viajes en el Perú, podemos colegir, no pretendía ‘desenterrar’ un mundo perfectamente natural, sino uno espiritual, en constante movimiento y con un futuro incierto.

Entre estos viajeros, Sara Castro-Klarén ha trabajado con lucidez la obra de Mariano Eduardo de Rivero (1798-1859), Johan Jakob Von Tschudi (1818-1889) y Clements Markham (1830-1916) quienes, buscando diferenciarse de “*those blind admirers of the ancient Peruvian culture*” (Rivero y Tschudi 1855, XIII), tomaron la Sierra como archivo histórico para la construcción de la nación, y, con ello en mente, viajaron —podría decirse— *en busca del tiempo perdido*, con miras a establecer un vínculo entre la historia incaica previa a la rebelión tupacamarista y el presente. En sus viajes, estos autores encontraron lo que Sara Castro-Klarén ha llamado un “arqueo-espacio”, un espacio donde “la arqueología no solo inaugura [...] una nueva dimensión del pasado sino que viene [...] a complicar la relación del presente de los saberes históricos sobre y con el pasado” (2008, 11). Este arqueo-espacio habría emergido de un “acto de cognición imaginativa [...] anclado [tanto] en complejas coordenadas intertextuales [como] en la observación e interpretación in situ” (12). Sobre todo, expresaría una aproximación al espacio-tiempo nacionales en pos de un “discurso fundacional en la formación de la nación” (11), distinta de la imaginación europeizante que producía “*archeological subjects by splitting contemporary non-European peoples off from their precolonial, and even their colonial, pasts, [reviving] indigenous history and culture as archeology [only] to revive them as dead*” (Louise Pratt 1992, 131-2).

Tomando el concepto de arqueo-espacio como punto de partida, quisiera volver a los escritos de Rivero, Tschudi y Markham para, recorriendo la superposición simbólica entre paisajes, ruinas, incas e indios, concentrar la mirada en este último. ¿Cómo aparece —o desaparece— el indio en el arqueo-espacio? ¿Cómo lo relacionaban los viajeros al proyecto nacional que creían estar ‘descubriendo’? La sospecha que guía estas preguntas, es que la literatura de viajes haya podido, sin buscarlo de manera programática o consciente, servir de complemento al indio de Laso y representar un espacio *del* indio.

Comencemos entonces con Rivero —naturalista peruano— y Tschudi —el naturalista y lingüista suizo—, quienes inician con *Antigüedades Peruanas* (1951) el mapeo de un Perú antiguo mediante

prácticas arqueológicas como la excavación sistemática, el estudio de ruinas, momias, cráneos, textiles y huacos, atribuyendo orígenes culturales a sus hallazgos. A diferencia de muchos otros viajeros contemporáneos, que buscaban traslucir sus emociones en medio del recorrido de las “*description[s] of therains of sumptuous edifices, the sad remains of the grandeur and power of the Incas, of their idols, and manufactures found in the huacas and mounds*” (XIII), la sensibilidad de estos viajeros priorizaba la palpabilidad del dato arqueológico por encima del éxtasis simbólico, como si a través del tacto —del cuerpo como prótesis del instrumento arqueológico— pudiesen, como dice Castro-Klarén, unir el pasado con el presente: “[*to*] narrow down or even suture [...] temporal distance [...], so as to produce the ‘same’ space, continuous in time” (2003, 193). Entendiendo la literatura de viajes como el “desentierro” de la “naufregada” civilización peruana, “*buried [by] the lava which for centuries has entombed [her]*”, y sujeta a ser descubierta “*from the dust which covers it*” (Rivero, Tschudi 1851, 305-6), Rivero y Tschudi buscaban la comprensión dinámica del “*fall of a nation*” (XIII), es decir, de todo el proceso histórico: desde el pasado más remoto hasta el presente.

La idea de fundar una identidad nacional a partir del golpe seco de su caída no es nueva en la historia decimonónica de América Latina. La fatalidad que estos viajeros refieren, sin embargo, no es aquella geográfica que Óscar Terán, leyendo las empresas positivistas del siglo 19, bautizó como “los males latinoamericanos”: “resistencias que ofrecía la realidad para plegarse mansamente a sus objetivos de hacer convivir armónicamente la “estática” del orden y la dinámica del “progreso”” (1987, 12-13).¹⁰ Al contrario, la fatalidad descrita por Rivero y Tschudi es vertical y arqueológica: yace en males históricos cuyo signo y receptáculo viene a ser el indio, piedra de toque en la cadena signifiicante de la fatídica fundación nacional.

Three centuries have not been sufficient to efface from memory the infinite evils sustained by the peaceable and simple inhabitants of the Andes, and

¹⁰ Estos males geográficos, que siempre resisten la modernización, en realidad son discursos que intentan simplificar la variedad de factores que se oponen a la empresa del conocimiento y la colonización. En su clásico *Facundo* (1845), Sarmiento reprodujo la antigua pedagogía geográfica del “desierto” argentino solo para disciplinar espacialmente a la población existente en el territorio y, de manera indirecta, reforzar las acciones militares del Estado, como la “conquista del Desierto” (1878-1885). En Perú, a principios del siglo XX, los mapas nacionales representaban la región de la Sierra —y a todos sus habitantes— como un obstáculo entre la Costa y la Selva y para el desarrollo nacional. Las montañas que una vez habían sido un obstáculo militar para la colonización aparecieron entonces como un obstáculo militar para la gobernanza (Orlove 1993, 318).

even then I almost seemed to see the waters of the small torrent dyed with the blood of the victims; I could imagine the rubbish on the banks to be but heaps of corpses, upon which fanaticism seated itself, and erected its throne to tyranny, and from whence it thanked God that it had accomplished the work of destruction. (Rivero y Tschudi 1855, 184)

En gran medida gracias a los estudios lingüísticos de Tschudi, *Antigüedades Peruanas* entiende la lengua del indio, en primer lugar, como fundamento toponímico para la investigación arqueológica: “nos consta que hay todavía en las provincias meridionales del Perú algunos Indios que saben bien descifrar estos títulos entrelazados; mas guardan su ciencia como un sagrado secreto heredado de sus abuelos” (1855, 106); en segundo lugar, como fundamento hermenéutico para el modo en que dicho pasado se trasluce en el presente: “*The modifications of a language indicate the changes of thought, feelings, aspirations, and even of national customs and fluctuating habits*” (91). Contra la idea de Benedict Anderson de que la identidad nacional poscolonial parte con el texto escrito, Rivero y Tschudi encuentran —como Garcilaso— en el lenguaje oral y el conocimiento ancestral una herramienta para desenterrar “*the entire essence of a people*” (*Ibid.*). Si, como dice Castro-Klarén, *Antigüedades Peruanas* “*the redefin[es] the idea of the nation after the Tupac Amaru II rebellion in light of the establishment of an inextricable time line between the nation and an archaeo-space made possible in “modern” Peru by the new science of archaeology*” (Castro-Klarén 2003, 186), quisiera a proponer que dicha ligazón es posible en virtud del indio, condición de posibilidad de toda legibilidad histórica.

Amigo, tanto de Rivero como de Tschudi, y autodeclarado deudor de *Antigüedades Peruanas*, el historiador inglés Clements Markham publicó en 1856 *Cuzco and Lima*, un libro más orientado hacia la intertextualidad histórica que hacia los materiales científicos. Como si la continuidad entre el presente y el pasado fuera desde ya su punto de partida, Markham se dedicó a revitalizar las ruinas y los paisajes con escenas del pasado que, sin embargo, no reemplazaban totalmente lo visible, sino que se superponían como “entrelaza[ndo] filamentos inseparables de una memoria imaginada con las percepciones sensoriales actuales” (Castro-Klarén 2008, 22). El resultado, dirá Castro-Klarén, es un palimpsesto que incluso llega a percibir topografías “sociales y comerciales; [una] topografía transformada, producida por la encomienda y la hacienda[...], teñida por la valoración que el viajero le confiere en cuanto lugares de posible futuro comercio” (1856, 21). Así como Rivero y Tschudi enfrentaban la autoridad de

los cronistas con la inmediatez del dato, Markham enfrenta aquella autoridad mediante la complementación de intertextos —en este caso los *Comentarios Reales* de Garcilaso— con el viaje, una amalgama entre experiencia y escritura que desde ya comportaba innovaciones a su disciplina histórica.¹¹

En primera instancia, es este juego intertextual —la arqueopoética (véase Castro-Klarén 2008)— el que nos muestra, por primera vez, al indio como sujeto político. Vemos esta operación cuando Markham visita la tribu de los Ichicanos, quienes —nos informa el viajero erudito— “*fought famously in defence of the royalist cause, and at the time of the battle of Ayacucho, garrisoned the town of Guanta*” (1856, 70).¹² Así, el viajero Markham se predispone a admirar al que considera un pueblo guerrero que, aunque mostró su valía en favor de los realistas, y no de los patriotas, no se condice con la imagen del indio como mero receptor del fracaso de la historia: “*They are, in all respects, a most interesting people, and an honour to the Indian races of South America*” (78).

Por momentos, sin embargo, independientemente del documento histórico —o como si este ya hubiera afectado la sensibilidad misma del viajero—, Markham se deja admirar *in situ* por el espíritu de un indio en tensión ontológica, a medio camino entre la ancestralidad que lo anima y sus características subjetivas. A veces, sin apoyarse en texto alguno, el viajero se ensimisma y encuentra la ancestralidad en lugares inusitados, como cuando cerca de las rocas del Rodadero (una masa de rocas calizas cerca de la ciudad de Cuzco), señala el efecto duradero del deslizamiento de los antepasados del indio en la estructura geológica de la roca: “los estratos se han formado en el transcurso de los siglos en surcos pulidos, ahora perfectamente lisos por las muchas generaciones de niños y niñas que han tenido la costumbre de rodar por ellos” (116), como si el indio fuera la expresión final de una entidad que atraviesa el eje temporal del arqueo-espacio. Otras veces, sin pensar siquiera en la ancestralidad, observa en el indio presente un carácter vital, disidente y combativo:

An instance of their determined resistance of oppression occurred the morning after my arrival: when, my soldier having given the syndic of the village a blow with the but end of his pistol, the whole population assembled in a state of the utmost excitement, and instead on the fellow being sent back as

¹¹ En la introducción de *Cuzco and Lima* (1856), Markham esboza una crítica al entonces célebre William Prescott, quien había escrito una historia sobre la conquista del Perú sin haber jamás piado los Andes.

¹² Para ver más información sobre este tema, véase Méndez 2016.

prisoner for trial to Lima for trial. So careful were the Indians of their rights, that, till within a few years, there was a particular apartment allotted to ever white traveler who arrived at Chilca; the governor or cacique supplied him with food, and informed him that he could only remain four-and-twenty hours in the village. (21-22)

Parecería que, como en un juego de aspectos, el viajero pasa del intertexto a una observación del indio que, sin abandonar los discursos ancestrales naturalistas, se aproxima a la etnografía. Si vemos el encuentro de Markham y los indios de Chilca, por ejemplo, podemos apreciar cómo *observa* que esa comunidad, alejada del disciplinamiento español, conserva “*much of the spirit of freedom and independence*” (21). En esa misma línea, aunque no duda en celebrar el habla indígena cuando es “*spoken [...] with almost as much purity as in the time of the Incas*” (196-7) —ni, por lo mismo, en lamentar que las nuevas composiciones musicales de las clases altas hagan que “*the Indian tongue [tends] to the gradual deterioration of its purity*” (297-8)—, el viajero hace sus inferencias ancestralistas partiendo de una escucha atenta que especula a partir de la textura y el detalle de su objeto.

Más allá del estatuto científico de las observaciones de los viajeros hasta aquí vistos, es patente que existe en esta literatura un proceso de subjetivación del indio que acompaña su escalamiento simbólico en el imaginario de construcción nacional, y que dicha subjetivación emerge de la sintaxis entre el indio y su espacio. Este no es un dato trivial dado el carácter “icónico” (Majluf 2021) del indio que pinta Laso, extirpado del —o estereotípicamente asociado al— espacio andino. El indio de los viajeros, aunque nunca logra tomar el primer plano frente a la ruina y el paisaje, ni emerge con rasgos típicos que ostenten un poder representativo, captura sin embargo dinamismos, conatos y demás elementos afectivos que complementarían los primeros retratos pictóricos del indio. Ante la pregunta de si la literatura de viajes decimonónica confiere a la imaginación criolla un espacio para el indio, empero, la respuesta tendría que ser negativa. Algunos de los motivos ya han sido sugeridos: en primer lugar, la instrumentalización naturalista que Rivero y Tschudi hacen del indio —como dato y como útil toponímico—; en segundo lugar, la primacía que las asociaciones temporales de Markham tienen en la observación del indio. Un motivo ulterior quizás radicaría en una limitación inevitable en la literatura de viajes, acaso invisible en la lectura misma de los textos: la separación entre el viaje y lo que le antecede, o la separación entre el espacio de la escritura, con sus propias reglas, y el

origen del viaje, que antecede al viaje como un *afuera*. Este carácter excepcional del arqueo-espacio nos daría pie para volver sobre el ya mencionado epílogo de *Incas sí, Indios no*, donde Méndez sugería que una división geográfica de largo aliento subyacía a las relativas asociaciones o disociaciones entre el indio y el inca en el curso de la historia peruana. En esta línea, puede concluirse que, si bien la literatura de viajes decimonónica, mediante asociaciones ancestrales, construye un espacio donde mora el indio, se trataría de un espacio estrictamente localizado: un *otro lado* de los Andes desde cuyos bordes, ya en el siglo XX, el indio seguirá apareciendo, desde el punto de vista de la ciudad letrada, como el que ‘invade’.

Bibliografía:

- ANDERSON, Benedict. 2006. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- BARRELL, John. 1983. *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*. Illustrated, revised ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- CASTRO-Klarén, Sara. 2003. “Riddles of Imagined Communities.” In *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in 19th-Century Latin America*, edited by Sara Castro-Klarén and John Charles Chasteen, 3–25. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- CASTRO-Klarén, Sara. 2008. “Las ruinas del presente: Cuzco, entre Markham y el Inca Garcilaso Martínez: un conjuro contra la crueldad y la injusticia.” *INTI: Revista de Literatura Hispánica* 1 (67): 2–18.
- DE LA RIVA Agüero, José. 1955. *Paisajes Peruanos*. Lima: Publicaciones del Instituto Riva-Agüero.
- DE RIVERO, Mariano Eduardo, and Johann Jacob von Tschudi. 1851. *Peruvian Antiquities*. Vol. 1. Translated by Francis Lister Hawks. New York: Imprenta Imperial de la Corte y de Estado.
- ESPOSITO, Roberto. 2005. *Immunitas: Protección y Negación de la Vida*. Translated by Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu.
- FONSECA, Carlos. 2020. *The Literature of Catastrophe: Nature, Disaster and Revolution in Latin America*. New York: Columbia University Press.
- GONZÁLEZ Prada, Manuel. 1976. *Páginas Libres; Horas de Lucha*. Vol. 14. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- INCA Garcilaso. 1946. *Comentarios Reales de los Incas*. Buenos Aires: Emecé Editores.

- JARA Jiménez, Cronwell. 2006. *Montacerdos*. Lima: San Marcos.
- LÓPEZ-Ocón, Leoncio. 2001. "La Sociedad Geográfica de Lima y la formación de una ciencia nacional en el Perú Republicano." *Terra Brasilis* 3.
- MAJLUF, Natalia. 1997. "'Ce n'est pas le Pérou,' or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855." *Critical Inquiry* 23 (4): 868–893.
- MAJLUF, Natalia. 2013. "Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina." *Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* (3): 1–23.
- MAJLUF, Natalia. 2021. *Inventing Indigenism: Francisco Laso's Image of Modern Peru*. Austin: University of Texas Press.
- MARKHAM, Clements. 1856. *Cuzco: A Journey to the Ancient Capital of Peru*. London: Chapman and Hall.
- MATOS Mar, José. 1984. *Desborde Popular y Crisis del Estado: El Nuevo Rostro del Perú en la Década de 1980*. Vol. 21. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MÉNDEZ, Cecilia. 2000. *Incas Sí, Indios No: Apuntes para el Estudio del Nacionalismo Criollo en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MÉNDEZ, Cecilia. 2014. *La república plebeya: Huanta y la formación del Estado peruano, 1820-1850*. Lima: IEP, Instituto de Estudios Peruanos.
- ORLOVE, Benjamin S. 1993. "Putting Race in Its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography." *Social Research* 60 (2): 301–336.
- PRATT, Mary Louise. 2007. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- ROWE, John Howland. 1946. *Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest*. Washington, DC: US. Government Printing Office.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. 1896. *Civilización y Barbarie*. Buenos Aires: Impr. y Litogr. Mariano Moreno.
- SMITH, Anthony D. 1986. *State-Making and Nation-Building*. In *States in History*, edited by John A. Hall, 228–263. Oxford: Basil Blackwell.
- TERÁN, Oscar, y José María Ramos Mejía. 1987. *Positivismo y Nación en la Argentina: Con una Selección de Textos de J.M. Ramos Mejía, A. Alvarez, C.O. Bunge y J. Ingenieros*.
- VALCÁRCEL, Luis E. 1927. *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Minerva.
- VEGA, Mauro. 2011. "Entre la utopía andina y la utopía republicana. Representaciones públicas en los Andes (algunas aproximaciones)." *Revista Jerónimo Zurita Dossier: Pensar la Historia, Celebrar el*

- Pasado*, edited by Ignacio Peiró Martín and Gustavo Alares López, 123–145. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- VON HUMBOLDT, Alexander. 2013. *Views of the Cordilleras and Monuments of the Indigenous Peoples of the Americas*. Translated by Sylvie Romanowski. Chicago: University of Chicago Press.

“La funesta influencia de los malos libros”. Rechazo y transculturación del Romanticismo en México

FERNANDO A. MORALES OROZCO
(El Colegio de San Luis, A. C.)

El Romanticismo en la historia de la literatura mexicana e hispanoamericana (a modo de introducción)

Las diversas historias de la literatura del siglo XX e inicios del XXI, quizá salvo el proyecto coordinado por Ana Pizarro en la década de los 80, han construido su sistema en una relación progresiva o evolutiva.¹ Este suceso es particularmente notorio al asomarnos en la literatura mexicana e hispanoamericana decimonónica. Como un cliché suena entre los pasillos de las facultades y escuelas de literatura el consabido “anohecimos neoclásicos y amanecemos románticos”; dicho que fácilmente puede intercambiar estos movimientos por el realismo, el naturalismo y el modernismo.²

.....

¹ Me refiero a los dos libros coordinados por Ana Pizarro en los que se depositan los resultados de un seminario en el que participaron figuras como Ángel Rama, Jean Franco, Rafael Gutiérrez Girardot, Domingo Miliani, Antonio Cornejo Polar y Antonio Candido, entre otros. Producto de estas discusiones, fueron publicados dos volúmenes titulados *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias, 1985) y *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (México: El Colegio de México-Universidad Simón Bolívar, 1987). Es de este proyecto, el de Pizarro, así como de la noción de sociabilidad intelectual acuñada por François Dosse en *La marcha de las ideas* de donde se nutre el complejo proyecto de *Historia de las literaturas en México*, dirigido por Mónica Quijano y Alberto Vital, que se ha publicado a lo largo de los últimos años bajo el sello de la Universidad Nacional Autónoma de México.

² Al respecto de dicha periodización, el catedrático Schimdt Welle (2004) indica lo siguiente: “Los críticos de la literatura hispanoamericana en general y de la mexicana en especial, por mucho tiempo adoptaron la periodización europea tal cual ésta se había establecido en el Viejo Mundo. Esta periodización se aplica sobre todo a los periodos del siglo XIX, pero también a la literatura del XX, aunque con unos cambios notables a partir

José Miguel Oviedo (2012), uno de los historiadores más “nove-dosos” (lo digo por la fecha de publicación, mas no por su sistema de historización literaria), se expresa de la expansión romántica en Hispanoamérica de la siguiente manera:

El romanticismo fue una estética del entusiasmo y el exceso, que veía en todo un espíritu sensible aficionado a escribir versos o historias sentimentales, un poeta o un novelista de genio; el fervor patriótico — comprensible en países jóvenes — contribuyó poderosamente a la ficción romántica de que cada nación producía un gran vate y cada vate presidía un parnaso de discípulos y epígonos dignos de su grandeza. De allí esas copiosas antologías locales y esos incontables volúmenes de la literatura parasitaria y trillada. No tiene sentido referirse a las expresiones trasnochadas que pasaban entonces por verdadera literatura; y aunque tal vez sería interesante indagar por la función social que esas modestas expresiones cumplieron, la cuestiones exceden los límites que nos hemos impuesto. (68)

Resalta, de esta descripción realizada por el español, palabras que identifican la producción literaria del subcontinente como una mala copia del espíritu romántico que, además, había llegado tarde a estas latitudes. Si bien el problema inicial de este escrito consistía en enunciar la construcción histórica como un fenómeno progresivo, aquí podemos encontrar el que me parece el que más daño ha hecho a la historia de nuestras literaturas: hablar de letras parasitarias y trilladas es, por mucho, un lastre que ha provocado a varias generaciones de estudiantes desinteresarse por la literatura decimonónica durante su formación en Letras. Por si fuera poco (y cerrando la tenaza para asir el fenómeno que me interesa) al referirse al romanticismo mexicano, Oviedo (2012) expresa su desdén con las siguientes palabras:

En México, el romanticismo se detuvo mucho tiempo y afectó a todos los géneros. Sólo una pequeña parte puede salvarse de esa vasta producción, y la larga nómina reducirse a un puñado, no por sus obras enteras, sino por lo

de la conceptualización y crítica del modernismo. En la mayoría de las historias literarias se emplean los términos de neoclasicismo, romanticismo, realismo y naturalismo en el mismo orden de sucesión como en Europa, o se usa el concepto de ‘generación literaria’ muy en boga entre los años 40 y 60 del siglo XX, y se habla entonces de una o dos generaciones románticas que abarcan todo el lapso entre 1823 y 1890.

Si la adopción de la periodización europea fuera un mero intento de clasificación cuantitativa, los problemas de la misma en cuanto a interpretación de textos no serían muy graves. Pero el intento imitativo de periodización tiene consecuencias para la valoración crítica de la literatura hispanoamericana decimonónica” (601).

que su presencia significó para el desarrollo de la literatura en su país y por los aislados aciertos o méritos que pueden encontrarse en algunas páginas que nos dejaron. Poquísimos entre ellos pueden considerarse hoy grandes figuras, pero en conjunto significan algo digno de señalarse. (87)

La somera lista que nos ofrece Oviedo, más que ensalzarla, condena la literatura mexicana del siglo XIX, pues de los múltiples autores que poblaron la República literaria decimonónica sólo rescata a Guillermo Prieto, y "algunos versos contados de Ignacio Ramírez y de Manuel M. Flores"; luego dedica algunas líneas al "legendario Manuel Acuña" y revisa someramente la obra del "más que romántico, costumbrista" Manuel Payno, la de José María Roa Bárcena por su "lugar destacado en la historia del cuento hispanoamericano" así como las de Ignacio Manuel Altamirano y Vicente Riva Palacio quienes "pertenecen a la segunda generación romántica [y su] definido interés por los temas históricos nacionales" (Oviedo 2012, 87-93).

Si pensamos en el romanticismo mexicano de la primera mitad del siglo XIX, la crítica literaria nos ha enseñado que este movimiento estético adquiere carta de nacionalidad alrededor de 1836, con los jóvenes fundadores de la Academia de Letrán. En este sentido, los críticos que se han encargado de revisar este periodo tampoco enuncian un panorama halagador sobre la asimilación de la estética romántica emergente. Pienso, por ejemplo, en los asertos de Celia Miranda Cárabes (1998), compiladora de la antología *La novela corta en el primer romanticismo mexicano* quien asegura lo siguiente:

Coincidiendo con la emancipación de la mayor parte de los países hispanoamericanos, la corriente romántica se introduce en América durante el primer tercio del siglo XIX. La tónica idealista del romanticismo, su anhelo de libertad e independencia hicieron posible que esta corriente se asimilase naturalmente a las aspiraciones del hombre americano que, en su momento, pugnaba por el fortalecimiento de su autonomía política y cultural. La literatura de este periodo, conocida como "primer romanticismo", denota en toda Iberoamérica, el influjo del pensamiento romántico europeo. Los escritores criollos reflejan en su obra, principalmente en la poesía lírica, y con mayor o menor fortuna de un país a otro, sus vínculos con la nueva escuela [...] En este momento, "primer romanticismo", que podemos situar cronológicamente de la fundación de la Academia de Letrán —1836— a la del Liceo Hidalgo —1849—, se observa el desarrollo de las ideas, gustos y temas que el romanticismo había impuesto en las nuevas metrópolis culturales y que entre nosotros había tenido hasta entonces esa fortuna, ya que

abundan los textos en los que si bien podemos espigar uno que otro original, generalmente se pone de manifiesto la nula contribución en los temas, el usual empleo de imágenes comunes o desusadas y poco felices y la franca imitación de modelos. (19-20)

Esta deplorable revisión tiene su origen en una falseada comparación entre el movimiento o, mejor dicho, los movimientos románticos europeos, en cuyas líneas centrales imperan constantemente la rebelión individual, el rechazo a las tendencias estéticas del neoclásico y los movimientos de rebelión en contra de los órdenes establecidos, así como la exaltación de los sentimientos por encima de la razón, y el romanticismo mexicano. Sigo nuevamente a Cárabes:

En México, sin embargo, no hay una lucha enconada entre clásicos y románticos. Las dos corrientes estéticas se observan con atención y polemizan sin acritud. Y aunque el romanticismo con todo su bagaje de innovaciones y excelentes modelos, no logra aquí, a diferencia de otros países hispano-americanos, grandes figuras, sí inclina a la literatura hacia un cambio de señalada trascendencia. (21)

Ante esta falsa lucha que eventualmente desembocaría en la desestabilización del paradigma ilustrado, la esfera cultural letrada de México palidecería, puesto que el llamado “primer romanticismo mexicano” busca, mejor dicho, establecer un orden entre el individuo y la sociedad, roto tras años de gesta independentista. En palabras de Friedhelm Schmidt-Welle (2004):

La asociación de la libertad con el orden que establecen los criollos a partir de la Independencia significa para el proceso literario la condenación de toda rebelión individual tan frecuente en el romanticismo europeo [...] En este sentido, el romanticismo social —no el estético— funciona como legitimación para el criollo en su afán de no identificar la libertad con el desbordamiento de las masas populares. Por esto, en cuanto al contenido de las novelas del liberalismo mexicano “se trata de novelas tímidamente reformistas, en las que no tienen lugar las pasiones desbordadas ni la crítica de las instituciones vigentes”. (606)

Antes de iniciar con mi argumentación, si es que esto que escribo puede llamarse un ejercicio argumentativo, me parece necesario deslindar el concepto teórico desde donde intentaré desarrollarla. Entiendo transculturación desde los términos establecidos primero por

Fernando Ortiz y más adelante por Ángel Rama. Para el cubano, la categoría de transculturación se construye en contraposición al término *acculturation*. Para el antropólogo, el contacto entre culturas no responde a una relación pasiva de las culturas receptoras con respecto de una influencia cultural superior, como lo propone la antropología dominante europea, por el contrario: "el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*" (Ortiz 1991, 90). Por su parte, el uruguayo Rama retoma la propuesta de Ortiz y establece que el proceso de transculturación se desarrolla en tres momentos:

En primer término una "parcial desculturación" [la cual acarrea] siempre una pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y lo que vienen de fuera. (Rama 2004, 38)

Entonces, ¿cómo fue recibida la ola romántica en esta latitud?, ¿cuáles son los autores que se leen y de qué manera se establecen puentes entre los románticos europeos y los mexicanos? Responder estas preguntas parece un trabajo titánico en la medida en la que podríamos intentar explicar las relaciones de intertextualidad entre los múltiples autores de ambos lados del Atlántico. Empero, para efectos de esta propuesta, deseo limitarme a establecer algunos lazos entre autores y obras europeas que son mencionadas en textos críticos publicados en la prensa mexicana, concretamente en cuatro revistas específicas: *El Iris. Periódico Crítico y Literario* de 1826, *Miscelánea* activa entre 1829 y 1832, *El Recreo de las Familias* de 1838 y el *Semanario de las Señoritas Mexicanas* de 1841. Mi intención al revisar estas revistas que circulan en una temporalidad previa o alrededor de la Academia de Letrán, consiste en formar un panorama más abarcador del rechazo y la transculturación de un movimiento estético como lo es el romanticismo, a través de las voces de quienes lo critican y lo toman como modelo, más allá de los límites establecidos por la crítica literaria mexicana que imperó a lo largo del siglo XX. Considero menester demostrar que el romanticismo literario mexicano no "apareció de la nada" con la creación de la Academia de Letrán, sin embargo, tampoco me atrevería a llamar pre o protorrománticos a quienes leen, escriben y critican las muestras de una literatura romántica europea que llegan a México. Ante tal

panorama, me parece que sigue siendo vigente la propuesta vertida en los libros que coordinó Ana Pizarro. Al respecto de la discusión ocurrida a lo largo de los años 80, me interesa rescatar un postulado de Rafael Gutiérrez Girardot acerca de los problemas que implica la periodización de la historia de la literatura. Este aserto recupera las palabras de Pedro Henríquez Ureña en cuanto a la discusión que gira en torno a fijar el momento en el que inicia la literatura en el subcontinente y considero que se puede aplicar igualmente a la forma en la que entendemos la paulatina presencia, rechazo y transculturación del romanticismo en el territorio nacional, aparentemente una paradoja, puesto que es del romanticismo desde donde se construye lo que llama el “esencialismo”:

La fijación del comienzo de la literatura hispanoamericana no puede ser el presupuesto de una historia social de tal literatura, sino su primer objeto, si quiere ser historia “social” de la literatura. Ella debe complementar, poner en tela de juicio, renovar y aprovechar no solamente las concisas observaciones de Pedro Henríquez Ureña y de Alfonso Reyes, los materiales que registran José Manuel Rivas Sacconi y José Toribio Medina entre otros más y despedirse del doble *a priori* o del “esencialismo romántico” que exige la fijación de un comienzo absoluto y fechable con exactitud cronológica. No hay un comienzo absoluto, sino presupuestos de un proceso concreto, cuyos primeros resultados iniciaban lo que Henríquez Ureña llamó la “busca de nuestra expresión”, esto es, la “historia” no solamente de la literatura, sino de la cultura y de la realización política de esa nueva sociedad”. (Gutiérrez Girardot 1985, 125-126)³

Retratar el proceso de selección de textos que los escritores radicados en México eligen para redactar sus críticas literarias con las que llenan las páginas de estas publicaciones periódicas, me dará posibilidad de entender los presupuestos de un proceso concreto, es decir, cómo es

³ En este sentido, recupero las palabras usadas por Yanna Hadatty, Rafael Mondragón y Norma Lojero (2019) en el primer volumen de la *Historia de las literaturas en México* correspondiente al siglo XX. Un fragmento en el cual retoman las discusiones desarrolladas entre los miembros del equipo que llevó a cabo este proyecto de la UNAM, del cual ya había hablado anteriormente: “la historia de la literatura no es sólo la historia de un conjunto de textos; también es la historia de un conjunto de prácticas de lectura y escritura; de espacios que permiten la circulación, la discusión y el disfrute de la palabra hablada y escrita; de instituciones, asociaciones, grupos y movimientos que sostienen las tendencias literarias; de los diversos públicos contruidos en torno de estas prácticas, y de los modos de producción que permiten la elaboración de un libro, un periódico o una hoja volante. (8).

que se apropian y eventualmente reelaboran el romanticismo europeo a través de una serie de operaciones en las que se pierden, se reincorporan, se trasladan y se adecuan algunas de las características propias de dicha estética decimonónica.⁴

José María Heredia, Ignacio Rodríguez Galván y la lectura del romanticismo europeo

Fama es entre los estudiosos del siglo XIX que la presencia de José María Heredia en México contribuyó fuertemente a la inserción del programa romántico en la producción literaria nacional. Esta consigna no es gratuita, si pensamos en que es el cubano exiliado en nuestro país quien promueve la lectura de los escritores modernos europeos desde las páginas del que está considerado como el primer periódico literario del México independiente. A través de las líneas del *El Iris*, Heredia revisa la poesía de dos ingleses, Lord Byron y Thomas Campbell, así como de las producciones modernas francesas. En este último artículo, titulado "Publicaciones modernas francesas", Heredia (1826) se detiene a argumentar en contra de aquellos críticos que defienden lo clásico de las obras antiguas en demérito de aquellas obras que se producen en el XIX, una especie de batalla entre neoclásicos y románticos que aparentemente se libraría en los pocos círculos letrados, contrario a lo que afirmaba Celia Miranda Cárabes, pero que no he logrado documentar. Ante la falta de documentos que lo comprueben, puedo pensar que dicha polémica no se desarrolló en México en la medida en la que los poetas que llamamos neoclásicos, como Quintana Roo, también estaban de acuerdo con la necesidad de independizar México y, en ese sentido, se afiliaron al proyecto de identidad nacional romántico.⁵

.....

⁴ Una propuesta sobre la transculturación del segundo romanticismo mexicano se puede consultar en Santiago Carassale Real. 2016/4. "El romanticismo y las fronteras de la transculturación", *Cuadernos Americanos* 158: 27-41. México. De igual manera, un ejercicio semejante al que propongo, pero encaminado más en una propuesta de historia cultural, fue publicado por Laura Suárez de la Torre bajo el título "De romanticismo y antirromanticismo, primeros atisbos en la prensa mexicana. Ciudad de México, 1825-1846", en *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... el romanticismo en México, siglo XIX*, publicado por el Instituto Mora en 2020.

⁵ Traigo a cuento las palabras de Friedhelm Schmitd-Welle (2018) quien asegura lo siguiente: "Hay que destacar que la polémica entre neoclasicismo y romanticismo que se lleva a cabo sobre todo en Francia, por varias razones casi no se realiza en México ni en Centroamérica. No existe aquí, como en Francia, una academia de la Lengua muy rígida en cuanto a las formas literarias o las reglas lingüísticas canonizadas. Como ya he mencionado, muchos de los llamados poetas neoclásicos [mexicanos] estaban a favor de

Dejémonos de preocupaciones que son malas en todo y siempre. No repitamos como loros que nada puede superar a los antiguos, para no tomarnos el trabajo de examinar las obras de los modernos. No hay opinión más funesta ni más propia para ahogar en los pechos de nuestra juventud el germen del genio creador. La carrera que se abra al talento y a la aplicación debe ser indefinida, inmensa, como la eterna duración de la fama que debe coronar sus esfuerzos. En vez de inspirarnos desaliento, debemos ensanchar la esfera de nuestras ideas más allá de los límites que conocemos, para lanzarnos en la región de las cosas posibles, y buscar en ella nuevos títulos a la gloria. (98)

Heredia, aparentemente, tiene bien claro a quién le está respondiendo, pero no tenemos claves suficientes para determinarlo. Heredia plantea un elemento que también es novedoso para la época, la posibilidad de hacer una carrera en la escritura. Esto nos habla de un tránsito en el que el escritor se consideraba como un oficial o un técnico y que se decanta hacia la imagen de un artista. Lo que sí nos queda clara es su defensa a la escritura individual y del genio creador de los modernos. Me parece que en esta declaración del cubano encontramos la presencia del filósofo alemán Friedrich Schlegel: “La razón no es, por doquier, más que una; sin embargo, así como cada ser humano tiene su propia naturaleza y su propio amor peculiar, así toda persona lleva en sí misma su propia poesía”.⁶ En ambos casos, tanto en la idea del cubano, como la del alemán, podemos comprender que el trabajo de los poetas consiste en dar forma a la peculiaridad de sus ideas, lo cual convertiría la labor en una cuestión más compleja, pero igualmente más fructífera, dada la libertad existente en dicha singularidad.

Al respecto de la posible batalla entre neoclásicos y románticos, una hipótesis para explicar por qué razón no encuentro un interlocutor, es porque Heredia posiblemente escribe siguiendo una batalla entre letrados de otras latitudes. Es posible observar, en el comentario de Heredia, un eco de las palabras que Madame de Staël (1829) publicara años antes, en su capítulo correspondiente a la literatura de la imaginación, en *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*:

la Independencia, con lo cual se suavizaron las diferencias estéticas entre las distintas corrientes literarias y la polémica se volvió obsoleta” (325). Me parece que intentar realzar un paralelismo sobre la polémica entre neoclásicos y románticos, entre los sucesos europeos y los mexicanos me haría caer en un error de corte colonialista.

⁶ Retomo esta idea desde la traducción realizada por Juan José Utrilla en el volumen de H.G. Schenk, 1983. *El espíritu de los románticos europeos*, traducido por Juan José Utrilla, 46, México: Fondo de Cultura Económica. El texto original es H. G. Schenk. 1800. “Gespräch über die Poesie”, *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. Berlín, Vol. III, 58.

Es preciso estudiar los modelos de la antigüedad para penetrarse del gusto y especie simple; pero no para alimentar incesantemente las obras modernas con las ideas y ficciones de los antiguos; la invención que se mezcla con semejantes reminiscencias, está casi siempre en oposición con ellas. A cualquiera grado de perfección que se llevara el estudio de las obras de los antiguos, se podría imitarlos; pero sería imposible el inventar como ellos en su especie. Para igualarlos no es menester dedicarse a seguir sus huellas; cogieron ellos ya en su campo, y vale más desmontar el nuestro. (126-127)

De cualquier manera, lo que me parece importante rescatar en esta trifulca, sea o no verdadera, es que pervive en el imaginario de nuestros primeros críticos de la literatura romántica. Un comentario semejante se presenta en la reseña de *Don Álvaro o la fuerza del sino* que redacta Rodríguez Galván (1838) para *El Recreo de las familias*. A juicio del autor de la "Profecía de Guatimoc", la obra del duque es "una mezcla de ideas sublimes y triviales, de pensamientos terribles y chistosos, de imágenes sangrientas y cómicas" que no respeta el modelo aristotélico de tres actos cuya función es presentar, anudar y desenlazar la acción; que tampoco respeta el tópico luzaniano de mantener la acción en un mismo espacio y tiempo. En fin, que Galván termina de ensalzar los rasgos poéticos y la inmensidad del cuadro presentado por Saavedra, pero lo enjuicia porque

Es indudable que el hombre debe poner un freno a su imaginación; no el de los preceptistas que vuelve amanerado e inútil a un animal fogoso y lozano, sino el que la naturaleza de las cosas indica, aquel que es necesario para no caer en un precipicio, en el precipicio en que cayó el duque de Rivas por haberse extraviado; porque ¿quién duda que se extravió? [...] Los poetas, como el señor Saavedra, deben tener gran cuidado en sus innovaciones, porque al precipitarse en un error, no caen ellos solos, sino que tras de sí arrastran a muchos (363-364).

Otra alusión necesaria para comprender la entrada de las ideas románticas en México la encontramos en el "Ensayo sobre la novela", publicado en tres números de la revista *Miscelánea*,⁷ también del cubano Heredia (1832). Dicho escrito comienza hablando sobre las edades de las naciones, es decir, una especie de escala progresiva sobre la

.....

⁷ "Ensayo sobre la novela", en *Miscelánea. Periódico crítico y literario*, Toluca, El ensayo aparece en tres entregas correspondientes a los números 3, marzo de 1832, 65-70; 4, abril de 1832, 97-107 y 5 de mayo de 1832, 129-135.

forma en la que la humanidad ha progresado desde una estancia “al principio heroica y mitológica [en la que] estaban presentes siempre los dioses a aquellas imaginaciones ardientes y crédulas, y la intervención de seres sobrenaturales debió mezclarse a las narraciones de los hechos sublimes y de las hazañas realizadas por los hombres” (65). Luego la sociedad pasa a una era política en la que la vida pública imperó sobre la privada y el escenario en el que se desarrolla la vida cultural es el ágora o el foro. Es hasta que declina esta vida pública que se anuncia la novela como “el resultado postrero de la civilización” (68). Heredia enuncia la modernidad del género —y de paso, menciona como ensayos informes los intentos de narrar que se encuentran en los cantares de gesta, e incluso critica el pobre zurcido con el que se engarzan algunos episodios de poco mérito a la acción principal del *Quijote*— con la aparición del espacio íntimo en la Inglaterra de fin de siglo XVIII, retratado por Richardson, autor de novelas epistolares:

Nacida esta [la novela] de la complicación de los intereses sociales, y de la necesidad de ver retratada a la vez la diversidad de los caracteres humanos, y los movimientos ocultos de corazón en la vida privada, se acerca más a la perfección al paso que es más ingenua. Cuando se nos presenta el autor, cuando una narración, por verosímil que sea, deja sospechar una ficción, este carácter de entera verdad se debilita. La novela es el estudio del hombre social; y tal estudio solo puede ser profundo y efectivo cuando le oigamos hablar, o se nos hagan visibles sus acciones. (101)

Una escala de progreso muy semejante la encontramos en el Prefacio a *Cromwell*, aquella obra de teatro del joven Víctor Hugo (1827)⁸ que produjera uno de los más enconados enfrentamientos entre los defensores del neoclásico y la generación romántica en 1827. “En los tiempos primitivos [dice el dramaturgo francés] cuando el hombre se despierta en un mundo que acaba de nacer, la poesía se despierta con él [...] está tan cerca aún de Dios, que todas sus meditaciones son himnos y todos sus sueños visiones” (443). Igual que como se ve en el texto de Heredia, el paso del mundo primitivo a la conformación de familias, clanes y naciones abrió la literatura hacia lo público, aunque a diferencia de Heredia, Hugo piensa en el tránsito del himno a la epopeya. Este culto al progreso es una presencia constante en la primera generación romántica europea, heredera de la Ilustración (traída por parte de Heredia a la prensa mexicana), tal como lo indica Schenk (1983):

.....

⁸ La edición citada es de 1997.

A pesar de las voces disidentes [se refiere a Rousseau y a Herder], el optimismo de la Ilustración aún seguía avanzando [...] Inicialmente, la primera generación romántica reaccionó en vena similar. Su temprano entusiasmo por la revolución puede explicarse de diversas maneras. Una cosa es cierta: a saber, que ambos movimientos, el romanticismo así como la revolución, estaban unidos en su apasionado afán de libertad. El ideal de Libertad, el más exaltante de los tres elementos revolucionarios, se fundía naturalmente en la visión subjetivista que caracterizaba al romanticismo temprano. Aunada a la exigencia de libertad política fue la búsqueda de espontaneidad en la literatura y en las artes. Esto no fue simple coincidencia. Madame de Staël tuvo razón al sostener que la libertad social tenía que conducir a reformar la literatura. Una sociedad en que se hubiese alcanzado la libertad política, decía su argumento, ya no toleraría un tipo de literatura limitada por frenos artificiales. (33-34)

Me parece importante mostrar que este afán de explicación progresista de la literatura es una idea recurrente en la crítica literaria del cubano, y sobre todo, llama la atención que el crítico de esta primera oleada encadena dicho progreso al sistema político en constante cambio, como lo mencionaba Schenk líneas más arriba. Ante una producción romántica que todavía no adquiere carta de nacionalidad en México, Heredia retorna a las letras europeas para marcar el camino mediante el cual las producciones de la imaginación caminan acorde con las modificaciones de un sistema político cuyo paradigma está en crisis y metamorfosis. El siguiente fragmento introduce una crítica a la que Heredia considera es la primera obra del romanticismo español, producida por Ángel Saavedra, duque de Rivas:

Debilitado el sistema feudal, que sobre las ruinas del imperio romano abrumó tantos siglos a Europa, la resurrección de las letras, la invención de la imprenta, el desarrollo del pensamiento y el progreso consiguiente de la civilización asentaron la sociedad de bases más seguras, y dando fuerza y regularidad a los gobiernos, garantizaron más o menos la suerte de los ciudadanos. Estos, libres hasta cierto punto de opresiones tiránicas y zozobras continuas, pudieron concentrar sus afectos y goces en el recinto del hogar doméstico, y apreciar debidamente, como instrumentos racionales de felicidad, los afectos más dulces y puros. Entonces el corazón humano fue digno objeto al estudio del hombre, y de aquí nació la novela de costumbres, la modesta epopeya de familia, cuyos Homeros, Virgilos, Ariostos y Tasos han sido Cervantes, Richardson, Lesage, Fielding, J.J. Rousseau y Madama de Staël. (1835, 148)

Si bien el pensamiento progresista está presente en Heredia, tal como aparece en Hugo, es necesario para mi exposición, mostrar que existe un punto en el que ambos escritores difieren y eventualmente se separan. Para el joven Hugo el arte de los románticos se distancia de la literatura clásica con la aparición de lo grotesco: “de la fecunda unión del tipo grotesco con el sublime nace el genio moderno, tan complejo y variado en sus formas, tan inagotable en sus creaciones, enteramente opuesto en esto a la uniforme sencillez del genio antiguo” (449). Lo jocoso y lo horrible, sostiene Hugo, forma parte de la literatura desde el inicio de los tiempos, pero de una forma débil o superficial, mientras que en las letras modernas “lo grotesco es el más rico manantial que la naturaleza ha abierto al arte” (451) como un medio de contraste de lo sublime. Lo grotesco no forma parte de la reflexión de Heredia, el cual, por el contrario, enuncia “los recursos de la elocuencia, la belleza de la dicción, el brillo de las paradojas, el talento descriptivo, el ardor de las pasiones y la fuerza del raciocinio” (1832, 104), reunidos en escritores como Rousseau, como herramientas de escritura que pueden dar al traste con la función de la novela. A juicio del cubano, Rousseau disfraza y hermosea los vicios reales, pues no lo considera un testigo imparcial y, por lo tanto, un escritor objetivo:

Muy apasionado para ser observador imparcial, no dio a sus héroes la vida real y el lenguaje propio que Richardson había prestado a los suyos. Julia y St. Preux, Clara y los Eduardo hablaron la lengua de Juan Jacobo: idioma audaz, brillante, lleno de vehemencia y grandeza, modelo casi inimitable, pero cuya hermosura oratoria era por sí misma un absurdo, y no convenía con la forma epistolar escogida por el filósofo. (1832, 104)

Con este último comentario, Heredia demuestra el verdadero sentido de la modernidad de la novela decimonónica que todo escritor imparcial debería perseguir: el “derecho de discutir [...] muchos puntos de moral, de religión y de política” (1832, 104).⁹ En este sentido, la

⁹ De esta defensa de la moralidad ya había dado cuenta Friedhelm Schmidt-Welle (2004): “Mientras que en el romanticismo europeo, el individualismo y el subjetivismo conducen a una crítica y rebelión contra los valores morales establecidos por la sociedad, en México, los intelectuales ven en la literatura, y sobre todo en la novela, “el más [sic] poderoso instrumento para propagar la instrucción y la moralidad” y condenan todas las formas de rebelión individual y estética como anarquismo y libertinaje o exageraciones del romanticismo sentimental respectivamente. Esto significa que en la literatura mexicana del siglo XIX no hay una revolución estética comparable con la del romanticismo europeo. La imaginación artística no representa en ella la idea central de la estética y de la percepción del mundo” (605).

imitación de la vida real, propia de las artes miméticas como la literatura, debería dejar de lado los vicios y los errores, a juicio del cubano. El hecho de que aparezcan personajes grotescos, como los ebrios por citar un ejemplo, provoca que la obra literaria pierda su efecto de moralidad. Por el contrario, y a un nivel que podríamos calificar como de estética, estos personajes producen fallas en la factura de la obra literaria. Nuevamente acudo al texto referente a la obra del duque de Rivas para mostrar cómo es que Heredia plantea estos problemas sobre la literatura romántica (conviene resaltar que el modelo al que acude nuestro autor es un clásico, lo cual también ilustra de cierta manera la falsa contienda entre classicistas y románticos en México):

Algunos incidentes son demasiado vulgares y el lenguaje y la versificación se arrastran al nivel de ellos. La pintura de Vasco Pérez ebrio (T. 1º p. 339) es positivamente asquerosa. En vano dice el autor para justificarse, "no ser culpa suya que en la naturaleza anden revueltos lo serio y lo tierno con lo ridículo y extravagante, y que él quiere tener a la naturaleza por guía y describir las cosas como pasan". Es verdad que las artes imitadoras deben tomar por modelo a la naturaleza; pero también lo es que, si aspiran a la perfección, deben elegir sus rasgos más delicados, nobles y majestuosos, para formar con tales elementos un cuadro ideal y sublime. El principio del señor Saavedra, aplicado en toda su latitud, proscibiría para siempre los refinamientos del buen gusto y la perfectibilidad de las artes. Nosotros le recordáramos la recomendación que hace Horacio de Homero: *et quae desperat tractata nitescere posse, relinquit*. (1835, 153)

Para Heredia, la presencia de las pasiones desmedidas y la falta de sujeción a las reglas naturales producen malos libros, de los cuales toma el ejemplo de *Werther* monumento romántico en nuestros tiempos, el cual critica por ser una:

Pintura cruel de la nada de las cosas humanas, de la vanidad de nuestras pasiones y deseos: es una excusa del suicidio fundada en el tedio que pueden inspirar a un alma exaltada las penas de la vida vulgar, las exigencias de una sociedad formada para el común de los hombres. Al paso que reconocemos la superioridad del autor, convengamos en que esta no carece de peligro, y que Goethe en su vejez prudente ve con justo dolor esta producción de su talento juvenil. (1832, 106)

Los ecos de Heredia y el rechazo al romanticismo individualista

Werther, como *La nueva Heloísa* y *Las amistades peligrosas* son novelas que, a juicio de Heredia, rompen los vínculos sociales en pro de hacer triunfar el vicio. La práctica lectora de mexicanas y mexicanos debe ser guiada cuidadosamente, con el fin de evitar comportamientos indignos o situaciones que provoquen el desbordamiento de las pasiones. Es interesante ver como *La nueva Heloísa* sigue causando revuelo, a ochenta años de su publicación, en los diarios mexicanos. Al respecto, traigo a la conversación algunos fragmentos de “Moral. La lectura de novelas” publicado por Isidro Gondra en el *Semanario de las Señoritas Mexicanas* (1840), en donde vemos a Cecilia de quince años leyendo “esos libros tan fatales a la inocencia” (345). La muchacha lee e imagina ser la protagonista de aquellas novelas peligrosas, en este caso, la obra de Rousseau, lo cual, en conjunto con su imaginación desbordada y su alma impresionable terminan por ofuscarle la razón y causarle hastío de la vida cotidiana. Hacia el final de la historia, observamos a Cecilia presa del sueño de la muerte. La intervención de una buena amiga y de un médico, así como la prohibición de estas peligrosas lecturas provocan que la inocente joven recupere la salud. El pequeño cuadro se cierra con un discurso que advierte sobre el peligro de leer romances cuyo efecto resulta más o menos terrible en todas las jóvenes, pero que, en general:

No dejan de ejercer siempre una funesta influencia. Esa clase de novelas cautivando el corazón extinguen en sus lectores el fuego de la piedad, y una vez que el corazón comienza a pervertirse, se necesitan gracias especiales para detenerlo en el camino de la perdición; porque como las pasiones no dejan raciocinar, es indispensable dominarlas enteramente, para no vernos subyugados por ellas. El remedio único es abstenerse de la lectura de malos libros. (Gondra , 347)

Si para Isidro Gondra la advertencia sobre los peligros de estas lecturas está dirigida solamente a las mujeres (y particularmente a las jóvenes e inocentes), comparar este texto con las advertencias de Heredia publicadas en *Miscelánea* nos obliga a pensar en que el proyecto de romanticismo mexicano excluirá todas aquellas novelas en las que exista la rebeldía individualista y la exaltación de los sentidos por encima de la razón.

Al respecto del rechazo individualista, Gondra traduce un texto aparecido originalmente en francés, esta vez en el *Recreo de las Familias*, en el que el autor se lamenta por la falta de autores que hablen sobre el sentimiento comunitario más que sobre la experiencia única. El autor desconocido que Gondra traduce, añora la aparición de un artista que “nos presente fuertes creencias sociales, que nos consuele de nuestras fatigas y de nuestras concepciones individuales, poniéndonos a la vista las fatigas y los tormentos de la humanidad”; un poeta que se enfrente a “la sociedad dominada por el individualismo, [que se] encuentra con la anarquía de las creencias, y es anárquica y escéptica” un escritor que dé cara contra los románticos desolados, quienes escriben poesía que “se prosterna ante Dios, ante Cristo, y ante las iglesias de la edad media; pero sus plegarias son plegarias de desaliento y de angustia: todos sus acentos, aún los más fervientes y místicos, encubren el disgusto, el escepticismo y el tedio” (331-332). Traer a cuento este fragmento me invita a pensar en que el romanticismo importado hacia México es de corte social, tal como lo explica Isidro Gondra en el cierre de su argumento:

Aislarse es perecer, es arrebatar a la poesía su más fecunda fuente, la de las emociones populares: es prohibirle que interroge a la conciencia de la humanidad, es quitarle, violando el objeto de perfección a que sin cesar debe aspirar todo carácter de elevación y santidad; es reducirla a convertirse tarde o temprano en un simple eco de sensaciones, en un espejo roto que refleja el universo por fragmentos; sin lugar, sin unidad y sin nada de lo que descubre la armonía del pensamiento divino. De esta manera se pueden tener cantos de trovadores, pero nunca poesía como la de Dante o de Milton; tal como la que nuestra época tiene derecho a pedir. La poesía vive de la fe, y la fe es el principio de la acción social: el aislamiento es la desesperación y la desesperación es el ateísmo del poeta. (333-334)

Quizá esta sea la diferencia más profunda entre el romanticismo europeo y su rechazo y transculturación en México. Los preceptistas nacionales terminan por rechazar toda marca de individualismo en la literatura, así como de adherirse al credo del romanticismo social, el cual pueda expresar aquello que considera lo bueno, lo verdadero y lo bello para la nación que apenas comienza su vida independiente. Por esta razón, obras como *Werther* o *La nueva Heloísa* serán consideradas funestas para los lectores mexicanos. No es gratuito que el carácter funesto de estas novelas se convierta en una constante mencionada en obras dramáticas y novelescas, y que sean éstas las que

provocan el desvío de varios personajes femeninos. Es el caso, por ejemplo, de Juanita, en “La hija del oidor”, cuya perdición radica en haberse creído

una heroína de novela, que estaba en una torre bajo la tiranía de un fiero castellano, y solo le faltaba un amante que le hablase todas las noches por un postigo, o que penetrara hasta su aposento por algún oscuro y pavoroso subterráneo [...] olvidó enteramente el mundo de los mortales y su acalorada imaginación la transportó a ese hemisferio delicioso de la fantasía, conocido de pocos, y donde reinan los genios privilegiados de Byron y de Saavedra. (Rodríguez Galván 1837, 79,81)

O, por el contrario, que se convierta en motivo de risa y crítica, como sucede con Leonor, personaje de la comedia *A ninguna de las tres* de Fernando Calderón (1844). Al inicio del primer acto, causa risa la reacción desmedida que le produce la lectura de *Werther*, al grado incluso de pedirle a su padre que se suiciden juntos. Don Antonio advierte las posibles consecuencias que vendrán porque don Timoteo se niega a intervenir en la educación de sus hijas:

Don Antonio [a don Timoteo]:	No, señor; Pero que sepan al menos aquellas obligaciones que son propias de su sexo. La música, la pintura, el baile, todo es muy bueno, y sirve a una señorita de atractivo y de recreo: pero amigo, todo es malo cuando lleva al exceso. (164)
------------------------------	---

Aquello que se considera grotesco, como lo pensaba Víctor Hugo en su prefacio a *Cromwell*, no tiene cabida en esta primera oleada romántica, en la medida en la que no se ajusta a los valores morales que necesita adquirir la nación mexicana en ciernes. Ignacio Rodríguez Galván expresaba su rechazo ante el *Don Álvaro* del Duque de Rivas justamente por esta aparición de lo grotesco, como lo mencionaba páginas arriba cuando enumera los momentos en los que la obra es por momentos trágica, a ratos cómica, o una mezcla de ideas sublimes y por momentos triviales. Curiosamente, al criticar la obra del español, Galván termina por insertar esta obra en un nicho compar-

tido por obras que actualmente consideramos clásicos de la literatura universal, además de un faro o ícono que influirá en la creación del nuevo teatro romántico español, del cual se desprenderán obras tan importantes que luego serán adaptadas a la ópera italiana e incluso a producciones audiovisuales a lo largo del siglo XX:

El gran defecto de Don Álvaro es el de Edipo, el de Fausto, el de Manfredo, es decir, la fuerza del sino. Los hombres no podemos persuadirnos [de] que hay una Providencia injusta que persigue al inocente hasta el último extremo y le hace criminal a pesar de su corazón virtuoso. Pero cuando se lee el Don Álvaro, el Edipo, el Fausto, el Manfredo, no se vienen estas reflexiones a la mente, porque la mente está hundida en aquel abismo, y ¡sólo queda lugar para la compasión, para el llanto, para el terror!...

El drama de Saavedra ha llevado dos males a España: el uno es haber hecho malograr su tiempo a don Francisco Pacheco que desenvolvió en su Alfredo el pensamiento nada moral de la fuerza del sino; el segundo es haber hecho que varios jóvenes escribieran sus dramas en prosa y verso, entre ellos el autor de El trovador, don Antonio García Gutiérrez. Este extravío es más doloroso todavía en don Juan Eugenio Hartzenbusch, que en su drama Los amantes de Teruel, (que algunos, con razón, le dan el epíteto de colosal), después de una escena en hermosísimos versos, el lector se desbarranca y cae en una hondonada de prosa. (Rodríguez Galván 1838, 364)

Esta es la razón por la cual este primer romanticismo ha sido visto como una mala copia de los románticos europeos: en la naciente patria mexicana no tiene cabida el individualismo ni el recuento de las pasiones. Ante todo, la función de las letras mexicanas consistirá en la educación y la moralización de los nuevos ciudadanos, aquellos que necesitan modelos de virtud para actuar en la nación poscolonial. Un romanticismo carente de la individualidad, de la belleza atormentada o del apogeo de lo horrendo y lo terrible¹⁰ parecería deslavado en comparación con el europeo; es necesario entender que, por lo menos en estos primeros años de vida independiente, la

¹⁰ Traigo a cuento este gusto por lo horrendo a partir del estudio de Mario Praz (1999) en el que revisa la figura de Medusa y el cuadro que inspiró al espíritu de Shelley o al diálogo de Fausto y Mefistófeles en el que el doctor ve una figura pálida parecida a su amada Margarita. A partir de este análisis Praz asegura que "por boca de Fausto habl[a] todo el romanticismo. Aquella cabeza de mujer ajusticiada, de ojos vidriosos, aquella horripilante y fascinadora Medusa, será el objeto del amor tenebroso de los románticos decadentes de todo el siglo. Para los románticos, la belleza toma relieve precisamente por obra de aquellas cosas que parecen contradecirla: lo horrendo; cuanto más triste y dolorosa es, más la saborean" (67-68).

literatura tendría un fin menos expresivo o estético y más didáctico. Al respecto, concuerdo con el aserto de María Elena Argundín (2018) cuando asegura lo siguiente al respecto de un texto de José María Lafragua:

En las tertulias que organizaban los ateneístas [la asociación fundada en 1840] discutieron el objeto de las artes liberales. Una conferencia en particular merece destacarse. Lafragua rechazó el “Manifiesto romántico” (1827) de Víctor Hugo porque el francés propuso que la literatura era una expresión artística, mientras que el mexicano defendió que era un medio para crear una identidad cultural; el novelista aspiró a la transformación del arte rebelándose contra las normas del neoclasicismo que, como indicaba, impedían el desarrollo del arte dramático de su país; en contraste, el ateneísta rechazó el principio del “arte por el arte” —defendido por Hugo—, porque sostuvo que las letras sólo podían tener un sentido cabal por su capacidad de formar valores ciudadanos en los lectores.

En pocas palabras, Lafragua aseguró que el valor de la literatura no derivaba de su función estética, sino que defendió su antigua misión retórica: la perfectibilidad del hombre y de su mundo, enriquecido con un programa cultural nacionalista. (423-425)

La lenta transculturación de un romanticismo individual (una especie de conclusión)

Como quiera que sea, este grotesco del cual hablaba Víctor Hugo, comenzará a manifestarse en las letras mexicanas desde muy temprano en la novela corta de la Academia de Letrán. Me refiero a aquellos hombres como Muñoz, “El visitador” de Ignacio Rodríguez Galván que está caracterizado como “orgullosa y tímido, vengativo e infatigable, cruel y caprichoso en sus resoluciones, [...] hay monstruos que la historia condena a una fama inmortal. Uno de ellos fue Muñoz” (Rodríguez 1901, 414,433). Aquí me detengo un poco para contrastar la figura de Muñoz con la de don Domingo Ruiz de Guevara, protagonista de “El inquisidor de México” de José Joaquín Pesado (1838). Este último personaje es distinguido “por su talento y aplicación, como por la fuerza de su carácter y la severa rigidez de sus principios [...] es verdad que su rigor procedía de su misma rectitud; pero nadie pondrá en duda que esta misma rectitud llevada al exceso, causa tantos males como los vicios” (107-108). En ambos casos nos encontramos con dos encarnaciones de lo malo y lo horroroso; pero me importa marcar que el inquisidor de Pesado es un hombre cuya personalidad provoca

males debido al excesivo rigor; a diferencia del carácter puramente libidinoso de Muñoz. En este sentido, se aprecia una posible diferencia que eventualmente pondría en crisis a un clásico como Pesado y a un romántico como Galván; no obstante, esta diferencia queda saldada en la medida en la que ambos construyen sobre referentes del pasado novohispano que desean dejar atrás como nación independiente, por lo cual adquiere más peso el carácter horroroso que los envuelve y que refuerza la necesidad de independencia. De ahí que la polémica entre clásicos y románticos, como decía al inicio, no tenga peso o incluso no exista en nuestro país.

Más adelante, con la aparición de las novelas de folletín estos personajes, así como las referencias a los textos románticos europeos se vuelven constantes, sin embargo, éstas últimas pierden su carácter funesto, no así aquellos villanos. Pienso por ejemplo en algunas de las líneas con las que inicia *La hija del judío*, de Justo Sierra O'Reilly, en las que se menciona la lectura de los románticos europeos, lo cual además, nos permite apreciar la vigencia de éstos en las prácticas lectoras durante la década de los cuarenta: "Nada sería más fácil para mí que presentarla a mis lectores [se refiere a María] ataviada de la belleza y encantos de una hurí, porque tampoco nada hay más fácil que robar a Alejandro Dumas, Bulwer Lytton, Eugenio Sue o Walter Scott la paleta de los colores que ha servido para pintar y encarnar a Haydea, Alicia, Flor de María o Flora Mac Ivor" (Sierra O'Reilly 2008, 109-111). En este sentido, la presencia de personajes como el Conde de Peñalva (descrito como infame, de miradas lúbricas, soberbio y altanero) nos permite atisbar características que recuerdan aquello considerado como lo horrible, lo pasional y lo oscuro. Sucede algo semejante con la presencia de don Jacinto Enríquez, mayordomo de la novela *Ironías de la vida*;¹¹ cuya aparición, indicaría Adriana Sandoval (2008) es síntoma de personajes que no aparecían anteriormente en la narrativa mexicana por lo cual "es necesario describirlos minuciosamente", Jacinto, según Sandoval, se diferencia de otros bandoleros románticos:

metido[s] a criminal[es] para vengar algún ultraje por haber sido víctima[s] de alguna injusticia, con alguna razón explicable o por oponerse a algún régimen considerado injusto. Es decir, no se trata de un bandido heroico que

.....

¹¹ Un estudio más completo y profundo acerca de esta poco conocida novela de Pantaleón Tovar se puede consultar en la tesis doctoral de Claudia Alejandra Colosio García, "Heroínas, víctimas y villanas. La configuración de los personajes femeninos en *Ironías de la vida*. Novela de costumbres nacionales de Pantaleón Tovar (1851) desde la relación texto-imagen", que se encuentra en el repositorio institucional de El Colegio de San Luis.

deba enfrentarse de manera explicable o justificable a algunas estructuras sociales o jurídicas —criticadas de pasada por los propios narradores, en la medida en que se suman al punto de vista del infractor— en este caso Tovar critica a la sociedad en su conjunto, a la sociedad que prefiere las apariencias a la hipocresía. (79-80)

La paulatina existencia de estos personajes que funcionan como un contrapeso antagónico para la pureza y la bondad, propias del carácter que sí debe ser retratado en la literatura romántica mexicana, desembocará en personajes carentes de moralidad (e incluso poetas que podríamos llamar como malditos) en las letras mexicanas en el periodo que nosotros conocemos como modernismo de tendencia decadente. En este sentido, comparto el pensamiento de Laura Suárez de la Torre (2020), cuando asegura que el romanticismo

se había afincado en México, como lo había hecho de manera gradual a lo largo del siglo XIX, pues mientras en Europa estaba de salida, en latitudes hispanoamericanas empezaba a leerse, cobraba adeptos o detractores y sentaba reales como ideología, en tanto estética cautivadora. Una presencia que se mantendría vigente incluso cuando otras corrientes novedosas, como el positivismo y el modernismo, irrumpían en el ambiente mexicano y seducían a los intelectuales mexicanos. (9-10)

De ser así, la revolución romántica se extiende por más de ochenta años en la historia de las letras mexicanas y valdría la pena poner en crisis la noción de un primer y segundo romanticismo mexicano que todavía impera en la crítica nacional, la cual está marcada por la aparición de la Academia de Letrán en aquella y la configuración de una literatura nacional alrededor del *Renacimiento* de Altamirano en ésta. A lo largo de todo el siglo XIX se presenta la existencia de asociaciones literarias y tertulias, que, como dice Suárez de la Torre: “muestra bien este espíritu de los pequeños grupos convocados en relación con la literatura europea y con el interés de crear una literatura nacional” (35). Amén de que sean miembros de una generación que nació junto con el México independiente, o escritores activos durante la segunda mitad del siglo XIX, intentaron “entrar en contacto con universos culturales extranjeros [como] una experiencia enriquecedora para estos hacedores de cultura y para el aprendizaje de estilos y formas de expresión” (35). Si deseáramos continuar escribiendo historias de la literatura en términos de ismos, quizá valdría rastrear cómo cada uno de estos contactos fue transculturado o rechazado independientemente de la cronología.

Bibliografía

- CALDERÓN, Fernando. 1844. "A ninguna de las tres". En *Obras poéticas*. México: Imprenta de Ignacio Cumplido.
- CÁRABES, Celia Miranda. 1998. "Estudio preliminar". En *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. Dirigido por Miguel León-Portilla, 7-51. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CARASSALE Real, Santiago. 2016/4. "El romanticismo y las fronteras de la transculturación", en *Cuadernos Americanos*, núm. 158: 27-41.
- COLOSIO García, Claudia Alejandra. 2023. "Heroínas, víctimas y villanas. La configuración de los personajes femeninos en *Ironías de la vida. Novela de costumbres nacionales* de Pantaleón Tovar (1851) desde la relación texto-imagen", Tesis doctoral, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, disponible en Heroínas, víctimas y villanas. La configuración de los personajes femeninos en *Ironías de la vida. Novela de costumbres nacionales* de Pantaleón Tovar.pdf (repositorioinstitucional.mx).
- GONDRA Isidro. 1838. "Estado actual de la literatura en Europa", traducción de Isidro Gondra, en *El Recreo de las Familias*, 1 de enero de 1838: 330-334. (originalmente apareció en el *Nacional de París*, el 21 de septiembre de 1837).
- . 1841. "Moral. La lectura de las novelas". En *Semanario de las señoritas mexicanas*, Tomo 1, 16 de marzo de 1841: 345-347.
- GUTIÉRREZ Girardot, Rafael. 1985. "El problema de una periodización de la historia literaria latinoamericana". En *La literatura latinoamericana como proceso*. Coordinado por Ana Pizarro, 119-131. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias-Centro Editor de América Latina .
- HADATTY Mora, Yanna, Rafael Mondragón y Norma Lojero. 2019. "Introducción". en *Historia de las literaturas en México, Siglos XX y XXI (I). La Revolución intelectual de la Revolución Mexicana (1900-1940)*. Coordinado por Yana Hadatty Mora, Rafael Mondragón y Norma Lojero, 3-14. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HEREDIA, José María. 1829. "Literatura francesa moderna". En *El Iris. Periódico crítico y literario*. Editado por Linati, Galli y Heredia, tomo I, núm. 10, 8 de abril de 1826: 97-99.
- . 1832. "Literatura. Ensayo sobre la novela". En *Miscelánea. Periódico crítico y literario*, Toluca, núms. 3, 4 y 5, marzo, abril y mayo de 1832: 65-70, 97 107, 129-135.
- . 1835. "*El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo X, leyenda en*

- doce romances*. Por D. Ángel Saavedra. —En un apéndice se añaden la *Florinda* y otras composiciones inéditas del mismo autor. París: 1834.- Dos tomos 12º francés con 990 páginas.— (Se hallan en la librería de Galván). En *Revista Mexicana: Periódico Científico y Literario*, T. 1, núm. 2. México, 1 de enero de 1835: 147-171.
- HUGO, Víctor. 1997. “Prefacio” en *Cromwell*. En *Nuestra señora de París, Cromwell, Hernani, El rey se divierte*. 441-479. España: Espasa Calpe.
- LUNA Argudín, María. 2018. “¿Cuál es el lugar social y la función retórica entendida como depósito de géneros, modelos y temas de la escritura literaria del México de la primera mitad del siglo XIX?, respuesta. En *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*. Coordinado por Esther Martínez Luna, 420-429. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ORTIZ, Fernando. 1991. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- OVEDO, José Miguel. 2012. *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza.
- PESADO, José Joaquín. 1838 [1994]. “El inquisidor de México”. En *El año nuevo de 1838*, Tomo II [facsimilar]. Estudio preliminar de Fernando Tola de Habich, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PIZARRO, Ana. 1985. *La literatura latinoamericana como proceso*. Coordinado por Ana Pizarro. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias-Centro Editor de América Latina.
- . 1987. *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México-Universidad Simón Bolívar.
- PRAZ, Mario. 1999. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducido por Rubén Mettini. Barcelona: Acantilado.
- RAMA, Ángel. 2004. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ Galván, Ignacio. 1837 [1996]. “La hija del oidor”. En *El año nuevo de 1837*, Tomo I [facsimilar]. Estudio preliminar de Fernando Tola de Habich, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 1838. “Don Ángel de Saavedra”. En *El Recreo de las Familias*, 1 de enero de 1838, 361-370.
- . 1901. “El visitador”. En *Novelas cortas de varios autores*, Tomo I. México: Imprenta de Victoriano Agüeros.
- SANDOVAL, Adriana. 2008. *Los novelistas sociales. Narrativa mexicana del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- SCHENK, H.G. 1983. *El espíritu de los románticos europeos*. Traducido por Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- SCHMIDT-Welle, Friedhelm. 2004. "Romanticismo y formación de la literatura nacional en México: algunas hipótesis sobre la historia literaria del siglo XIX". En *Pasajes= Passages= Passagen: homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*. Coordinado por Valérie Heinen, Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Gunnar Nilsson, 599-610. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- . 2018. "Románticos y neoclásicos. Proyecciones y límites de dos conceptos europeos en México y Centroamérica". En *La profanación del Olimpo. Articulaciones de la tradición clásica en Latinoamérica y España siglos XIX-XXI*. Compilado por Martino, Luis Marcelo / Risco, Ana María, 319-333. Buenos Aires: Teseo.
- SIERRA O'Reilly, Justo. 2008. *La hija del judío*. Edición, introducción y notas de Manuel Sol. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- STÄEL-Holstein, Mme. Anne Louise Germaine de. 1829. *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*. Tomo tercero. París: Imprinta de Pillet.
- SUÁREZ de la Torre, Laura. 2020. "Estudio introductorio". En *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX*. Coordinado y editado por Laura Suárez de la Torre, 9-27. México: Instituto Mora-Conacyt.
- . 2020. "De romanticismo y antirromanticismo, primeros atisbos en la prensa mexicana. Ciudad de México, 1825-1846", en *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX*. Coordinado y editado por Laura Suárez de la Torre, 31-59. México: Instituto Mora-Conacyt.

Contra la ficción monolingüe: lenguas indígenas y literatura nacional

LUIS ALBERTO SALAS KLOCKER
(UBA/UNTREF)

El año de 1892 podría considerarse el *annus mirabilis* de la glotopolítica hispanoamericana. El Congreso Literario Hispanoamericano, realizado en Madrid, sirvió como plataforma para muchos de los proyectos literarios y políticos de la época, de los cuales hoy nos interesan dos en particular: el indigenismo y el modernismo. Ambas estéticas convivían bajo el amplio paraguas del americanismo literario, facción cuya participación en el congreso tuvo ribetes polémicos. Leerlas en conjunto, en el marco original de su formulación, nos permite cruzar miradas y traficar con la teoría propia de estos dos hitos de la literatura latinoamericana. La sólida crítica del modernismo nos permite analizar aquellos textos del indigenismo —algunos hoy prácticamente olvidados— que representan un capítulo de la discusión sobre los límites de la literatura. La tesis subyacente en este trabajo es que el indigenismo politiza el lenguaje y, con esto, trastoca los presupuestos desproblematicadores de un discurso social blanqueado. En muchos sentidos, el derrotero del escritor peruano Manuel González Prada, que empieza en la *Revista de Lima* y decanta en la consolidación del partido Unión Nacional, ilustra este doble movimiento de politizar el arte y de trastocar la base estética de la política. Es, en definitiva, una discusión por el régimen de representación para la lengua literaria.

La gran productividad teórica del indigenismo y del modernismo puede resumirse en dos categorías de la crítica literaria: religación y heterogeneidad.¹ La crítica se ha dedicado principalmente a estos

.....

¹ Hasta el boom, y exceptuando a Sor Juana Inés de la Cruz, no existen dos momentos de la literatura latinoamericana tan *latinoamericanamente* trabajados por la crítica como el modernismo y el indigenismo. Si con el indigenismo se ha tendido a remarcar su modalidad peruana, con especial énfasis en Mariátegui, Arguedas y, ahora último,

momentos, si bien lecturas contemporáneas permiten relativizarlos y entenderlos como lo que son, capturas u operaciones de fijación de sentido por sobre la proliferación de los textos. Esto nos sirve para reabrir el archivo y recuperar ciertas formulaciones que, si bien no son exclusivas de un discurso en específico, así como tampoco llegan a determinarlo, representan momentos significativos de éstos y nos sirven para individualizarlos. Las políticas de la lengua que aquí llamaremos de la *diferencia* y la *diversidad*² no coinciden plenamente ni representan la totalidad de las estéticas en cuestión, pero sí fueron formuladas más próximamente al núcleo de sentido de cada una de ellas por lo que nos sirven para diferenciarlas.

Abrir la lengua: el americanismo de fin de siglo

El ámbito indiferenciado del americanismo de fin de siglo sirvió como un espacio desde el cual formular aquello que Jorge Schwartz denominó “utopías lingüísticas” ([1991] 2002, 55). Entre los primeros experimentos de Simón Rodríguez y el debate entre Andrés Bello y Domingo Sarmiento, y la explosión vanguardista de los años 20 ocurrió, en la misma línea, un episodio de menor dimensión pero que ilustra como un modelo a escala las políticas de la lengua que se gestarían en el seno de cada movimiento. Se trató de las reformas orientadas a simplificar la ortografía y a disminuir la distancia entre escritura y oralidad para el español americano. Tanto Darío como González Prada tuvieron participación, si bien dispar, en esta discusión. El primero, ensayando tímidamente con contracciones del tipo *del’*, *della* o *desto*; el segundo, despachándose, en 1889, con uno de sus ensayos más importante, posteriormente incluido en *Páginas libres*, “Notas acerca del idioma”. En este texto, González Prada planteaba que la literatura era un ejercicio de “ingenio democrático” [sic] ([1889] 1976, 172), por lo que pretender conservarla en el estado deseado por la academia era un sinsentido que iba a contramano de

Churata, la pluralidad de voces involucradas en el coro crítico conforma un campo de lo latinoamericano que excede la mera suma de sus partes.

² “Para Bhabha la noción de diversidad es básicamente descriptiva y no conlleva una significación filosófica. El concepto de diversidad cultural se refiere meramente a la existencia de sistemas de valores, conductas, etc., que existen separadamente en una cultura determinada. La noción de diversidad sólo permite confirmar y registrar la existencia de esa multiplicidad de significantes culturales como en los tradicionales informes etnográficos. La diferencia cultural, por su parte, facilita una actitud de cuestionamiento de la cultura, particularmente de los mecanismos que atribuyen un determinado sentido y diversos grados de autoridad cultural e ideológica a la mercancía simbólica” (Moraña 2010, 273).

los tiempos. Más allá de la intervención sobre la ortografía, el alegato de González Prada apuntaba a la simplificación y a la modernización de la lengua literaria.

Los problemas en dicha empresa no tardarían en aparecer. Si el peruano abría su texto con un lamento por la distancia que mediaba entre la lengua del pueblo y la lengua de los escritores, cuánto no se oscurecería su diagnóstico si nos detuviésemos sobre cada una de las categorías en cuestión³. Entre “lengua”, “pueblo” y “autor”, en este ensayo, es la de lengua la que más le preocupa a González Prada. Desde consideraciones de ortografía hasta consideraciones sobre evolución lingüística, “Notas acerca del idioma” atraviesa —sin respetar demasiado las fronteras disciplinarias— todos los niveles de estudio del lenguaje. Las ya mencionadas contracciones de preposiciones y artículos, sumadas a la denuncia por un supuesto exceso de pronombres y conjunciones relativas, apuntan a dotar al español americano de mayor *virilidad*, configurando una lengua “condensada, jugosa y alimenticia” ([1889] 1976, 181). Aparte de esta crítica impresionista del lenguaje al uso (y de la predilección de la J en vez de la G, la I por la Y, etc.) el plano del léxico es poco desarrollado y su tesis parecería sostener que nada se ganaría con la sola simplificación del vocabulario⁴. Por otra parte, las citadas imágenes de González Prada esbozan una política de la lengua en la que historia, geografía y biología juegan su parte bajo el paraguas del positivismo de la época.

Sus disquisiciones sobre el determinismo geográfico del lenguaje se repiten a lo largo del artículo, lo que nos libera para pensar en las ideas de autor y de pueblo que en relación con la lengua tenía el peruano. ¿Existían como entidades plenamente definidas en la literatura latinoamericana de fines del XIX? Respecto a la figura de autor, la crítica coincide en que es algo que se gestaba en esos años, al menos en los términos en los que lo entendemos hoy. Respecto a la idea de pueblo (o nación) es llamativa la definición que González Prada deduce del concepto de lengua, porque difiere de su versión nacionalista

.....

³ “Lamartine lamentaba que pueblo i escritores no hablaran la misma lengua i decía: ‘Al escritor le cumple transformarse e inclinarse, a fin de poner la verdad en manos de las muchedumbres: inclinarse así, no es rebajar el talento, sino humanizarlo’” [*sic*] ([1889] 1976, 171)

⁴ “¿Cómo formular las teorías y sistemas de los sabios modernos? No será escribiendo llegar a ser por *devenir*, otrismo por *altruismo* ni salto atrás por *atavismo*. Se comprende que no haya labor tan difícil ni tan ingrata como la vulgarización científica: sin el vulgarizador, las conquistas de la ciencia serían el patrimonio de algunos privilegiados.” ([1889] 1976, 171-172).

y acusadora de la invasión chilena tras la Guerra del Pacífico: “En el idioma s’encastilla el mezquino espíritu de nacionalidad” [*sic*] ([1889] 1976, 177). Acusa el narcisismo de elevar la tradición propia por sobre las demás, y, pragmático, sostiene la idoneidad de una sola lengua, la más apta, para la existencia humana moderna. Claramente sus posiciones de polemista se veían afectadas por su accionar político, por lo que el antiacademicismo de la siguiente cita debe tomarse con pinzas: “Los neologismos pasan de la conversación al periódico, del periódico al libro i del libro a l’academia.” [*sic*] ([1889] 1976, 174). Sin embargo, hay algo elocuente en esa estética anárquica pasible de ser modificada por elementos ajenos a su tradición —bastante endeble, por cierto, en el caso de la literatura latinoamericana. Tan laxo es el pronóstico sobre la evolución de la lengua que incluso él, en muchos sentidos considerado como uno de los precursores del indigenismo, critica a esos “lacrimosos literatos que con la pérdida de la poesía incaica vivan tan inconsolables como Sancho con el robo de alforjas y fiambre” ([1890] 1976, 144-145). En este punto, González Prada llega al límite de su indagación por una lengua de raigambre popular para la literatura nacional, ya que ninguna formulación de esta parecería posible excluyendo lo indígena.

Un museo de la lengua: filología y literatura nacional

Como se dijo, estos tímidos experimentos, aun siendo de corto alcance, cobran importancia en el entramado mayor de ensayos para la renovación del uso de la lengua. Si el americanismo implicaba un desacatamiento de la matriz hispánica, las opciones para reconfigurar la literatura eran claras: mirar por fuera de ella y trabajar con todo aquello que ésta se había empeñado en no procesar. Por un lado, lo francés, como epítome de lo europeo y signifiante de lo moderno; por otro, lo oriental, con Enrique Gómez Carrillo como abanderado de las *chinerías*; y, finalmente, en lo americano, cuya poesía residía “en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro” (Darío [1896] 2007, 210). No hay que buscar en estas afirmaciones un interés más o menos genuino por el pasado o el presente indígenas. No se trata sino de operaciones discursivas sobre un *otro* en tanto exterioridad constitutiva que permite recortar una subjetividad. En definitiva, una operación análoga a la que Edward Said ha descrito para el discurso orientalista.⁵

.....

⁵ “Existiría, así, un ‘andinismo’ similar al ‘orientalismo’ de que hablara Edward Said en tanto que ideología estereotipada y romantizada de tipos *culturales* que no coinciden

La diferencia, sin embargo, salta a la vista, ya que el orientalismo se constituyó sobre un corpus de textos referidos a una cultura letrada, por lo que en su operación se asemeja más a lo que el modernismo —como lugar de enunciación de lo latinoamericano— hizo con el significante europeo y, posteriormente, con el del lejano Oriente. Se trata, en suma, de un registro metadiscursivo que en su largo proceso de conformación iría ganando en especificidad y así garantizando las condiciones para su reproducción. La cultura indígena, en cambio, tuvo que ser inventada discursivamente como una tradición que tomó la forma de una “utopía en los Andes” (cf. Flores Galindo [1986] 1994). La producción discursiva sobre la cultura indígena americana era heterogénea y circulaba por caminos distintos a los de la literatura. El exotismo de cierto discurso indigenista está estrechamente ligado con esta particularidad, además de estar relacionada con una concepción de la historia y de la literatura marcada por un evolucionismo que precisaba ubicar en el origen un período clásico que garantizara el abolengo del presente.⁶

La variable étnica, insoslayable en cualquier referencia sobre la zona andina, no es el motivo de este trabajo. Sin embargo, no está de más remarcar que del sólo seguimiento de estas políticas de la lengua literaria se pueden dilucidar los distintos momentos de la teoría social y cultural latinoamericanas. Categorías como las de transculturación, heterogeneidad, abigarramiento o *ch'ixi* sólo fueron posibles una vez superado el optimismo de metáforas —concepto como los de la raza cósmica o el del crisol de razas, así como éstas, en su momento, se debieron al fin de la ilusión de los tipos étnicos puros. Se trata de discusiones de largo aliento que encuentran su antecedente y sus condiciones de posibilidad en el trabajo previo de la crítica literaria. Justamente por esto, quisiéramos recuperar un antecedente poco considerado en el estudio del indigenismo, que es el debate sobre el carácter literario de las lenguas indígenas.

Luis Cordero, poeta, político y lingüista ecuatoriano, es una figura destacada en esta discusión. En 1892, por motivos de la celebración del cuarto centenario de la llegada de Colón a América, publicó en Quito una primera entrega de su *Diccionario de la lengua*

con la compleja y radicalmente heterogénea realidad social y cultural de la región” (Morán 2013, 69).

⁶ Flores Galindo ([1986] 1994) ubica en el origen de esta configuración del pasado indígena al trabajo del Inca Garcilaso, quien con sus *Comentarios reales* inauguró en el mundo de la literatura al incario como un período asimilable al del mundo clásico.

quichua.⁷ Tres años después, la completaría con la sección castellano-quichua y con un apéndice titulado “Breves nociones gramaticales”. El de Cordero es un trabajo de filología de la oralidad, más o menos especulativo dependiendo de la sección, que apuntaba a elucidar el origen común de las lenguas indoamericanas, como prueba, asimismo, de un pasado compartido por toda la humanidad. La matriz católica es clara, por lo que, además, su diccionario se presentaba como una herramienta para la evangelización. En general, el diccionario fue bien recibido como un aporte para la conformación de una escena cosmopolita ampliada:

Buena sería la unidad del lenguaje, no sólo entre nosotros sino en todo el mundo, aunque tal lenguaje fuera el decantado volapuck, el esperanto o cualquiera de aquellos en que sueñan ciertos ilusos; pero mientras tal unidad se consiga, lo que tal vez no sucederá ni en algunos centenares de años, muy bueno y útil es que en cualquiera comarca del orbe haya personas que hablen y entiendan ante todo el idioma de la región en que han nacido, y además el castellano, el latín, el francés, el inglés, el italiano y aún mayor número de lenguas. (El Republicano de Quito, n°3 en Cordero [1895] 2006, XLIX)

En su discusión con la escritora peruana Clorinda Matto de Turner acerca de las características del kichwa peruano y ecuatoriano quedan expuestas dos políticas de la literatura que tienen que ver con el procesamiento de la variable étnica que mencionamos con anterioridad. Por un lado está Cordero, que a pesar de escribir versos en kichwa respondía con una lógica museificadora de la lengua: “Insistimos en manifestar que nuestro designio no ha sido otro que el de inventariar sin demora lo poco que nos va quedando del idioma copioso y varonil hablado ampliamente en otro tiempo” (Cordero [1895] 2006, XLV). Por otro, Matto de Turner, que, tal como veremos más adelante, la incorporaba como un elemento con capacidad renovadora.⁸ Más allá de esto, los versos kichwas de Cordero, así como los compilados por

.....

⁷ El título completo era *Diccionario de la lengua quichua que se habla actualmente, en las comarcas del Azuay, de la República del Ecuador, compuesto por Luis Cordero, Miembro correspondiente de la Real Academia Española y Presidente de la República del Ecuador, Tomo I, parte quichua-castellano* (Moya 2006, II)

⁸ Recordemos que la crítica de Cordero a la traducción de la Biblia que hiciera Matto de Turner acusaba la ininteligibilidad de ambas variedades de la lengua kichwa, a lo que la peruana respondió que su traducción era al kichwa vulgarizado, no al clásico, por lo que apuntaba a ser escuchada y no leída (en Cordero [1895] 2006, 340).

el también ecuatoriano Juan León Mera en su *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días* (1868), suponen una tempranera crisis del indigenismo ya que acusan, con prácticamente un siglo de anticipación a la filología crítica analizada por Rafael Mondragón, “los límites del monolingüismo para la construcción de una historia de la literatura americana” (Mondragón 2019, 220). La producción literaria en lengua indígena obligaba a la filología a no sólo “tomar en cuenta la época precolombina, como si ésta fuera una especie de ‘pre-historia’ de la historia castellana de América, sino también preguntar por la vida literaria de las lenguas no castellanas en América a partir de la Colonia” (ibid.). El ejemplo de Cordero, que parecía condenado al fracaso, no tuvo mayores repercusiones, por lo que su curiosidad filológica quedó clausurada dando paso a la opción que años después Ángel Rama llamaría *mestizaje*.

En un contexto histórico y culturalmente muy lejano al fin de siglo latinoamericano, pero, pensando en dos autores que bien podrían servir de colofón para todo esto, Mabel Moraña explica la distancia que media entre Cordero y Matto de Turner cuando afirma que, en determinado momento “se privilegia la transmisión del mensaje por encima de la gestualidad cultural del signo que se expone en su contaminada y ambigua dualidad” (2013, 99). Este pasaje es significativo por dos aspectos. Primero, porque habla de una entrada al mercado por parte de la figura del literato, quien, al no producir más bajo la esfera del poder, se ve obligado a garantizarse alguna especie de público. Y segundo, porque representa la superación de un bilingüismo entre anecdótico y simpático por la constatación de una situación de diglosia, que, como tal, entraña conflictos y la dilucidación de posiciones de poder. El español y el kichwa, con su conflictiva convivencia en el espacio público, entran en la literatura y reproducen sus tensiones en el espacio de la página.

Revolver la lengua: diglosia y comunidad nacional

Un ejemplo del conflicto nacional en torno a las lenguas lo marca Ana Peluffo (2002) para las novelas de Matto de Turner, en las que los personajes femeninos, a más de hablar español y francés, hablan kichwa, esto es, una lengua que en la época carecía de cualquier tipo de prestigio cultural, en un contexto en que la distinción y la elegancia eran determinantes para el capital cultural, especialmente para la mujer. De más está decir que la distinción y la elegancia no hablaban kichwa

ni castellano sino francés.⁹ Esta inclusión de la referencia francesa no podría sino leerse como una tensión con el modernismo. Con Mariano Siskind, podríamos acotar que la evidente francofilia del modernismo debe ser pensada no tanto en relación con una Francia concreta y particular sino como producto de una operación del discurso en la que ésta se vuelve una sinécdoque de la modernidad (2016, 200). Las operaciones discursivas puestas en juego configuraban una universalidad abstracta concentrada sobre el objeto *literatura mundial* que organizaba un espacio del cual, por primera vez, Latinoamérica participaba en igualdad de condiciones (2016, 179). El presupuesto ideológico subyacente a esta operación es el de que este espacio, creado en y por la literatura, sería uno de disolución de las identidades y, más importante aún, de los requerimientos identitarios de la racionalidad moderna. Dentro de esta lógica, las diferencias culturales quedaban anuladas, así como las posibles tensiones resultantes de ellas. Ante las diferencias realmente existentes, primaba una política de la diversidad.

A esto se refiere Peluffo (2002) cuando alude al indigenismo *como máscara*. Dentro de la constelación de categorías críticas de los estudios modernistas, el concepto de *máscara* resuena en otro similar, el de *pose* (cf. Molloy 2012), que igualmente enfatiza lo que de artificioso y de estratégico tiene el mecanismo modernista. En la desjerarquización social que plasman las crónicas modernistas, el escritor construye una retórica del derroche contrapuesta a la del utilitarismo burgués, así como también recorre los extramuros de esa ciudad letrada de la que fue expulsado y celebra alianzas efímeras con sus habitantes (Ramos [1989] 2009, 146-219). Este sistema de alianzas es fundamental para pensar el indigenismo. Peluffo (2002), pensando la novelística de Matto de Turner, plantea que, si estas alianzas estratégicas con subjetividades subalternas implican la contradicción de traducir la diferencia a los estándares perceptivos de la norma burguesa, lo hacen en el marco de un ejercicio literario consciente de la heterogeneidad de su configuración.

El siglo XX se encargó, desde la teoría literaria, de procesar el dilema pradiano respecto a la distancia que media entre la lengua de los lectores y la de los escritores. El también peruano Antonio Cornejo Polar desarrolla la categoría de heterogeneidad para organizar una

.....

⁹ El poeta ecuatoriano Juan León Mera, en su *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*, ya había mostrado una gran reticencia a incluir en su antología de poesía popular composiciones que alternaran el uso del kichwa con el del español. Igualmente, para el caso peruano, la antología de de la Riva-Agüero excluye toda la producción oral y kichwa en un esfuerzo por normalizar el corpus de textos del cual emergería el canon nacional (Fernández Cozman 2005, 13).

lectura metódica del corpus indigenista. El núcleo de su conflictividad en tanto hecho literario residiría en su compleja conformación interna. El indigenismo, como ejemplo más logrado de las literaturas heterogéneas, supone que al menos una instancia del proceso literario se ubique por fuera del orden sociocultural en el cual se producen los textos (1978, 11). En su mediación con el referente —la manzana de la discordia de la crítica indigenista —los personajes femeninos de Matto de Turner se ubican en la frontera de lo decible gracias a su manejo de las lenguas. Es la alta carga alegórica de estos textos, descrita ya en análisis como los de Doris Sommer ([1993] 2004) o del mismo Cornejo Polar ([1994] 2011), lo que nos permite analizar estos rasgos de los personajes no solo como su caracterización singular sino como aspectos centrales para un proyecto que se forjaba desde el lenguaje pero tenía alcances o pretensiones reformatorias de la sociedad.

Estos personajes, que, al menos desde lo lingüístico y, por ende, de lo cultural, se presentan como mestizos, son en Matto de Turner *los buenos*, peruanos *nuevos* —no españoles americanos, tampoco descendientes del linaje real Inca—¹⁰ y debían asumir la modernización del país. Si antes hablamos del debate crítico sobre si antologar o no versos en lenguas indígenas, en Matto vemos la valorización de un saber que tiene un claro efecto en lo real: el de propiciar el reconocimiento entre las facciones encontradas de la sociedad. Pasamos del discurso metaliterario¹¹ a la puesta en acto de las lenguas indígenas en el seno de la sociedad. Por supuesto, Matto no escapa a la polémica, siendo el indigenismo una literatura que constantemente problematizó la voz otra o subalterna. Vale recordar que una de las primeras novelas indigenistas, *El padre Horán* de Narciso Aréstegui, había convenientemente solucionado este problema con la inclusión como protagonista de una mujer indígena muda. Las protagonistas plurilingües de Matto entienden kichwa pero se lo traducen a los lectores, reservándose para sí la función de aglutinante social de esa nueva y anhelada comunidad.

.....

¹⁰ La complejidad de este proceso, su pragmatismo y su horizonte político es analizado en Cornejo Polar (1994). Para su detalle histórico y el seguimiento de las distintas opciones de gobierno en relación con la figura del Inca, ver Flores Galindo [1986] 1994.

¹¹ La crítica literaria no se agotaba sobre su objeto, lo que nos dice mucho sobre la invención de los imaginarios nacionales en la época. Cornejo Polar, escribiendo sobre la formación de la tradición literaria en el Perú, propone el año de 1862 como un año bisagra en la cultura de su país, ya que es el año en que se publica el último libro oficial de textos en torno a un hecho histórico (un *Álbum de Ayacucho*) y se publica el primer *Parnaso nacional*. Para él, este hecho marca el inicio de lo que se puede considerar el proceso de autonomización de la literatura peruana (en Achugar 1997, 17).

La escritora cuzqueña, por vía de la compasión, la moralidad y la caridad, justifica la denuncia que en la esfera pública realiza con su novela *Aves sin nido* (1889) como la inscripción de un sujeto femenino letrado en un ámbito que, por derecho, no le correspondía. Esto revela un corrimiento respecto a la retórica polémica de González Prada, así como trasluce una consciencia de la división social y sexual de la palabra, en la que por un lado están los géneros —en los sentidos sexual y literario del término— públicos y por otro los privados. Matto desestabiliza aún más el modelo de la heterogeneidad de clase y de etnia con su implícito comentario sobre las cuestiones de género (Peluffo 2002). Las charlas que por esas épocas da, principalmente, en el *Ateneo de Lima* y que fueron incluidas en *Leyendas y recortes* (1893) dan cuenta de la conocida *treta del débil*: correr las discusiones sobre lo público al ámbito de lo privado, ahí donde *el débil* está asignado. El aura de la moralidad recubre así las tres charlas incluidas en este volumen, “Estudios históricos. A la Sociedad Arqueológico—Lingüística” (1888), “Estudios históricos. Al doctor Luis Cordero” (1888) y “Luz entre sombras. Estudio filosófico-moral para las madres de familia” (1889), en las que los saberes históricos, políticos y lingüísticos aparecen apuntalando lo que sería la causa superior de la mujer: ser la reserva moral de la sociedad.

Por su estructura, las conferencias de Matto son elocuentes respecto a las operaciones de inscripción de ese sujeto letrado femenino en una esfera pública que, por su condición de género y su origen provinciano, probablemente le era hostil. En un primer movimiento, la *captatio* procura reponer una cierta *doxa* que relativice la carga polémica de la intervención. Así, Matto critica a aquellas mujeres que, ya sea por beatas o por incrédulas, “eluden el cumplimiento de sus deberes sociales” ([1889a] 1893, 75) en el hogar. Tras dejar por sentado esto, se abre un espacio para la discusión sobre los límites específicos de aquellos *deberes sociales*. En la caracterización de Matto, estos deberes coinciden con aquellos que le corresponderían a cualquier ciudadano, lo que, en el contexto de debate sobre los derechos civiles de las mujeres de fin de siglo, resulta elocuente. Su charla “Luz entre sombras” bien podría ser leída como un correlato no laico y atento a las cuestiones de género del “Discurso en el Politeama” de González Prada. Con estrategias diferentes, ambas alocuciones recurren al tópico de la degeneración moral del Perú.¹² Matto, a diferen-

.....

¹² El discurso de la degeneración fue muy usual a fines del siglo XIX. Tanto Matto como González Prada recurren a él para explicar la derrota peruana en la Guerra del

cia de González Prada, que lo desdeña, politiza el sentimentalismo para interrogar al Estado sobre sus políticas de subjetivación (Peluffo 2002). Una vez abierta la discusión, participa de ella no sólo desde el lugar que la distribución de los afectos le asigna a la mujer sino se vale, además, de su erudición en la lengua kichwa. Dado lo incipiente de los estudios lingüísticos indoamericanos en el período, y su poca formalización,¹³ resulta llamativa la centralidad que le asigna Matto a esta lengua —“vínculo imperecedero de unión” ([1888a] 1893, 99) y “monumento americano” ([1888b] 1893, 102)— siendo que el único centro de difusión activo de la que fuera la lengua general del Perú era el espacio doméstico compartido con las trabajadoras del hogar, en su mayoría kichwahablantes. El espacio doméstico irrumpe así en el imaginario nacional, acusando su monismo cultural, lingüístico, étnico y sexual.

A manera de cierre

Es así que en la matriz, que luego desembocaría en lo que hoy conocemos como indigenismo, se optó por la copresencia lingüística, problematizadora *per se* porque actualiza la diglosia social imperante. El español y el kichwa, por más que se intentara, no se encontraban en igualdad de condiciones dentro del texto literario. Cada palabra cargaba con su propia tradición, una, aunque venida a menos, hidalga; otra, aunque condescendentemente incluida, bastarda. Es así que el indigenismo desarrolló una larga lista de recursos para administrar esta distorsión del orden del discurso: las comillas, las itálicas, la “traducción simultánea” por medio de los paréntesis y, todo un clásico

Pacífico, así como comparten su fe en una renovación generacional que revitalizaría el cuerpo nacional. Dice González Prada: “Los viejos deben temblar ante los niños, porque la generación que se levanta es siempre acusadora y juez de la generación que desciende” ([1888] 1976, 43). Matto, por su parte: “Ellos, que en la cuna y en nuestros brazos aprendieron a amar la voz maternal, acaso escuchen con afecto la palabra de la mujer que les diga: *Dejad el lánguido sopor de la materia! Despertad! La Patria desfallece por falta de principios morales y religiosos*” ([1889a] 1893, 79).

¹³ Falta de sistematización que se nota, entre otras cosas, en la defensa que Matto realiza de la forma “qquechua” por sobre la preferida por otros lingüistas de la época, “keshua”. La diferencia radica, según Matto, en que “keshua” es un nombre común que significa sogá o cuerda de paja, por lo que sería inadecuado para su utilización como nombre propio de la lengua en cuestión. Sería, dice Matto, indiscernible para el lector neófito ([1888b] 1893, 103). La inquietud pedagógica es una constante de las reflexiones lingüísticas de Matto, así como parte central de lo que podría llamarse su proyecto político.

del género, el glosario de términos. Más allá del efecto buscado por el autor —exotista, realista, revulsivo— la sola incorporación de estos términos desestabilizaba la matriz hispánica de la lengua literaria. No tanto por su apertura a otras tradiciones letradas y prestigiosas —si bien desde Darío se entiende el gesto de entrada a estas por la puerta lateral— sino por la invención de una versión letrada de lo que era predominantemente una cultura oral. Está claro que los grados de problematización varían de un texto a otro, principalmente por las palabras convocadas y por las fórmulas usadas para ello. Están los casos, incluso, en que esta tensión trata de ser anulada.¹⁴

La historia de estas intervenciones sigue el camino señalado por Mabel Moraña, y va de la performance lingüística del signo a la constitución de un sistema literario heterogéneo. Resumiendo, la literatura latinoamericana de fin de siglo presenta por lo menos tres variedades: una matriz hispánica, francamente residual, opuesta a una que tradicionalmente ha sido catalogada como cosmopolita. Además, y tal vez por efecto de la invención *ex nihilo* de una tradición discursiva a la que adscribir, la matriz que sería considerada como regionalista y que aquí analizamos en su versión indigenista, proponía un ensamblaje de los discursos que ubicaba a la literatura en un lugar distinto que lo que hacía la opción canónica. Lo que diferencia una matriz de otra es el ejercicio de una determinada política de la literatura, más que un repertorio de tópicos literarios que, por uso y abuso de textos y lecturas, quedarán relacionados con los movimientos en cuestión. Paradójicamente, lo que tendría que haber sido la formulación más radical, la de la pura performance lingüística del signo, fue reemplazada por una más productiva política de la diferencia, de la elaboración del conflicto, en lo que hoy podría ser leído como una clara lección de *realpolitik*.

.....

¹⁴ Un caso paradigmático en este sentido es el del peruano José Santos Chocano y su poemario *Alma América*. La política de la lengua que pone en juego el texto muestra las tensiones que el poeta trataba de controlar. Si por un lado el libro recurre al clásico glosario de términos de origen indígena; por otro, incluye una sección llamada “Salvedades” en la que se aboga por la utilización de ciertos galicismos y ciertos recursos del parnasianismo que Chocano considera más acordes a su concepción “objetivista” de la poesía. Esa es la “otra musa, que no es la musa hispana” (1906, VI) que el poeta entrega en su canción. Las voces de esa musa salvaje “que se echará de hinojos ante el poder real” (ibid.) caben todas en el diccionario metropolitano. Así lo advierte Chocano en el “Vocabulario”, a la vez que ofrece unas pocas que no lo están. Nuevamente la política de la lengua reproduce las tensiones internas del texto, ya que este americanismo lingüístico certificado debilita cualquier reivindicación que el “cantor de América” pretenda llevar adelante. Con Mariátegui, podríamos decir que hasta Ricardo Palma se atrevió a más en sus famosas polémicas con la Real Academia Española.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo. 1997. "Parnasos fundacionales. Letra, Nación y Estado en el siglo XIX". En *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, núm. 178-179, 13-31.
- CORDERO, Luis. (1895) 2006. *Diccionario quichua-castellano y castellano-quichua*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- CORNEJO Polar, Antonio. 1978. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 7/8: 7-20.
- CORNEJO Polar, Antonio. 1994. "Aves sin nido como alegoría nacional" en Matto de Turner, C. *Aves sin nido*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- CORNEJO Polar, Antonio (1994) 2011. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Latinoamericana Editores.
- DARÍO, Rubén. (1896) 2007. "Palabras liminares". En *Poesía*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- FERNÁNDEZ Cozman, Camilo. 2005. "Antonio Cornejo Polar y su lúcida visión de la novela indigenista". En *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, editado por Antonio Cornejo Polar, 9-16. Lima: Latinoamericana Editores.
- FLORES Galindo, Alberto. (1986) 1994. *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Editorial Horizonte.
- GONZÁLEZ Prada, Manuel. (1888) 1976. "Discurso en el Politeama". En *Páginas libres/Horas de lucha*, editado por Luis Alberto Sánchez, 43-48. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GONZÁLEZ Prada, Manuel. (1889) 1976. "Notas acerca del idioma". En *Páginas libres/Horas de lucha*, editado por Luis Alberto Sánchez, 171-182. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GONZÁLEZ Prada, Manuel. (1890) 1976. "Valera. Poeta y epistolario". En *Páginas libres/Horas de lucha*, editado por Luis Alberto Sánchez, 135-148. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MATTO de Turner, Clorinda. (1888a) 1893. "Estudios históricos. A la Sociedad Arqueológico-Lingüística". En *Leyendas y recortes*, 91-100. Lima: Matto Hnos. Editores.
- MATTO de Turner, Clorinda. (1888b) 1893. "Estudios históricos. Al doctor Luis Cordero". En *Leyendas y recortes*, 101-111. Lima: Matto Hnos. Editores.
- MATTO de Turner, Clorinda. (1889) 1893. "Luz entre sombras. Estudio filosófico-moral para las madres de familia". En *Leyendas y recortes*, 75-90. Lima: Matto Hnos. Editores.

- MOLLOY, Silvia. 2012. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- MONDRAGÓN, Rafael. 2019. *Un arte radical de la lectura. Constelaciones de la filología latinoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORAÑA, Mabel. 2010. *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana.
- MORAÑA, Mabel. 2013. *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamericana.
- MOYA, Ruth. 2006. “Estudio introductorio”. En *Diccionario quichua-castellano y castellano-quichua* por Luis Cordero, I-XX. Quito: Corporación Editora Nacional.
- PELUFFO, Ana. “El indigenismo como máscara: Antonio Cornejo Polar ante la obra de Clorinda Matto de Turner”. En *Antonio Cornejo Polar y los estudios culturales en América Latina*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institute. Versión digital disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-indigenismo-como-mascara-antonio-cornejo-polar-ante-la-obra-de-clorinda-matto-de-turner/html/ef88ac55-5fee-499d-913d-1a7a19e36f7d_3.html#I_0_
- RAMOS, Julio. (1989) 2009. *Desencuentros de la modernidad*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.
- SANTOS Chocano, José. 1906. *Alma América. Poemas indoespañoles*. París: Bouret.
- SCHWARTZ, Jorge. (1991) 2002. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SISKIND, Mariano. 2016. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SOMMER, Doris. (1993) 2004. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

**Juan José de Soiza Reilly,
cronista de *Caras y Caretas*.
Estrategias para la divulgación literaria
en un semanario ilustrado**

JULIETA VIÚ ADAGIO

(Instituto de Estudios Críticos en Humanidades;
Universidad Nacional de Rosario; Universidad Nacional de Río Negro;
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

Los textos de Juan José de Soiza Reilly (1880-1959) sobre personalidades destacadas, escritos por encargo de la revista argentina *Caras y caretas*, son materiales de gran interés para la historia de la crónica hispanoamericana. Crónicas de viaje de enorme popularidad (*Cien hombres célebres* fue un *best-seller*) producto de entrevistas realizadas entre 1907 y 1908 en Italia, España y Francia, que hicieron una apuesta provocadora: ubicar a los escritores entre los hombres célebres. Los elegidos fueron autores contemporáneos (incluyó muchos raros darianos sin limitarse a ellos) que las entrevistas colaboraron en divulgar para el público hispanoamericano. Aquella escritura evidencia un diálogo fecundo con la estética modernista aunque a su vez presenta notables diferencias por la lógica de las páginas de sociales que la guía: la representación de la intimidad del escritor no solo pospone sino que, en muchos casos, excluye el tratamiento de la obra. Asimismo, la filiación periodística de Soiza Reilly y su alianza estratégica con el mercado (zonas simbólicamente relegadas por los escritores que se preciaban de tal) contribuyeron a su marginalización del campo artístico.

Nuestra hipótesis es que estos textos de escritores convertidos en celebridades, susceptible de ser leídos como una forma de crítica literaria, aggiornan la crónica modernista hispanoamericana al combinar una discursividad crítica sustentada en valores literarios como la aristocracia estética con la discursividad de la fama propia

de la cultura del consumo masivo. Mencionamos las estrategias periodísticas más destacadas: la forma dialógica de la entrevista que imprime un tono informal al estudio literario; la escucha como forma de interpelación al lector; el abordaje biográfico para develar la personalidad del escritor; el cronista *voyeur* capaz de convertir en espectáculo la vida ajena; y, finalmente, la búsqueda de nuevos lectores a partir de la retórica de la fama (en sintonía con lo trabajado por Josefina Ludmer). Estas inflexiones no resultan menores respecto de una tradición crítica centrada en el texto, legitimada en valores literarios e interpretaciones realizadas por una autoridad ajena a la obra y dirigida a lectores cultos.

La crítica literaria al modo de las páginas de sociales de Soiza Reilly con su “placer de lectura que se regodea en el voyeurismo” (Servelli) cifra entonces una novedosa perspectiva dentro del género crónica: la divulgación de saberes cultos en una revista masiva e ilustrada como *Caras y Caretas*. La nota popular la imprime el medio de publicación y, sobre todo, las estrategias discursivas utilizadas para llegar a un público para el que la lectura no constituía una actividad cotidiana. Originalidad potenciada también por la mirada mercantil que Soiza Reilly tuvo del campo literario (mirada que la tradición ilustrada moderna se ocupó de desacreditar) que abrió un camino enormemente transitado por la literatura latinoamericana del siglo XX. En definitiva, se trata de una escritura que cobra valor de novedad en el contexto de un campo cultural sustentado en la aristocracia artística, las jerarquías intelectuales y el desprecio hacia lo vulgar.

Las crónicas de Soiza Reilly sobre escritores

Juan José de Soiza Reilly (1880-1959), conocido popularmente como el entrevistador de las celebridades, ejerció de crítico literario sin la venia institucional en el marco de la emergente prensa popular de principios del siglo XX. Desde la plataforma que le brindó el emblemático semanario ilustrado argentino *Caras y Caretas*, rescató gran cantidad de escritores en algunos casos más legitimados que en otros: Camille Mauclair, Jean Richepin, Laurent Tailhade, Paul Adam, Luis Bonifoux, Gabriel D’Annunzio, Benito Pérez Galdós, Salvador Rueda, Miguel de Unamuno y Jorge Onhet, entre otros. Ese repertorio de autores contemporáneos, que incluyó muchos raros darianos sin limitarse a ellos, divulgó nuevos nombres para el creciente público hispanoamericano. Lejos de la reseña erudita, Soiza Reilly se abocó a representar la intimidad de los escritores a

quienes provocadora y, sobre todo, estratégicamente abordó como si fuesen celebridades.¹ Ello le permitió traspasar el cerco de la ciudad letrada (Rama) y abordar de soslayo cuestiones estéticas: autores, libros y estilos se encontraron supeditados al relato de chismes sobre la vida privada del escritor en cuestión. Aquellos escritos de enorme popularidad estaban orientados a un público heterogéneo de escasa formación cultural, producto del acelerado crecimiento urbano, las oleadas inmigratorias y las campañas de alfabetización masiva. Soiza Reilly fue, al decir de Juan Terranova, “el escritor natural de las masas inmigrantes de principios de siglo” (2003, 18).

La revista *Caras y Caretas* en la que se publicaron las crónicas sobre hombres célebres de Soiza Reilly tuvo un rol central en el proceso de democratización cultural de principios del siglo XX:

Perteneció al sistema misceláneo de magazine inspirado en publicaciones similares de Europa y Estados Unidos. Como empresa moderna, colaboró en el surgimiento de una capa nueva de productores y favoreció la profesionalización literaria. Demandó a sus colaboradores materiales breves y novedosos, infundiendo en los textos el espíritu de la moderna escritura periodística. A mediados del siglo XIX, Edgar A. Poe afirmaba que en Norteamérica la fuerte presencia del cuento se debía a los semanarios; cincuenta años después un seguidor rioplatense, Horacio Quiroga, asumía ese principio al ajustar su producción a las reglas formales y temáticas aprendidas en *Caras y Caretas*, una revista que comenzaba a impactar en la escritura destinada al nuevo público y que seguirá haciéndolo en ciertas zonas de la literatura posterior, cuyo descubrimiento de la ciudad, su exploración de los márgenes, su reivindicación plebeya del lenguaje popular y su desenfado frente a la solemnidad del arte tienen en ella uno de sus puntos de origen.

Fue también pionera en poner a disposición de los lectores —sin distinción de clase social, jerarquía cultural o identificación política— textos e imágenes del más variado tipo para que todos, sin necesidad de acreditar competencias específicas, los apreciaran como meros consumidores en el mercado cultural. (Rogers 2008, 16)

.....

¹ La escritura de Soiza Reilly se asentó sobre el discurso de la fama y, en este sentido, habilitó distintos tipos de protagonistas: sujetos en su mayoría distinguidos por la clase social a la que pertenecen (reyes, condesas y príncipes) o miembros del campo artístico (poetas, pintores, escultores o músicos); también otro tipo de protagonistas, que aparecen en un reducido número de crónicas, sujetos sin estatus social ni cultural que se diferenciaban de la masa por haber vivido algún suceso extraordinario (“La historia de un lustrabotas”, “El filósofo de los perros”).

Pensada para quienes no frecuentaban librerías ni bibliotecas, *Caras y Caretas* entabló con la literatura una relación más desacralizante y menos protocolar de la establecida en aquel momento desde los ateneos y las revistas cultas (Rogers 2008).² El posicionamiento de la revista respecto de la discursividad crítica ha sido tema de interés de los especialistas que interpretaron el hecho de diversas maneras. Eduardo Romano (2004), en el libro dedicado a las primeras revistas ilustradas rioplatenses, sostiene que *Caras y Caretas* no le otorgó ningún espacio a la crítica literaria en referencia a cierta renuncia al discurso metatextual;³ Geraldine Rogers, en cambio, advierte que más que una renuncia al ejercicio crítico, se trató de un cambio de modalidades, funciones, lenguajes y destinatarios:

En sus páginas contribuyó a la divulgación de la cultura literaria pero lejos de reproducir los patrones de la elite, practicó formas de tratamiento de los textos vinculadas específicamente al circuito de la cultura masiva. Al contrario de lo que suele suponerse, la actitud crítica no fue unidireccional —de la alta cultura a la comercial y popular— sino que también existieron impugnaciones que, partiendo de la última, apuntaban a la primera con una independencia que era el resultado de la autonomía creciente del mercado cultural. (Rogers 2008, 254)

Caras y Caretas rompió con la homogeneidad propia de las revistas intelectuales de carácter verbal exclusivo, pobladas de textos que tratan sobre otros textos, y apostó por el hibridismo discursivo. El cambio de formato y modalidades planteado por Geraldine Rogers permite advertir que el tratamiento dado a la literatura en las crónicas de Soiza Reilly no se fundamenta en exégesis textuales sino en la divulgación

.....

² La división entre lo culto y lo popular resulta constitutiva de aquel período; sin embargo, como plantea Geraldine Rogers, a principios del XX es posible empezar a advertir cruces: “en el cambio de siglo el dominio de la alta cultura comenzó a ser socavado por el interés de la gente común hacia el arte, lo que originó aspiraciones contrastantes con la escasez de capital simbólico de la que partían. La revista alimentó ese interés poniendo en circulación textos e imágenes que los consumidores, sin conocimientos específicos, podían apreciar a partir del sentido común y de su derecho como participantes necesarios en el mercado. No sólo los versos «sencillos y henchidos de sentimiento» de Carriego entraron con *Caras y Caretas* en todos los hogares, sino que también los poetas raros y aristocráticos comenzaron a ser parte del menú plebeyo” (Rogers 2008, 254).

³ Eduardo Romano sostiene: “las revistas ilustradas dedican poco o ningún espacio a la crítica, con esta particularidad: a medida que ganan público, que su número de ejemplares se multiplica, estabilizan un cierto acopio de lecturas entretenidas y renuncian al discurso metatextual” (2004, 17).

de autores a través de conversaciones con ellos. Conversaciones basadas en entrevistas, concebidas por el propio escritor al modo de “autopsias cerebrales”, esto es, que lejos de la reproducción fiel de la palabra ajena se buscaba develar el alma del artista bajo la premisa de que la buena comprensión del autor permitiría entender su estética: “Muchas veces la descripción de un detalle fisionómico contribuye a que el lector comprenda mejor el por qué un individuo ha realizado ciertos hechos en su vida literaria o política” (Soiza Reilly 1909, 418). Más allá de la explicación que buscó legitimar su trabajo periodístico al destacar el aporte para los estudios literarios, estas crónicas que apelaron a la forma de la entrevista funcionaron como nexo entre una literatura que comenzaba a democratizarse y un público en crecimiento ávido de conocimientos artísticos. Nexo que se advierte por ejemplo al introducir en la entrevista, género de la prensa moderna, una discursividad propia hasta aquel entonces del ensayo o la reseña de libros.

Enmarcamos nuestra hipótesis de lectura bajo la premisa planteada por Geraldine Rogers sobre el distanciamiento de *Caras y Caretas* de los modelos ofrecidos por la llamada “alta cultura”: los textos de Soiza Reilly sobre escritores convertidos en celebridades, susceptible de ser leídos como una forma de crítica literaria, aggiornan la crónica modernista hispanoamericana al combinar una discursividad sustentada en valores literarios como la aristocracia estética con la discursividad de la fama propia de la cultura del consumo masivo.⁴ Mencionamos las estrategias periodísticas más destacadas en la escritura de Soiza Reilly: la forma textual dialógica que le imprime un tono informal al abordaje literario frente al modelo monológico de crítica más tradicional; la escucha como nueva forma de interpelación al lector; el abordaje biográfico para develar la personalidad del escritor; el cronista *voyeur* capaz de convertir en espectáculo la vida ajena; y la búsqueda de lectores a partir de la retórica de la fama (en sintonía con lo

⁴ Josefina Ludmer, quien leyó por primera vez los textos de Soiza Reilly a la luz de la cultura de la celebridad, advierte que se trata de una nueva política de la cultura: “La celebridad es un fenómeno típico de masas que surge a fin del XIX y se relaciona con la profesionalización del periodismo; es una de las industrias culturales del periodismo, la industria del deseo. En la Argentina, aparecen las entrevistas a celebridades en *Caras y Caretas*. La celebridad también se relaciona con un cambio en las estructuras sociales y la expansión del público lector (con doscientos mil ejemplares por semana de *Caras y Caretas*). [...] El discurso sobre la fama coincide con la profesionalización del periodismo y con la cultura del consumo. Las historias y los cuentos de personas (las historias de vida) fueron centrales como símbolos humanos que podían sintetizar acontecimientos locales, problemas sociales o tragedias sociales. Los nombres comenzaron a ser noticia” (2011, 195).

trabajado por Josefina Ludmer). Estas inflexiones no resultan menores respecto de una tradición crítica centrada en el texto, legitimada en valores literarios e interpretaciones realizadas por una autoridad ajena a la obra y dirigida a lectores cultos.

El abordaje literario concebido por Soiza Reilly al modo de una página de sociales —como proponemos pensar esta producción— resultó un modo exitoso de divulgación de lo que podrían llamarse saberes cultos en una revista masiva e ilustrada como *Caras y Caretas*. La nota popular la imprimió el medio de publicación y, sobre todo, las estrategias discursivas propias del periodismo utilizadas para llegar a un público para el que la lectura no constituía una actividad cotidiana. A ese planteo innovador, debemos sumarle la mirada mercantil del escritor sobre el campo literario. Una mirada que la tradición ilustrada moderna se ocupó de desacreditar sin éxito ya que abrió un camino enormemente transitado por la literatura latinoamericana del siglo XX. En definitiva, esta escritura forjada a la luz del emergente periodismo ilustrado popular cobra valor de novedad en el contexto de un campo literario de marcada tendencia modernista, sustentado en la aristocracia artística, las jerarquías intelectuales y el desprecio hacia lo vulgar.⁵

Aquella orientación popular permite explicar el hecho de que Soiza Reilly haya construido una imagen de escritor más próxima a la del periodista que a la del crítico literario: “Personaje de gran visibilidad en redacciones y autor de libros que vendieron un sinnúmero de ejemplares, Soiza Reilly no consiguió, sin embargo, ingresar al campo intelectual porteño como un hombre de letras” (Torres 2020, XLI). En tal sentido, fue un escritor que operó desde afuera de la ciudad letrada, diremos con Ángel Rama, para referir al espacio marginal que tuvo respecto del ámbito literario de principios del siglo XX. Su filiación periodística asumida con convicción explica la falta de reconocimiento de sus contemporáneos ya que, para el imaginario cultural de fines del siglo XIX y principios del XX, literatura y periodismo representaban,

⁵ Los valores culturales mencionados fueron sostenidos por el propio Soiza Reilly como evidencia la autfiguración que abre el libro que será un verdadero best-seller *Cien hombres célebres*: “Hace tiempo que los perros hostiles me persiguen ladrando... Y tienen razón. Ellos son perros. Además, yo no formo parte de la muchedumbre. Alimento mis sueños con el producto de mi propia huerta. Tengo mis creencias. Quiero más lo mío que lo tuyo. No copio las modas del Petronio de enfrente. Camino siempre solo. Tengo mi sendero” (Soiza Reilly 1909, 9). Con un claro eco dariano (referimos a *Cantos de vida y esperanza*), Soiza Reilly se concibe como un hombre de letras en oposición a la multitud y plantea discursivamente su pertenencia al grupo de artistas que implica la exclusión del vulgo.

en términos simbólicos, ámbitos antagónicos. Asimismo, las lecturas propuestas en sus crónicas también se encuentran forjadas desde el campo periodístico como evidencian entre otras cuestiones el afán noticioso. En definitiva, esta indagación del polo más periodístico del género convierte la obra de Soiza Reilly en un hito de la historia de la crónica producida en América Latina: su escritura evidencia la discursividad crítica adaptada a las demandas de la cultura masificada. Soiza Reilly le entregó a *Caras y Caretas* breves y entretenidos relatos que sin llegar a la semblanza, el retrato o el perfil recuperaban un nombre de autor a partir de algún suceso de su vida íntima que pudiese resultar atrapante para suscitar la lectura. En tal sentido, sus crónicas experimentaron con la práctica crítica por fuera de los parámetros y espacios instituidos por la academia literaria. Ni echaron luz sobre una obra ni develaron sentidos latentes. Con un objetivo sin dudas más modesto, se propusieron recuperar nombres e historias para el deleite de los lectores.

Soiza Reilly y el modernismo hispanoamericano

A fines del siglo XIX, la crónica de crítica literaria presentó dos vertientes: una tendencia de marcada pretensión cientificista, expresada bajo un discurso analítico de rigurosidad terminológica y precisión técnica (las crónicas de Paul Groussac, integrante de la elite política e intelectual y, sobre todo, encarnación de la figura de crítico profesional, ilustran de manera clara esta vertiente objetivista⁶). Y, a su vez, una crítica producida por el llamado “intelectual artista” (Zanetti 2008, 523) que priorizó la voz del artista en tanto sujeto capaz de representar sus impresiones. Este tipo de crítica ejercida, entre otros, por la figura señera de Rubén Darío fue concebida “a caballo entre la crítica impresionista y los postulados del simbolismo —y en franca disidencia con criterios histórico-positivistas” (Caresani 2015, 141)—. Ambas concepciones de la práctica crítica, distintas en cuanto a perspectivas y abordajes, encuentran correspondencia con las formas de consagración de los escritores referidos: “Mientras Darío, sin relaciones en los ámbitos

.....

⁶ Paul Groussac es quien encarnó, a fines del siglo XIX, el papel de crítico cultural. Paola Suárez Urtubey destaca el valor social otorgado en dicha época al especialista y lo ejemplifica con un fragmento de la nota, que reproducimos a continuación, donde el diario *La Nación* anuncia el ingreso de dicho escritor como colaborador: “La Nación cuenta desde hoy con la colaboración literaria del Sr. P. Groussac, a cuyo cargo estará especialmente en nuestro diario la crítica teatral, que, en sus manos, asumirá la importancia que hace de ella en la prensa europea un alto y delicado ministerio” (Suárez 2007, 27).

de poder, se declara ‘artista’ y ‘poeta’, Groussac se instala como un ‘crítico profesional, como ‘árbitro cultural’” (Mogillansky 2004, 103). Este esquemático panorama de las tradiciones hegemónicas pretende iluminar el lugar que ocupó la producción de Soiza Reilly en el campo literario ya que sus crónicas, aún inscriptas en esta última vertiente, presentan diferencias respecto de la estética modernista.

La escritura de Juan José de Soiza Reilly se inscribe, como han advertido los especialistas, en la tradición modernista, entre otras cuestiones, por el valor aristocrático de las letras, el desprecio hacia el vulgo, el afán cosmopolita y la autofiguración de escritor original.⁷

«El periodista-entrevistador de los célebres es, en realidad, un poeta modernista y no un mero periodista” (2011, 199), dirá Josefina Ludmer con la intención de otorgarle estatuto literario a la escritura de Soiza Reilly. Recuperamos dichas lecturas sobre la filiación modernista del escritor para iluminar otra instancia en la que es posible advertir vínculos con dicha estética: la concepción literaria de la escritura crítica. “Sobre el arte de la crítica” de Enrique Gómez Carrillo puede interpretarse como un arte poética sobre el quehacer de la crítica moderna que tuvo como principal objetivo situar el ejercicio crítico en el campo de la literatura. La argumentación parte de un diagnóstico claro: ante la vieja y anquilosada forma de la crítica (para Gómez Carrillo la “vieja crítica”), surgía una nueva forma que, lejos de la exégesis textual, procuraba construir un relato de las impresiones del escritor: “esa es la crítica moderna: referir nuestras sensaciones en forma artística y hacer de nuestras impresiones una especie de novela para el uso de los espíritus avisados, finos, curiosos” (Gómez Carrillo 1893, 33). Dos aspectos cobran relevancia: la valorización del juicio del escritor con su mirada artística en oposición a la perspectiva del crítico concebido como especialista. Esta nueva autoridad que emerge con el Modernismo, referida por Susana Zanetti como el saber del intelectual artista, se basó en la autonomía estética “como único respaldo para intervenir en el mundo de las ideas” (2008, 523). La otra cuestión es la centralidad dada a la subjetividad a través de la postulación de una narración de impresiones y sensaciones frente a los juicios objetivos de los análisis retóricos y los estudios gramaticales. El planteo de Gómez Carrillo apuntó al equilibrio entre arte y ciencia ya que si bien el arte no prescindiría por completo de la ciencia tampoco debía confundirse con ella.

.....

⁷ Para atender a los vínculos de la escritura de Juan José de Soiza Reilly con la estética modernista, véase: Torres, María Guillermina (2020): “La construcción de un prestigio sonoro: los viajes de Soiza Reilly para *Caras y Caretas*”.

Existe una enorme probabilidad de que Soiza Reilly haya conocido la crónica referida de Enrique Gómez Carrillo ya que como testimonia Pedro Henríquez Ureña (1978) los textos de este escritor fueron leídos con gran voracidad por el público hispanoamericano,⁸ aunque lo cierto es que desconocemos si efectivamente fue así. De todas maneras, la perspectiva asumida en sus crónicas evidencia que compartieron la concepción modernizadora y sobre todo que Soiza Reilly hizo su propia apuesta en relación con la necesidad de ejercer la práctica crítica desde la mirada del artista: sus crónicas constituyeron una apuesta por acercar la palabra de los artistas en tanto voz autorizada al público masivo. Ahora bien, Soiza Reilly provocó un desvío ya que aquellos textos sobre escritores no se diferenciaron del resto dedicados a representar a hombres célebres en general. No se advierte que la conversación con los escritores haya sido específica de cuestiones literarias sino, al contrario, todas sus crónicas sea el protagonista un miembro de la aristocracia social, un representante de la iglesia o un artista estuvieron enfocadas en registrar la intimidad del protagonista. Es necesario aclarar que aquel interés no impidió que Soiza Reilly fuera educando a sus lectores en valores estéticos populares, en el gusto por lo morboso y escandaloso (veremos más adelante la semblanza de poeta adicto de Julio Herrera y Reissig). La breve crónica “La muerte de Catulle Mendès”, en la que se narra con total desparpajo y lujos de detalle la trágica muerte del escritor francés, evidencia un tratamiento sensacionalista que caracterizará la escritura de Soiza Reilly. Tratamiento que se vuelve más patente aún en contraste con la crónica que Rubén Darío le dedicó a este mismo poeta en la que solo se hace una sutil mención de aquella muerte trágica.⁹

.....

⁸ Reproducimos una cita que ilustra la pasión que despertaba la lectura de este autor: “Cuando Urueta pronunciaba en la clásica Preparatoria de México sus memorables conferencias sobre los poemas homéricos y la tragedia ática (esas sorprendentes disertaciones que, a pesar de su erudición barroca y su documentación apresurada, evocan vívidamente aspectos del espíritu griego, merced a la poderosa intuición del autor, al punto tal que el rector de la universidad salmantina, helenista y Unamuno, las juzgó con singular respecto), uno de los entonces discípulos del orador mexicano salía de cada conferencia —según refiere hoy humorísticamente— encendido de amor de las letras, y al llegar a su casa se entregaba apasionadamente a la lectura de... Gómez Carrillo” (Henríquez Ureña 1978, 287).

⁹ A partir de un análisis contrastivo de ambas crónicas, Daniel Rinaldi concluye: “Los artículos de Rubén Darío y de Soiza Reilly, motivados ambos por la muerte de Catulle Mendès, hecho que conmoviera la opinión pública, guardan grandes diferencias. La muerte es, en el texto del nicaragüense, el elemento que desencadena un estudio erudito sobre el poeta (estudio que queda fuera del presente trabajo); en el del uruguayo, su muerte es el centro de un artículo periodístico de actualidad, de un artículo escrito en un estilo sensacionalista que busca impactar en el lector” (2020, LXIII).

La ambivalencia entre la adscripción y, al mismo tiempo, el alejamiento de Soiza Reilly de la estética modernista se corresponde con el posicionamiento de la revista que le valió la fama. “Caras y Caretas: el periodismo popular o la fórmula del éxito” (1899), nota editorial escrita para la celebración del primer aniversario de la publicación recuperada por el especialista Jorge Rivera en *El escritor y la industria cultural*, permite advertir la novedad de un proyecto periodístico interesado en combinar el tratamiento serio que de credibilidad y al mismo tiempo la nota jocosa capaz de distender al lector.¹⁰ Ante el diagnóstico de que “la revista puramente literaria y puramente artística —miel con azúcar— no podía ser viable” (Alberdi 1993, 90), *Caras y Caretas* propuso una nueva fórmula: las notas de color al comienzo, seguidas de las representaciones de la vida misma y finalmente por las notas sobre arte al servicio de la información universal.¹¹ La editorial pone de manifiesto la prioridad otorgada al estudio de los gustos y las demandas del público que posibilitó su éxito como publicación ilustrada de actualidad. Y sobre todo, explicita un cambio que anticipa el pasaje del Modernismo hispanoamericano a las vanguardias latinoamericanas cuando sostiene: “poco arte por el arte —mucho arte por la vida” (1993, 90). Manifestación de principio que da cuenta del interés de abandonar de manera paulatina la estética finisecular para orientarse a lo que será una de las principales banderas de los movimientos vanguardistas: unir arte y vida (otro aspecto más para sostener la tesis de Josefina Ludmer: Soiza Reilly como precursor de Roberto Arlt).

El abordaje literario al modo de una página de sociales

El espectáculo ha hecho algo más; permitió que la literatura pasara a ser una práctica donde la barrera más brutal entre la cultura alta y masiva se disolviera sin desaparecer.

GRACIELA MONTALDO, *Museo del consumo*.

.....

¹⁰ “Caras y Caretas, que fue una de las primeras publicaciones que pagó en forma regular las colaboraciones literarias, desplegó para el nuevo público una forma original y eminentemente atractiva, que satisfacía de manera adecuada las necesidades y preferencias más variadas: caricaturas, historietas, notas de actualidad, crónicas, cuentos, poemas, fotgrabados, reportajes, curiosidades, viñetas costumbristas, crítica, información deportiva, entretenimientos, publicidad, etc.” (Rivera 1998, 27).

¹¹ La nota editorial expresa: “era preciso hermanar la actualidad que interesa, la verdad que atrae la atención, con la caricatura que esboza una sonrisa. Pero todo del día, todo de la vida, a fin de que en la nota seria o en el pellizco irónico, sintiera el público que iba alguna cosa suya, recién gozada o sufrida, y recién vista u oída” (Alberdi 1990, 90).

Las crónicas sobre escritores de Soiza Reilly constituyen una experiencia de crítica literaria desarrollada en sintonía con una cultura del espectáculo popular, sensacionalista, heterogénea, exitista, eminentemente visual y tendiente a la ostentación pública (aspectos todos que se manifiestan en la escritura sin ocultar el valor literario del que parten los textos). Más allá de la distancia establecida con la muchedumbre (el prólogo a *Cien hombres célebres* constituye un ejemplo paradigmático), Soiza Reilly desplegó una serie de estrategias periodísticas en una apuesta por tender lazos con el público masivo. La focalización en la intimidad, la exhibición de aspectos escandalosos de la vida privada, la apuesta por la representación visual de los escritores y la conversión en celebridades, entre otros aspectos, nos llevaron a conceptualizar esa intervención cultural como una crítica literaria al modo de una página de sociales por la proximidad advertida con el espacio periodístico destinado a anotar sobre sucesos sociales relevantes de personalidades distinguidas. En “Más hermosa y más actriz que nunca. Notas sobre las páginas de sociales”, Carlos Monsiváis las define como “la vitrina evidente, el escaparate donde posan, modelan, bailan y se miran con languidez enamorada los seres que se autodefinen como el rescate de la elegancia y el buen gusto de manos de la barbarie” (1991, 140). Un espacio de promoción de hábitos y costumbres de los sectores más privilegiados de la sociedad que se instituye como parámetro de realización de vidas exitosas (en el caso de Soiza Reilly, de vidas escandalosas). Sobra decir que el tipo de crítica literaria ejercida por Soiza Reilly no respondió a los lineamientos establecidos por el campo artístico entre otras cuestiones porque abordó la literatura desde una mirada “desinhibida y mercantil” (Servelli 2003, 42) que puso en crisis la exclusividad del valor estético.

Con el tono provocador que lo caracteriza, en la crónica “El rector de la universidad de Salamanca” dedicada a Miguel de Unamuno, Soiza Reilly cuenta: “He vivido tanto tiempo entre las bambalinas de las almas célebres, que ya no creo en los libros. Ni tampoco en quienes los escriben. Sin embargo, es un placer cavar en la memoria. Es un suave deleite evocar las visiones que mis pupilas vieron...” (1909, 35). La reflexión cobra relevancia porque constituye una operación de legitimación discursiva en la que el escritor asegura que habla de lo que sabe o, en todo caso, habla porque sabe. A su vez, la afirmación vuelta confesión le imprime un ingrediente atrapante: el relato de una experiencia personal. La narración habilita un momento íntimo en el que el escritor parece hacerle una confidencia al lector. Confidencia muy propia de Soiza Reilly ya que es provocadora, socarrona y entretenida.

El hombre cuya fama es la de haber estado por décadas entre escritores dice no creer en ellos. Dicha afirmación importa más por la provocación que por su veracidad. Ahora bien, la reflexión citada ilumina su posicionamiento frente al tema y sintetiza su método de trabajo (eso es lo que en realidad nos interesa): sin creer en quienes escriben libros, plantea “es un placer cavar en la memoria. Es un suave deleite evocar lo que mis pupilas vieron”. Allí, se cifra la operación de Soiza Reilly: marginar al libro para focalizarse en la vida. Antes que el escritor como autor de libros, importa en tanto protagonista de una vida escandalosa.

Una de las estrategias pergeñadas por Soiza Reilly para habilitar el ingreso de la discursividad crítica a páginas periodísticas cuya lectura estuvo motivada por la espectacularidad fue la conversión del escritor en celebridad. La operación apeló a auratizar al personaje elegido. En la mayoría de los casos, la fama del nombre propio inscribió la crónica en la lógica del chisme. Un ejemplo del uso de la información del ámbito privado puesto al servicio de la conmoción del lector se advierte en “Con la viuda de Emilio Zola” en la que se lee: “Ya conoceréis la historia de este hijo de Zola. Era hijo natural. Mas cuando el novelista falleció, la esposa legítima, la dulce Alexandrine, abrió sus estériles alas de madre buena, y lo llevó a su lado. Lo adoptó como hijo. Lo legitimó” (Soiza Reilly 1909, 183). El escritor buscó que los artistas pasaran a habitar el espacio público como integrantes de un heterogéneo grupo de personas distinguidas otorgándole visibilidad más allá del restringido círculo de las academias, los diarios cultos, los ateneos, las librerías y las redacciones. Interesante operación cultural propia de un cronista que operó como mediador en una revista guiada por una lógica integradora (Prieto 1988, Rogers 1997, 2008). En un trabajo anterior, abordamos la inflexión que supuso el cambio del paradigma del divismo modernista con su sesgo aristocrático a la discursividad de la fama producto de la emergente cultura del consumo masivo y la profesionalización del periodismo siguiendo a Josefina Ludmer (Viú Adagio 2022). En este artículo, atendemos a la novedad de aquellas crónicas que promovieron una alianza entre literatura y espectáculo que, efectivamente, fue la fórmula del éxito.

Este cronista se autotfiguró como un *protopaparazzi* osado y curioso capaz de perseguir el dato de color (para decirlo en la jerga periodística) y a través de ese atractivo presentaba al artista elegido. El caso tal vez más ilustrativo al respecto es el de la crónica “Los martirios de un poeta aristócrata”, dedicada al escritor uruguayo Julio Herrera y Reissig que se publicó acompañada por imágenes del autor inyectándose morfina y fumando opio. Los pie de fotos rezan respectivamente:

“El artista dándose inyecciones de morfina antes de escribir uno de sus más bellos poemas pastorales” y “fumando cigarrillos de opio, según los preceptos de Tomás de Quincey” (19 de enero 1907, s/n).¹² La provocación estuvo dada a nivel visual por la incorporación de fotografías explícitas y también, en el plano textual, ya que después de presentar al escritor y antes de darle la palabra, Soiza Reilly expresa: “Y, por fin, nos habla de lo que deseamos que nos hable: del opio, del éter, de la morfina, de sus paraísos artificiales” (Ibídem). Adelantándose al interés que podría despertar en sus lectores el consumo de drogas, focaliza la crónica en dicho aspecto (Soiza Reilly explota en términos comerciales la excepcionalidad puesta de moda por Rubén Darío, como plantea Juan Manuel Fernández¹³). De hecho, se reproducen las palabras de Herrera y Reissig al respecto y poco más. La lógica verboicónica predominante, verdadera modernización periodística anticipatoria de un rasgo distintivo de la cultura del siglo XX (Romano 2004), encuentra correlación con la forma de crítica literaria ejercida por Soiza Reilly.

Sí, soy uruguayo pero... (2020), una antología de reciente publicación a cargo de Alejandro Ferrari que pone en circulación crónicas dispersa de Soiza Reilly dedicadas al escritor uruguayo, permite dimensionar con claridad la operación de visibilización de los escritores a través de la espectacularidad. Un recurso impensado, por cierto, para los cronistas modernistas aún con conciencia de la necesidad de ampliar el público lector (referimos en el apartado anterior al sutil tratamiento que hace Rubén Darío de la trágica muerte de Catulle Mendès). En *Los raros*, Rubén Darío divulgó literatura a través de la literatura misma, esto es, con sus propias herramientas dando a conocer principios poéticos, estéticas, escrituras. Soiza Reilly, en cambio, apeló a una discursividad ajena como se advierte en la crónica “Calle Julio Herrera y Reissig”, publicada en *Revista popular*

¹² Soiza Reilly compila la crónica en *Cien hombre célebres* aunque en dicha ocasión incorpora solo dos de las cuatro fotos originales y, a su vez, acorta el único pie de foto que elige dejar: “El poeta dándose una inyección de morfina” (1909, 333). En el libro *Sí, soy uruguayo pero ...* (2020), antología a cargo de Alejandro Ferrari, se recuperan una cantidad importante de imágenes y se reproducen en gran parte los pie de fotos originales.

¹³ “*Caras y Caretas*, a través de Soiza Reilly, es una de las primeras publicaciones del Río de la Plata que logra explotar comercialmente la excepcionalidad que había puesto de moda Darío con *Los raros* (1896). El genio creador, el excéntrico, el monstruo moderno, son, en ese entonces, figuras astrales sobre las cuales orbita el interés popular. Sin embargo, la selección no responde, como en el caso de Darío, a una estética o ideología específica, sino a un único criterio, la celebridad, producto de la consagración de los diarios ...” (Fernández 2022, 200).

en 1918 producto de la indignación que le provocó el reconocimiento *pos mortem* del poeta. Allí, comenta:

Hace catorce o quince años cuando escribía mis *Cien hombres célebres*, fui a visitar a este exquisito poeta luminoso. Fui yo quien lo hizo retratar dándose inyecciones de morfina. En ese entonces Julio Herrera y Reissig era un gran poeta. Un enorme poeta pero inadvertido. [...] Solo que, entonces, poco se atrevían a elogiarlo. Los diarios acallaban el ruido de su nombre. (Soiza Reilly 2020, 19)

La espectacularidad del relato se refuerza por el valor documental de la fotografía. Resulta interesante saber que el cronista se adjudicó la decisión de retratar al escritor inyectándose morfina ya que, de ese modo, podemos confirmar que aquella provocadora estrategia, en sintonía con la línea editorial de la revista, había sido obra suya. La primacía del registro gráfico con el valor que la representación visual tuvo para *Caras y Caretas* parecía poner en jaque el valor estético. En relación con esta cuestión, Eduardo Romano plantea que esas emergentes experiencias de periodismo ilustrado fueron una verdadera revolución en la lectura.¹⁴ Cabe destacar que, más allá de ese recurso ideado para captar lectores, la crónica apuntó a rescatar a un poeta, según testimonia, de circulación reducida. Allí, se cifra una clave de esta producción sobre celebridades: el abordaje estético combinado con la provocación. La escritura de Soiza Reilly fue propiciando este singular modo de intervención crítica en una alianza productiva con el discurso periodístico de la fama basado en el sensacionalismo, la exhibición y el chisme. Se forjó así una representación de los miembros de la aristocracia estética desde una lógica desconocida para el campo artístico: el carismático renombre social que podía responder al éxito de ventas de un libro o al reconocimiento público del escritor independientemente de la calidad artística de la obra. La conversión del escritor en hombre célebre fue el motor de las crónicas aunque no el fin último ya que, como se demuestra en el análisis, los textos buscaban la divulgación de autores.

.....

¹⁴ Eduardo Romano sostiene que la verdadera modernización periodística radicó justamente en el impensado encuentro de imágenes y palabras, coexistencia que tuvo lugar en el Río de la Plata en las revistas ilustradas: “por primera vez se producía lo distintivo de la cultura del siglo XX: la coexistencia de palabras con imágenes, algo todavía inexistentes en los diarios de la época” (2004, 47).

La espectacularización del escritor estuvo también imbricada a la representación de la intimidad del artista, fetiche de las páginas de sociales y tópico predilecto de la escritura de Soiza Reilly. La narración del éxito y también de las derrotas de esos hombres de talento, de marcado tono confesional construida a partir de la visita personal a los protagonistas se estableció como horizonte de escritura y desplazó a un segundo plano a la obra. Martín Servelli subraya que ese interés por la intimidad del personaje le permitió a Soiza Reilly eludir la materialidad de las obras y propiciar “un placer de lectura que se regodea en el voyeurismo y el chisme” (2004, 41). En efecto, el gran ausente en las crónicas sobre escritores de Soiza Reilly fue paradójicamente el libro y las clásicas escenas de lectura. Una hipótesis al respecto es que tal vez la autofiguración del cronista como sujeto lector hubiese impuesto una distancia insalvable con los lectores. Lo cierto es que sus crónicas parecen partir de la ajenidad hacia el mundo libresco. A diferencia de los retratos de artistas darianos donde los nombres propios resultaron autosuficientes, los textos de Soiza Reilly no exigían conocimientos literarios previos al punto que en ellos se explicitaba si el protagonista era novelista o poeta, por dar un ejemplo.

El estilo conversacional constituye otra de las marcas de esa crítica literaria enmascarada (si se nos permite el término sin connotaciones peyorativas) de página de sociales. El escritor apeló a la forma del diálogo de manera recurrente, al menos, en dos instancias: en la interpelación a los lectores (muchos de los textos comienzan con la representación de una conversación entre el cronista y el lector en la que aquel confirma el interés por escuchar la noticia sobre la personalidad en cuestión); y en la forma de la entrevista que asumen mayormente los textos sobre escritores. Esa construcción de forma dialogada presenta una prosa ágil, amena y de fácil decodificación para un público al que no se le exigían conocimientos literarios. Asimismo, resta solemnidad al autor del texto, ya que éste se desdibuja o al menos no se presenta como una voz protagonista (un ejemplo paradigmático de este último caso lo constituye *Almas y cerebros* de Enrique Gómez Carrillo). El diálogo deviene “lazo de proximidad” (Arfuch 1995, 29) y es por ello que el escritor lo convirtió en uno de sus principales recursos de escritura.

La elección de esa discursividad dialógica encuentra su correlato en la figura de escritor: Soiza Reilly se autorretrató como un conversador que, a través del encuentro cara a cara con hombres famosos (la novedad constantemente puesta en escena), escribía para divulgar talentos desconocidos en América. Parte de su fama provino del hecho de haber sido el escritor que vio de cerca a la mayor cantidad

de hombres ilustres (Soiza Reilly 1911). En este sentido, es posible advertir diferencias con la autofiguración de sujeto lector de Rubén Darío en *Los raros*. En efecto, Julio Ortega refiere que a fines del siglo XIX “los nuevos escritores adquieren su identidad en la lectura” (2008, 5) y de ese modo ilustra la centralidad que dicha práctica tuvo para el campo cultural modernista. En dicho contexto, se vuelve relevante la construcción de escritor conversador pergeñada por Soiza Reilly que se explica como una estrategia para llegar a los lectores de *Caras y Caretas* sin duda más populares que los del diario *La Nación*, por dar un ejemplo de la época.

Este acercamiento a los escritores por medio de un diálogo que se presentaba como casual y en confianza le permitió a Soiza Reilly que la crónica gane en un tratamiento más coloquial y rompa, a la vez, con la hegemonía de la voz del crítico sea este un profesional al modo de Paul Groussac o un artista como Rubén Darío. Se trató de invitar a los lectores a escuchar conversaciones sobre literatura y, como una consecuencia secundaria, a leer. Propuesta que resultó disruptiva, en gran medida, porque supuso un cambio respecto de las formas clásicas asumidas por los críticos cuyo ejercicio se sustentaba en reflexiones generadas desde una mirada y una voz individual transmitidas a través de un texto de carácter monológico.

Soiza Reilly o la alianza estratégica entre literatura y celebridad

Ubicado en el margen de un campo literario sustentado en el paradigma de las llamadas Bellas Letras, Juan José de Soiza Reilly halló a principios del siglo XX una forma exitosa de representación de los escritores basada en el abordaje de la literatura desde las lógicas de la cultura de la celebridad. Dichas representaciones publicadas en *Caras y Caretas* horadaron la idea de pureza estética que hegemonizaba la institución literaria en su conjunto. Desde la puesta en escena de un mentado escepticismo respecto de los escritores y los libros (probablemente haya sido otra estrategia para acortar la distancia con los lectores), trazó un camino tan productivo como desconocido para la discursividad crítica. Su hallazgo radicó en una combinación singular de literatura y periodismo que operó como inflexión en la tradición de la crónica latinoamericana: a diferencia de los escritores modernistas que, en su rol de cronistas, construyeron en los periódicos un lugar de enunciación específicamente literario (Ramos 1989), Soiza Reilly adaptó, a través de herramientas periodísticas, ciertas formas de la crítica literaria a las demandas de la cultura masificada.

Las crónicas sobre escritores en los que éstos se vuelven celebridades incorporaron una arista desconsiderada por una tradición sustentada en el análisis textual: el éxito o renombre social del autor. La fama fue un atractivo eficiente en la búsqueda de lectores, que Soiza Reilly ubicó en el centro de la representación y marginó (consciente o no) a la obra literaria. El corazón de esos relatos estuvo en la invención de un abordaje crítico al modo de una página de sociales que supuso el desarrollo de una discursividad de orden estético presentada a través de diálogos cuyo centro pasaba por la narración de la vida íntima. Por medio de la representación de una conversación que no tenía como objetivo principal que el autor diera cátedra sobre cuestiones artísticas, Soiza Reilly introdujo a los lectores en conocimientos literarios. Ese modo de leer la literatura a partir del descentramiento de la obra, en estrecha vinculación con el mercado y atento a los intereses de la emergente cultura de masas constituyó el punto de partida de una larga tradición de cronistas que, a lo largo del siglo XX, han intervenido en la esfera pública desafiando nociones, estrategias y jerarquías heredadas.

Bibliografía

- ALBERDI, Juan Bautista, Roberto Jorge Payró y otros. 1993. “Caras y Caretas: el periodismo popular o la fórmula del éxito”. *El escritor y la industria cultural*. Selección, prólogo y notas de Jorge Rivera, 89-94. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- ARFUCH, Leonor. 1995. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
- CARESANI, Rodrigo. 2015. “El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocida...”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 44: 137-183. doi: doi.org/10.5209/rev_ALHI.2015.v44.51511
- DARÍO, Rubén. 2011. *Los raros*. Buenos Aires: Losada.
- FERNÁNDEZ, Juan Manuel. 2022. “Soiza Reilly y su dura mesa de autopsias cerebrales. Celebridades y locos, los nuevos raros”, *Telar* 28: 189-209. URL: <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/581>
- GÓMEZ Carrillo, Enrique. 1893. “Sobre el arte de la crítica”. *Sensaciones de arte*, 27-40. París: Imprimeri Richard.
- HENRÍQUEZ Ureña, Pedro. 1978. “La moda griega”. *La utopía de América*, 287-289. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- LEMPÉRIERE, Annick. 2008. “Los hombres de letras hispanoamericanos y el proceso de secularización (1800-1850)”. En *Historia de*

- los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Compilado por Carlos Altamirano, 242-266. Buenos Aires: Katz.
- LUDMER, Josefina. 2011. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- MOGILLANSKY, Gabriela. 2004. "Modernización literaria y renovación técnica: La Nación (1882-1909). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*. Coordinado por Susana Zanetti, 83-104. Buenos Aires: Eudeba.
- MONSIVÁIS, Carlos. 1991. "Más hermosa y más actriz que nunca. Notas sobre las páginas de sociales". *Días de guardar*, 131-142. México: Era.
- ORTEGA, Julio. 2008. "Vuelta a Rubén Darío", *Revista de la universidad de México* 50: 5-10. URL: <https://www.revistadelaulniversidad.mx/articles/5dac0e06-05fb-4179-b5e4-b22e1bf1f460/vuelta-a-ruben-dario>
- PRIETO, Adolfo. 1988. *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- RAMA, Ángel. 2004. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar.
- RAMOS, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RINALDI, Daniel. 2020. "La muerte de Catulle Mendès en Rubén Darío y Juan José de Soiza Reilly". *Si, soy uruguayo, pero ...* Editado por Alejandro Ferrari, LIII-LXIV. Montevideo: +Quiroga.
- RIVERA, Jorge. 1998. *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- ROGERS, Geraldine. 1997. "Caras y Caretas, la lógica de la integración". *Orbis Tertius* III, 6: 1-10.
- ROGERS, Geraldine. 2008. *Caras y Caretas : Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: EDULP. Editado en PDF.
- ROMANO, Eduardo. 2004. *Revolución en la lectura: el discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: catálogos.
- SERVEELLI, Martín. 2003. "Confesiones de un entrevistador: Soiza Reilly en el carnaval democrático", *3 Galgos* 4: 41-48.
- SOIZA Reilly, Juan José. 19 de enero de 1907. "Los martirios de un poeta aristócrata", *Caras y Caretas* 433.
- SOIZA Reilly, Juan José. 1909. *Cien hombres célebres*. Buenos Aires: Maucci.
- SOIZA Reilly, Juan José. 1911. *Crónicas de amor, de belleza y de sangre*. Buenos Aires: Maucci.

- SOIZA Reilly, Juan José. 2020. “Calle Julio Herrera y Reissig”. *Si, soy uruguayo, pero ...* Editado por Alejandro Ferrari, 19-24. Montevideo: +Quiroga.
- SUÁREZ Urtubey, Paola. 2007. “Estudio preliminar”. *Críticas sobre música*, de Paul Groussac, 15-46. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- TERRANOVA, Juan. 2003. “El escritor perdido”. *3 Galgos* 4: 13-28.
- TORRES, María Guillermina. 2020. “La construcción de un prestigio sonoro: los viajes a Europa de Juan José de Soiza Reilly para Caras y Caretas”. *Si, soy uruguayo, pero ...*, editado por Alejandro Ferrari, XLI-LII. Montevideo: +Quiroga.
- VIÚ Adagio, Julieta. 2022. “De la celebridad consagrada a la emergencia de lo plebeyo”. *Célebres plebeyos. María Moreno y Carlos Monsiváis*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Katatay. Edición en PDF.
- ZANETTI, Susana. 2008. “El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío”. *Historia de los intelectuales en América Latina. 1. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Compilado por Carlos Altamirano, 523-543. Buenos Aires: Katz.

Rubén M. Campos y el folclor literario en México

GLORIA IGNACIA VERGARA MENDOZA

(Universidad de Colima)

OMAR DAVID ÁVALOS CHÁVEZ

(Universidad de Colima)

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ FREIRE

(Universidad de Colima)

Dichoso tú, peregrino, si la misma canción que arrulló
tu infancia, viene a arrullar tu ancianidad.

RUBÉN M. CAMPOS

Con el impulso del romanticismo en el siglo XIX, se dio el germen de los estudios folclóricos que veían el origen del folclor en la poesía popular de las clases bajas del campo. En 1846, William John Thoms sugirió reemplazar lo que se denominaba «antigüedades populares» o «literatura popular» por *folk-lore*, que etimológicamente quiere decir conocimiento (*lore*) del pueblo (*folk*). Thoms hizo recopilación de la tradición oral por muchos años, abrió polémica y dio pie a la formalización de los estudios sobre el folclor en Europa. Son algunos ejemplos, la London Folklore Society (1878) y el Primer Congreso Internacional de Folklore realizado en París, en 1889, así como diversas asociaciones folcloristas de España.

En Alemania, André Jolles publicó el estudio de las formas simples en 1929, un año después de que Vladimir Propp sacara a la luz su *Morfología del cuento*, criticando las tres orientaciones principales de la crítica literaria, que enfatizaban: 1) la belleza, con gran auge en las teorías estéticas del siglo XVIII, 2) el significado con el desarrollo de la hermenéutica romántica del siglo XIX, y 3) la estructura, en el siglo XX, con la teoría gestalt y los estudios morfológicos, pero dejaban fuera el estudio de los mitos, la leyenda, el enigma, la sentencia, y los consignaban al folclor que no era visto como ciencia literaria. De esta

forma, los primeros estudios interdisciplinarios entre la etnografía, literatura, lingüística y sociología dieron como resultado la distinción entre el hecho folclórico popular y el conocimiento popular del folclor como ciencia que estudia el saber vulgar o, como lo definió Alfredo Poviña, en 1944: “El Folklore [como] la sociología del saber vulgar” (1957).

En América Latina, los folcloristas de finales del siglo XIX y principios del XX analizaron aspectos de las culturas prehispánicas y helénicas que interpretaban desde esa óptica. No obstante, surgió una tercera propuesta que se originó en los descubrimientos de Menéndez Pidal sobre el arraigo del romance en América y que, sumada a la opinión de Therese Bouysse Cassagne, suponía la perspectiva autóctona de cómo lo indígena modificó los aportes europeos hasta transformarlos en la idiosincrasia de habitantes e instituciones (Ávalos 2020, 334) “que sirvieron de soporte a nuevos proyectos que buscaban reformular el imaginario nacional” (Achugar 15).

Esta propuesta se reafirma con Martha Blache, quien revisa las distintas posturas y fundamentos teóricos de los especialistas en Latinoamérica y afirma que “el fenómeno folklórico queda delimitado social y físicamente: socialmente al circunscribirlo a los estratos más bajos, físicamente al ubicarlo preferentemente en lo rural o en sectores pobres de las urbes” (1983, 136). Blache señala que está pendiente el estudio del folclor como una manifestación viva de la cultura y se suma a la visión de Manuel Dannemann, quien definió el folclor como una especie de actitud o conducta que se da en determinadas circunstancias.

Al igual que Poviña, Blache rescata la labor de los folcloristas en América; anotamos algunas aportaciones en la siguiente tabla:

AUTOR	AÑO	DEFINICIÓN DE FOLCLOR
Franz Uri Boas	1858-1942	Etnología de la literatura tradicional de los pueblos.
Ruth Benedict	1887-1948	Estudio de supersticiones, dichos, cantos y expresiones.
José Imbelloni	1885-1967	Ciencia del saber tradicional y popular de las naciones civilizadas.
Arthur Ramos	1903-1949	La literatura tradicional y anónima desde la antropología cultural.

Augusto Raúl Cortázar	1910-1974	Manifestaciones colectivas y tradiciones describen al folclor.
Carlos Vega	1898-1966	Ciencia de las supervivencias inmediatas.
Bruno Jacovella	1910-1996	Estudio de cultura tradicional del pueblo en la sociedad civilizada.
Frank Hamilton	1857-1900	El traspaso de cuentos folclóricos europeos entre aborígenes norteamericanos.
Richard M. Dorson	1916-1981	Registró investigaciones de América, Europa, África y Asia.

Fuente: Elaboración propia a partir de Poviña y Blache.

En México, como afirma Lilian Scheffler (1986), la tradición oral se dio a conocer desde el siglo XVI, “cuando los frailes y cronistas transcribieron algunos de los relatos que contaban los indígenas” (11). Después no hay evidencias de esto, sino hasta “la época de la Colonia quedaron registrados relatos populares [...] de las nuevas ciudades virreinales, que versaban acerca de sus calles, los sucesos sobrenaturales y los aparecidos” (11), pero el interés por lo indígena se diluyó frente a lo clásico grecolatino que venía de los estudios hispanistas.

Entre quienes seguían la tradición clásica y española de los estudios folclóricos en los primeros años del siglo XX, destaca Alfonso Reyes. Tanto Pedro Henríquez Ureña como Reyes conocían *Los romances tradicionales en América*, de Menéndez Pidal, obra publicada en 1906, y siguieron el camino trazado por el español. De 1913 a 1915, Henríquez Ureña impartió cátedra sobre el folclor y formó alumnos como Manuel Toussaint, Antonio Castro Leal y Alberto Vázquez. “Luego, entre 1914 y en 1916, se fundarían sociedades folklóricas con individuos destacados en la investigación y el rescate de las «raíces populares», entre ellos Manuel M. Ponce, Rubén M. Campos, Elías Amador y Miguel O. de Mendizábal” (Márquez 2009, 96). Esto dio un giro distinto a los estudios folclóricos, y, más allá del ejercicio de recopilación, la Escuela Mexicana de Antropología direccionó nuevas estrategias en la investigación del folclor en nuestro país.

Con la fundación de El Colegio de México en 1940, Reyes abrió nuevos caminos a los estudios literarios y con ello se logró una mayor

apertura para los medievalistas y el folclor. Algunos alumnos de Reyes, como Antonio Alatorre, Margit Frenk e Yvette Jiménez de Baez, han realizado aportes decisivos en esta línea. En el Colegio de Michoacán, Luis González y González abordó aspectos del folclor que antes quedaban fuera y amplió su consideración a las fuentes orales y la microhistoria. Y Herón Pérez Martínez, originario de Guanajuato, al igual que Rubén M. Campos, dedicó gran parte de sus investigaciones a la paremiología y el refranero mexicano, aunque como él mismo afirmó, todavía falta mucho por anotar en esta materia.

Rubén M. Campos y sus aportes a los estudios folclóricos

Tanto el lugar como la fecha de nacimiento de Rubén M. Campos son inciertos. Hay quienes aseguran que nació en el Valle de Santiago. Otros anotan que el lugar de nacimiento fue en Doblado, Guanajuato, el 21 de enero de 1876 y que falleció en la Ciudad de México, el 8 de junio de 1945. Dulce Diana Aguirre López, quien hizo la edición crítica de la novela *Claudio Oronoz*, de Campos, señala que, según datos fidedignos recopilados de Serge I. Zaitzeff y Miguel López López, el escritor Rubén Marcos Campos Campos, conocido como Rubén M. Campos, nació el 25 de abril de 1871, en Guanajuato, Guanajuato (Aguirre L., 2015, XXXVI).

Novelista, poeta, periodista y folclorista, Rubén perteneció al grupo formado en torno a la *Revista Moderna* y convivió con personajes como Luis G. Urbina, Nicolás Rangel, y Manuel M. Ponce. Figura asimismo entre los intelectuales que se dedicaron a la investigación y rescate de las raíces populares, miembros de las sociedades folclóricas. En 1908, Manuel Ugarte lo define así, en “Intelectuales mejicanos”, incluido en su libro *Burbujas de la vida*:

Rubén Campos, de palabra lenta y armoniosa, de tez morena y ojos vivos, con un pequeño bigote de azabache a caballo sobre los labios, es el campeón de la frase perezosa, el que ve correr la vida con desdén, de codos sobre las mesas de mármol, sonriendo a grupos de mujeres virginales que pasan muy lejos entre el humo. (Campos 2019, IX)

Campos, huérfano de padre y madre desde los ocho años, creció bajo el cobijo del presbítero Ramón Valle, quien lo formó en los estudios humanísticos y literarios. Pronto se trasladó a la Ciudad de México, en donde vivió la atmósfera bohemia, contestataria a la moral e

ideología burguesas del porfiriato. La confluencia del realismo, naturalismo, modernismo, decadentismo y romanticismo hacen del contexto que vive Campos un mosaico de estilos y cosmovisiones. Él mismo se configura como un personaje multifacético. Fue profesor de arte, música, historia, lengua española y folclor mexicano en distintas instituciones como la Escuela Normal Preparatoria, el Conservatorio Nacional de la Ciudad de México y la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otras.

Como creador, Campos escribió tanto poesía como novela y cuentos, además de su texto dramático *Žulema*. “Su prosa es típica de la novela modernista y se caracteriza, sobre todo, por estar dentro de la poética del decadentismo finisecular” (Sol Tlachi 2011, 112). Publicó la novela *Claudio Oronoz* (1906), el poemario *La flauta de pan* y el libro de viajes *Las alas nómades* (1922). También es autor de: *Chapultepec. Su leyenda y su historia* (1919), *Tlahuicole* (1925) y *Aztlán, tierra de las garzas* (1935). Su libro *El bar. La vida en México en 1900*, publicado en 1935 y catalogado como las memorias de la vida modernista y decadentista, ha tenido un peso significativo para los estudiosos de finales del siglo XIX y principios del XX.

Rubén M. Campos construye su teoría del bar, de su época y la hace legible bajo los tamices de una retórica que, a su vez, decanta en su tiempo, pero que guarda profunda relación con varios enclaves. El bar, pues, como el café [...] es la evidencia de este entrecruce. Representa la modernidad. Campos es el *flâneur* del bar, el que vino a este lugar para ser artista, pero lo que le toca es mirar sin entenderlo siquiera, de tal manera que suceden los años y él dedica tiempo a recolectar aquello que lo ha fascinado y, bajo la lente de una construcción fragmentaria y modernista deja más allá de su testimonio, la manera de plantearse lo que vio. (Pérez S. en Garrigoz, 2022)

Campos realizó los primeros esfuerzos por sistematizar el estudio del folclor en México en la década de los 20, bajo el influjo nacionalista y con el cobijo de la Secretaría de Educación Pública, cuando todavía muchos de los folcloristas no veían, en el proyecto de nación, el sentido utilitario que se le estaba dando al folclor. Entre sus investigaciones sobre la música popular se encuentran: *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*, publicado en 1928, donde recopila y clasifica sonos, jarabes y canciones del folclor musical mexicano; *Ilustraciones de tipos, escenas y paisajes pintorescos de antaño y retratos de músicos mexicanos*; así como *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, de 1930,

que contiene 85 composiciones para piano. Varios de estos trabajos que, según el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, permanecen a la espera de ser reconocidos y valorados, son muestra del desconocimiento que aún se tiene de la labor de Rubén M. Campos. En su momento, Gálvez reseña el libro de Campos y dice:

Continuando en su intensa labor difusora de cultura y de nacionalismo, la Secretaría de Instrucción Pública acaba de publicar un libro, realmente interesantísimo, sobre el folklore literario mexicano. Nunca será bien alabada esta labor que ojalá encuentre imitadores en toda América. El libro, profusamente ilustrado contiene, en ordenada investigación de la producción literaria popular, (1525-1595) una copiosa recolección de adivinanzas, anécdotas, canciones, coloquios, corridos, cuentos, epigramas, fábulas, glosas, juegos infantiles, leyendas, loas, mitos, narraciones, ocurrencias, pasquines, pastorales, preces, proclamas, sátiras, sucedidos, tradiciones, versos callejeros, villancicos; y es en suma una muestra de lo que podría hacerse en otros países americanos, muy especialmente el nuestro donde la vena es riquísima al respecto. (Gálvez 1919, 613)

Sin embargo, años después, Rubén M. Campos fue duramente criticado. En 1937, el Dr. Jesús C. Romero, en el “Prólogo” a la obra de Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, alaba la labor y el método de investigación de Mendoza, a la vez que critica a otros estudiosos que solo hacen abordajes literarios sin considerar aspectos propios de la música. En este contexto, asegura, el trabajo de Mendoza “echa en firme los cimientos de la investigación histórico-crítica de nuestra música y [...] abre nuevos derroteros en la investigación mundial de la música popular” (Mendoza 1937, XI). Romero menciona que ninguno de los estudiosos de aquellos años como Higinio Vázquez, Antonio Castro Leal, Pedro Henríquez Ureña, Manuel Toussaint, Héctor Pérez Martínez o José Helguero abordan cuestiones musicales del romance y del corrido. Asimismo habla de Campos: “Ni siquiera una simple alusión musical contiene, con relación al corrido, el libro de Rubén M. Campos intitulado *El folklore literario de México* [...] ni una palabra explicando las características musicales del corrido y del romance hallaremos escrita en alguno de los diversos libros” (XII).

No entraremos ahora en la controversia sobre los abordajes de la música popular mexicana, pero en cuanto al libro de Campos *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, publicado en 1929, ocho años antes que el texto de Vicente T. Mendoza sobre el romance y el corrido, podemos decir

que constituye un aporte a los estudios del folclor, por el hecho de compilar, clasificar y reseñar la serie de textos populares y tradiciones mexicanas mencionados arriba. Campos contempla la melodía de canciones mexicanas intactas como la de *Dolores Guerrero, Canción de Michoacán, Canción de la región del Papaloapan*, entre muchas otras. Del corrido, afirma:

La loa más netamente mexicana, representativa de nuestro folklore, es el corrido popular. Asume todas las formas y comprende todos los géneros, desde el amatorio hasta el humorístico y usa desde el verso octosílabo hasta el alejandrino. No le hace falta la música para narrar cuanto ha sucedido, bien que haya sido hace años o que haya ocurrido ayer, aunque lo más usual es que el corrido se apodere inmediatamente de la última nota sensacional. (Campos 1929, 233)

Claramente lo que preocupa a Campos es el contexto y la atmósfera que rodea a los textos populares. Elogia la labor de los frailes en cuanto al rescate de la tradición prehispánica, pues asegura que de lo contrario no tendríamos registro de la riqueza de las culturas antiguas de México. En esa compleja labor, el folclorista incluye adagios nahuas recogidos por Fray Bernardino de Sahagún y algunos refranes populares compilados por Mariano Rojas. Su interés por el mundo de los aztecas se hace patente también en sus obras *La producción literaria de los aztecas: compilación de cantos y discursos de los antiguos mexicanos tomados de viva voz*, de 1936, y *Tradiciones y leyendas mexicanas*, de 1937.

Según Herón Pérez, en el renovado interés por el folclor, a principios del siglo XX, Rubén M. Campos fue pionero con sus investigaciones; su aporte en *El folklore literario de México* radica en que hace una taxonomía folclórica o folclorista. Al decir de Pérez, lo que faltó en el trabajo de Campos, fue contemplar los chistes y calaveras. Lo que sobró, la lista de autores que a título personal incluyen sus textos, sin cumplir con dos condiciones del folclor: que sean anónimos y asumidos por la colectividad, pues como dice Herón, citando a Jakobson: ninguna obra “pasa a ser hecho del folclor, sino al ser aceptada por la comunidad” (2015, 41).

Pero como Herón señala, Rubén M. Campos reflexiona acerca del traslado del material folclórico a la literatura y es por eso que menciona el trabajo de autores específicos que rescatan aspectos y textos de la tradición oral y los dejan plasmados en algún escrito. Campos ubica el origen del folclor de México en el ambiente campesino, pues creía que “la vida que se desarrollaba en la ciudad no reflejaba totalmente

el espíritu [...] nacional. Para este autor, la vida rural influyó en la creación de las más grandes obras folclóricas mexicanas” (Aguirre H. 2011, 45). En este aspecto, cuando Campos habla de los sones, dice que generalmente los compositores de estas piezas populares “nada saben de escritura para cuartetos y nunca estudiaron armonía ni contrapunto, ni han escuchado música de cámara ni las formas clásicas, y no conocen las normas de composición” (1928, 86-87). Pero el literato debe pulir las piezas del folclor como si fueran piedras preciosas para mostrarle al pueblo lo mejor de lo que ellos mismos han producido. En *Folklore literario de México* Campos dice:

la eflorescencia literaria de un pueblo, que el folclorista da a la literatura, debe ser correspondida por el literato, que es pulidor del hallazgo de la piedra preciosa, con la selección realzada por el buen gusto del hombre de letras, para mostrarle al pueblo lo que es bello de su propia producción escogida y ennoblecida por la percepción del artista y su apreciación justa. (1929, 7)

Según Campos, lo recogido se debe presentar con el ropaje del arte. El estudioso tiene la misión de enmendar los errores de la tradición y volver los rasgos artísticos que se hayan perdido. Hay quienes repiten lo que recogen del pueblo y quienes hacen las enmiendas y enriquecen lo que recogen.

Evidentemente que no esperáis encontrar obras perfectas de arte en nuestro folklore. Ningún folklore las produce. Pero a menudo os detenéis en la montaña o en el valle para admirar ya un beleño silvestre, o ya una cáctea de fuego, o una ninfea o un cacomite o cualquiera otra flor palustre, rara y preciosa, y soléis exclamar: ¡lástima que no se vea en la ciudad! Sabéis bien que en el folklore hallaréis la misma nota apasionada dicha con la misma sencillez rústica e ingenua. (8)

Como el canto del jilguero y el clarín que es el mismo que siempre nos sorprende, así es el folklore. “Dichoso tú, peregrino, si la misma canción que arrulló tu infancia, viene a arrullar tu ancianidad” (8). Campos alude a un movimiento universal (el romanticismo) que ubica al folclor como la fuente de donde emerge el arte culto. Asegura que en el folclor existen sentimientos escondidos que nutren a la poesía. El poeta, como alquimista, extrae el perfume de esos versos. El estudioso destaca la ironía en el folclor mexicano, el amor cruel, las tretas del bandido, la agilidad del torero, las canciones propias, los trajes típicos y la danza. Alude a la admirada labor de etnógrafos extranjeros como

Claudio Linati, Carl Nebel y Joseph Decaen, quienes ilustran su libro *El folkllore literario de México* y que con sus trabajos registraron “la riqueza de color, de forma y de lujo que había en el traje mexicano, tanto del lechugino o currutaco, nombres con que era conocido el joven elegante, como el de la china y el charro, trajes que llevaba entonces el pueblo de nuestras ciudades” (10). Con esto, Campos señala algunos aspectos que ingresarán después a lo que fue definiéndose como lo mexicano.

En un esfuerzo inigualable, Rubén M. Campos trata de rescatar y estudiar las manifestaciones folclóricas de las diferentes épocas, a través de la historia de México. Presenta, en *El folkllore literario de México*, textos que datan de 1525 con la tradición azteca, hasta los de 1925 que pueblan el panorama popular correspondiente a los tiempos en que lleva a cabo su trabajo.

En el ensayo de apertura que encabeza el libro, Campos enfatiza la calidad mestiza de nuestra raza y ubica la riqueza del folclor en las clases bajas. La ironía y en el albur de múltiples manifestaciones orales son muestra de la sagacidad del pueblo mexicano. Pero poco se recoge de estas expresiones, dice, pues son parte del «folkllore vedado» que es “la manifestación más genuina y más rica del ingenio popular” (14). Mucho de eso se ha perdido. Campos compara al pelado de esos primeros años del siglo XX con el antiguo «lépero» que era capaz de dialogar en verso. Pero “la tradición conserva los mitos, las deidades precolombinas en la población indígena de los campos, aunque sustituidas por los mitos españoles imbuidos en el cerebro rústico” (15). En cambio, de la lengua prehispánica se conserva el colorido en los cuentos infantiles y la musicalidad. “Si en los apólogos el folkllore guarda tradicionalmente las formas arcaicas, en los proverbios, máximas, refranes, aforismos la producción es asombrosa” (16). La riqueza del folclor también es ubicada en los refranes, tanto por la herencia, como por los que se originan en esa riqueza del español de México. El pueblo inventa infinidad de estos textos lapidarios todos los días. Asegura Campos que “su modo de hablar es sentencioso, su estilo pintoresco, su intención irónica, su fonética sonora; y estas cualidades se combinan para dar al lenguaje una expresión y una musicalidad que lo hace recitativo, casi cantante” (16). Anotamos aquí la clasificación general que hace el folclorista:

La tradición azteca y la mitología folklórica. De esta rescata los siguientes textos: *Leyenda de los cuatro soles: El sol del agua, El sol del aire, El sol del fuego y El sol de la tierra. Leyenda de Quetzalcóatl, La Peregrinación azteca:*

La última etapa, la fundación de México, Del razonamiento lleno de muy buena doctrina en la moral, que el señor hacía a sus hijos cuando ya habían llegado los años de la discreción, exhortando a huir de los vicios y a que se diesen a los ejercicios de la nobleza y bondad, y Del razonamiento que hacían los señores a sus hijas, cuando ya habían llegado a los años de discreción, exhortándolas a muchas cosas, hablándolas con muy tiernas palabras y en cosas muy particulares.

Campos rescata textos principalmente de las fuentes escritas que surgieron con apoyo de los frailes como Sahagún, textos que han pervivido entre la población gracias a la escritura, primero en los códices y luego en recopilaciones populares, y en la tradición oral de los pueblos originarios. Así, en “La tradición azteca y la mitología folklórica” encontramos los mitos más difundidos hasta nuestros días, al igual que consejas y adagios de los antiguos mexicanos. Posteriormente intercala el folclorista el resultado de su investigación documental al hablar en “Los civilizadores” de figuras como Fray Bernardino de Sahagún, Fray Bartolomé de las Casas y Francisco Xavier Clavijero. El trabajo de rescate cultural emprendido por civilizadores españoles y discípulos indígenas define la historia y la literatura.

Luego sigue un ensayo en donde Campos reflexiona sobre aspectos cotidianos, hasta conocimientos herbolarios que vienen de la tradición indígena. “Los espíritus y los fantasmas en la vida familiar”. Los relatos de ánimas y aparecidos, son referidos aquí, así como la riqueza de leyendas relacionadas con temáticas de la muerte que perviven desde los tiempos prehispánicos y de la Colonia. Dice Campos: “La leyenda de La Llorona es una de las más antiguas y populares de nuestro país. Tiene infinitas versiones e interpretando los códices, el padre Sahagún la remonta a la tradición de la diosa Cihuacóatl” (51).

Cuentos infantiles populares: *El amor maternal, ¡Esos que rezan!, El cuervo y el zorro, El cerdo y el asno, El coyote y el tlacuache, El gato y el tecolote, El tlacuache vanidoso, El coyote y la rana, El perro viejo y el coyote, El coyote y el grillo, El coyotito y el tlacuachito y El tlacuache y el coyote.*

En los cuentos infantiles, Campos deja ver la tradición europea incrustada en el folclor mexicano con algunas referencias a escritores españoles como el Arcipreste de Hita, Félix María Samaniego, Tomás Iriarte, Ramón de Campoamor. Sin embargo, en los textos recogidos por él mismo y por otros autores como Preuss, González Casanova y Franz Boas, Campos considera importante rescatar “el relato pintoresco y primitivo en que entran en acción animalitos de nuestra fauna aborígen” (55). Así, los animales que refiere son: cerdo, coyote, zorro, tlacuache, perro, gato, tecolote, grillo, rana, asno y cuervo.

También es importante señalar que contempla versiones diferentes de algunos cuentos como “El perro viejo y el coyote” y “El tlacuache y el coyote”.

Las fiestas y danzas populares: *Origen del portal de Belén; Danza de salvajes del Nuevo-México, en la celebridad en la coronación de Iturbide; Loa en el obsequio de la purísima, y Entremés para las posadas.*

De las fiestas y danzas populares encontramos en el libro de Campos el registro de la tradición católica y el aspecto histórico político con la imagen de Iturbide. A los textos recopilados se precede una introducción, como en las secciones anteriores, en donde el folclorista muestra la investigación relacionada con el tema, además de la ilustración, en este caso de Linati, quien retrata a una mujer del pueblo del siglo XIX. Campos contextualiza su recopilación poniendo ejemplos de fiestas como la Epifanía, destacando visiones de Francisco del Paso y Troncoso, el padre Ponce y el padre Motolinía. Así, además de los textos recopilados, el folclorista describe diversas fiestas religiosas y tradiciones populares que dialogan con otra ilustración de los indios de Veracruz correspondiente a Nebel.

La tradición del negrito poeta: *El negrito poeta y una margarita y El negrito poeta y una vieja.*

La presencia de los negritos que representaban a los esclavos y las clases más bajas en nuestra cultura, permite ver, en este registro folclórico, la importancia de los ritmos. Campos va dejando los versos del negrito poeta con pequeñas notas, a manera de contextualización, para dar color a la ironía. El negrito es ocurrente, irónico, chistoso en la figura del pícaro. Ejemplo del humor folclórico que Campos recoge es el siguiente texto:

Habiéndose un día cruzado en su camino con un anciano a quien al venirle un estornudo se le escapó un crépito, el negro festivamente dijo: ¡Jesús y un cuerno! Y como el anciano iracundo se volviese increpándolo de blasfemo, contestó comedido el negro, haciendo el signo de la cruz con la diestra:

Yo juro por esta cruz
del cristiano signo eterno,
que al crépito dije cuerno
y al estornudo ¡Jesús! (102)

Producción epigramática: *Epigramas, A la disolución de la moda, El tahúr fullero, Receta para curar el mal de ausencia, En el tranvía, Un diputado, Epigramas de Don Antonio Plaza y Epigramas de Don Luis G. Ledesma.*

Los temas del epigrama son variados y Campos incluye los de autores como Plaza y Ledesma, escritores populares del siglo XIX. Afirma el folclorista que “el pueblo que maneja el epigrama es un pueblo al que no se le engaña. Ríe de todo. Se burla de todo” (106). Una muestra de la burla precisa y sintética que puede mostrar el folclor a través de la brevedad epigramática, la podemos ver en el siguiente texto:

Un alcalde imaginó
ver su autoridad burlada
porque una niña pelada
la dentadura enseñó.
Colérico el juez gritó:
—¡A la cárcel la bribona!
Entonces ella pregona
ser defecto natural,
y dice en voz gutural:
—No, señor, si soy dientona. (p. 113)

Poesía en el caló indio y regional: *El jarocho, Glorias de Juan Pamuceno, Tema de la indita (romance popular), Marcha a Juan Pamuceno, La patera y Corrido del Bajío.*

El lenguaje de las clases bajas como el caló sirven al folclor para enfatizar la burla cruel y ridiculizar la manera de hablar de los indígenas, los políticos o personajes distinguidos que tenían facciones indígenas. Aunque, como señala Campos, hay intelectuales que hacen contrapeso a estas manifestaciones, como es el caso del Nigromante y Manuel Altamirano, quienes enaltecían su origen indígena.

Proclamas Insurgentes: *Breve razonamiento que el siervo de la nación hace a sus conciudadanos y también a los europeos; Discurso pronunciado por Morelos en la junta revolucionaria de Chilpancingo, el 14 de septiembre de 1813; Respuesta de Guerrero a una carta en que Iturbide le propone que deponga las armas; Carta de Iturbide, relativa a la de Guerrero, que procedió al abrazo de Acatempan; Proclama con que anunció Iturbide el plan de Iguala; Proclama de Iturbide el 27 de septiembre de 1821; El excelentísimo don Mariano Matamoros, teniente general de los ejércitos americanos y segundo del excelentísimo señor capitán del Sur, don José María Morelos, y Proclama que*

don Carlos M. de Bustamante, siendo comandante interno de Zacatlán, dirigió a la tropa de guarnición de esta plaza con motivo de haber jurado por patrono esclarecido a protomártir San Felipe de Jesús.

Campos señala en la introducción de este apartado, que todos los héroes de la Independencia fueron del pueblo: soldados, sacerdotes o rústicos plebeyos, y “son bellas rosas sangrientas del folklore sus proclamas” (146). Con esto establece la relación entre la historia y el folclor a través de los textos de Hidalgo, Morelos, Guerrero, Matamoros e Iturbide.

Los panfletos y sátiras políticas: *Blasón, Pasquín, Reflexa y definición del Virrey y su familia, Epitafio, “Cuando liberal” y consejo al Señor Santa Anna por los parianistas, Consejo recomendable de los parianistas, al digno jefe de la insubordinada de Veracruz, al héroe de la libertad norte-yorquino americana de Oaxaca y de la acordada, De Santa Anna y de Satanás son de una misma opinión, Santa Anna va caminando con pasos de guajolote, Santa Anna como los gallos nos canta y cacaraquea, Los mandamientos del General Santa Anna, Versos del borrachito dedicados a Santa Anna, Décimas mexicanas de la fuga de Santa Anna, Versos mexicanos del huajito de la fuga de Santa Anna, Gallos de raza poblana no le temen a Santa Anna, El cuándo de los poblanos acobarda a los tiranos, Santa Anna se ha vuelto loco por los continuos de sus desvelos y Despedida de Maximiliano en Querétaro*

En esta sección destacan Maximiliano y Santa Anna. Campos afirma que los panfletos y pasquines son armas como aguijones de avispas envenenadas y punzantes (165). Nos muestra discursos folclóricos que a través del verso y aspectos semánticos de la religión y lo político evidencian las acciones más bajas de quienes ostentan el poder; contra ellos arremeten estos textos del folclor. Anotamos un ejemplo:

De Santa Anna y Satanás
son de una misma opinión,
uno azote del infierno
y el otro de la nación (175)

Santa Anna figura así como demonio, como el Judas que vende a la patria. Lo que define a esta crítica es la risa que provoca al evocar al personaje a través de la glosa o la décima. Incluso los defectos o rasgos físicos se convierten en armas certeras para señalar las malas acciones o intenciones negativas de los políticos: “Santa Anna como los gallos/ nos canta y cacaraquea:/ pero ya todos sabemos/ de la pata que cojea” (175).

Los juegos infantiles de México: *De algunos acertijos o especies de enigma o adivinanzas de los muchachos que usa esta gente mexicana. Adivinanzas: Las tijeras, La piña, El plátano, La letra O, El puente, El rosario, La sombra, El ataúd, El arado, El ajo, El humo, El huevo, La gallina, El gallo, Elena Morado, La nube, Mi madre, La lengua, El limón, Luisa, La cebolla, El carbón, Cada cual era el perro, El reloj, La aguja, La escoba, El cohete, Los naipes, Guamúchiles, La pluma de escribir, La vela, El cepillo, Los cuatro elementos, Las despabiladeras, La tinta, La cama, La colmena, El rosario, El molinillo, La pulga y La gallina y los huevos. Los juegos de niños. El guitarrero.*

Campos ubica la riqueza de la tradición oral infantil en el campo, pues en las ciudades se ha perdido a causa del cinematógrafo, asegura. Por otro lado, critica la imitación de lo que viene de otras culturas como la anglosajona. “Los juegos infantiles deberían ser una rama folklórica siempre joven, siempre renovada y no esas repeticiones interminables de imágenes que ya no existen, tan soporíferas como las caricaturas de Mutt y Jeff” (193). Entre las piezas que rescata Campos, podemos escuchar todavía algunos textos orales como el ejemplo que anotamos a continuación:

Se coge un bracito del niño, y señalando con la mano por pedacitos hasta llegar a la axila, se va diciendo:

Cuando vayas a comprar carne
no me traigas ni de aquí,
ni de aquí,
ni de aquí,
sólo de aquí,
sólo de aquí.

Y se le hace cosquillas, lo que causa al niño mucho placer. (205)

En la costa de Michoacán todavía escuchamos pequeñas variantes de este juego, así como del que dice: “Aserrín, aserrán,/ los maderos de San Juan” (205), destinados a niños pequeños, de unos cuantos meses, hasta tres o cuatro años. Con esto podemos evidenciar cómo, a un siglo de distancia, la oralidad conserva en el ámbito rural muchos de estos juegos recogidos por Campos.

Los acertijos o enigmas y adivinanzas, que recoge y clasifica el investigador, también refieren el campo y la manera de ver el mundo. Así, se trata de establecer analogías para contemplar el cielo estrellado, el penacho de maíz, el topo, la liendre en el cabello, la cebolla, la

camisa o la boca chueca, con textos que retoma el folclorista de Fray Bernardino de Sahagún, ilustrando esta parte con el trabajo de De-caen. Las adivinanzas que rescata Campos datan de los siglos XVIII y XIX. Algunas reflejan la tradición española o las referencias católicas y otras que perviven hasta nuestros días.

El teatro infantil de México: *Los títeres de Rosete Aranda, Un casamiento de indios y Cambio de vista.*

Del teatro, Rubén M. Campos señala las representaciones a partir de las fábulas populares, así como el teatro de evangelización que jugó un papel decisivo durante la Colonia y el teatro de títeres de gran divulgación en esas primeras décadas del siglo XX. Campos extraña la falta de este tipo de textos de los antiguos mexicanos en las recopilaciones realizadas por los frailes, pero justifica su labor evangelizadora. Destaca el folclorista, en el teatro para niños, los títeres de Rosete Aranda, una compañía de Tlaxcala que se creó en 1835 y funcionó hasta mediados del siglo XX, y que se autodenominaba: *Empresa Nacional de Autómatas de los hermanos Rosete Aranda, manipuladores de gran fama.*

El lenguaje folclórico en el pueblo mexicano rural: *La judía y Fragmento de “viajes de la orden suprema” de Fidel.*

El lenguaje del campo, con sus giros arcaicos, así como la cortesía del mexicano que se asoma en la entonación, es lo que destaca Campos en este apartado. Afirma que: “el encanto de ese lenguaje reverencial y cortés del mexicano rural y humilde está tanto en la forma respetuosa cuanto en la forma arcaica de la expresión” (223).

Los corridos populares: *Corrido de Macario Romero, Corrido de Valentín Mancera, Otro corrido de Valentín Mancera, Corrido de Lino Zamora, Corrido de Bernardo Gaviño, Corrido de Heraclio Bernal, Corrido de Ponciano Díaz, Otro corrido de Ponciano Díaz, Corrido del descarrilamiento de Temamatla, Corrido del General Felipe Ángeles, Corrido de la batalla de Acotlán y la toma de Guadalajara, Corrido de la recuperación de Veracruz, Corrido de la entrada a México de las fuerzas obregonistas y Gonzalistas el 7 de mayo de 1920, Corrido de la muerte de Pancho Villa, Otro corrido de la muerte de Pancho Villa, Corrido de Pancho Villa y Corrido de Macial Cavazos.*

Dice Campos que “la loa más netamente mexicana, representativa de nuestro folklore es el corrido popular. Asume todas las formas y comprende todos los géneros, desde el amatorio hasta el humorístico y usa del verso octosílabo hasta el alejandrino” (233). Entre los antologados, desfilan personajes populares como los toreros Ponciano Díaz,

Lino Zamora, muerto a traición, y Bernardo Gaviño, que falleció en el ruedo. Asimismo, figuran gavilleros del siglo XIX como Heraclio Bernal o personajes de la Revolución como Pancho Villa o el general Felipe Ángeles.

El cancionero popular: *A ti te amo no más, a ti, La melancolía, El sereno, La ausencia, Las poblanas, El arrobamiento, La súplica, El hallazgo, La dicha, La poblanita, Tu mirada, Lágrimas de corazón y A ti mujer.*

El cancionero se dice que tiene su origen en el siglo XV en España, a partir de la lírica de Boccaccio y Petrarca, acompañada con anotaciones musicales con temas del amor, la amistad, la pérdida, el adiós, etc. Sin embargo, podemos encontrar vestigios de canciones en gallego y vasco, más antiguos que el castellano, de los siglos XII y XIII, en los comienzos literarios de esas dos lenguas. Campos habla en su trabajo de recopilación de la adaptación de las coplas a las piezas populares de principios del siglo XX. Se adaptaba la letra a las “canciones, valsos, polkas, mazurcas y schottisch hasta hace pocos años, y actualmente a danzones, two steps, fox trots y charleston” (293). Sin embargo, Campos critica la calidad de las letras “tanto en su estructura métrica como en su vulgaridad, pues el coplero no piensa más que en ir ajustando palabras y frases al giro melódico” (293). Elogia en cambio el trabajo exquisito de autores individuales, como Manuel Acuña y Juan de Dios Peza, que luego se hace popular y enriquece el folclor. Destaca también la presencia del mariachi a través de fotografías e ilustraciones de la época. Y añade la selección de “Canciones mexicanas de antaño”: Canciones populares como *Las mañanitas* en distintas versiones, *Marchita el alma*, y otras, de autores individuales: *Perjuría*, de Miguel Lerdo de Tejada, así como canciones modernas de Manuel M. Ponce (*Lejos de ti, Por ti mujer*).

La producción mística popular: *Himno de levantarse, Himno al acostarse, Himno de abundancia de aguas, Mañanitas y rorro al Niño Dios, Para pedir y dar posada, Arias que se cantaron el día 21 de septiembre de 1822 en que se trasladó al santuario la milagrosísima imagen de Nuestra Señora de la Soledad de Campo Florido. Alabanzas a las Benditas Ánimas, Jaculatorias, Alabanzas a Jesús amoroso y Glosa a la Clemencia Divina.*

La producción mística muestra la tradición católica del pueblo mexicano, contaminada con la propaganda político-religiosa como la ve Campos, pues los propagadores de la religión dejan mucho que desear, repartiendo en las iglesias textos que revelan “una incultura lamentable, desprovista como está, del ingenio popular mexicano”

(337). A pesar de la crítica, Campos recopila oraciones diversas, jaculatorias, alabanzas a Jesús Amoroso, las ánimas y El Santísimo.

Las peleas de gallos, fuente de folclore: *Coplas del carcamanero y Preparación de los gallos de pelea.*

En forma ensayística Campos comenta la tradición de las peleas de gallos e incluye las coplas relacionadas con esa temática. Describe cómo eran las peleas, da ejemplos concretos de jugadores de gallos. A manera de registro etnográfico, pone resultados sobre la preparación de la pelea de gallos e ilustra esta sección con un trabajo de Linati sobre mujeres del pueblo jugando gallos a principios del siglo XIX.

Luego de esta tradición de los gallos, Campos reflexiona sobre “los propagadores de arte popular”, cuya labor, adelantada a los diarios y el periodismo, entregaba en hojas impresas las coplas que cantaban para ganarse un centavo, que los oyentes y espectadores daban gustosos. Así, la reproducción folclórica va más allá de la tradición oral cuando aparecen las hojas populares impresas. Entre los propagadores del arte popular destacan las figuras del grabador Guadalupe Posadas y el editor Vanegas Arroyo.

Poesía popular de diversos aspectos: *Perdida, Al tiempo, A las lindas remilgadas, De paseo a las pulquerías y a las vinaterías, Despedida y triste muerte del parian. El todo fiel de los yankees; Glosa del gato enamorado; Glosa de la mujer sensible; Las mexicanas bonitas pintadas por ellas mismas; Letrillas; Los cangrejos; Lamentos de un arrancado que por su marcha pobreza la suerte, con gran vileza, cruelmente lo ha maltratado; La crinolina; Décimas de la crinolina; Amorosa súplica que dirigen los solteros a Santa Rita de Casia, abogada de imposibles, pues le piden, a mi ver que les conceda mujer; Oración de un yerno a San Sebastián; Los consejos de un soltero ¿quién me los quiere comprar? Para el que tenga dinero y se quiera casar; Tiernas súplicas que invocan las jóvenes de cuarenta años al milagroso San Antonio de Padua, pidiéndole su consuelo; Glosa del puñal amagador; Las calaveras hoy en día se pasean con bizarrías; Ya te miro calavera, con chinita paseando, con un diente y una muela, que paquete te vas dando; Nunca puede el hombre pobre tener su mujer bonita; La mamá suegra y el yerno; Terrible lucha y contradicción de una dama a su galán, por unos encargos que le hizo de la ciudad de México; El guanajuatense; El costeño; Glosa y despedida del caballito de Troya; Testamento y última disposición del general Scott; Glosa de chile verde con queso; Diálogo de suegra y yerno; Coplas del níquel; Nuevo y divertido pleito de la suegra con su yerno, que por aguantarla más se quiere ir hasta el infierno; Refranes populares; Cantares regionales de Michoacán; Los meses; Agarra el oro; Que todo el mundo trabaje; El barrendero; Himno de huelga; El treinta*

treinta; Deja de arar campesino; Yo no vengo a ver si puedo, sino porque puedo vengo...; El Sol, y Ay, que malo es el patrón.

Abundan los poemas populares. Campos recopiló 44 textos variados, aunque hay más sobre los favores amorosos que piden sobre todo los hombres a los santos para tener mujer. Campos se preguntó: ¿cuándo empezó a evolucionar el habla nuestra en las expresiones populares? Y afirmó que la manera de hablar de la urbe no es a la gleba, sino que la gleba es a las urbes a través de distintos mediadores como pueden ser el campirano y el soldado (375). Habla de adecuaciones del ritmo en el folclor en el encuentro de las culturas europea y azteca. “Al hablar del folklore musical hemos dicho que la música europea halló una tierra virgen en la tendencia de la conformación racial del azteca para musicar su idioma cantado; y esta circunstancia dio al ritmo castellano, fácil, preciso y ligero del octosílabo, una predilección indiscutible en el pueblo para expresar con mayor facilidad sus pensamientos en verso” (376).

El folclorista Guillermo Prieto “Fidel”: *Costumbres populares de antaño, Amor popular, Los lacayos de antaño, Diálogo en el café del progreso, El túnico y el zagaleco y El encuentro.*

Campos destaca el trabajo folclorista de Guillermo Prieto, en cuanto que se apostaba en las librerías de viejo y empezaba a narrar episodios de su vida. “No hay recolector, ni creador de folklore mexicano como Prieto” (472), asegura, con la idea de que el poeta es autor, no el pueblo; de que el poeta es representante de su pueblo. Y lo mismo rescata costumbres de antaño como diálogos de Pepito que, todavía podemos encontrar en la tradición popular.

Los injertadores del folclore en la literatura: *Luis G. de Ledesma: A Samuel, Carta en verso de Manuel Arol a Luis G de Ledesma, Contestación de Samuel; El poeta Don Ramón Valle; El pensador Mexicano; El fabulista Rojas Moreno: La flor y la nube; El poeta Jesús E. Valenzuela; El poeta Manuel José Othón, y el poeta don Antonio Plaza: La voz del inválido.*

En este apartado, Rubén M. Campos habla de cómo llevan el folclor a la literatura algunos escritores como: Luis G. Ledesma, Ramón Valle, *El Pensador Mexicano*, Rojas Moreno, Jesús E. Valenzuela, Othón y Antonio Plaza. José Joaquín Fernández de Lizardi es, según Campos, el fundador de nuestro folklore literario. “Fue el vigía que dio la luz de alerta a la gente de pluma y a su ejemplo todo aquel que esgrimía una pluma, lanzóse a la palestra en las hojas volantes que eran condenadas como libelos sediciosos, y circulaban clandestinamente, perseguidas por el convulso tribunal del virreinato” (505).

Aspectos folclóricos del México de antaño: *La educación de las mexicanas de hace un siglo, Del lechugino al fifi, Los trajes de antaño, De la galantería al flirt, La urbanización de antaño y la cortesía de hoy, Del lépero al pelado, Desde el cancán hasta el fox trot, Del herradero al jaripeo, Del brodequín de la Aurora hasta la zapatilla de hoy, De la castaña al pelo corto, A flérida mexicana, La Plaza Mayor de México, Los libreros de viejo, Los evangelistas, La caricatura y los caricaturistas y Ricardo Bell, propagador de nuestro folclore.*

Aquí se muestra el ingenio y la ironía del folclor mexicano. Campos dice que estos rasgos no pertenecen al ámbito intelectual, sino a lo popular.

Desde que brotó nuestra personalidad independiente pudieron consignarse multitud de rasgos de humor y de ingenio en las respuestas incisivas, en las ocurrencias oportunas, en esa pirotecnia del ingenio que había de ser extraña característica racial de un pueblo taciturno, de pocas palabras y de genio reconcentrado y observador. Los raros ejemplos consignados del humorismo en la Nueva España parece que prueban lo contrario de lo que ahora es habitual. No parece sino que el Negrito Poeta fuera un hallazgo un caso esporádico de peregrino ingenio popular. (530)

El ensayo “Del lépero al pelado” nos hace pensar en *El Laberinto de la soledad* de Octavio Paz y los diversos abordajes que hicieron en la segunda mitad del siglo XX a la figura y carácter del mexicano. Campos se adelanta, al tratar aspectos identitarios a partir del estudio del folclor, cuando dice:

Su ingenio peregrino es inagotable. Dos léperos pueden estar largo tiempo burlándose en su calor sin que os deis cuenta de ello. Manejan el albur fonético de doble sentido con una maestría indiscutible. Toman la raíz de la palabra precisa que desean y la transforman con una desinencia sin que os percatéis del sentido ni de la traslación de una frase en otra que aparentemente no tiene sentido, o que expresa cosas inocentes de las que reís sin saber que habéis sido burlados. (627)

Palabras finales

El trabajo iniciado por Rubén M. Campos abrió terreno tanto en el ejercicio investigativo como en la metodología para la recopilación de textos folclóricos en México. Durante las primeras décadas del siglo XX, cuando el espíritu nacionalista buscaba el arraigo en la cultura popular y una educación integral, surgieron diversos proyectos como

el de Gregorio Torres Quintero, quien retomó textos de la tradición oral y popular de Colima para escribir *Cuentos colimotes*, al igual que Miguel Galindo, quien también recopiló cuentos y leyendas de la región en *Los fantasmas de Colima* y estudió la música popular del estado. Pero Campos se adentró en distintos terrenos, tanto de archivos impresos como de la tradición oral; recabó de los informantes, de lo anónimo como de autores individuales que hicieron labor folclorista antes que él. Reconoció el esfuerzo de quienes desde la Colonia se dieron a la tarea de registrar aspectos folclóricos y enfatizó la labor de los estudiosos de lo rural y lo popular en los siglos XIX y XX. El camino que hemos recorrido de la mano folclorista de Rubén M. Campos continúa, va más allá de esa explosión de avanzada que se dio a mediados del siglo pasado. Sin embargo, todavía seguimos buscando metodologías y estrategias para recopilar, difundir y estudiar el folclor de México. Porque los conceptos y las visiones cambian; las definiciones de lo que es «literatura», «tradición», «popular», «texto», se diluyen en las nuevas consideraciones de la cultura latinoamericana y mexicana.

En el siglo XX se definió el hecho folclórico como popular, colectivo, anónimo, no institucionalizado. Desde la sociología se ubicó en el “dominio de la sociedad *in status nascens*, como decía Jorge Simmel [...] en cuanto que es «la coexistencia de individuos relacionados en virtud de impulsiones o propósitos coincidentes o no, pero susceptibles de producir relación social»” (Poviña 1944, 1563). Desde la historia se vio al folclor como una serie de hechos pasados y Rubén M. Campos recopiló, pero también escribió ensayos sobre aspectos distintos que identificó como folclóricos. Algunas veces consideró lo popular sin diferenciar lo individual de lo anónimo, como el caso de los poetas populares. En sus conclusiones abogó porque al pueblo y al indígena se le enseñe, pero se le deje en libertad. Resaltó figuras como el lépero, el lenguaje caló, el español del indígena, los tonos, el humor del pueblo, la ironía, el sarcasmo, pero también renegó de la mala calidad de algunos textos de la tradición religiosa. Resaltó lo mexicano para diferenciar lo que es meramente nacional de lo europeo.

Para Campos, el folclor es un punto de fuga para la presión que ejerce el Estado sobre el pueblo. A través del epigrama y la poesía popular, el pueblo se burla de los políticos. Así, el folclor abona a la identidad, muestra la manera de hablar, de vestirse, de ser de los pueblos. Campos abrió la puerta a la reflexión en esta línea; vio el paso de la tradición oral a las hojas impresas populares sobre corridos, romances, canciones, pasquines, oraciones, narraciones de sucesos portentosos,

etcétera. Consideró el folclor como algo vivo y complejo que abarca todas las manifestaciones de la cultura popular y que da cabida al estudio de las formas simples y toda serie de expresiones lapidarias que, como decía Jolles, quedaban siempre al margen. El folclor como herramienta histórica, política, cultural y artística que muestra el pensamiento y la historia de los pueblos es lo que vemos en el trabajo de Rubén M. Campos.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo. 1997. "Parnasos fundacionales, letra, nación y estado en el siglo XIX". *Revista Iberoamericana* 63, núm. 178-179: 13-31. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1997.6224>
- AGUIRRE López, Dulce Diana. 2015. *Edición crítica de "Claudio Oronoz" de Rubén M. Campos*. Tesis de Maestría en Letras Mexicanas. México: UNAM. <http://132.248.9.195/ptd2015/junio/0731122/0731122.pdf>
- AGUIRRE Hernández, José Arturo. 2011. "Rubén M. Campos y su investigación sobre folclore musical mexicano en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología". *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH* 91, 42-46. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2743>
- ÁVALOS Ch., Omar D; Mayra V. 2020. "Breve recuento: evolución de la figura de la sirena en la microficción latinoamericana del siglo XX". *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* 2: 331-358. <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/183/178>
- BLACHE, Martha. 1983. "El concepto de folklore en Hispanoamérica". *Latin American Research Review* 18, Issue 3: 135-148. <https://doi.org/10.1017/S0023879100021075>
- CAMPOS, Rubén M. 2013. *El bar. La vida literaria de México en 1900*. Prólogo de Sege I. Zaitzeff. México: UNAM.
- CAMPOS, Rubén M. 1928. *El folklore y la música mexicana*. México: SEP.
- CAMPOS, Rubén M. 1929. *El folklore literario de México*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- CAMPOS, Rubén M. 2019. *Las alas nómades*. Estudio introductorio de L. Viveros A. México: Secretaría de Cultura.
- CAMPOS, Rubén M. 1983. *Obra literaria*. Estudio preliminar de Serge I. Zaitzeff. México: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- FERNÁNDEZ de Cano, J. R. (s/f). "Rubén M. Campos (1876-1945)". *La web de las biografías*. s/f. <https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=campos-ruben-m>

- GÁLVEZ, José. 1929. "Rubén M. Campos. 1929. *El folklore literario de México*. Talleres Gráficos de la Nación. México. D. F. (Publicaciones de la Secretaría de Instrucción Pública)". *Letras* 1, núm. 2: 613-615. <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/1003>
- GARRIGOZ, A. 2022. "Acercamiento a «El bar, la vida literaria de México en 1900», de Rubén M. Campos: memorias de un testigo". *¡Extra, Extra! Cultura*. Universidad de Guanajuato. 10 de marzo de 2022. <https://guanajuato.extraextra.mx/2022/03/10/acercamiento-a-el-bar-la-vida-literaria-de-mexico-en-1900-de-ruben-m-campos-memorias-de-un-testigo/>
- INSTITUTO de Investigaciones Históricas. (s.f.) *Rubén M. Campos*. https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T3/LHMT3_034.pdf
- MÁRQUEZ Carrillo Jesús. 2003. "Causa perdida. Vicente T. Mendoza y la investigación folklórica en México, 1926-1964". *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla* 2: 93-105.
- MENDOZA, Vicente T. 1939. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. Prólogo de Jesús C. Romero. México: UNAM.
- MENÉNDEZ Pidal, Ramón. 1939. *Los romances de América y otros estudios*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- PÉREZ Martínez, Herón; Raúl E. González (ed.). 2003. *El folklore literario en México*. México: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- PÉREZ Martínez, Herón. 2015. *Por las sendas del folklore literario mexicano*. México: El Colegio de Michoacán.
- PÉREZ Sánchez, Luis Felipe. 2021. *Acercamiento a El bar, la vida literaria de México en 1900, de Rubén M. Campos: memorias de un testigo*. México: Colsan/Ediciones la Rana.
- POVIÑA, Alfredo. 1944. "Sociología del folklore". *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* 5: 1551-1598. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/REUNC/article/view/11004/11582>
- SCHEFFLER, Lilian. 1986. *La literatura oral tradicional de los indígenas de México. Antología*. México: Premiá Editora.
- SOL Tlachi, Carlomagno. 2011. "Rubén M. Campos y el contexto literario en la Ciudad de México". *Valenciana* 4, núm. 8: 95-116. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i8.216>
- UGARTE, Manuel. 1908. "Intelectuales mejicanos". En *Burbujas de la vida*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas.

***Mexican Folkways* y la globalización cultural: construyendo infancia como protagonista de la revolución ideológica**

SARAÍ GARCÍA
(Boston University)

Frances Toor (1890-1956) consolidó y dirigió una de las primeras y únicas propuestas bilingües de difusión del folclore, cultura y arte mexicanos para lectores locales y extranjeros, *Mexican Folkways* (1925-1937). Su objetivo: promover una nueva visión de la identidad mexicana a través del arte y educación, los usos y costumbres del país como parte del proyecto de integración nacional y, desde luego, un nuevo diseño del sistema educativo. Esto se suma a la idea de construirle al país un reconocimiento como emergente potencia mundial, apelando a un público lector cosmopolita e intelectual tanto nacional como internacionalmente.

Mexican Folkways, la primera revista bilingüe de difusión cultural entre México y EUA visibilizó el proceso de renovación estética del país en gran medida a través de promocionar la enseñanza progresista e integracionista: educar al indígena y al campesino para que comprendiera su valor utilitario en el nuevo modelo del Estado posrevolucionario. Las artes, la cultura y la educación en México se convirtieron en la mayor apuesta para la consolidación de un imaginario en donde las comunidades más diversas de todo el país pudieran encontrar los símbolos de un patrimonio común equilibrando la tradición y el progreso. La infancia, de común denominador en estos proyectos nacionales, también aparece continuamente a lo largo de la publicación como el agente de cohesión entre las disonancias del presente indígena y campesino junto a los arquetipos burgueses del ciudadano moderno y cosmopolita del futuro.

A lo largo de los 35 números de *Mexican Folkways* vemos un complejo repertorio de representación visual, verbal e ideológica que, nos

permite ser testigos de una construcción del sujeto indígena en el imaginario de la clase burguesa binacional por vía de las artes y la renovación cultural mexicana. La representación de la infancia en *Mexican Folkways* revela una ansiosa tensión entre modernidad y pasado. Frances Toor, en su postura de unificación por medio de la utópica mexicanidad, mostró el vínculo entre la ideología nacional y la educación en la infancia a través del folklore. Su papel de antropóloga con formación en Berkeley se transformó en el de gestora internacional de ese imaginario sobre la representación de la infancia mexicana como periodo crítico para impulsar la modernidad. Los nuevos modelos de enseñanza se adaptaron al sujeto infantil y se distanciaron de modelos como el de los ateneístas.

Las preguntas que en este capítulo dirigen el estudio de *Mexican Folkways* plantean lo siguiente: ¿Cómo es que la infancia aparece representada en esta revista en sus afanes de reconstrucción del país a través de las posturas multiculturales de los intelectuales en México?, ¿es acaso una representación autónoma, en donde los niños tienen una postura con más agencia y autonomía que da paso a una heterogeneidad cultural de las visiones y propuestas dentro de esta revista? Es decir, de qué forma la mezcla de diversos actores, medios y posiciones complican la recepción del proyecto nacional. La variedad de referentes en el imaginario de intelectuales estadounidenses como el de Frances Toor amplió el carácter romántico de promoción transnacional sobre el espíritu auténtico y comunal del indígena en contraste de las críticas frente a la modernización de la vida urbana e industrial americana. Esto añade a nuestras preguntas, ¿cómo es que la revista moldeó las ficciones tanto como los procesos materiales para difundir una nueva línea editorial sobre la niñez mexicana en el ámbito global? En resumen, ¿cómo investigar no solo una idea, sino la polifonía de percepciones y representaciones del sujeto niño en México durante el periodo mencionado a través del trabajo de publicaciones periódicas como el de *Mexican Folkways*?

Mexican Folkways complementa las conversaciones más combativas sobre la reconstrucción ideológica y estética del país, en las que Frances Toor será protagonista en su capacidad de conducir y facilitar una visión folklorista de la mexicanidad basada en parte en la cultura infantil descrita para las elites culturales entre México y EUA. Su papel integral como promotora transnacional fue vital para la estructuración de una visión heterogénea del país y de las narrativas de modernización internacional. Toor fundó una línea editorial de

pensamiento transnacional dentro de la misma escuela intelectual de folkloristas de los treinta en México.¹

Mexican Folkways converge en las discusiones intelectuales respecto a los proyectos de unificación nacional en el campo a través de la educación desde la capital y sus nociones de progreso cultural. Pese a que las revistas funcionan como mosaicos de distintas posturas ideológicas sobre estos temas, estos proyectos muestran una obsesión con la educación mexicana en el campo, un interés por el indígena, y el afán por visibilizar los proyectos de modernización en México. *Mexican Folkways* escenificó una compleja relación entre el imaginario de la infancia, la idea del progreso indígena en los años treinta, y las relaciones entre México y EUA. Su intención recuperar el folklore como respuesta al fenómeno del capitalismo acelerado y la búsqueda de comunidades nacionales. Tal como lo comenta Adela Pineda en su libro *Geopolíticas de la cultura finisecular...*, “Las revistas son espacios dinámicos en donde la literatura se yuxtapone a otros discursos en un estado de tensión y de constante negociación” (Pineda 2006, 11). En esta línea de conversación, las revistas durante este periodo se convirtieron en espacios no solo de intercambios ideológicos sino de instrumentos para la construcción de una sensibilidad moderna y de estabilidad a lo largo del país. Por otro lado, debido a la carga ideológica y de promoción del folklore en un medio como las publicaciones periódicas, folkloristas como Maribel Álvarez añaden a la conversación la posibilidad de pensar las interacciones entre mercancía y personas no solo como elementos pasivos dentro del marco económico capitalista. Es decir, mientras que los *souvenirs* o ciertos objetos pensados desde la mirada del turista y su interpretación de la cultura y el folklore perpetúan esquemas asimétricos del poder, la relación entre objetos y consumidores también provee agencia al espectador o creador para moldear y manipular su entorno dentro de la dialéctica binacional en la que están insertos sobre el gusto estadounidense o por lo estadounidense (Álvarez 2023, 37). Pese a que diversas elites nacionales como Orozco o Nemesio García Naranjo se opusieron al afán de comercializar las artes mexicanas por considerar que esta influencia causaría que este arte, visto como patrimonio nacional (Delpar 1995, 197), fuera creado solo para satisfacer un mercado extranjero y del turista, los esfuerzos de ambos lados de la frontera por

¹ La revista no fue de corte feminista y la gran mayoría de sus colaboradores fueron hombres, salvo en contadas ocasiones. Sin embargo, es importante destacar que esta fue de las poquísimas revistas que incluyeron el trabajo de perfiles femeninos dentro de su lista de colaboradoras.

promover las artes y el folklore mexicano promovieron una narrativa positiva sobre la sensibilidad mexicana que buscó nutrir la recepción favorable de intelectuales, artistas y políticos sobre el reconocimiento del progreso nacional.

Frances Toor y la “familia Folkways”: una estética intelectual de renovación cultural

Las presidencias de Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928) fueron decisivas para la construcción simbólica de la identidad mexicana fuera y dentro del país. No tanto por depender de las relaciones con Estados Unidos para su avance cultural e institucional, como lo apunta Elisa Lozano sobre el contexto político durante el gobierno de Obregón, sino por crear una narrativa de cooperación entre la clase media y la clase baja del país, junto a su vecino del norte (Lozano 2014, 141). El gobierno de Obregón junto al de Calles, buscaron recursos que apaciguaran las conciencias de la clase media mexicana en la reconstrucción nacional por medio de símbolos que influyeran su estética y, por ende, su percepción nacional sobre el indígena y el campesino, así como de la cultura popular y el folklore (Cordero 2017, 21-22). Sobre su mediación cultural, Margarito Sandoval Pérez añade en su libro *“Arte y Folklore en ‘Mexican Folkways’”* (1998), que la relación entre México y Estados Unidos durante ese periodo buscó como fin último “abrirse camino para el intercambio y la cooperación cultural” (35), lo que dio vida a muchas otras conexiones culturales, migraciones, propuestas de vanguardia y proyectos enfocados en la apreciación de lo nacional y sus orígenes.

Frances Toor fue un producto de este periodo de reconstrucción e intercambio cultural entre México y EUA, y su proyecto como editora a cargo de *Mexican Folkways* durante los veinte ejemplifica con exactitud estas conexiones culturales transnacionales, migraciones y proyectos de promoción nacional que el país alentó para su institucionalización y reconocimiento internacional. Como muchos extranjeros que se sintieron atraídos por las corrientes antropológicas, folkloristas e históricas entre México y Estados Unidos, Toor ingresó a estudiar una maestría en antropología en Berkeley, California junto a uno de los fundadores de los estudios fronterizos, Eugene Bolton (Stern 2000, 2). Eugene Bolton dirigió su tesis, además de orientar y profundizar el interés de Toor por las culturas autóctonas de América. Su tesis “Relations of the Spaniards with the Moquis, 1540-1780” apunta al temprano interés de Toor sobre las comunidades originarias

entre las regiones de México y Estados Unidos, así como del impacto de las migraciones en la lengua y cultura. Esta curiosidad sería una de las primeras advertencias sobre sus intereses y objetivos para la inauguración de su revista en 1925, *Mexican Folkways*, como lo leemos en su Advertencia al lector, donde el proyecto de la revista se presenta como: "...una consecuencia de mi gran entusiasmo y gusto de andar entre los indios y estudiar sus costumbres... Pero con mi solo entusiasmo no podía hacer el magazine" (Toor 4). Desde luego, esta formación intelectual la llevó a interesarse en la promoción editorial del llamado "Renacimiento mexicano," término que aunque se le ha atribuido a Jean Charlot y Anita Brenner, el mismo John Charlot (hijo) advierte que este ya había sido empleado anteriormente por Dr. Atl (Gerardo Murillo).² Schuessler rastrea en la investigación inédita de Jeremy R. Wilson el vínculo temprano con su influencia en los estudios superiores de lingüística en México: "Toor, entonces una mujer de 40 años participó en la fundación del departamento de 'lenguas modernas' de la Universidad Nacional y así aparece (con su nombre de casada, Weinberger) con otros académicos fundadores, varios de ellos también extranjeros" (Schuessler 2022, 215).

A su llegada a México en 1922, Toor se matriculó en los cursos de verano para extranjeros impartidos por la Universidad Nacional de México, lugar que le permitió conectar sus propias curiosidades con los acontecimientos culturales e intelectuales durante la década de los veinte en México. Según su propia introducción en *Mexican Popular Arts* (1939), Toor hace referencia a la exposición de artes populares —organizada por Jorge Enciso, Gerardo Murillo y Roberto Montenegro para la conmemoración de la independencia— a la que asistió y por la cual quedó fascinada con las posibilidades culturales e históricas del país: "*I had just come to Mexico City, to attend the National University Summer School, when it was shown there and the beauty of it was one the motivating factors in my remaining. I wanted to know more of the country in which such humble people could make such beautiful things*" (Toor 1939, 10-11).

Estas relaciones le posibilitaron desarrollar una idea junto a las mentes a cargo de la renovación estética y conceptual del México post-revolucionario, entre ellas Anita Brenner, Diego Rivera, Jean Charlot
.....

² John Charlot comenta en una nota a pie de página "Charlot and Anita Brenner have been credited with the first use of the word Renaissance for the movement, but it had been used earlier for the growing activity in the Mexican art scene". Véase: Charlot, John. "Pintor y escritor yo mismo. Jean Charlot as Historian of Mexican Art". Biography of Jean Charlot, Vol. II. Manuscript. Jean Charlot Vault. Jean Charlot & The Jean Charlot Foundation (website).

y Manuel Gamio. Anita Brenner, a su llegada a la Ciudad de México, en 1923 fue cobijada por Toor y su círculo intelectual en la capital. Al poco tiempo, Toor la invitó a colaborar en su proyecto editorial *Mexican Folkways* junto a un puñado de artistas, antropólogos, políticos e intelectuales, a los que José Clemente Orozco llamaría la “familia *Folkways*” (Brenner 2010, 22). El mapa cultural que rodeó a Frances Toor durante esos años fue nutrido y diverso: grupos de mujeres intelectuales y académicas como Anita Brenner, Esperanza Velázquez Bringas y Luz Vera; periodistas y antropólogos con un alcance internacional como Carlton Beals, Manuel Gamio y Pablo González Casanova; así como artistas del peso de Diego Rivera, Jean Charlot y Dr. Atl colaboraron con la publicación.

Sin ninguna experiencia en las publicaciones periódicas y a la par de su trabajo como profesora de inglés, Toor se aventuró a formular la primera revista bilingüe y bimensual con la colaboración de amigos y artistas mexicanos.³ No se sabe el tiraje de la revista, al menos hasta donde por el momento he podido verificar, pero podríamos especular que nunca llegó a tener un tiraje impresionante como el de *El Maestro Rural* (quien en su primer número quincenal tuvo un tiraje de 12 000 ejemplares). En todo caso, la revista se imprimió y difundió estratégicamente entre 1925 y 1927 bimestralmente y, posteriormente, cada tres meses, añadiendo más páginas que en su versión original gracias a las ayudas financieras que recibiría por parte del gobierno y agentes privados.⁴

.....

³ Sobre las características y dimensiones de la revista, Claire Lindsay en su capítulo sobre *Mexican Folkways* de su libro *Magazines, Tourism, and National-Building in Mexico* menciona lo siguiente: “‘*Folkways* originally appeared in 7 × 9.5-inch format, with some fifty or more pages of content. From the third issue onwards, however, it had grown not only in reputation but also in dimensions, to 9 × 11 inches, and in page numbers to an average of seventy, a larger and longer format enabled, no doubt, by the commercial advertising it also took from that point onwards, which appeared on its inside front and back pages and covers (60).”

⁴ *Mexican Folkways* fue financiada a lo largo de su existencia de diversas maneras. Manuel Gamio, conocido como el padre de la antropología moderna en México, quien para ese momento ya era reconocido y Subsecretario de Educación, se ofreció a contribuir con una cantidad mensual de \$100 pesos. Sin embargo, poco antes de que la primera publicación saliera de la imprenta, este se vio obligado a abandonar su puesto debido a desacuerdos con la administración del gobierno de Calles, por lo que el subsidio se detuvo. Con sus propios medios y los anuncios publicitarios en la revista, Frances Toor continuó por el periodo aproximado de un año hasta que el Dr. J.M. Puig Casauranc —embajador mexicano en EUA— junto a Moisés Saénz —el subsecuente secretario de Educación— ofrecieron cubrir los gastos de la revista manteniendo el mismo esquema estructural dirigido por ella. Poco tiempo después, la SEP le ofreció a Toor recibir el mismo salario que tenía por las clases que impartía en inglés, pero, esta vez, dedican-

Su difusión alcanzó a ser lo suficientemente relevante para darse a conocer en los círculos intelectuales y políticos dentro y fuera del país. Toor narra en una carta escrita para los editores de *The Southwest Review* en 1932 que desde su primer número los mensajes de reconocimiento no se hicieron esperar. Nombres como J. Frank Dobie, secretario de la Sociedad de Folklor en Texas; Carl Sandburg, historiador y escritor estadounidense, y el mismo presidente Calles mostraron su satisfacción y felicitaciones por el proyecto que ella había encabezado para las artes y cultura del país⁵. La revista llegó a los principales centros académicos y culturales en Estados Unidos y México e incluso Francia, como lo podemos atestiguar con el anuncio de la inscripción a la revista en el *Journal de la société des américanistes* en 1926 “...une petite revue consacrée au folklore et à l’ethnographie mexicains, dirigée par Mme. Frances Toor et M. Diego Rivera. Cette revue, dont les articles sont publiés en anglais et en espagnol, est trimestrielle. Le Prix de l’abonnement est de 1 & 50” (Rivet 1926, 386).

Para muchos de estos extranjeros, su hazaña en México se tradujo en una suerte de búsqueda reflexiva de su propia realidad estadounidense. La cercanía de la clase intelectual mexicana con la clase política facilitó para muchos de estos extranjeros, incluida Toor, poder convertirse rápidamente en especialistas sobre diversos temas nacionales.⁶ Su revista la colocó en los reflectores de ambos

dose por completo a la labor editorial y a la puesta en marcha de la revista (Toor 1932, 205). Fue hasta 1933, después de desacuerdos entre Frances Toor con Puig Casauranc y Moisés Saénz sobre el tipo de proyecto binacional que representaba, que el subsidio le fue retirado, y ella se vio obligada a sostener la publicación de forma independiente por cuatro años más, aunque durante esos años las publicaciones se limitaron solo a números especiales.

⁵ Algunas otras características editoriales que menciona Michael K. Shuessler es la intervención del editor e intelectual Herbert Croly, cofundador de *The New Republic*, quién le daría consejos a Frances Toor sobre el formato de la revista: “En 1926, el Sr. Herbert Croly, Redactor de “The New Republic”, visitó México y le interesó Folkways. Él me aconsejó que hiciera más grande el formato, argumentado que la revista debería ser más imponente, puesto que era la única de ese género que se editaba en México [...] También él me consiguió una provechosa subvención de la Sra. Leonard Elmhirst. Por consiguiente, desde 1927, la revista ha sido más grande y ha contenido más ilustraciones” (Schuessler 2022, 209).

⁶ Este tema es ampliamente explorado por diversos académicos, entre ellos se destacan Helen Delpar con su libro *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935* y el ensayo de John Britton “Mexico’s Revolution in the Political Culture of the United States”. Ambos exploran las relaciones culturales entre intelectuales de Estados Unidos y México durante el periodo posrevolucionario. En el caso de Delpar, ella analiza cómo fue México resultó para el americano una conexión al mundo natural en medio de una agresiva industrialización en EUA. Britton,

países, dándole oportunidad de construirse como referente del trabajo antropológico y artístico que aportó un legado en la visión cultural del México de la postrevolución.

Diego Rivera es un vínculo esencial en el estudio visual, ideológico y político de *Mexican Folkways*, ya que fue uno de los editores y figuras públicas que más números editó en colaboración con Frances Toor. Diego Rivera representó para *Mexican Folkways*, el eslabón entre el viejo modelo cultural y el modelo más vigorizado del periodo postrevolucionario. Este viejo modelo estuvo representado por el círculo intelectual de los ateneístas que cobijó la carrera de Rivera desde sus inicios, así como su contraparte en las corrientes artísticas más vanguardistas de Occidente, con personajes como David Alfaro Siqueiros con quien fundó una nueva visión de unificación y modernidad como parte del movimiento muralista. En medio de ese quiebre intelectual es que Rivera paralelamente comenzó su colaboración con Frances Toor como editor para *Mexican Folkways*.

Aunque desde el inicio Diego Rivera participó en la revista, no fue hasta 1926 que oficialmente sustituyó a Jean Charlot como editor. El periodo en el que se inscriben las colaboraciones de Diego Rivera es el de su trabajo en la colección de frescos para distintos edificios de la Secretaría de Educación Pública, así como en los murales para la Universidad Autónoma de Chapingo, en donde observamos a la infancia iniciar al hombre en la tecnología y la industria, y transformar el carácter primitivo del hombre dentro el progreso humano. *Mexican Folkways* con ambos personajes, Jean Charlot y Diego Rivera a la cabeza, presentó los avances que se estaban haciendo en el arte, el folklore y la educación mexicana, especialmente desde la infancia.

En la perspectiva de Rivera, la niñez es un punto de referencia decisivo para abordar la transformación ideológica que experimentó México luego de los convulsos años de la fase armada de la Revolución mexicana. La atalaya de la infancia —pensada como un periodo fundacional de cambio que conduce a una transformación nacional gracias a la reforma educativa— permite explorar las ideas de modernidad y progreso desde las primeras etapas de la reconstrucción nacional. Si bien esta intelectualización del sujeto infantil pretendía alcanzar su difusión a través de proyectos educativos, especialmente, en las poblaciones rurales que habían sido poco atendidas, *Mexican*

por otro lado, explora la contribución de la Revolución mexicana en la política cultural estadounidense y como algunos intelectuales influyeron en las críticas a la propiedad privada y el sistema de libre mercado, inclusive con mayor ferocidad después de la Gran Depresión.

Folkways no encabezó el proyecto educativo rural en sí mismo. Por el contrario, la revista buscó ser un intermediario entre el Estado, las elites culturales y la nueva membresía del ciudadano moderno en México, y estableció su función editorial a partir del interés de la audiencia extranjera. Incluso aquella nacional pero que difícilmente hubiera tenido una relación más allá de urbana dentro del país, y por ende su mirada fuera similar a la del turista extranjero hacia estas comunidades y su proceso de transformación cultural.

Modernidad y artes en *Mexican Folkways*: hacia una nueva visión de la infancia mexicana

Podemos analizar algunas de estas representaciones de la época con el número especial de diciembre-enero de 1926 dedicado a la infancia en *Mexican Folkways*. El artículo de Rivera “El dibujo infantil en el México actual” y el de Juan F. Olaguíbel, “La enseñanza del dibujo en las escuelas primarias” constituyen el mayor peso ideológico de este número. El de diciembre-enero de 1926 contó con siete colaboradores,⁷ junto a una selección de letras y música de costumbres tradicionales en las celebraciones navideñas recopiladas por la misma Frances Toor.

La revista abre con “El dibujo infantil en el México actual” en que Rivera desarrolla una filosofía para el arte mexicano a partir de la instrucción infantil del arte en las escuelas de pintura en México. Al hacer alusión a los modelos previos de enseñanza, Rivera critica directamente el modelo modernista implementado por Adolfo Best Maugard, apoyado por figuras como José Vasconcelos, a cargo de la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales en 1922. Best Maugard publicó gratuitamente para los niños, 200 000 ejemplares de su metodología *Manuales y Tratados: Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (*Manual of Drawing: Tradition, Renaissance and Evolution of Mexican Art*, 1923) y se le adjudica parte de la teorización y reconstrucción estética del país sobre los motivos del arte popular a partir de obras como *Álbum de colecciones antropológicas*, en colaboración con Manuel Gamio y Franz Boas, en 1921, sin olvidar los artículos publicados para la misma *Mexican Folkways*, en

.....

⁷ Los colaboradores de este número especial (*Mexican Folkways*, diciembre-enero, vol. 2, núm. 5, 1925) fueron Diego Rivera, Juan F. Olaguíbel, artista director de la sección de Dibujo y trabajos manuales, José de J. Núñez y Domínguez, secretario del Museo Nacional en México, Frances Toor, Manuel Craules, Enrique Juan Palacios, antropólogo y escritor, y José Muro Méndez, estudiante de Leyes.

1925.⁸ Este sistema fue el primero en enfatizar el valor del arte y la infancia en la educación en beneficio de la construcción de un orden e identidad visual nacional. Para Rivera, ese método solo había traído a manera de copia, la tradición europea de insertar el folklore y el arte primitivo a la conversación sobre las vanguardias y la modernidad sin otro fin más allá del estético (Toor 1926, 5). Rivera rechaza la técnica europea ya que supone que la permanencia de esta técnica implica un arte mexicano poco innovador. Aunque los motivos europeos se habían cambiado por motivos mexicanos (como quioscos, venaditos y canastillas), la imitación seguía siendo la técnica principal que se enseñaba a través de este método. Según Rivera, la imaginación, instinto y creatividad de los niños en el método de enseñanza eran cruciales para desarrollar la verdadera aptitud artística del alumno, dejando atrás una noción de lo “artístico” formulada a priori.

Aunque Rivera desacredita este modelo, afirma que uno de los discípulos de esta escuela visual, Manuel Rodríguez Lozano, ha hecho evolucionar el sistema manteniendo “la belleza de las artes plásticas.” Se puede inferir que, si bien este modelo estaba siendo cuestionado, los esfuerzos de Vasconcelos y Best Maugard lograron un espacio para el pensamiento crítico de nuevas generaciones como la de Rivera. Estos nuevos artistas y pensadores asumieron el reto de resignificar el impacto de las artes plásticas en las conciencias del nuevo ciudadano fuera del método Best. Rivera asegura que *Mexican Folkways* está

.....

⁸ Sobre su colaboración con *Mexican Folkways* podemos rastrear artículos inclinados hacia el análisis etnográfico como el presentado en el vol. 5, núm. 3, julio-septiembre de 1929, “Las máscaras”. Desde su trabajo como asistente de Manuel Gamio, y su posterior amistad con Boas gracias a su conexión con Gamio, Best Maugard desarrolló sus técnicas, su bagaje sobre la tradición y el valor de la referencialidad aprendido en París y Nueva York. Aunque su trabajo como pintor y artista comenzó durante el periodo porfirista, es justo a partir de las secuelas posrevolucionarias donde sus reflexiones dieron forma a una estética popular que influenciaría al mismo Vasconcelos en sus propuestas educativas. Sus métodos pictóricos llegarían a los libros, edificios y escuelas públicas de la SEP, en 1922 a nivel nacional, al movimiento muralista, a galerías de arte dentro y fuera del país, así como a la Primera Exposición de Arte Popular Mexicano (trabajo que acompañó la visión de uno de los máximos defensores y promotores del arte popular desde sus inicios, Dr. Atl). Maugard desarrolló una pedagogía didáctica a través de las artes para la enseñanza de la infancia sobre el verdadero espíritu mexicano. Sobre la obra de Adolfo Best Maugard comenta Luis Lara Prado en *Revista de revistas*, de 1920: “Despertará el espíritu artístico de los mexicanos; les marcará nuevas rutas, les convencerá de que puede y debe haber un arte nacional, y que, en vez de ir a beber en las fuentes del clasicismo europeo, que nada nuevo tienen que ofrecer al genio, que hay que buscar en el país mismo, y que cultivar y desarrollar un arte hoy abandonado al genio ingenuo, sutil y paciente de los artífices nativos, humildes, pero intensamente apasionados de su arte primitivo” (Lara 1920, 16).

comprometida a presentar los avances en dirección contraria a lo que se estaba haciendo sobre la materia con el fin de renovar el discurso nacional. El compromiso radicó en la difusión del trabajo artístico y científico desde la infancia como prueba irrefutable del avance en la autonomía de las mentes de los artistas mexicanos. Elena Jackson Albarrán añade sobre la propuesta de Rivera y su construcción del arte más como una infantilización estética que pudiera ser desarrollada por grandes exponentes mexicanos, que de su consciencia sobre la agencia del niño: “*Among the muralists, Rivera in particular intended his work to be instructive [...]. The use of a childlike style of painting, or intentionally naïve technique, infantilized their intended viewers, further underscoring the colonial metaphor of Indians as children*” (Albarrán 2014, 86). Cabe destacar, que la misma revista publicaría artículos y colaboraciones del mismo Adolfo Best Maugard, dejando claro que la revista en su totalidad no asumió una única corriente ideológica o estética, aunque sus páginas lo plantearan como tal por momentos.

Juan F. Olaguíbel —escultor mexicano, parte del círculo artístico de José Clemente Orozco, Rivera, Dr. Atl y David A. Siqueiros, y editor de la revista *Pulgarcito*— precisa en términos más prácticos lo desarrollado por Rivera. Su artículo: “La enseñanza del dibujo en las escuelas primarias” expone las nuevas técnicas de enseñanza en la llamada “escuela de acción” descrita por Dewey, en la que el arte sirve como estimulador primario en el aprendizaje y se equilibran el carácter puramente artístico y las actividades prácticas:

Una de las características principales del programa bajo el cual rige sus actividades la Sección de Dibujo y Trabajos Manuales es, la de establecer una clara diferencia entre los distintos aspectos de dibujo, diferenciándose este proceder de los antiguos métodos que daban a estas enseñanzas dentro de la escuela primaria un carácter netamente artístico, privando a los alumnos de adquirir conocimientos más prácticos aplicables a la gráfica expresión o dentro de aplicaciones industriales. (Toor 1926, 8)

Para Olaguíbel, siguiendo a Dewey, la educación posibilitaría pensar la materia del arte sin aislarla de otras materias. El arte no debería crear élites ni desligarse de un carácter utilitario, no tendría que considerarse como una disciplina aparte, acaso una postura del arte similar a la asumida por los muralistas. Olaguíbel propone varias vías para la aplicación del arte en las materias escolares; para él, el trabajo manual junto al trabajo creativo-preparan el “carácter del mexicano” como creador, pero también como futuro obrero o profesional. La escuela

de oficios proveería en las comunidades rurales un aprendizaje centrado en el valor del trabajo manual como entrada a una futura incorporación al sistema capitalista. Se reconoce en el arte, en las artesanías o en cualquier trabajo manual su valor económico: “dentro del dibujo decorativo se enseña al alumno a conocer el valor y la belleza artística de las artes populares, y se le obliga a que, sin perder su carácter mexicano, haga nuevas creaciones y las aplique tanto a sus trabajos manuales como al decorado de sus hogares y escuelas” (11).

El enfoque de Olaguíbel es mucho menos general que el de Rivera; sin embargo, busca desde el pragmatismo de los nuevos métodos pedagógicos unir las políticas educativas nacionales al renacimiento de las artes y a la idea nacionalista de formar una infancia alineada a estos valores para el verdadero progreso cultural. Olaguíbel plantea muchas de estas ideas en sus ensayos para *Pulgarcito*, por lo que no sorprende que en esta revista tuviera una conversación sobre la producción estética de los niños y la formación de un modelo de ciudadanía aspiracionista. Esta conversación se une a lo que Néstor García Canclini apunta décadas más tarde en su libro seminal *Las culturas populares en el capitalismo* (1989), “El capitalismo no avanza siempre eliminando las culturas populares sino apropiándose de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetos, creencias y prácticas” (17). Para García Canclini, el gran efecto de la modernidad en las culturas populares está en el desarrollo de símbolos y prácticas de lo cotidiano como estructuración de los hábitos y características de estas comunidades. Finalmente, la crítica que propone Canclini recae en esta estructuración impuesta que es producto de la desigualdad ejercida por las culturas dominantes. El enfoque del arte, desde el sentido utilitario que propone Olaguíbel, está en producir símbolos y productos de asimilación cultural en las comunidades desde la infancia como referencia de nuevas prácticas de lo cotidiano y para su auto subsistencia en el futuro dentro del proceso de civilización nacional. Un camino que, si bien puso su enfoque en la integración del indígena al mito nacional, no contempló realmente la inclusión material de todas las fuerzas intelectuales ajenas a la cultura predominante del país: “Hasta los grupos étnicos más remotos son obligados a subordinar su organización económica y cultura a los mercados nacionales y estos son convertidos en satélites de la metrópolis, de acuerdo con una lógica monopólica” (García Canclini 1989, 38).

Siendo Rivera una autoridad en las artes, el profeta del renacimiento mexicano,⁹ su opinión acerca de los avances educativos en la infancia y su cultura fueron un sello de garantía para el lector de esta revista. Mientras tanto Olaguíbel solidificó la teoría de Rivera con ejemplos prácticos dentro de la enseñanza en las escuelas del país. Aunque los dibujos insertados en estos artículos, y a lo largo de la revista, construyen la evidencia gráfica de este compromiso nacional, de la misma forma revelan la insuficiencia material e ideológica para realizar con éxito este proyecto. El carácter bilingüe de *Mexican Folkways* añade a las expectativas de la audiencia lectora. A diferencia del proyecto de *Pulgarcito* dirigido por Olaguíbel, en donde los niños tuvieron una participación en la construcción y consumo de la revista, *Mexican Folkways* proveyó espacios para los adultos nacionales y extranjeros que tomarían la labor de difusión de estos modelos educativos. Estos contrastes desvían la perspectiva de Rivera, que, en su afán de llegar a las masas, termina infantilizando el arte y a la audiencia mexicana en su labor educativa. El testimonio de los niños a través del carácter visual en *Mexican Folkways*, promovió un lenguaje de renovación artístico y de vanguardia, un lenguaje que ponía las expectativas sobre las nuevas generaciones de niños y artistas, pero sin asociarlas a las necesidades reales que el contexto posrevolucionario en la práctica ofreció a la gran mayoría de la población mexicana.

En 1928, *Mexican Folkways* publicó otro número especial relacionado con la infancia en el cual se aclara en una nota especial en el índice de la revista que Diego Rivera “no ha tenido que ver con el formato de este número” (Toor 1928). Este número, en cambio, evidencia la multiplicidad y flexibilidad ideológica entre el pensamiento de varios de sus colaboradores que entre sus similitudes propusieron visiones distintas a las expuestas por Rivera o Salvador Novo y Carlos González. En la práctica, subyace la idealización del talento y producción artística de los niños indígenas: su capacidad de sostener la visión cosmopolita del intelectual mexicano en el extranjero como lo deja en evidencia Frances Toor en su artículo titulado “Los pequeños artistas y la revolución de la pintura” de 1928 (6).

En su artículo, Toor recapitula la lucha por la incorporación del indígena en la Revolución y con ello, de la recuperación la tradición

⁹ Algunos artículos sobre Diego Rivera en *Mexican Folkways*. “Rivera” por Roy Boynton (vol. 2, no. 2, agosto-septiembre, 1926), “Los frescos de Diego Rivera” por W. F. Spralling (vol. 5, no. 4, octubre-diciembre, 1929), “El nuevo Rivera” por Howard Parker (vol 7, núm. 1, junio-marzo, 1932), “Homenaje a Diego Rivera” por Frances Toor, (vol. 6, no. 4, 1930), “Diego Rivera” por William P. Spralling (vol. 6, no. 4, 1930).

artística y milenaria que el indígena ha cosechado en los márgenes de las estructuras hegemónicas de producción cultural durante el periodo colonial. El artista, luego asumido como niño, lo describe Toor en su artículo como el benefactor de esa apreciación cultural y del mérito del arte para la creación de su sensibilidad estética: “Los jefes supieron que los artistas podrían expresar mejor el espíritu y la aspiración del México socialmente despertado. Los artistas mexicanos, entonces, empezaron su propia revolución” (6). El gran referente de progreso en la infancia y en la ciudadanía mexicana es, sin duda, la exposición visual en España, Alemania y Francia a cargo de Alfredo Ramos Martínez —pintor mexicano conocido como el “Padre del arte moderno”— en 1926.¹⁰ Esta exposición recolectó los trabajos de niños entre 11 y 12 años de edad en su mayoría, algunos de hasta 6 años, que hubieran trabajado en los primeros meses del nuevo proyecto nacional de Escuelas al Aire Libre de Pintura. Las imágenes de estas pinturas aparecen con la inscripción del nombre del artista y la escuela a la que estaban inscritos.

La exposición fue un éxito, según lo apunta el artículo de Toor, tanto que Picasso, Matisse, Henri Bracke, así como el crítico de arte francés René Jean llenaron de halagos y felicitaciones a Alfredo Ramos Martínez y al gobierno mexicano por alentar este movimiento artístico. Estas declaraciones, de inmediato, contrastan con la postura de Salvador Novo en el artículo siguiente “Los fines de las escuelas primarias” del mismo volumen, en donde admite que “Sería esnobismo imperdonable opinar que los alumnos de las escuelas de pintura al aire libre ‘han llegado a Matisse’, ‘se acercan a Picasso’ o ‘recuerdan a Rousseau’ frases que los pedantes suelen aplicar a los pedantes” (26). Estas muestras de reconocimiento europeo, por el contrario, son esenciales para Toor, no como prueba del talento individual de cada uno de los niños sino como indicadores de prestigio para la infancia mexicana dentro del canon en su calidad de manifiesto de un nuevo siglo. Esta exposición constituyó un acto deliberado de representación por medio de las artes como el lenguaje de la revolución intelectual en

.....

¹⁰ Sobre Alfredo Ramos Martínez véase Jean Charlot. *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*. Austin, TX: University of Texas Press, 1962. 159-162; Small, George Raphael. *Ramos Martinez: His Life & Art*. Ed. Jerald Slattum. Westlake Village, CA: F & J Publishing Corp., 1975; Haskell, Barbara. *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925-1945*. Texts by Mark A. Castro, Dafne Cruz Porchini, Renato González Mello, Marcela Guerrero, Andrew Hemingway, Anna Indych-López, Michael K. Schuessler, Gwendolyn Dubois Shaw, Shipu Wang, and James Weschler. New York: Whitney Museum of American Art in association with Yale University Press, 2020.

México. Novo difiere al señalar que, en contraste con la decadencia y el cansancio del arte europeo con su propia tradición, el mexicano puede tomar distancia de la validación e idealización del europeo: “no tiene de qué estar cansado, ni academia de qué regresar, ni refinamiento super-intelectual qué abandonar en las artes plásticas. Lo que hoy hace el indio, la maravilla de la expresión significativa... no [es] otra cosa que la soberbia obstinación de un pasado artístico, precolonial no superado” (26). Una idea a la que regresará la misma Toor para justificar la falta de reconocimiento o retribución hacia los niños, en lo particular al niño indígena y del campo junto a sus comunidades.

Toor añade en su artículo de 1928, la correspondencia entre Harley Perkins, pintor y crítico de *The Boston Evening Transcript*, y Alfredo Ramos Martínez pidiendo que la exposición sea llevada a Boston. Más que para iluminar la gestión burocrática de la exposición, la correspondencia sirve como última validación de ese recorrido transnacional del medio artístico visual en el extranjero y su reconocimiento académico.

Wish you and your workers could see the gallery. The exhibition is very much admired by the more intelligent persons who have seen it and who feel that the Mexican children are setting an example for the whole world. Am asking all the school children in Boston and nearby towns and cities to come and see the exhibition. [...] You are doing a great work for your country, you, and your little group of fellow workers. I congratulate you and them.
 (“Los pequeños artistas...” 14)

Mientras que el progreso artístico de la infancia mexicana, en palabras de Harley Perkins para el artículo de Toor, es concebido como una labor digna de parte de los niños “trabajadores” por su patria. *Mexican Folkways* se enfoca en mostrar no solo una infancia artística sino el éxito de los currículos de dibujos y sus fines internacionalistas en el país para la creación de una estética mexicana. La yuxtaposición que buscaron crear al comparar el arte infantil con el movimiento muralista comenta Jackson-Albarrán, en última instancia simbolizó el legado visual y cultural que buscaban exportar al extranjero (Albarrán 2014, 123).

El tema del mestizaje y el indigenismo también cobra otra dimensión en este reconocimiento del arte infantil como elemento civilizador del carácter indígena. Mientras que Perkins reconoce el trabajo indígena y el modelo expandido en la infancia a nivel global, Toor invalida este esfuerzo, al decir que: “La expresión del arte del indio es instintiva casi automática. Se diría que su mano esta guiada por espíritus de

los ancestros. La vitalidad del impulso de su arte tiene raíces en su propio ser y supervive con él” (Toor 1926, 20). La construcción del arte indígena para Toor debe consolidarse como parte del mito de origen mientras que desacredita el esfuerzo y la materialidad que invierten estas comunidades en su producción artística y con ello, la remuneración justa para su trabajo. Mientras que la editora admite en sus últimos renglones la desventaja y escasez en la que viven muchos de estos niños indígenas —“¿No hay muchos otros en su pobre medio que producen trabajos de arte?” (1926, 20)—, Toor justifica esta desigualdad a partir de un supuesto desinterés natural del propio indígena por recibir cualquier retribución por su trabajo. Ya que para Toor, el indígena no ve como necesaria su retribución económica al considerar su arte, conocimiento y creatividad como algo propio de su condición de indígena.

El rechazo a la incorporación de la infancia indígena dentro del proyecto económico se debe a la idealización de su talento y expresión artística como parte del empirismo positivista de la época. El cientificismo de Toor se justificó en su intento de vincularlo con la narrativa de progreso entre razas para admitir su incorporación civilizatoria. La herencia racial del indígena y, por ende, su conexión con el arte dentro de la tradición oral y el folklóre es visto por Toor como una justificación ideológica suficiente para no priorizar ninguna retribución económica sobre la labor indígena. El conocimiento e intelectualidad del sujeto indígena para Toor, así como para otros intelectuales, constantemente fue oscurecido debido a la inserción de sus propios intereses de clase. Muchos de ellos concebían la cultura dentro del progreso social como una manifestación ajena a las relaciones de producción y, en cambio, cercanas a la manifestación metafísica o espiritual del agente creador. La gratificación y restitución de la agencia creadora de los niños indígenas en la exposición llevada al extranjero pasó a segundo plano. A pesar de que su talento artístico no solucionó su estatus socioeconómico, para Toor, el arte y el talento reconocido en estas comunidades justificó la precariedad y el desinterés del Estado por satisfacer los intereses comunales y de restitución material hacia el indígena. Desde esta mirada, el valor nacional debía perpetuarse aun cuando estas comunidades estuvieran sumergidas en la pobreza.

Conclusión: Propaganda y nuevos lectores

Es posible reconocer como otro punto de análisis —aquel que se privilegia dentro de la lógica interna de *Mexican Folkways* en su empresa de difusión— la continuación de una corriente, ya iniciada desde la primera edición de *Pulgarcito* de Olaguíbel, sobre el enfoque y reconocimiento del trabajo de decenas de niños como parte del nuevo sistema educativo y sus proyectos artísticos. Albarrán describe la intención de Olaguíbel con esta revista de exportar “[...] *revolutionary nationalism with a distinctly Mexican flavor*” (Albarrán 2014, 117). Siguiendo esta corriente que se venía formando a partir de la cultura visual en la infancia, *Mexican Folkways* se permitió tener una conciencia más clara de su circulación a escala binacional. Mientras que *Pulgarcito* exportó el material visual creado por los niños mexicanos al extranjero, *Mexican Folkways* se encargó de promocionar no solo el elemento visual sino también la recepción de estas obras y la interpretación de una narrativa coherente que pusiera en el radar los avances de México como validación última y referencia en el canon de la autenticidad mexicana. En ambos casos, estos intelectuales construyeron su propia ficción de lo nacional a partir del aprovechamiento del indígena y las masas.

La construcción material de esa colectividad y las prácticas culturales dentro de la revista *Mexican Folkways* muestran por medio del pasado indígena una utopía del futuro mexicano a través de la infancia y la educación del Estado. Sin embargo, más que un intento de reconstrucción y diálogo con estas comunidades, con los maestros, los campesinos o los obreros, la revista evade la organización cultural o de fuerzas laborales, y plantea una organización estética de la modernidad y la calidad educativa y artística como germen de dicho avance y progreso (Lindsay 2019, 59).

La infancia artística de *Mexican Folkways* dentro de esta construcción identitaria neutraliza la figura de la infancia en el campo y la infancia indígena que contradice el aparente progreso de vanguardia en la modernidad. En medio de esta analogía, la infancia simuló ser el puente mediador entre un extremo y otro, un medio que le proveyó al imaginario nacional la apertura hacia el cambio. El niño rural artista vino a sustituir en el imaginario la idea del campesino iletrado y con vicios, ya que la infancia era en quien recaería el proyecto educativo; a través de esta figura se podían argumentar simultáneamente las responsabilidades de la educación, el reconocimiento de la identidad campesina y la productividad del campesino dentro de su entorno rural. Aunque el concepto liberal de educar a las comunidades rura-

les y la integración nacional fue el *leitmotiv* del periodo, la premisa de representar la infancia como protagonista del espacio rural resultó poco común en el grueso de las demás publicaciones que no estuvieran relacionadas con los temas de educación de la época o de la construcción nuclear de la familia como el semanario “El Hogar” de *Revista de Revistas* (1913-1942) o *El Niño* de la SEP (1929-1937). Esta infancia, la de revistas como *Mexican Folkways*, fue capaz de asumir el proyecto modernizador desde la vanguardia de las elites culturales del país, y situarse como el antecedente de la consolidación de un ciudadano ejemplar.

El símbolo de la infancia en *Mexican Folkways* planteó pensar un modelo económico capaz de consolidar una presencia internacional a partir de sus éxitos de negociación cultural y organización del campo. El reconocimiento del sujeto infantil sería nuclear en la construcción artística nacional y de la tradición canónica universal, siendo pioneros en la amplitud de este movimiento estético con fines nacionalistas. Sin embargo, raras veces, estas voces tomaron un giro combativo y fuera de las políticas de estado hegemónicas.

Mexican Folkways inauguró un lenguaje para referirse a las ansiedades identitarias del siglo XX frente a la construcción de una identidad transnacional requerida para su presencia en el dialogo global. Frances Toor no solo construyó un medio coyuntural que capturó las discusiones y políticas sobre la educación, reformas, tendencias y artes visuales de un círculo privilegiado, sino que también vinculó el academicismo y vanguardia intelectual con su capacidad de crear un producto cultural para un nuevo tipo de ciudadano globalizado. Este nuevo sujeto, con un sentido de curiosidad y exploración similar a la de un niño, busca a través de nuevas experiencias y ante la diferencia nuevas memorias con las cuales establecer intercambios sociales y comerciales para construir modernidad.¹¹

En ese sentido, esta revista creó un puente comunicativo entre los intelectuales de ambos lados de la frontera, mientras que mostró una serie de ideologías sobre el bienestar del campo y las fuerzas productivas principales en el país, entre ellas la infancia y el desarrollo de la infancia como consumidora.

.....

¹¹ Sobre un recorrido histórico sobre las conversaciones en torno al concepto del turista en el siglo veintes, consultar Nelson Graburn “Key figure of mobility: the tourist”, *Social Anthropology*, vol. 25, 2017, pp. 83-96. Así como Maribel Álvarez con su disertación *Made in Mexico: Souvenirs, artisans, shoppers, and the meaning of other “border-type-things”*, University of Arizona, 2003. Consultado el 21 de junio de 2023.

Finalmente, la educación progresista y el ideal de la infancia no fue tan radical en la implementación de sus propuestas. La situación del indígena y del campesino, por ejemplo, no se modificó sustancialmente. Vaughan subraya el reflejo de las clases sociales en el sistema de educación dentro del capitalismo. La mujer del campo tardó en reclamar un rol más allá del secundario en las labores del hogar¹² y las poblaciones rurales no tardaron en reportar el fracaso de esta empresa en la construcción de las escuelas rurales o en la incapacidad de convencer a los campesinos de asistir a clases. Mientras que la infancia como símbolo en el imaginario nacional había logrado apuntarse como protagonista del siglo XX, la infancia aún estaba inserta en medio de promesas de bienestar poco concretas, una educación teóricamente vanguardista pero mucho más complicada de llevar a la práctica, y un proyecto de integración basado en un sentido nacionalista en el que pocas comunidades podían identificarse en su diversidad cultural.

No obstante, *Mexican Folkways* bajo el símbolo de arte, cultura y progreso, trajo voces de todo el país y del extranjero a dialogar sobre estos temas, y se unió a varios actores y publicaciones del periodo que le permitieron a la infancia mexicana poco a poco ganar una plataforma política y ser incluidos en la visión panorámica de lo que Daniel Cosío Villegas llamaría la gran familia nacional. Una compleja negociación en la promoción institucional del país que, en su reconocimiento de la infancia como agente social fundacional para la construcción de la modernidad, obligó a los intelectuales y políticos de la época a continuar replanteándose y rediseñando el discurso hegemónico de la década de los 30.

Mientras que a la infancia le fue difícil cobrar un rol más activo como agente y no solo como objeto de discusión, estos espacios intelectuales de creación cultural le permitieron construirse un mercado cultural, específicamente destinado para la infancia, como producto de estas negociaciones entre ciudadanía y políticas económicas. Parte de la tarea de recuperación del legado indígena y la promoción de la arca dia posrevolucionaria, tuvo su continuación por medio de los modelos de reconstrucción de la estética transnacional entre México y EUA.

.....

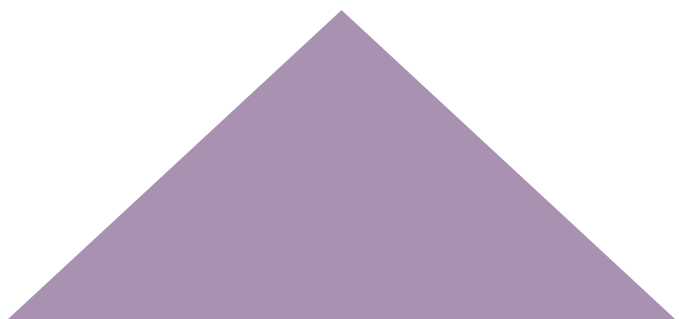
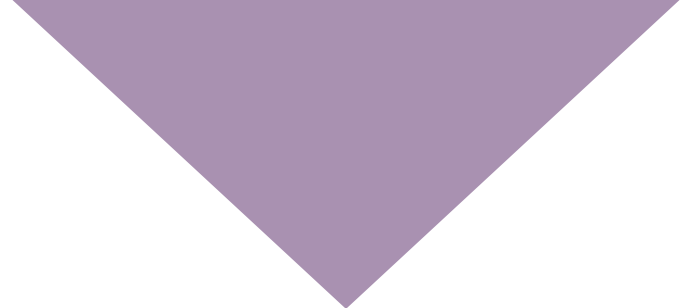
¹² Verónica Ruiz Lagier analiza la representación de las mujeres y el indígena en las revistas de *El Maestro Rural* y la *Revista de Educación*: “A la mujer, como a los campesinos, se le proponía modernizarse, pero no en el sentido de adquirir gustos urbanos que amenazaran su estatus sociocultural rural, o su subordinación al sector masculino. De este modo, los papeles tradicionales quedaban intactos, y solo se sugería a la mujer ser más productiva. Así, tanto la mujer, como el indígena son vistos como sujetos anacrónicos.” Véase: “El Maestro Rural y la revista de educación...” (5)0.

Bibliografía

- ALBARRÁN, Elena Jackson. 2014. *Seen and Heard in Mexico: Children and Revolutionary Cultural Nationalism*. U of Nebraska P.
- ÁLVAREZ, Maribel. 2008. "Folklore." *The Borderlands: An Encyclopedia of Culture and Politics on the U.S.-Mexico Divide*. pp. 98–101.
- ÁLVAREZ, Maribel. 2023. *Made in Mexico: Souvenirs, artisans, shoppers, and the meaning of other "bordertype-things"*, U of Arizona P. Consultado el 21 de junio de 2023.
- BENDIX, Regina. 1997. *In Search of Authenticity the Formation of Folklore Studies*. ACLS Humanities E-Book. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- BRENNER, Anita. 2010. *Avant-Garde Art and Artists in Mexico Anita Brenner's Journals of the Roaring Twenties*. Edited by Susannah Joel Glusker, University of Texas Press,
- BRITTON, John. 2013. "Mexico's Revolution in the Political Culture of the United States". *Open Border to a Revolution. Culture, Politics, and Migration*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Scholarly Press.
- CORDERO Reiman, Karen. 1985. "Para devolver su inocencia a la nación. Origen y desarrollo del Método Best Maugard". *Abraham Ángel y su tiempo*. México: Museo de Bellas Artes. Museo Nacional de San Carlos.
- CORDERO Reiman, Karen. 2015. *Los Modernos*. "La nacionalización de la vanguardia y el arte mexicano moderno". México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- CORDERO Reiman, Karen, ed. 2017. *Another Promised Land*. México: Skirball Cultural Center.
- DELPAR, Helen. 1995. *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and México, 1920-1935*. Tuscaloosa: U Alabama P.
- GARCÍA Canclini, Néstor. 1989. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen.
- GÓMEZ Mont, María Teresa. 1996. *Manuel Gómez Morín: La lucha por la libertad de cátedra*. México: UNAM.
- HAMILTON, Nora. 2014. *The Limits of State Autonomy. Post-revolutionary Mexico*. Princeton: Princeton UP.
- INIGUEZ, Francisco Javier. 2001. *Discursos imaginarios, cultura popular y formación del estado en 'Mexican Folkways'*. Tesis doctoral. U de Dallas.
- JAIME, Irving Reynoso. 2013. "Manuel Gamio and Bases of Indigenous Policy in Mexico". *Andamios*. 10, no. 22, pp. 333–355.

- KOOPS, Willem; Zuckerman, Michael. 2003. *Beyond the Century of the Child: Cultural History and Developmental Psychology*. Philadelphia: U of Pennsylvania
- LARA Pardo, Luis. 1920. A través del mundo. (n.d.). *Documents of Latin American and Latino art*. “El arte nacionalista de Best Maugard”. Mexico. ICAA Documents Project. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/771735#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-71%2C6551%2C3666>.
- LAYO, Engracia, et al. 1992. “Lectura para el pueblo, 1921-1940.” *La Educación En La Historia de México*. 1st ed., 7, México: El Colegio de Mexico, pp. 243–90. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/j.ctv5137rb.14>.
- LEGRÁS, Horacio. 2003. “El Ateneo y los orígenes del Estado ético en México.” *Latin American Research Review*. 38, no. 2, www.jstor.org/stable/1555419.
- LINDSAY, Claire. 2019. *Magazines, Tourism, and Nation-Building in Mexico*. 1st Ed. 2019. ed. Studies of the Americas. Cham: Springer Nature.
- LÓPEZ Orozco, Leticia. 2014. “The Revolution, Vanguard Artists and Mural Painting”, *Third Text*. Issue 3: Art and Revolution in México, 28, DOI: 10.1080/09528822.2014.935566
- LOZANO, Elisa. Manuel Fontanals: escenografía del cine mexicano, UNAM, 2014.
- NUÑEZ y Dominguez, José de J. 1929. “El folklore y la música mexicana. La literatura popular by Rubén M. Campos”, *Mexican Folkway*. Ed. by Frances Toor. 5, no. 3, July- September.
- PALACIOS, Guillermo. 1998. “Postrevolutionary Intellectuals, Rural Readings and the Shaping of the ‘Peasant Problem’ in Mexico: El Maestro Rural, 1932-34”. *Journal of Latin American Studies*. 30, no. 2, pp. 309–339. www.jstor.org/stable/158528.
- PINEDA, Adela. 2006. *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: Las revistas literarias y el modernismo*. USA/ Mexico: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Serie Nuevo Siglo, 2006.
- REDONDO, Emilio. 1961. “El maestro rural”. *Revista Española De Pedagogía*. 19, no. 74, pp. 183–191. www.jstor.org/stable/23762298.
- REYNOSA, Jaime. 2013. “Manuel Gamio y las bases de la política indigenista en México”. *Andamios*, vol. 10, no. 22, mayo-agosto, p. 333-355. <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v10n22/v10n22a17.pdf>

- RIVET, Paul. 1926. "Mexican Folkways", *Journal de la Société des Américanistes*. Tomo 18, www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1926_num_18_1_3616_t1_0386_0000_4
- RUIZ Lagier, Verónica. 2012. "El Maestro Rural y la revista de educación. El sueño de transformar al país desde la editorial". *Signos Históricos*. Instituto de Investigaciones Jurídicas, no. 29, UAM
- SÁNCHEZ Prado, Ignacio M. 2002. "Diana Kennedy, Rick Bayless and the Imagination of 'Authentic' Mexican Food." *Bulletin of Spanish Studies*, 97, no. 4 (2020): 567-92.
- SCHUESSLER, Michael K. 2017. "Inter-American Memories: Frances Toor, Alma Reed and the Mexican Cultural Renaissance." *Les Cahiers De Framespa*. 24, no. 24.
- SCHUESSLER, Michael K. 2022. "Mexican Folkways (1925-1937)", *Las culturas de la prensa en México (1880-1940)*. UNAM.
- SLUIS, Ageeth. 2016. *Deco Body, Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939*. Mexican Experience. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- TENORIO Trillo, Mauricio. 1997. "The Cosmopolitan Mexican Summer, 1920-1949". *Latin American Research Review*. 32, no.3.
- TOOR, Frances. 1925. *Mexican Folkways*, vol. 1, no.1.
- TOOR, Frances. 1926. *Mexican Folkways*, vol. 2, no. 5.
- TOOR, Frances. 1928. *Mexican Folkways*, vol. 4, no.1.
- TOOR, Frances. 1932. "Mexican Folkways". *Southwest Review*. 17, no. 2, www.jstor.org/stable/43466157.
- TOOR, Frances. 1939. *Mexican Popular Arts*. Frances Toor Studios.
- TOOR, Frances. 1947. *A Treasury of Mexican Folkways: The Customs, Myths, Folklore, Traditions, Beliefs, Fiestas, Dances, and Songs of the Mexican People*. New York: Crown Publishers
- TORRES Colón, Gabriel Alejandro; Charles A. Hobbs. 2015. "The Intertwining of Culture and Nature: Franz Boas, John Dewey, and Deweyan Strands of American Anthropology." *Journal of the History of Ideas*. 76, no. 1. doi:10.1353/jhi.2015.0002.
- VAUGHAN, Mary K. 1997. *Cultural Politics in Revolution: Teachers, Peasants, and Schools in Mexico, 1930-1940*. Arizona: U of Arizona P.
- VAUGHAN, Mary K. 1981. *The State, Education, and Social Class in Mexico, 1880-1928. The Origins of Modern Mexico*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- VELASCO, Jesus. 1999. "Reading Mexico, Understanding the United States: American Transnational Intellectuals in the 1920s and 1990s." *The Journal of American History*. 86, no. 2, www.jstor.org/stable/2567050.



Entre los trabajos que las personas académicas convocadas alrededor del proyecto grupal: “La crítica literaria transcultural como formación de ciudadanía: ideas, teorías y prácticas culturales” (CF2019/ 137703 CONAHCYT) han llevado a cabo, se encuentra uno por demás interesante y retador relacionado con el siglo XIX en Hispanoamérica. Reconocemos que en nuestras universidades dicho periodo se encuentra arrinconado entre las antiguallas de los estudios literarios frente a una desmedida predilección por los siglos XX y XXI. Lo anterior no sería objetable si se tratara de una preferencia legítima y fundamentada en el reconocimiento de nuestra actualidad. Sin embargo, sospechamos, y aquí la relevancia de la claridad con la cual han encabezado esta línea de estudio Diana Hernández Suárez, Diana Isabel Jaramillo y Sebastián Pineda Buitrago, que se trata más bien de una desinformación que cunde en nuestras historias de la literatura y ante la cual reaccionan las nuevas generaciones relegando la importancia de nuestro patrimonio tangible de obras y medios de circulación literaria como el intangible de las ideas. Algunas personas niegan y tratan de olvidar esos pasajes ya casi borrosos de nuestra literatura; otras, acometen la empresa de releer dicho siglo desde nuevas consultas en los archivos, restituciones de textos poco reeditados, reconsideraciones de las ideas literarias y las ideologías subyacentes, para legarnos una nueva visión de un siglo tan crucial para comprender nuestra realidad como lo es el periodo de las independencias políticas de España y la conformación de nuevas naciones. Ejemplo de lo anterior son cada uno de los trabajos que integran este volumen titulado *La crítica literaria en Hispanoamérica 1800/1900*. Derivado del interés común por reanimar una lectura del siglo XIX desde la demarcación del término “crítica literaria”, nuestr+s colegas ejercitan en este volumen una crítica literaria transcultural vigente reconstituyendo y enriqueciendo nuestra formación ciudadana. El cuestionamiento de las bases literarias del periodo decimonónico y la consideración de nuevas lecturas que desafían la crítica imperante hasta el momento, son los fundamentos de una nueva ciudadanía a la altura de los retos que nos toca enfrentar. Con este trabajo de crítica literaria, el siglo XIX vuelve a ser revisitado para restituir una imagen ciudadana más acorde con nuestras preocupaciones sociales vigentes.

Dr. Alejandro Palma Castro

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Responsable técnico del proyecto