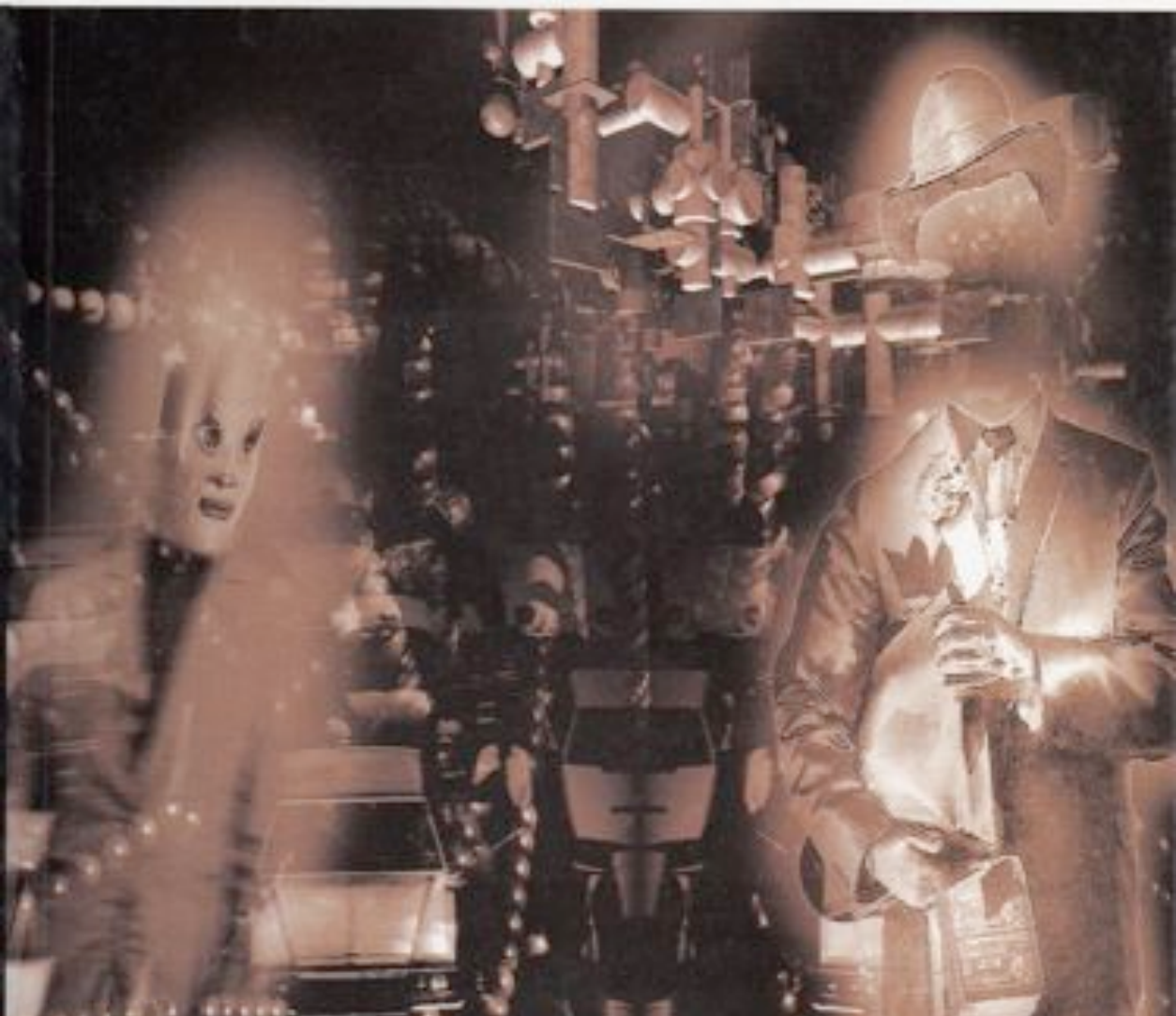


R E V I S T A

FUENTES

HUMANÍSTICAS

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES • ISSN 0188-8900 • No. 30



Dossier: Espectáculos, diversiones, esparcimiento y tiempo libre

Historia ■ Historiografía ■ Lingüística ■ Literatura

\$50.00

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Facultad de Ciencias Sociales
Acapulco

Santo meets Paco El elegante

FUENTES HUMANÍSTICAS

DIRECTORIO

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva RECTOR GENERAL • Dr. Ricardo Solís Rosales SECRETARIO GENERAL • Mtro. Víctor Manuel Susa Godínez RECTOR DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO • Mtro. Cristian Lerche Guzmán SECRETARIO DE LA UNIDAD • Lic. Guillermo Ejea Mendoza DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES • Dra. Susana Nuñez Palacios SECRETARIA ACADÉMICA DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES • Lic. Alejandro José de la Mora Ochoa JEFE DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES • Mtro. Tomas Bernal, Dr. Ociel Flores, Lic. Ma. Emilia González, Dra. Elsa Muñoz, Dr. José Ronzón COMITÉ EDITORIAL • Mtra. Begoña Arteta Gamberdinger COORDINADORA DE PUBLICACIONES DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES • María de Lourdes Delgado Reyes DISTRIBUCIÓN.

D.R. © 2005 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES • DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES • UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-AZCAPOTZALCO • AÑO 17 I SEMESTRE 2005 • AV. SAN PABLO NÚM. 180 COL. RINCONA TAMALIPAS, AZCAPOTZALCO, C. P. 02200 MÉXICO, D. F. • TEL. 53-18-9125 Y 5318-9126 • FAX: 5394-7506 • CORREO ELECTRÓNICO: managa@correo.azc.uam.mx

CERTIFICADO DE LICITUD DE TÍTULO Y CONTENIDO NÚMEROS 6926 Y 8017 ISSSN 0188-8900

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ENERO DE 2005. 1,000 EJEMPLARES MÁS SOBRIANTES PARA REPOSICIÓN.

DISEÑO, PRODUCCIÓN E IMPRESIÓN TINTA NEGRA EDITORES, PRESIDENTES NO. 142, COL. PORTALES, DEL BENITO JUÁREZ. TELS. Y FAX 3096-4463 Y 3096-4464 CORREO ELECTRÓNICO: tmeditores@yahoo.com.mx

PORTADA © FRANCISCO GERARDO TOLEDO RAMÍREZ, REPRODUCIDA CON PERMISO DEL AUTOR.
SANTO METS. PACO EL BERGANTE. GRÁFICA DIGITAL.

CONTENIDO

EL NÚMERO TREINTA	3	Alejandro De la Mora
DOSSIER ESPECTÁCULOS, DIVERSIONES, ESPARCIMIENTO Y TIEMPO LIBRE	5	José Ronzón ■ PRESENTACIÓN
	7	Vladimiro Rivas Iturralde ■ EL KITSCH DE LA ÓPERA
	23	Lilia Granillo Vázquez ■ ESCRITURA FEMENINA Y TIEMPO LIBRE: OCIO LITERARIO Y PREMIACIONES DE MUJERES EN EL SIGLO XIX
	45	Leticia Algaba ■ FIESTAS CÍVICAS Y FIESTAS RELIGIOSAS: CRÓNICAS DE UN DESENCUENTRO
	57	Margarita Alegría de la C. ■ LA CARPA Y EL GÉNERO CHICO, DOS DIVERSIONES POPULARES, DOS SIGLOS EN MÉXICO
	75	Guadalupe Ríos De la Torre ■ CARTELERA: PASEOS, TOROS, CINE Y FIESTAS EN EL MÉXICO DE 1911 A 1915
HISTORIA	91	Begoña Arteta ■ EN BUSCA DEL PASADO PREHISPÁNICO. JOSÉ MA. ROA BÁRCENA
GÉNERO	103	Mauricio List Reyes ■ HOMBRES. DE LA NATURALIZACIÓN DEL GÉNERO A LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL DE LA DIVERSIDAD SEXUAL
LINGÜÍSTICA	125	Martha Islas ■ LA NOCIÓN DE PREDICADO Y TIPOS DE VERBOS
LITERATURA	143	Óscar Mata ■ FLORENCIO M. DEL CASTILLO: EL TRADUCTOR DE LOS DOLORES DEL PUEBLO
	155	Ociel Flores ■ GABRIEL ZAID: POETA DE SILENCIOS
MIRADA CRÍTICA	165	Elsa Arce ■ Ociel Flores
QUEHACER HUMANÍSTICO	177	■ 60 AÑOS DE <i>LOS HOMBRES DEL ALBA</i>
	179	■ REPRESENTACIÓN E IMAGINARIOS: 5º ENCUENTRO DE HISTORIOGRAFÍA Y III SEMINARIO INTERNACIONAL
	181	■ PRESENCIA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES EN LASA2004
	183	■ LOS POSGRADOS DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES. PREMIOS A TESIS Y TESINAS
	185	■ NOVEDADES EDITORIALES DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
	189	■ SINOPSIS DE LOS ARTÍCULOS
193	■ COLABORADORES	

EL NÚMERO 30

La *Revista Fuentes Humanísticas* es una publicación semestral fundada en 1990. En sus páginas aparece el resultado de las indagaciones de las cuatro disciplinas — historiografía, historia, lingüística y literatura— que interactúan en el claustro de profesores y profesoras del Departamento de Humanidades. En enero de 2005 aparecerá el número 30 de la *Revista Fuentes Humanísticas*. Como se observa, resultado de una elemental operación aritmética, la revista de marras hará este año su debut en la sociedad. El número 30 tiene como propósito rendir un homenaje a aquellos investigadores e investigadoras quienes, desde diferentes trincheras en el frente de la cultura, hicieron posible una publicación quinceañera.

El número 30 de la *Refuhu* (para que las siglas no remitan innecesariamente a la *RFH*) adopta un formato diferente con el que se inaugura una “nueva época”. Considero que dicho formato aportará a la revista, entre otras características, agilidad y claridad, al momento de su lectura. Así también, con éste la revista adquiere una nueva forma que la hace más manejable para transportarla o almacenarla. El formato refleja desde

su estructura externa, el contenido de la revista y ofrece mayor holgura para los trabajos y materiales producidos por los investigadores del Departamento de Humanidades. Es importante mencionar que el Departamento de Humanidades continuará destinando el porcentaje más alto de sus partidas presupuestales para sus publicaciones. También seguirán manteniéndose los niveles de energía, dedicación y entusiasmo aportados, tanto en ésta como en otras gestiones.

La aparición de los textos en las páginas de la *Revista Fuentes Humanísticas* seguirá supeditada a un proceso riguroso y respetuoso de evaluación. Asimismo, la coordinación del comité editorial incorpora una versión colegiada cuya finalidad es reproducir la estructura parlamentaria de nuestra universidad que permita especializar las tareas editoriales para alcanzar la calificación de excelencia ante los organismos pertinentes. Se pretende también que, en el acervo de la mayor parte de las bibliotecas que cuentan con alguna de las disciplinas motivo de investigación del Departamento de Humanidades, se encuentren al alcance de los estudiosos ejemplares de la *Revista Fuentes Humanísticas*.

El comité editorial publicará una sinopsis de los artículos de cada número –en español, alemán, francés e inglés, en la página del Departamento de Humanidades www.azc.uam.mx. También continuará su tarea en la actualización de la base de datos de la revista e intensificará su labor de vinculación con los estudiantes mediante un proyecto permanente de servicio social.

En el transcurso de los tres lustros que han dado vida a la revista, han sido varios los encargados del comité editorial que aportaron energía, tiempo y trabajo de actividades personales para lograr que la *Revista Fuentes Humanísticas* fuera posible. Sin embargo, quiero hacer mención explícita del

excepcional desempeño de Antonio Marquet quien tuvo a su cargo la coordinación del comité editorial desde noviembre de 1998 hasta julio de 2004. A su acertado trabajo, a sus afanes y a su talento se le debe buena parte de lo que hoy representa la revista.

Anhelo que este renovado compromiso, en la celebración de los tres lustros de la *Revista Fuentes Humanísticas*, revitalice el incesante fluir de las fuentes humanísticas para que continúe la cosecha de frutos en la difusión del excelente trabajo que realizan las profesoras y profesores del Departamento de Humanidades.

Alejandro De la Mora

PRESENTACIÓN

José Ronzón*

Con el número 30 se inaugura una época y por tanto otros horizontes que son posibles plantear gracias al trabajo realizado con anticipación. En esta nueva época, también se estrena un formato con el cual el Departamento de Humanidades ofrece a su público lector e interlocutor un esquema ágil de lectura y manejo. Como ya es tradición la revista está abierta a colaboraciones que contribuyan a la discusión académica, a la apertura de nuevas líneas de investigación, a fomentar el conocimiento y el debate universitario.

Este número contiene un *dossier* que en esta ocasión fue "*Espectáculos, diversiones, esparcimiento y tiempo libre*", en él se reúnen artículos y ensayos que abordan, reflexionan y discuten acerca del espacio y el tiempo destinado al esparcimiento en el marco de la acción social; entendida esta última desde el trabajo, el tiempo libre, la sociabilidad, la cotidianidad, las manifestaciones artísticas y políticas.

En los trabajos reunidos en este *dossier*, el tiempo libre y el esparcimiento son utilizados como recursos analíticos que ponen

de manifiesto los procesos históricos, sociales, literarios y culturales que los ocupan. Los trabajos son una muestra de cómo estos aspectos de la vida cotidiana y diaria son también componentes de procesos amplios que trascienden el momento mismo de la diversión, el ocio y la inversión del tiempo libre. En este sentido, los trabajos mantienen ejes de reflexión crítica y propositiva en términos de analizar el comportamiento social, cultural y político que involucra la acción humana.

El *dossier* abre con el trabajo de Vladimiro Rivas Iturralde quien realiza una investigación original respecto del espectáculo como muestra que confronta y expone manifestaciones artísticas y culturales de representaciones de ópera. El autor elige un hilo conductor claro para hilvanar su reflexión y analiza la voz y la puesta en escena de una obra, elementos que en conjunto integran la ópera. Lilia Granillo mira hacia el siglo XIX y busca el itinerario de la escritura de mujeres mexicanas en la poesía de ocasión. El artículo de Granillo es una investigación que borda fino entre la historia y la literatura al identificar en un momento de la historia mexicana la tradición poética. Leticia

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Algaba, también aborda el siglo XIX por medio de las crónicas de José Tomás de Cuéllar y analiza la vida en provincia en momentos de fiesta cívicas y advierte cierta preminencia sobre las fiestas religiosas. Algaba pone de manifiesto momentos de convulsión y de ruptura que fueron observados por Cuéllar. Margarita Alegría avanza en el tiempo y aborda el periodo entre siglos desde la recreación popular. Elige dos espacios de diversión: las carpas y el género chico. Margarita Alegría ofrece explicaciones acerca de los momentos de desahogo popular, expresados en las diversiones con los cuales la autora advierte el ambiente y la tradición de una época. El dossier cierra con el trabajo de Guadalupe Ríos de la Torre quien eligió a la Ciudad de México en los años de 1914 y 1915. Ríos reflexiona respecto de la vida cultural y social de una ciudad que se ve envuelta en momentos críticos por la desestabilización política y el desabasto de productos básicos. La autora logró mostrar cómo la sociedad más allá, del entorno político y económico, mantie-

ne una sociabilidad y busca momentos de esparcimiento en los que logra olvidar lo que la aqueja.

En conjunto los trabajos son un abanico de facetas, matices, prácticas e inversiones del tiempo libre, el ocio y el esparcimiento. Las colaboraciones del dossier buscan abrir brecha sobre estas líneas de investigación, toda vez que exponen experiencias y ejemplos relativos a estas temáticas interdisciplinarias. Uno de los logros del dossier es advertir que la acción social espera ser reflexionada desde la interacción disciplinaria, como en este caso fue la historia, la literatura y la cultura.

Los colaboradores del dossier son profesores-investigadores del Departamento de Humanidades y desarrollan proyectos de investigación relacionados con esta temática que hoy expone el arranque de otra tarea intelectual del Departamento. Sin más, demos entrada a este dossier y a las otras colaboraciones que componen el número inaugural de la nueva época de la *Revista Fuentes Humanísticas*.

EL KITSCH EN LA ÓPERA

Vladimiro Rivas Iturralde*

A Bruno Sáenz Andrade

En todos los países donde la ópera se cultiva, incluido México, este espectáculo ha vivido tironeado por dos fuerzas antagónicas: la frivolidad (el *kitsch*) y el arte. Advierto que no voy a entender por kitsch el mal gusto y la cursilería, noción vulgar que daría lugar a otro ensayo. Hermann Broch define el kitsch como la ambiciosa y desenfadada decoración en la obra de arte.¹ Yo iré más lejos: es la sustitución de los fines por los medios. Y esta sustitución será el tema de estas páginas.

El caso de la ópera es particular porque fue un arte impuro desde su nacimiento, un arte ecléctico, que pretendía fundir artes opuestas —el teatro y la música— en uno solo y nuevo. Un arte, además, poco natural. Si nos ponemos a una distancia crítica, brechtiana, de este espectáculo, se antoja muy extraño y artificial que en una representación de las acciones humanas los personajes digan cantando lo que sienten, piensan y deciden, y que las acciones, incluidas

aquellas en las cuales está en juego la vida de un personaje, se digan y se represente cantando. El canto mismo asume en la ópera la menos natural de las formas del canto: sopranos, contraltos, tenores y bajos parecen estar siempre al límite de la voz en los momentos dramáticos, de los que, por cierto, demasiadas partituras abusan. Esta es una de las razones por las que buena parte del público posible disgusta *a priori* de la ópera: le choca como concepto, y no tarda en calificar de ridículo al espectáculo.

Por otra parte, se ha prestado históricamente —desde los *castrati* en el barroco— a una apreciación frívola del espectáculo, a un culto desaprensivo al intérprete: al divo, a la diva. Las formas han cambiado, pero el fondo ha permanecido casi inalterable a lo largo de los años, especialmente a través de una de las tradiciones operísticas más importantes, la italiana.

Durante el barroco musical —entre mediados del siglo xvii y mediados del xviii— predominó en la ópera, que era casi exclusivamente italiana, el divismo, la exhibición casi circense de esos fenómenos vocales que fueron los *castrati*: cantantes que rivali-

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Hermann Broch, "Algunas consideraciones acerca del kitsch", en *Poesía e investigación*, pp. 367-383.

zaban por cubrir el rango más extenso del registro, alcanzar las notas más altas posibles y sostener las frases musicales durante un tiempo casi inverosímil: sesenta segundos sin detenerse a respirar, por ejemplo. El público, sólo pendiente de estos y otros despliegues de virtuosismo vocal, se desentendió de la ópera como espectáculo unitario y total, fusión de música, poesía, teatro, danza y artes plásticas. Desde el punto de vista argumental, daba lo mismo una historia que otra; desde el de la representación, el teatro no importaba: los cantantes no actuaban, se limitaban a cantar, inmóviles; la música podía ser mediocre: era sólo el vehículo para que las voces espectaculares de los castrati pudieran hacer malabarismos. Como consecuencia, los divos gozaban de un enorme prestigio entre los nobles y en las cortes, y percibían salarios mucho más altos que los compositores, y llamaban más la atención del público que éstos. Significaban para la vida social tanto como nuestras actuales estrellas de cine. Por ejemplo, los *castrati* Farinelli (1705-1782) y Senesino (1680-1750) —el cantante oficial de las óperas de Handel (1685-1759)—, ganaban diez veces más que el compositor, prueba del prestigio de que gozaban. Niños mimados del público, se hicieron millonarios. También en América (Virreinos de Nueva España, del Perú, de Nueva Granada) hubo castrati en el siglo XVII hasta fines del XVIII: se los llamaba “cantantes capones”. Las óperas barrocas en un sentido nacieron viciadas. Estaban dedicadas a los castrati, cantantes superdotados que determinaron la índole misma de la ópera. Si lo único que interesaba al público era ese canto espectacular, todo lo demás se sometió a su égida: la coherencia narrativa y teatral de los libretos, la música misma. De ahí las enormes limitaciones dramáticas de las

óperas barrocas, incluso de los más grandes compositores como Handel, quien, pese a su indiscutible genio y sus ganas de reformar la ópera, tuvo que someterse a la dictadura del canto de los castrati. No hay dramatismo en estas óperas: todo es una sucesión de arias, unas bellas, otras no tanto. Es más: una de las características fundamentales de la ópera barroca fue el aria *da capo*, es decir, la repetición, al final, de los versos iniciales para complacer a los castrati, quienes podían y debían hacer ornamentos a placer para deslumbrar al público. El kitsch ha hecho su aparición en la ópera: el adorno ha sustituido a la línea musical. Los medios se han impuesto a los fines. El crítico Harold C. Schonberg del *New York Times* escribe lo siguiente acerca de la ópera en el periodo barroco, concretamente en Londres, teatro de los éxitos y fracasos del gran difusor de la ópera italiana en Inglaterra, el alemán George Frederick Handel:

Tampoco el público parece haber demostrado mayor interés por las sutilezas de la música. La sociedad concurría al teatro para ver y ser vista. Conversaban, jugaban a los naipes, comían y sólo se interrumpían cuando un cantante favorito entonaba un aria; los espectadores llegaban tarde y abandonaban la sala temprano. En el foso se ubicaban los criados, lacayos, jóvenes espadachines y todos hablaban en voz alta o gritaban durante la función. Ello ocurría en todos los teatros de Europa, excepto en los teatros de la corte cuando la realeza estaba presente.²

La gran pregunta es si esta reacción del público era inteligente o no. Es probable que su irrespeto fuera una protesta ante la

² Harold C. Schonberg, *Los virtuosos*, p. 22.

inmensa tontería de buena parte de los argumentos operísticos que, como sabemos, carecían de solidez artística. Por ello se justifica, en parte, el aserto de Paul Valéry en sus *Cahiers*: “En el momento en que se comprende el argumento de una ópera, el encanto desaparece”. De todos modos, esta manera grosera de asistir a la ópera duró mucho tiempo, hasta mediados del siglo XIX. Héctor Berlioz (1803-1869), por ejemplo, fue testigo en mayo de 1832 de una puesta en escena irrespetuosa y brusca de la efervescente ópera cómica *L'elisir d'amore* de Donizetti. El público hablaba, comía y jugaba durante la representación. No creo se haya tratado de una desaprobación del público porque la ópera es brillante. A lo mejor esa noche la puesta en escena y la puesta en música no lo fueron tanto. “El ruido de la audiencia era tal que ningún sonido de la escena lo penetraba, excepto el golpe del timbal”, escribe en sus *Mémoires*.³ Al menos en este sentido hemos ganado mucho. Ahora escuchamos con respeto hasta a los malos cantantes. Gutiérrez Nájera da cuenta en sus crónicas de una representación de *Lucía di Lamermoor* con un reparto tan infame que la ópera se redujo a una representación coral.⁴ Las crónicas mexicanas están salpicadas de anécdotas que revelan una enorme frivolidad del público y también de buena parte de la crítica. Recomiendo para ello los volúmenes de crítica de Gutiérrez Nájera y *La ópera en México de 1924 a 1984* de Carlos Díaz Du-Pond (UNAM, 1986), libro que, pese a su inmenso vacío crítico, al menos da testimonio de la conducta del público y la crítica en esos años. Este libro

mismo es sintomático: constituye un aburrido catálogo —necesario como tal— de lo que el autor vio y escuchó en 60 años. Pero ya volveré sobre este tema.

Al decaer los castrati en el primer cuarto del siglo XIX, sus herederos legítimos fueron los intérpretes de la escuela llamada *bel canto* (canto bello). Tres fueron los grandes compositores del bel canto: Rossini, Bellini y Donizetti. Los cantantes, hombres y mujeres, pero especialmente las mujeres, tomaron como pretexto la música de estos compositores para su lucimiento personal. A esta época pertenecen algunas de las más grandes cantantes de la historia: Giuditta Pasta, Maria Malibran, Henrietta Sontag, Giulia Grisi y, más tarde, Adelina Patti. El ya retirado Rossini se quejaba, con humor, de la Patti, quien al cantar su famosa aria *Una voce poco fa* de *El barbero de Sevilla* la había vuelto irreconocible. Había incluido, para lucirse, un exceso de adornos musicales que no constaban en la partitura. El culto al adorno y a la diva había renacido de las cenizas de los castrati. Continuó a lo largo de todo el siglo XIX, aunque atenuado, en las óperas de Verdi. La revolución wagneriana vino a limitar los poderes del cantante al convertirlo en un elemento más del conjunto, que era lo importante. Pero también aparecieron los divos wagnerianos, esas voces enormes que debían competir con la orquesta: Lauritz Melchior, Lotte Lehmann, Max Lorenz, Kirsten Flagstad, Ludwig Suthaus, Birgit Nilsson, Jon Vickers, Ben Heppner, provocando la irreprimible curiosidad del público por oírlos. Aún hoy es bastante generalizada la tendencia del oyente a interesarse por el intérprete de un determinado fragmento de una obra vocal más que por el compositor o la obra misma. Clásica forma de la frivolidad y del kitsch: la conversión del medio en fin. El

³ Héctor Berlioz, *Mémoires*, p. 247.

⁴ Manuel Gutiérrez Nájera. “Una *Lucía* cantada por coristas”, en *Espectáculos*, pp. 80-82.

divismo no existiría sin un público que lo hace posible. Aun en nuestro tiempo y desde hace muchas décadas, el público ha ido a la ópera para escuchar a María Callas o Renata Tebaldi, a Elisabeth Schwarzkopf o Leontyne Price, a Jessye Norman o Kathleen Battle, más que para oír a Bellini, Verdi, Mozart o Richard Strauss; no tanto para asistir a *La bohème*, *Carmen*, *Turandot*, *Idomeneo* o *Werther*; como para escuchar a Giuseppe di Stefano o Pavarotti, a Plácido Domingo o José Carreras, a Francisco Araiza o Ramón Vargas; no para seguir la música ni juzgar una nueva propuesta escénica, sino para disfrutar sin mayor esfuerzo intelectual de la indiscutible belleza del canto de sus intérpretes favoritos. Obviamente no es lo mismo escuchar una obra de Donizetti con un tenor deficiente o inadecuado que con Pavarotti o Ramón Vargas, no es lo mismo escuchar a Purcell, Handel, Gluck o ciclos de lieder con una contralto del montón que con Kathleen Ferrier o Janet Baker. Obvio: es indispensable un criterio de excelencia en el vehículo de la música, en este caso de la voz humana, para que esa música se manifieste en todo su esplendor. Hay casos en que la grandeza de un intérprete ha modificado la apreciación de la obra misma, estableciendo patrones que difícilmente pueden tener parangón ni competencia. Son intérpretes que han hecho de sus personajes una verdadera creación. María Callas, por ejemplo, se ha constituido en un modelo, una referencia en la interpretación del bel canto italiano (Rossini, Bellini, Donizetti) y de ciertas obras de Verdi, particularmente *La Traviata*. Está Plácido Domingo con su imprescindible *Otelo*. Leontyne Price con sus incomparables Aída y Leonora del *Trovatore*. Del genial bajo Boris Christoff podemos decir lo mismo: nadie —con la

excepción quizá de Chaliapin— ha interpretado la música rusa como él: Boris Christoff es Boris Godunov. Todos ellos, y muchos más, son admirables. En muchos casos las óperas poseen libretos tan tontos, que no importa mucho no tomarlas en serio, porque el canto de los intérpretes las redime. Ahí están, por ejemplo, *I Puritani* de Bellini, verdadera incoherencia argumental redimida por la prodigiosa voz de María Callas, o *La Favorita* de Donizetti, digna de salvarse por las voces de Fiorenza Cossotto y Pavarotti, o, en fin, *La Gioconda* de Ponchielli —también con la Callas— con incomprendible libreto del en otros libretos admirable Arrigo Boïto. Son casos —tres entre cientos— en que los cantantes superan con creces a los libretos y que justifican la ironía de Valéry arriba mencionada. Pero en términos generales, el público ha desplazado a los compositores y a sus obras por los intérpretes. (Ha ocurrido también con los virtuosos de otros instrumentos, como el violín o el piano. La noción misma de virtuoso es más que sospechosa: forjado en la vanidad que se deriva del dominio instrumental, el virtuoso ha desplazado a la música misma. Casi toda la música virtuosa es de segundo orden: todo Paganini, buena parte de Liszt). El público tiene una necesidad irreprimible de aplaudir al virtuoso, aunque sea a destiempo. Le encanta ofrecer ovaciones; desea que el cantante en turno le ofrezca un espectáculo vocal que lo ponga fuera de sí, lo conduzca a estados frenéticos, lo haga gritar estentóreos vivas y bravos hasta enronquecer, lo convierta en ménade, lo haga ponerse de pie y arrojar flores, prendas, al escenario, como al torero en la plaza después de una gran faena. Supongo que en el divo o la diva el espectador proyecta, desde su condición de hombre común, su propia, secreta y frustrada

y legítima aspiración a triunfar, a ser un artista, un hombre superior.

Así, el público podría dividirse en dos: los aficionados a la ópera y los amantes de la música. Los primeros, grupo mayoritario, asisten a los teatros para oír a sus estrellas, a sus divas y, en el más deplorable de los casos, a ver y ser visto: a lucir en sociedad, desde el más ofensivo desinterés por la música, sus joyas, pieles, trajes y perfumes; los segundos, grupo minoritario, para escuchar la música misma y enterarse del sistema de valores o la imagen del mundo que la música escénica le propone. El primero es un público burgués, autosuficiente, impermeable a los nuevos valores posibles que un espectáculo le pueda proponer, así que prefiere quedarse en la superficie de las cosas, no atreverse a tocar el temido fondo. El intérprete ha desplazado al compositor, el adorno a la música, el detalle a la estructura, el fragmento al todo; no importan tanto la belleza o profundidad de la música como la capacidad del intérprete para hacer piruetas con su voz. Con frecuencia la voz y el canto pueden ser deplorables, pero el público aplaudirá a rabiar si el o la cantante alcanzan el mal llamado do de pecho o el mi bemol agudo. Así es como se han erigido falsos valores del canto, como Mario del Mónaco, cuyo enorme volumen de voz le impedía reproducir las sutilezas y bellezas de la música. La ópera se ha convertido en circo. *¿Pero se ha convertido efectivamente o fue siempre así?*

Para entender mejor el fenómeno me parece que debemos tomar en cuenta que existen dos grandes corrientes en la historia de la ópera: la italiana y la alemana. La tradición más antigua, la italiana, basó su prestigio en el predominio de la voz humana —los castrati— sobre todos los demás

ingredientes del espectáculo. Aquí radican lo positivo y lo negativo. Lo positivo, porque concede a la voz un papel importante, la base sobre la cual se va a levantar todo el arte operístico. Lo negativo, porque al menospreciar los elementos restantes —la música en sí, el teatro, los argumentos, los diálogos, la puesta en escena, la actuación—, abrió paso al culto y abuso de la voz, dando lugar al espectáculo circense de puro virtuosismo vocal: emisión y audición de gorgoritos, de trinos, sucesión espectacular de dinámicas (forte, piano, pianissimo, etcétera), de ascensos y descensos vertiginosos en la escala, emisión de alturas récord (que si el tenor alcanzó el do de pecho o la soprano el si bemol). Lo más deplorable del culto por estas manifestaciones circenses es que ha vuelto a los oídos del público insensibles a la belleza misma de la voz. De ahí que, por no ser tan espectacular, el canto exquisito y generoso de una Janet Baker, una Irmgard Seefried, una Régine Crespin, haya pasado inadvertido para cierta crítica. Toda suplantación de los fines por los medios es una corrupción, y los medios, que son las voces humanas, han venido a suplantarse a los fines, que son la música y el drama, es decir, al conjunto, al espectáculo operístico como un todo. Y la música italiana en el siglo del barroco, el siglo XVIII, se expandió por toda Europa y América, difundiendo sus vicios y virtudes, como veremos más adelante. No quiero insinuar que se trate de una tradición deplorable. Ya he afirmado líneas arriba que la voz es la base de este espectáculo, pero no un fin en sí mismo ni el todo: requiere de la colaboración solidaria de los demás elementos: la música misma (que es hasta cierto punto inmutable: las notas están escritas para siempre en la partitura pero sus realizaciones pueden

variar según los intérpretes, en especial los directores de orquesta, últimos responsables de todo lo que se hace musicalmente en la transmisión de la ópera al público) y la puesta en escena (que puede ésta sí, variar hasta el infinito, según las interpretaciones de los directores escénicos). Uno de los más grandes compositores de ópera, Giuseppe Verdi (1813-1901), persiguió, obra tras obra, la integración de todas las fuerzas que participaran en el espectáculo y, por una serie de factores que no es el caso analizar aquí, logró superar con mucho la popularidad de sus intérpretes.

La otra vertiente, la tradición alemana (desde Gluck y Mozart) concibe la ópera como un *Gesamtkunstwerk*, es decir, una obra de arte integral, fusión perfecta de teatro, música y artes plásticas, que Wagner teorizó y practicó en la segunda mitad del siglo XIX, tanto en sus escritos teóricos como en sus dramas musicales. Si Martín Lutero fue el reformador en el campo religioso, Christoph Willibald Gluck (1714-1787) lo fue en el campo de la ópera. Gracias a los libretos de Ranieri da Calzabigi, Gluck condensó la acción, cuyas partes aspiraban a la mayor unidad dramática, lo cual facilitó la evolución hacia el drama musical. Con él desapareció el recitativo *secco* (con acompañamiento de clavecín) y fue sustituido por el recitativo acompañado por toda la orquesta. Todos los elementos del espectáculo (orquesta, coros, solistas, ballets) se sometieron a la acción dramática. La obertura adquirió mayor importancia y se evitó toda ornamentación que no estuviera en función de la expresividad y de la tensión dramática. Muy poco después, Mozart (1756-1791) encontró también, sin haberlo buscado tanto, esa síntesis entre historia, teatro y música que constituye la esencia de la ópera. Es difícil encontrar en

la historia de este arte libretos tan inteligentes como los de Lorenzo da Ponte, que Mozart puso en música en sus óperas bufas. *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte* son, no sólo las piezas maestras del género bufo sino algunas de las mejores manifestaciones de todo el repertorio universal. *Le nozze di Figaro* permanece para mí como una suerte de ideal artístico, un paradigma de la unidad perfecta entre música y teatro. La unidad y la fragmentación conviven en perfecta armonía. Me adhiero al ideal wagneriano del *Gesamtkunstwerk*, de la constitución del drama musical, pero estoy convencido de que fue Mozart y no Wagner quien primero lo consiguió. Lo mismo que de *Le nozze* puedo afirmar de *La flauta mágica*, maravillosa mezcla de cuento de hadas, rito de iniciación masónica y parábola filosófica. En todas ellas la voz humana es sólo un elemento, importante, sí, del espectáculo. Pero los demás elementos importan mucho también: la historia, las palabras que se dicen, la solidez psicológica de los personajes, la escenografía, la luz y el vestuario que esas historias exigen. Importa, sobre todo, el discurso musical en sí, tanto el puesto en boca de los cantantes como el puesto en los instrumentos de la orquesta: la orquestación no sólo acompaña, sino comenta, amplía o contrapuntea a la parte vocal. En *La flauta mágica*, como en tantas otras óperas, hay que aprender a dejarse llevar por la gran belleza de la música puesta en boca de los cantantes, más que por sus voces, que son sólo vehículos. En Mozart y en Wagner y en el Verdi maduro la orquestación es vital: no es mero acompañamiento del solista como en la tradición del bel canto italiano, sino soporte y comentarista de los personajes y de su interacción. Más aún: no es una grosera simplificación afirmar que

mientras la tradición italiana se basa en el canto, la alemana es sinfónica. Las óperas alemanas son, en términos generales, sinfonías con voces. Ahí está el *Fidelio* de Beethoven para demostrarlo. Está toda la obra operística de Weber, de Wagner, de Strauss. Fue Wagner quien logró la más grande especificidad de la ópera, como una forma de arte diferente y distintiva: no un drama en música como concebía Monteverdi ni un drama con música, sino un drama a través de la música, según el cual los pensamientos y las emociones de los personajes son presentados y explicados o comentados por las notas musicales. Con su ingeniosa técnica del *leitmotiv* —un tema musical que designa a un personaje, un objeto, una idea, una pasión, tema que evoluciona en variaciones o se combina con otros temas— devuelve a la ópera continuidad musical y narrativa e impide al público extraviarse en una música que podría ser insoportable y enmarañada. Como resultado de esta interacción entre las fuerzas que conforman el espectáculo, al cantante se le deberá exigir actuación, de la que la tradición lírica italiana se había dado el lujo de prescindir. Weber también buscó integrar música y teatro, pese a los tontos argumentos de sus óperas. Beethoven en su *Fidelio*, verdadera obra maestra posmozartiana, hizo de la ópera un documento humano de gran significación, un grito de libertad y un canto a la lealtad femenina y a los ideales de la Ilustración europea.

El problema que estoy denunciando aquí no se explica solamente por los abusos de una tradición operística concreta, la italiana, sino también por la índole contradictoria del vínculo entre las palabras y la música en el arte lírico.

La cuestión del estatuto de la palabra en la música vocal y en particular en la ópera

ha preocupado con frecuencia a la Estética. Esta cuestión conduce de manera inmediata a otra cuestión, más fundamental: la del sentido mismo de la música. No es mi tarea ocuparme de un asunto tan profundo, que por ahora excede mis conocimientos, pero sí me gustaría dejar constancia del problema para examinarlo en algún futuro con más detenimiento. Así que veamos brevemente cómo vivieron los padres de la ópera el problema del vínculo entre música y palabras, cómo enfrentaron las contradicciones internas del arte operístico

La ópera, como sabemos, nació en Florencia —centro del Renacimiento italiano— a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Desde 1580 un grupo de músicos y poetas se reunieron alrededor de un noble esteta de Florencia, Giovanni di Bardi, y fundaron la *Camerata florentina*, con el propósito de infundirle nueva vida al teatro clásico griego y romano. Se trataba pues, del Renacimiento —un poco tardío respecto de las demás artes— en la música, con una característica similar a la de las demás artes: el regreso a la tradición clásica greco-latina. Eran hombres cultos, lectores de traducciones (malas, al parecer) de Ptolomeo, Aristóxenes y Aristóteles,⁵ de los trágicos griegos y de la comedia latina, de Dante, Boccaccio, Petrarca, Ariosto y Tasso. Pero ninguno de los padres de la ópera era un verdadero compositor: eran un noble mecenas (Bardi), el poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621), los cantantes Jacopo Peri (1561-1633) y Giulio Caccini (1550-1618), el compositor aficionado Emilio de Cavalieri (1550-1602), su amiga la poeta Laura Guidiccioni y un diletante culto y estafalario, Vincenzo Galilei (1520-1591), padre del gran astrónomo. Galilei definía la música en primer término

⁵ René Leibowitz, *Historia de la ópera*, p. 26.

como arte de las palabras, luego, como el ritmo que esas palabras tienen al ser pronunciadas normalmente y sólo al fin como el sonido de las notas musicales que acompañan a las palabras. El ideal de la *Camerata* consistía en una voz que declamara poesía con una entonación musical, aproximada a la del lenguaje articulado, es decir, un *recitativo monódico*. Recitativo, porque las palabras se dirían casi con la naturalidad de la conversación; monodia, porque sería una música monofónica, caracterizada por un solo de voz acompañado por el bajo continuo, en reacción contra la polifonía dominante en el siglo XVI. De hecho, con esta recuperación de la monodia —tan característica del canto gregoriano— se pretendía hacer perfectamente inteligible para el público las acciones puestas en escena. Debía haber una voz narrativa, además de la voz de los personajes. Es lo que hizo de modo genial Monteverdi en *Il combattimento de Tancredi e Clorinda*. En otras palabras, en sus orígenes florentinos, la ópera fue quizá más teatro que música. Galilei solía declamar versos de Homero y Esquilo acompañándose de un instrumento.⁶ Todo esto significa que —como sus predecesores, los maestros italianos y flamencos de la polifonía contrapuntística— los miembros de la *Camerata* cultivaron también la música vocal, sólo que, en abierta rebelión contra ellos, buscaron que el texto no fuera anulado por el complejo juego de las superposiciones de las líneas melódicas, contrapuntísticas. Las palabras debían ser perfectamente inteligibles para que el drama se transmitiera al público.

Pero todas las disquisiciones del grupo partían de la intención de fundir artes diferentes y hasta opuestas, como son la pala-

bra y la música. Opuestas, porque mientras la palabra transporta una idea, un significado, la música prescinde del significado (“Todas las artes”, escribió Walter Pater, “aspiran a la condición de la música, que es pura forma”). He ahí la contradicción interna con la cual nace el arte de la ópera, y con la que tendrá que cargar como una enfermedad durante siglos. Podría afirmar que el desarrollo de la ópera consiste en las diversas aportaciones que los compositores han hecho para resolver esta contradicción fundamental. Wagner dio al canto el papel de un colaborador en una empresa sinfónica. Sus dramas musicales persiguen la “melodía infinita” y la voz humana se funde con la orquesta como un instrumento más. El *arioso*, ese recitativo de calidad lírica y expresiva, es la base del canto wagneriano. Los serialistas de la escuela vienesa (Schoenberg, Webern y Berg) van más allá: hunden el *arioso* en la masa orquestal. Y están también las meta-óperas, con referencias a su propio código. Wagner, por ejemplo, hace de su personaje Walther en *Los maestros cantores de Nuremberg* un trasunto de sí mismo en tanto que artista renovador e incomprendido, de su Beckmesser una caricatura del crítico antiwagneriano, y de toda su ópera una tribuna de discusión acerca del arte lírico alemán. En *Ariadne auf Naxos* (1913), con ingeniosísimo libreto del poeta Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss aborda el tema de la oposición entre ópera bufa y ópera seria y acaba por mezclarlas en una sola representación. El mismo Strauss compuso años más tarde una ópera autorreferencial, una meta-ópera con libreto de Clemens Krauss sobre el tema de la contradicción entre palabra y música: *Capriccio* (1942).

Las primeras óperas que se conocen provenían de miembros de la *Camerata*, y constituyeron un espectáculo clasista y elitista:

⁶ *Ibid.*, pp. 26-27.

sólo los nobles florentinos las veían. La primera de que se tiene noticia, la *Dafne* de Peri se estrenó en Florencia en 1597 y lamentablemente se ha perdido. La *Euridice* (1600) de Peri y *La rappresentazione di anima e di corpo* (1600) de Cavalieri son las más antiguas que se conservan, y la segunda es fiel, en tema y espíritu, a las obras didáctico-religiosas de la Edad Media (autos sacramentales, misterios, dramas litúrgicos). Su tema es la resistencia del alma, sometida a múltiples tentaciones, y refleja el espíritu de la Contrarreforma. Por muchas razones, entre las que sobresale el interés de Roma por usar la ópera como vehículo de evangelización, el centro de actividades se desplazó de Florencia a Roma. Pero pronto empezaron los artistas a resentir el excesivo control de la Iglesia sobre sus voluntades y el centro se mudó a Venecia, donde se levantó el primer teatro de ópera de la historia y este arte se convirtió en espectáculo popular. No deja de llamar la atención la coincidencia de que tanto en las artes plásticas como en la ópera, el Renacimiento tuviera su cuna en Florencia y culminara en Venecia. El hecho de que Venecia fuera una república favoreció tanto la libertad de creación como la popularización de un espectáculo que había nacido elitista. De Venecia irradió la ópera en distintas direcciones: Mantua en el norte, Nápoles en el sur. Poco más tarde, la ópera napolitana (Scarlatti, Pergolesi) se convertirá en la ópera italiana por excelencia. Las primeras grandes óperas no provinieron de miembros de la *Camerata*, sino de un compositor genial: el madrigalista cremonés Claudio Monteverdi (1567-1643), verdadero padre de la ópera, cuyo *Orfeo* (el mítico padre de la música), estrenado en Mantua en 1607, puede considerarse la primera gran ópera de la historia.

Aunque desafortunadamente se perdieron muchas partituras suyas durante la invasión austríaca a Mantua en 1628, le sobreviven dos grandes óperas más, *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (1641) y *L'incoronazione di Poppea* (1642) y fragmentos de otras óperas, como el bellissimo *Lamento d'Arianna* (1608), modelo de todos los lamentos que en la ópera han sido, o la no menos bella cantata dramática *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, basada en la *Jerusalén libertada* de Tasso.

La ópera italiana se expandió por toda Europa: por la insular y anglicana Inglaterra, por la católica España, por la jansenista Francia, por la luterana Alemania y aun por la ortodoxa Rusia. Sentó sus reales en Inglaterra, a través del alemán Handel; en Portugal y España, a través de Domenico Scarlatti; en Francia, a través de las óperas bufas de Pergolesi (1710-1736), en especial *La serva padrona* (1733) que, al ser estrenada en París (1752), desató la famosa *querelle de bouffons* (guerra de los bufones), pugna italo-francesa que se repetiría en 1776 entre el napolitano Piccini y el franco-alemán Gluck; en Alemania y Austria a través del italianizante Johann Adolf Hasse (1699-1783), y, más tarde, de Antonio Salieri, Haydn y el Mozart de las óperas italianas. El caso de la *querelle de bouffons* es muy interesante porque no fue solamente una guerra entre la ópera bufa napolitana y la ópera seria francesa, sino una lucha política. En la *guerre de bouffons* se enfrentaron dos tradiciones operísticas distintas: la italiana y la francesa. Pero había un fuerte trasfondo político. Los enciclopedistas, que habían publicado en 1751 el primer tomo de la Enciclopedia, participaron activamente en esta guerra para abolir el absolutismo real dentro de la cultura, pues los reyes defendían la aristocrática música fran-

cesa de Lully y Rameau, llena de dioses, semidioses, héroes griegos y romanos, frente al espíritu festivo, popular, de la ópera napolitana. De ahí que Rousseau en la *Lettre sur la musique française* (1753) exalte —en apoyo a la tradición italiana e italianizante— la melodía vocal como la fuente de toda la música y subordine la armonía y la música instrumental a la posición de simples adjuntos o acompañantes expresivos de la canción. Declara que la homofonía (la melodía con un acompañamiento simple) es el único estilo natural y correcto y que la polifonía y los recursos contrapuntísticos son inútiles y artificiosos.⁷ En suma, Rousseau reclama para la ópera una forma fácil, natural dentro del artificio que es todo arte, susceptible de comprensión para el pueblo, coincidiendo en al menos un sentido con la manera frívola de concebir y escuchar la ópera que ya he denunciado líneas arriba. “En Italia”, escribe el historiador de la ópera Ethan Mordden, “y en todos aquellos lugares en los que la ópera italiana tuvo éxito, la música era el motor de la expresión dramática. Para los franceses, que miraban con frialdad estas óperas importadas, la música era un estorbo (...) La ópera italiana era *dramma in musica*; las óperas de Lully eran teatro francés y además música”.⁸ Al pensador ginebrino se le podría responder que el ser humano posee capacidad para entender y disfrutar de espectáculos más complejos. De paso, creo que la histórica reticencia de los franceses por aventurarse en un tipo de ópera más com-

prometido con la voz humana se explica por su tradición jansenista y la histórica sobriedad de su gusto. Mi conjetura va más lejos: la relativa escasez de grandes cantantes franceses (que son casi tan mediterráneos como los italianos y los españoles) quizá se entiende por esa doble característica del espíritu galo. Me explico: cantar significa, desde cierto punto de vista, enfrentar el ridículo y superarlo, más aún cuando ese canto roza los límites de la voz. El francés, de espíritu sobrio y jansenista, contenido y de buen gusto, rehuye esos desafíos. De ahí que la música vocal francesa haya sido tradicionalmente suave, melodiosa, poco exigente y exhibicionista en el uso de la voz humana. En cambio, la italiana ha exhibido casi con descaro la voz cantada. En cuanto a los argumentos, la ópera bufa italiana representaba, no tragedias ni héroes ni dioses como en la *ópera seria*, sino comedias con personajes que eran seres humanos susceptibles de caer en el ridículo y provocar la risa.

¿Qué hizo posible esta expansión cultural, una de las mayores que recuerda la historia? En primer lugar, la fascinación que el Renacimiento había ejercido en toda Europa. Con un poco de retraso, la ópera venía a significar una continuación de ese vasto, profundo y subyugante fenómeno cultural del que toda Europa, de un modo u otro, se había hecho eco. En segundo lugar, el claro dominio cultural de la lengua italiana. Los humanistas y poetas prerrenacentistas y renacentistas (Dante, Petrarca, Boccaccio, Ficino, Bembo, Guarini, Ariosto, Tasso) fueron los más leídos de Europa y muchos de sus poemas fueron puestos en música en madrigales y otros géneros vocales anteriores o contemporáneos a la ópera. En tercer lugar, las peculiaridades fonéticas y prosódicas de la lengua italiana, la más vocálica de las lenguas occidentales, es

⁷ Jean-Jacques Rousseau. *Lettre sur la musique française*. www.osk.3web.ne.jp/nityshr/ecrits/lmf.htm.

⁸ Ethan Mordden, *El espléndido arte de la ópera*, pp. 32-33.

decir, la más cantable. Hasta muy entrado el siglo XVIII, pensadores como Rousseau —como ya vimos líneas arriba— defendieron las virtualidades de la prosodia italiana frente incluso a la francesa, lengua madre del ginebrino. “La lengua italiana”, escribe, “como la francesa, no es por sí misma una lengua musical. La diferencia es sólo que la una se presta a la música y la otra no se presta”.⁹ Es, sin duda, una afirmación exagerada y casi temeraria, rebatida por la experiencia. Pero, como toda exageración, oculta una dosis de verdad que es preciso tomar en cuenta, no tanto por las virtualidades que niega a la lengua francesa, como por las que afirma de la italiana.

Ni Rusia ni los países eslavos escaparon a la influencia italiana. Hasta la aparición de Mijail Glinka (1804-1857), la vida musical rusa estuvo dominada por los italianos. Compositores del siglo XVIII como Manfredini, Galuppi, Paisiello y Cimarosa habían trabajado en Rusia, particularmente en la corte de Catalina II la Grande. La ópera de Moscú y de San Petersburgo —y de otras ciudades de Europa Central, como Praga, donde Mozart estrenó su *Don Giovanni*— era la ópera italiana. La ópera nacional rusa se desarrolló desde mediados del siglo XIX en dos vertientes fundamentales: la del cuento fantástico de raíz popular, legendario, folklórico, por una parte y, por otra, la tradición épica basada en la historia de Rusia y, más concretamente, en la épica política, cuyos personajes son las grandes masas corales —el pueblo ruso— y los grandes líderes en lucha por el poder. Con base en la música popular, el grupo de los cinco (Mijail I. Glinka, Mili Balakirev, Alexander Borodin, Modesto Mussorgsky y Nicolai

⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, p. 54.

Rimski-Korsakov) reinventaron la ópera, la nacionalizaron. *La vida por el zar* y *Ruslan y Ludmila* de Glinka y sobre todo *Boris Godunov* de Mussorgsky constituyeron gritos triunfales de independencia respecto de la música italiana.

La música rusa buscó una ópera propia —por saturación y hartazgo de la italiana— volcándose hacia sus raíces populares y folklóricas, búsqueda que coincidió, en términos generales, con la de otras culturas tan dotadas para la música como la alemana o la francesa. El resto de Europa halló su identidad musical y operística en las danzas y canciones de sus propios pueblos. Así, el suave melodismo francés es inconfundible: no puede confundirse con el estilo italiano de canto que había predominado en tantos países y durante tanto tiempo. Muestra de ello son las obras de Berlioz (que, aunque estrepitoso en la orquestación, posee una frecuente escritura vocal suave y melodiosa, incluso en sus episodios paródicos, como los de *La condenación de Fausto*), Bizet, Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Debussy, Ravel, Poulenc. En Alemania y Austria tenemos la tradición romántica de Beethoven, Weber, Wagner y Strauss, de los serialistas Schoenberg y Berg. En todos ellos vamos a encontrar rasgos profundamente alemanes, tanto en el manejo de la orquesta como de la voz. Como en el caso de la música rusa o francesa, las peculiaridades de las lenguas nativas en las que las óperas se escribieron determinaron, también, el carácter de la ópera nacional en su conjunto.

El caso de Inglaterra es dramático: Handel llevó a Londres la ópera napolitana, a la que imprimió su sello personal. Antes de él hubo sólo un gran compositor, probablemente el más grande de la historia de la isla: Henry Purcell (1659-1695). Lamen-

tablemente murió muy joven y no vivió la llegada de Handel a su país. Una vida más larga habría dado lugar a un fructífero encuentro y competencia con el compositor alemán. Pero nunca se conocieron. El caso es que la presencia musical de Handel en Inglaterra fue devastadora: enfermó de muerte a la música inglesa, que habría de esperar siglos para encontrar otro genuino compositor de óperas: Benjamin Britten, ya en el siglo XX.

En resumen: las diversas óperas nacionales surgieron en Europa a contrapelo de la hegemónica italiana. Todas nacieron como gritos de liberación de la ópera italiana. En el siglo XIX, edad de oro de la ópera (como edad de oro de la burguesía, conformación de las nacionalidades y exaltación de los nacionalismos), la ópera italiana alcanzó una nueva etapa de gloria, aunque para entonces la competencia con otras escuelas era evidente: la alemana, la francesa, la rusa.

México no fue la excepción. El Virreinato de Nueva España dependía culturalmente de la política cultural de la metrópoli. La ópera en España era pobre, prácticamente inexistente, en primer término, porque allí se creó un género absolutamente nacional y popular de representación musical: la zarzuela. La más antigua que se conoce es la égloga *La selva sin amor*, de Lope de Vega, de 1629. El compositor más antiguo de zarzuelas de que se tiene memoria es Juan Hidalgo, cuya obra *Los celos hacen estrellas* (1644), con texto de Vélez de Guevara emplea recitativos, así como coros en estilo de madrigal. La ópera napolitana, que había sentado sus reales en España con Domenico Scarlatti —hay que recordar que el reino de Nápoles perteneció a la corona española desde 1503 hasta 1707 en calidad de Virreinato—, contribuyó, con obras como las de José de Nebra, a la decadencia de la zarzuela española. En segundo término,

porque la Inquisición impidió que la ópera napolitana se convirtiera en espectáculo popular. Es de presumir que esas óperas picarescas, como *La Serva padrona* —obra de Pergolesi en que una sirvienta acaba convirtiéndose en ama en virtud del amañado matrimonio con su señor—, detenidas por la Inquisición, nunca llegaron en la Colonia a tierras americanas. Sin embargo hay curiosas excepciones: en el Virreinato del Perú encontramos la ópera más antigua escrita en el continente americano: *La púrpura de la rosa* (Lima, 1701), de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), con texto castellano presumiblemente de Juan Hidalgo sobre la obra del mismo título de Calderón de la Barca. Sus personajes son: Venus, Adonis, Marte, Amor, Belona, Dragón, Celfa y Chato. Llama la atención que la metrópoli, tan empeñada en la evangelización de estas tierras, haya echado mano de un argumento mitológico y no apologético.

También de comienzos del siglo XVIII (creada entre 1717 y 1726) es *San Ignacio*, la ópera de las Misiones del Paraguay, obra del jesuita toscano Domenico Zipoli (1688-1726), revisada por el también jesuita Martin Schmid (1694-1772) con texto castellano de un jesuita español desconocido. Descubierta a comienzos de la última década del siglo XX, en ella se glosan las dudas religiosas de San Ignacio de Loyola y su separación de San Francisco Javier. Se encontraron dos copias de la obra, una en los archivos de Chiquitos (Santa Cruz, Bolivia), otra en la Misión de San Ignacio en la provincia de Moxos (Bolivia). La partitura ha sido restaurada por el musicólogo Bernardo Illari. De Domenico Zipoli se han ido descubriendo partituras que revelan, no sólo a un compositor de primer orden, sino la muestra más elocuente del mestizaje musical, del cruce entre el barroco italiano

y la música de los indígenas del Paraguay.

Erik Alejandro Pérez, joven ex-colaborador de investigación de la Basílica de Guadalupe, por un lado, y José Octavio Sosa, joven investigador de la ópera en México, por otro, me han informado acerca de las primeras óperas mexicanas: *Parténope* y *El Rodrigo* —ambas del novohispano Manuel de Sumaya (¿1678-1755?), organista y maestro de capilla de la Catedral de México—, representadas en 1711 en el Palacio Virreinal de la Nueva España. El libreto de *Parténope*, en italiano, es de Silvio Stampiglia.

En el siglo XVIII se construyó el Coliseo, el primer teatro de ópera de la Ciudad de México. Sufrió tres incendios: el teatro se quemó, se perdieron partituras. Como algunos de los músicos del Coliseo tocaban también en la Basílica, se han encontrado aquí algunas partituras de arias de óperas, casi todas en italiano, melodías que luego se adaptaron para el culto católico.¹⁰

Pero es en el siglo XIX y a raíz del predominio del bel canto cuando la hegemonía de la ópera italiana y el culto al intérprete se hacen evidentes en México. La primera ópera europea que se presentó en México fue, según Olavarría y Ferrari, *El barbero de Sevilla* del napolitano Giovanni Paisiello (1740-1816), en 1803.¹¹ En *Dos siglos de ópera en México*, Sosa y Escobedo registran *Il Zio e la Zia* como la primera ópera de Rossini representada en México (3 de septiembre de 1823) y luego su *Barbiere di Siviglia* (10 de septiembre del mismo año).

¹⁰ Información oral de Erik Alejandro Pérez, ex-colaborador de investigación de los archivos musicales de la Basílica de Guadalupe.

¹¹ Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, citado por Eduardo Lizalde, en "Presentación" de *Dos siglos de música en México*, pp. 7-8.

Este dato ha sido corregido oralmente por él mismo: con el título acaso apócrifo de *Il fanatico burlato* se presentó una ópera de Cimarosa el 23 de octubre de 1804.

Después de casi tres décadas de hegemonía del *bel canto* italiano, en 1854 se estrena la primera ópera francesa: *Le Prophète* de Meyerbeer. Hubo que esperar hasta marzo de 1890 para que la primera ópera alemana se exhibiera en México: *Lohengrin* de Wagner. En aquel año hubo una avalancha de estrenos alemanes: *Tannhauser* de Wagner, *Der Freischütz* de Weber, *Der Fliegende Holländer* y *Die Walküre* de Wagner y *Fidelio* de Beethoven.¹² Pero ya el daño estaba hecho: un siglo de monopolio italiano definió el gusto operístico de los mexicanos. Los cronistas del XIX y de tránsito al XX, como Guillermo Prieto, Luis G. Urbina y Manuel Gutiérrez Nájera, dan testimonio de este culto, aunque el Duque Job declara como sus favoritos a los franceses Meyerbeer y Gounod y dará algunas muestras de admiración por la ópera alemana. Léase, por ejemplo, su apasionado artículo sobre *Lohengrin* de Wagner.¹³ Ninguno de esos cronistas sabía música. La aproximación del Duque Job a la música es literaria (no podía ser de otro modo), analógica e imprecisa, con la prosa adjetivada del neorromanticismo y el modernismo, es decir, llena de efusiones líricas, aunque cabe decir que es una delicia leerlo por su ironía y su inventiva verbal. "Son registros de un diletante", dijo de sus crónicas. En otra ocasión me ocuparé de su obra de crónica operística.

¹² José Octavio Sosa y Mónica Escobedo, *Dos siglos de música en México*, pp. 117-120.

¹³ Guillermo Prieto, *Crónicas de teatro y variedades literarias, Obras completas X*, pp. 223-226.

Desde el siglo XIX el repertorio fue predominantemente italiano, aunque, por razones obvias, durante la invasión francesa, el imperio de Maximiliano y el porfiriato, la presencia de la ópera francesa se hizo también sentir con fuerza. Abundaron los Meyerbeer, Offenbach, Gounod, Auber. Uno de los próceres de la Reforma, el escritor, cronista de teatro y ópera Guillermo Prieto (1818-1897), con el seudónimo de Fidel, registra en 1878 el estreno en México de obras francesas poco conocidas incluso en nuestros días, como la ópera bufa *La duquesa de Gerolstein* de Jacques Offenbach, con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy (los corresponsables del libreto de *Carmen*), aunque esa nota está plagada de referencias a óperas italianas ya conocidas en México como *Norma*, *Lucía di Lamermoor*, *La Traviata* y *Rigoletto*.¹⁴

Los compositores mismos, como Melesio Morales (1838-1908), escribieron sus óperas en italiano. Su *Romeo e Giulietta*, por ejemplo, fue estrenada en 1863, sobre el texto que Felice Romani escribió para *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. *Ildegonda*, muy influida por el joven Verdi, fue escrita y cantada en italiano, con texto del libretista verdiano Temistocle Solera, y estrenada en el Teatro Imperial de la Ciudad de México el 27 de enero de 1866, con los auspicios del emperador Maximiliano y de Manuel Payno. Ambas óperas se presentaron con éxito también en Florencia. ¿Por qué en italiano? Primero, porque no existía la tradición operística en español. Segundo, porque la lengua extranjera más parecida al español era la italiana. Tercero, por la imposibilidad de encontrar en México libretos *ad hoc*. Eduardo Lizalde escribe que:

¹⁴ Eduardo Lizalde, *La ópera ayer, hoy siempre* (Antología de crónicas), p. 174.

“ya había el compositor, desde los 18 años, buscado en vano libretos mexicanos originales para una ópera; pero como no logró encontrarlos, decidió emplear los libretos italianos que le servirían para su *Romeo*.”¹⁵

Más adelante, y ya durante el modernismo, Luis G. Urbina y sobre todo Manuel Gutiérrez Nájera dieron cuenta, con un estilo literario a la usanza que no elude la lucidez, de la presencia dominante de la ópera italiana en la Ciudad de México y en Guadalajara. La visita de grandes solistas de ópera italiana y aun de compañías enteras estaba a la orden del día. Pese a la inteligencia de muchas de las crónicas del Duque Job, pocas veces se refieren a las óperas en sí mismas, a los problemas que proponen desde el punto de vista teatral y musical; casi nunca sabemos de las orquestas y directores que acompañaban a los solistas que nos visitaban. Eran señales de que ya habíamos caído presas de un endiosamiento al divo y a la diva, que nos hizo ignorar, por ejemplo, cómo se constituían las orquestas, quiénes y cómo las financiaban y dirigían, cuáles eran sus características cuantitativas y cualitativas, cuál era su repertorio y bajo qué condiciones lo renovaban, cuáles eran los problemas para la constitución de una compañía nacional de ópera, cuál era su función cultural, a qué público representaba la ópera como espectáculo, etcétera.

El predominio de la ópera italiana en México dio lugar también a la superstición de que todo cantante de categoría debía ser italiano. Carlos Díaz Du-Pond refiere una anécdota muy divertida ocurrida en 1942, en la anunciada presentación de *Aída*

¹⁵ Manuel Gutiérrez Nájera, “Oyendo a Wagner”, en *Espectáculos*, *op.cit.*, pp. 89-93.

con cantantes del Metropolitan Opera de Nueva York, entre ellos una mezzosoprano italiana, Bruna Castagna, quien al sentirse mal, pidió ser relevada por la gran soprano yugoslava Zinka Milanov. Escribe Díaz Du-Pond:

“En eso sale al proscenio Luis López, representante de la Casa Daniel y dice: ‘Respetable público, por indisposición de la señora Bruna Castagna...’ No pudo continuar, se armó una gritería infernal: ¡bandidos! ¡rateros! ¡estafadores!, etcétera, etcétera... a los pocos momentos salió, muy bien vestida por cierto, Fanny Anitúa, y con su espléndida voz impostada de contralto dijo: ‘Un momento’. El público calló y dijo Fanny: ‘Mi colega Bruna Castagna que se encuentra en el teatro en aquella platea, y señaló, está afónica y no puede cantar...’ ¡Mentiras!, gritó alguien en las alturas. ‘Yo nunca he mentado...’ dijo Fanny. Entonces la Castagna envuelta en un magnífico abrigo de visón se puso de pie y dijo: ‘Sono malata, non posso cantare’ En eso dijo Fanny: ‘Cantará Zinka Milanov...’ y un grito muy mexicano y muy oportuno se oyó en el tercer piso: ‘Zinka tu madre’. Aquello provocó hilaridad, alboroto, clamor.”¹⁶

Luego se ofreció la devolución de entradas para los inconformes, y la Milanov, nerviosa y con el público en contra, tuvo una mala noche. Sin embargo, pocos se acuerdan ahora de Bruna Castagna, mientras que Zinka Milanov ha pasado a la historia como una de las grandes sopranos verdianas de mediados del siglo xx. La frivolidad y la

superstición se trenzaron significativamente en esa mexicana noche de ópera.

Afirmar que la ópera italiana —que ha apostado tradicionalmente a la exhibición del sentimiento, de las emociones, frente a la alemana, más reflexiva y analítica— es la responsable de los desfiguros que he denunciado es sólo una verdad a medias. No me extraña que entre los operómanos los Gluck o Mozart resulten impopulares frente a los Rossini o Donizetti, porque han desarrollado una línea de canto más sobria y contenida y han procurado que la partitura sirviera más directamente a la descripción dramática de la acción que al lucimiento del intérprete vocal. La ópera italiana se ha prestado a las exageraciones y exhibicionismos. El verismo, por ejemplo, desinhibido y lacrimógeno, es el equivalente artístico de la crónica roja de los periódicos. Es una estética que sólo puede definirse por la elección de los temas, sin que haya ningún rasgo que permita caracterizarla musicalmente. Pero una ópera italiana, incluida una belcantista, es también susceptible —como toda obra de arte— de percibirse como un todo orgánico. El problema, como lo he dicho ya, consiste en la exageración, en el culto al adorno que ha sustituido a la esencia, en la sustitución de los fines por los medios o, dicho de otro modo, en haber confundido el vehículo —que es la voz humana— con el fin, que es la obra de arte integral llamada ópera. En Bach, en Mozart, el canto siempre está al servicio de la música, pero en la ópera el canto parece servir de la música para la ostentación, más que para servir al drama musical. Esta sustitución, esta confusión, ha quebrantado la unidad de la obra de arte, que debe ser percibida como una unidad y un todo estructurado, y no como un fragmento o serie de fragmentos.

¹⁶ Carlos Díaz Du-Pond, *La ópera en México de 1924 a 1984*, pp. 113-114.

BIBLIOGRAFÍA

- BERLIOZ, Héctor, *Mémoires*, Flammarion, París, 1991.
- BROCH, Hermann, "Algunas consideraciones acerca del kitsch", en *Poesía e investigación*, Barral, Barcelona, 1974.
- DÍAZ DU-POND, Carlos, *La ópera en México de 1924 a 1984*, UNAM, México, 1986.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Espectáculos*. (Selección, introducción y notas de Elvira López Aparicio), UNAM, México, 1985.
- LEIBOWITZ, René, *Historia de la ópera*, Taurus, Madrid, 1990.
- LIZALDE, Eduardo, *La ópera ayer, hoy siempre* (Antología de crónicas), Conaculta/ Escenología, México, 2003.
- MORDDEN, Ethan, *El espléndido arte de la ópera*, Javier Vergara, México, 1985.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, citado por Eduardo Lizalde, en "Presentación" de *Dos siglos de música en México* de Octavio Sosa y Mónica Escobedo, México, SEP, 1988.
- PRIETO, Guillermo, *Crónicas de teatro y variedades literarias, Obras completas X* (comp. y notas de Boris Rosen Jélomer, prólogo de Leticia Algaba), Conaculta, México, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française*. www.osk.3web.ne.jp/nityshr/ecrits/lmf.htm
- , *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Akal, Madrid, 1980.
- SCHONBERG, Harold C., *Los virtuosos*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1986.
- SOSA, José Octavio y Mónica Escobedo. (Presentación de Eduardo Lizalde), *Dos siglos de música en México*, 2, vols., SEP, México, 1988.

ESCRITURA FEMENINA Y TIEMPO LIBRE: OCIO LITERARIO Y PREMIACIONES DE MUJERES EN EL SIGLO XIX

Lilia Granillo Vázquez*

*Las mujeres civilizan al despojar las relaciones sociales
de su grosería y brutalidad.*
Pierre Bourdieu¹

A Luis Mario Schneider, in memoriam

Durante el *Boom* de las escritoras latinoamericanas, la tesis de una gran narradora contemporánea, Sara Sefchovich, explicaba así la vinculación entre escritura femenina y tiempo libre:

Es necesario repetirlo: escribir es un privilegio de clase. No escriben los campesinos, no los obreros, menos aún sus mujeres. Escriben quienes pueden; escriben las mujeres que tienen la vida material resuelta, una educación formal y tiempo libre.²

¿Será cierto que las mexicanas escriben por que tienen tiempo libre; o sea, cuando no tienen nada mejor que hacer? Recuerdo

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, p. 134.

² Sara Sefchovich, *Mujeres en espejo, narradoras latinoamericanas siglo XX*, p. 15.

que la gran mística de la literatura española, Santa Teresa, solía decir “Entre los pucheros anda el Señor”; en Ávila no necesitaba el tiempo libre; antes bien, incorporaba el misticismo a su vida cotidiana. Ya en nuestro ámbito, Isabel Prieto de Landázuri, la prolífica escritora de Guadalajara aclara con un rotundo “Se pueden hacer primores/ mientras se mueve la escoba”, la acusación de olvidar deberes domésticos y disponer indebidamente del tiempo, cuando se acusa a las escritoras de olvidar sus deberes domésticos. La señora Landázuri, conocida como “La poetisa-madre” del XIX, solidaria ante el ataque a una colega, compone un “*Des bas et des vers*, a la Distinguida Poetisa la Señora Doña Silverio Espinosa de Rendón”, contra el poeta donde afirma su ser auténtico, no ocasional, de poetisa:

...Hombres, tened la lección
bien presente.

Sabed que de inspiración
halla la mujer la fuente
en su propio corazón.

Teméis que no haga calceta
si hace un drama.
La mujer, y eso no os peta...³
la mujer nace poeta
pese a vuestra augusta fama.

Y es a fe la maravilla
más sencilla,
cuando la musa la asedia
que haga al zurcir una media,
un drama o una letrilla.

¿Suponéis qué grave y tiesa
a una mesa
se sienta con rostro fiero
y del fondo del tintero
evoca su musa presa,

Y con expresión airada,
faz severa
sobre una mano apoyada
el soplo de Apolo espera
con la pluma enarbolada?

¡Dios la libre! Perlesía
le daría
con tales precauciones...
Al remendar los calzones
avanza la poesía...⁴

En la historia de la literatura mexicana, Fernando Tola de Habich encuentra que Rosario Bosero es pionera de la escritura femenina. Esta primera "Señorita Mexicana", se expresa en verso acerca de la situa-

³ Petar: agradar, gustar, castizo.

⁴ *Obras poéticas de la Señora Isabel Prieto de Landázuri* (coleccionadas y precedidas de un estudio literario y biográfico de José Ma. Vigil), p. 193.

ción política de 1839: ... "A UN AMIGO SUYO, CON MOTIVO DE NUESTRAS AC-TUALES CIRCUNSTANCIAS:

¿Ves la atmósfera cubierta
de una tenebrosa nube,
que rauda hasta el cielo sube
del otro lado del mar?...

El siguiente fragmento está tomado de la segunda de las dos únicas composiciones poéticas que conocemos, y está dedicado "A MIS AMIGAS"

Hoy por la vez primera
dulces, caras amigas, daros quiero
una muestra sencilla
de la cordial ternura que os profeso.
¿A quién sino a vosotras,
que sois cual yo del femenino sexo,
dedicaré un ensayo
producto débil de mi pobre ingenio?...⁵

Cuando una se asoma a la poesía escrita por mujeres en el siglo XIX, sorprende la cantidad de poemas escritos ante ocasiones sociales o civiles. Tanto una excursión por el Papaloapan, como una batalla o cierta escenificación teatral; el aria de una ópera; el cumpleaños de una hermana; los premios distribuidos al final del año escolar; la muerte del Presidente; o bien la del poeta o la poetisa, eran temas dignos de convertirse en poesía.

A mediados del siglo XIX, cuando arranca la tradición de la célebre publicación para mujeres, en *La Semana de las Señoritas*, Guadalupe Calderón —hermana del célebre dramaturgo Fernando Calderón, mujer educada y de abo-

⁵ Fernando Tola de Habich, "Rosario Bosero y la Guirnalda" en *Museo Literario Tres*, pp. 7 y 9. Tola recupera estos poemas de *La Guirnalda* de 1839.

lengo que albergara en su casa las también célebres tertulias de la Lira Zacatecana—, escribe una extensa composición “A mi muy querida amiga, La señorita Doña Josefa Letechipia de Gonzalez en su día.”

No cual en otras veces
te encuentras, dulce amiga,
colmada de placeres,
cercada de delicias.
Tu lánguida cabeza
tristemente se inclina,
y lágrimas amargas
corren por tus mejillas.
En lugar de los mirtos
que el amor te ofrecía,
con cipreses funestos
tu frente está ceñida.
Tu esposo idolatrado,
el alma de tu vida,
el ser que te adoraba,
que tu alma comprendía,
el que supo constante
circundarte de dicha,
ya no existe: la muerte
te lo arrebató impía.⁶

Otras señoritas, hoy ilustres desconocidas, escriben loas y necrologías, que publican prestigiosas instituciones literarias completando el circuito de la recepción, que no conoce de ripios y prosaísmos, sino de horizontes de lecturas.⁷ Algunas, como Ignacita Cañedo, ostentan una movilidad geográfica que revela la aceptación pública del ambiente literario. Esta poetisa de Guadalajara que publicaba en revistas prestigiosas y al amparo de literatos, bajo el

⁶ *Semana de las Señoritas*, México, 1852, t. 1, p. 136.

⁷ Dígalo si no, el famoso “Nocturno”, de M. Acuña, que se acerca ya a la séptima generación

seudónimo de “Sofía”, versos como estos, “A mi querida amiga M.

A la orilla de un lago transparente,
y al resplandor de luna silenciosa,
sentí abrasarse mi angustiada frente
al recordar mi vida pesadosa.⁸

O bien, A la Señora Doña María Matute
de Cañedo al cumplir 25 años de Casada

Un día coronada
de blancos y olorosos azahares,
dichosa desposada,
amando y siendo amada
te bendijo el Señor en los altares...⁹

La abundancia de “poesía de ocasión” perdura hasta el Segundo Romanticismo, y sigue en los albores del modernismo. Más aún, se da entre poetisas cultas, como Rosa Carreto, la primera fabulista mexicana. Fue triplemente célebre en palabras de Schneider: “célebre por su filantropía y también célebre por su fealdad... (era) una escritora bastante célebre y colaboradora de los principales periódicos de la capital”. Perteneciente a numerosas asociaciones literarias, amiga de Filomeno Mata y otras personalidades, fue objeto de homenajes, incluso del Liceo Hidalgo. En vida, recibió el reconocimiento de que su poesía formara la contribución más numerosa de *La Lira*

de lectores y sigue, pese a ripios, prosaísmos, y cánones literarios, apareciendo en antologías para declamadores.

⁸ Poema transmitido por Niceto de Zamacois en *El Ensayo Literario*, t. I, 1852, p. 113. Poetisa elogiada por M. González Casillas, en *íbid.*, V. *supra* p. 112.

⁹ *La Ilustración Potosina*, San Luis Potosí, México, 1869, t. I, pp. 272 a 274.

Poblana, la colección de poesía femenina que se mandó a la Exposición Colombina de Chicago, como parte de la muestra del pabellón mexicano del IV Centenario del Descubrimiento de América¹⁰ y entre apólogos de monos y ranas y consejos de abejas y hormigas a rosas, escribe "A LA SIMPATICA Y NOTABLE ARTISTA, MARIA DE JESÚS SERVÍN

Un canto para tu álbum me pides, dulce amiga,
ignorando sin duda que yo no sé cantar;
¿qué quieres que te cante, que quieres que te diga,
a ti que tanta gloria supiste conquistar?...¹¹

Otra notable poetisa del Sureste, Rita Cetina Gutiérrez, usó el seudónimo de "Cristabela" y fue reconocida como "mujer de claro talento y de cultura excepcionales". Sobrina de Lorenzo Zavala, el erudito novohispano, erudita ella y prima de otra "mujer de ciencia y letras, Gertrudis Tenorio Zavala, Cristabela fue la primera directora del Instituto Literario de Niñas, en Yucatán en 1877. Fundadora de un colegio, una sociedad literaria, y la revista —los tres del mismo nombre— "La Siempreviva", murió en Mérida, el 11 de octubre de 1908, no sin antes publicar su "A los Héroes de Tihosuco".

Yucatecos, salud: invictos héroes
bizarros hijos de la patria mía,

¹⁰ Obra poética transmitida al siglo XX por Luis Mario Schneider en *Rosa Carreto, Obras Completas*, 1992.

¹¹ Citado por Juan E Barbero en *Flores del siglo, Álbum de poesías selectas de las más distinguidas escritoras americanas y españolas* (coleccionadas por...), pp. 81-83. Más de 50 fábulas en verso de Rosa Carreto fueron incorporadas a *La Lira Poblana*. V. *Infra*.

denodados campeones que a porfía
supisteis en la lid nobles luchar;
gloria a vosotros que con bravo arrojo,
del bárbaro feroz al frito fiero,
empuñasteis valientes el acero
y marchasteis, resueltos, a pelear...¹²

La práctica poética de estos ocios literarios incluye a las conservadoras de familia ilustre. María del Carmen Cortés y Santa Anna, escritora veracruzana que naciera en 1850, encuentra ocasión para celebrar la llegada de Carlota con un *A Su Majestad La Emperatriz de México, A nombre de los jalapeños*

...Que mi laúd uniendo sus sonos discordantes
a las liras vibrantes que se oyen resonar,
al pisar vos, Señora, la playa mexicana,
de Anáhuac Soberana os quiero yo
aclamar...¹³

Y luego de la República Restaurada, las señoras porfirianas, como Leonor Craviotto, escriben panegíricos *A MORELOS*

I

Hay dentro de mi ser un algo intenso
que va por mi alma cual divino efluvio,
fuego devorador, sagrado, inmenso,
ardiente como el cráter del Vesubio.

II

Deseo narraros con mi humilde acento
las grandes glorias de la Patria mía,
y con la fe de un noble sentimiento
arrebatar al cielo su poesía.¹⁴

¹² Citado por José Esquivel Pren, en *Historia de la Literatura en Yucatán*, pp. 240 a 241.

¹³ *La Sociedad*, México, julio 2 de 1862, 3a. época, t. III, núm. 377, p. 2.

¹⁴ *La Lira Poblana, Poesías de las señoritas Rosa Carreto, Severa Aróstegui, Leonor Craviotto,*

que serán elegidos para representar en el exterior la grandeza nacional de nuestra historia patria. Otras, las "Señoritas porfirianas", las profesoras "trabajadoras y progresistas" de las que habla Carmen Ramos Escandón,¹⁵ escriben loas a la vida cotidiana, y a las mexicanas. Por ejemplo, los poemas de María Trinidad Ponce y Carreón escritos y leídos con sentido positivista, *En una distribución de premios de mis alumnas*:

Graciosa juventud, tú que te mecés
en tu cuna de rosas perfumadas,
tú que entre goces y esperanzas creces
y llevas el candor en tus miradas;

Tú, que eres tan hermosa como buena,
acepta de mis versos la rudeza,
que si en improvisar no soy amena,
disculparás benigna mi torpeza...¹⁶

¿Por qué las mexicanas, cuando deciden irrumpir en la plaza pública y ocupar un espacio en la República de las letras, optan por la poesía de ocasión? ¿Será cierto que escriben sólo en sus tiempos libres, y por eso la suya es poesía de ocasión desde el siglo XIX? ¿Será una cuestión de género? ¿Tendrá algo que ver con

María Trinidad Ponce y Carreón, *María de los Ángeles Otero y Luz Trillanes y Arrilaga, Obra publicada para la Exposición Internacional de Chicago por orden del Gobierno del Estado de Puebla*, pp. 206-209.

¹⁵ Carmen Ramos Escandón, "Señoritas porfirianas, mujer e ideología en el México Progresista, 1880-1910", en *Presencia y transparencia, la mujer en la historia de México*, p. 154.

¹⁶ *La Lira Poblana*. V. *Supra*, pp. 179 a 190.

la división sexual del trabajo en el ambiente literario que se llama "La República de las Letras", a ellos los asuntos serios, profesionales; a ellas, sólo lo ocasional? José Luis Martínez, en su *Expresión Nacional*, de las mejores historias literarias de la época que me ocupa, no encuentra escritoras en el siglo XIX; dice que existen, eso sí, "las poetisas mexicanas que tan gracioso cortejo forman en nuestro romanticismo".¹⁷ "¿Cortejo, acompañamientos, acordes? ¿Ninguna sinfonía, nada de *opus*, por pequeña que sea?

Bien mirado, el corpus de poesía femenina mexicana del XIX ofrece numerosas muestras de Alta Poesía, como la que presento al final de este trabajo. Y sí, se requiere la mirada de género para entender el binomio escritura-tiempo libre a cabalidad en el espacio mexicano. "Escritura femenina" y "tiempo libre" para las mujeres se convierte en un sistema de expresión más complejo que el privilegio de clase, pues casi inmediatamente entra en una dinámica dialéctica de atracción y rechazo, de seducción y sometimiento, como se verá.

Asegura Theodore Zeldin que la presencia femenina en la plaza pública es la segunda revolución en la oralidad. El historiador de la Universidad de Oxford que ha sido considerado uno de los más grandes pensadores en Occidente, ubica esta revolución específicamente en las situaciones comunicativas conversacionales.

¹⁷ José Luis Martínez, *La expresión nacional*, p. 327. Los juicios de Martínez están tomados del artículo "El amigo de las poetisas", parte del estudio llamado "José María Vigil", fechado en febrero de 1957. Las páginas citadas aparecen por economía entre paréntesis.

Cuando la oralidad socrática inicia la tradición conversacional mediante preguntas, dice el autor de una historia de la intimidad entre los seres humanos, la interacción comunicativa se caracterizó por conversaciones incompletas. Para que el diálogo fuera auténtico —si bien el diálogo apenas acababa de comenzar—, se requerían respuestas. En el capítulo titulado “Cómo los hombres y las mujeres han aprendido lentamente a mantener conversaciones interesantes”, bajo una cornisa explicativa que reza “La rebelión de las mujeres contra la guerra verbal”, señala Zeldin:

Mientras el éxito en la vida dependió de la fuerza militar o de la nobleza de cuna o de tener un patrón que lo protegiera a uno, “conversar” quedó entendido como “frecuentar, pertenecer o vivir dentro del círculo de algún poderoso”, sin mayor necesidad de hablar que la requerida para proclamar la propia obediencia o lealtad... Durante mucho tiempo, el lenguaje de los cortesanos permaneció rudo, sin curtir,... Pero un día las damas de la corte se cansaron de esta rutina y comenzaron a exigir lo opuesto: trato fino, gentileza, tacto y cultura... De la misma manera en que Marilyn Monroe enseñó a toda una generación el significado del *ser sexy*, Madame de Rambouillet hizo gala de lo que significaba *ser sociable* en las formas más refinadas; de manera que poseer riquezas, linaje o hermosura física, no importara en tanto que uno o una supiera cómo participar en la conversación.

Ella dotó la conversación de un nuevo sentido y la organizó de una forma enteramente nueva. La sala de las tertulias se erigió como el antónimo del

enorme salón del trono, de la estancia sensorial.¹⁸

De *El Renacimiento* data la interacción comunicativa que permitió que en un par de siglos, Occidente abandonara la égida aristocrática y retirara la mordaza eclesiástica para precipitarse hacia la Ilustración. Luego surgieron enciclopedias, diccionarios y manuales de temas insólitos e inauditos en tiempos del Antiguo Régimen. Ya se sabe que el feminismo es un movimiento ilustrado. A pesar de que nos hayan llegado escasos registros de la participación de las mujeres en la ampliación de horizontes humanos comunicativos lograda por el enciclopedismo, bien podemos imaginar que toda la preceptiva patriarcal que imponía silencio a lo femenino, era un ejercicio ante la abundancia, que no ante la escasez, de conversaciones al estilo Madame Rambouillet.

¿Qué escribían las mexicanas en su tiempo libre? Los certámenes literarios de Nueva España, hacia el siglo XVIII y antes de 1810, dan fe de las situaciones comunicativas para mujeres con beneficios por la paz hogareña y el reposo para los guerreros: alabanzas al Marqués de Branciforte y concursos para estatuas ecuestres son los temas. Al parecer, la organización masculina de la expresión de mujeres rebasa el concepto de clase para normarse por el de género. La selección masculina acoge y favorece, publica y distribuye de manera privilegiada, la poesía de ocasión femenina. Y en el siglo XIX esta selección revela la dialéctica entre “Religión y fuegos” y “la literatura nacional” a la manera de Altamirano.

¹⁸ Theodore Zeldin, *An Intimate History of Humanity*, p. 35.

Además de Sor Juana, durante la época virreinal —que no colonial—, varias mujeres escribían poesía. Todas las escritoras que aparecen en la primera antología de escritoras mexicanas que conocemos, ostentan en el título la justificación de la escritura. José María Vigil, a quien J. L. Martínez califica de “el amigo de las poetisas”, hizo acopio de una tradición poética que pudiera exhibirse dignamente como parte de las muestras que México enviaría a la Exposición Colombina con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América. No es casualidad que una mujer, Joaquina Inclán de Zamacona, fuera la presidenta de la Comisión de Literatura, de la Junta de Señoras de la Exposición de Chicago, ni que fuera a petición expresa de Doña Carmelita Romero Rubio de Díaz. En la selección de Vigil, irrumpe primero Catalina de Eslava (siglo XVI) con un soneto escrito a su famoso Tío, “con ocasión de los Coloquios Espirituales y Sacramentales”; Luego María de Estrada de Medinilla (siglo XVII) con una “Relación a una religiosa monja prima suya, de la feliz entrada en México de D. Diego López, Márques de Villena...”; Sor Juana queda significativamente representada (¿?) con unas medianas, por no decir ociosas, “Quejas de Amor Ausente”, que de seguro escribió sobre las rodillas, y cuyo interlocutor es el

Amado Dueño Mío,
Escucha un rato mis cansadas quejas,
Pues del viento las fío,
Que breve las conduzca a tus orejas...

María Dávalos y Orozco, Condesa de Miravalles (siglo XVIII) escribe un poema “En la Canonización de San Juan de la Cruz”; Francisca García de Villalobos, otro “A San Juan de La Cruz”; María Teresa Medrano uno “En la Proclamación de Fernando VI”;

Mariana Navarro unas “Décimas Acrósticas” al mismo; Ana María González, unas “Octavas divididas en redondillas” al mismo; Clementa Vicenta Gutiérrez del Mazo y Velarde, un “Soneto con motivo de la exaltación de Carlos IV al Trono de España”; una anónima “Oda que para dar principio a un nuevo certamen de amor compuso una Colegiala del Real Colegio de Niñas de San Ignacio de Loyola de esta ciudad de México, y la ofrece en nombre del mismo Colegio a los amables Reyes Carlos Cuarto y Luisa de Borbón”; Josefa Guzmán, hacia 1804, unas “Octavas en elogio de la generosidad del Marqués de Branciforte...”; Mariana Velázquez de León, otras también “Con motivo de la colocación de la Estatua Ecuestre de Carlos IV”; María Dolores López, una Oda a lo mismo; Josefa González de Cosío, en torno a los acontecimientos de 1808, “Estimulada del amor que profesa a su Sagrada Religión Católica, a su Soberano el Sr. D. Fernando VII (Q.D.G.) y a su Patria, escribe al Ministro de Relaciones Exteriores de París el siguiente Romance...”. Abre la selección del México Independiente, Isabel Prieto de Landázuri con sus versos “En el Valle de México”.¹⁹ La muestra de Vigil pasa del tema católico al monárquico para instalarse en el republicano: debates entre liberales y conservadores en acordes y coros femeninos.

La poesía femenina que construyó Vigil representa el gusto y la expresión del polígrafo, no la poesía femenina mexicana. Se asegura, eso sí, de que trasciendan las expresiones de las mexicanas que apoyan los valores liberales, que son los suyos. Se publica solamente aquello que, como dice Bourdieu “despoje al varón de su grosería

¹⁹ José María Vigil, *Poetisas mexicanas, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, pp. 3 a 72.

y brutalidad". La fuerza militar, la aristocracia, y la requerida protección de un poderoso se alternan el paso ante la comodidad y la tranquilidad de la vida virreinal. Tras la Conquista, la construcción de un capital social fue desplazando al botín de guerra; y las mujeres juegan un papel importantísimo en la transmisión del capital simbólico de varones. Bienvenida la expresión de las mujeres en tanto que da forma a los valores de República de las Letras, del proyecto masculino del XIX. Bienvenidas las educadoras, las transmisoras de valores, las "guardianas del género", en la expresión de Lagarde y de Hierro. Escribir no es solamente producto de una educación formal, un sustento asegurado y tiempo libre; depende también de la accesibilidad a los medios de publicación. Muchas escriben, ¿quiénes son publicadas? Aquellas que se ajustan al canon literario de la época y atraviesan la complejidad de escritura y tiempo libre entendido de una manera peculiar en nuestro país.

Avancemos en estos intentos por escribir una historia del tiempo libre y la escritura de mujeres con óptica de género y no de clases. ¿Qué tiempo sigue al tiempo de guerra? El tiempo libre, el de los entretenimientos, el ocio, las diversiones, la recreación. Apaciguada la violencia viril —como dirá Bourdieu (p. 134)—, surge "la isla encantada del amor... espacio que permite unas relaciones ... basadas en la felicidad de dar felicidad".

Mientras presenta el estudio "Diversiones públicas y privadas en el Occidente de México", dice Roberto Castelán que:

[...] las diversiones públicas suelen estar asociadas a los valores, los comportamientos y las representaciones con las que una sociedad se construye a sí misma.

En esta confluencia de temas reside la dificultad para establecer un modelo de análisis que facilite su estudio. Por ello, la investigación sobre las diversiones públicas plantea algunos problemas fundamentales para el historiador. Sin embargo, el abordar este estudio desde una perspectiva de análisis amplia y sin fronteras disciplinares abre nuevas posibilidades teóricas a las investigaciones hasta hoy situadas en el campo de la llamada historia social.²⁰

Aquella dificultad se complica cuando queremos trazar una historia literaria de las mujeres en México, sin considerar que la poética de una época forma parte del entramado social tanto como de la construcción de una identidad de género y, por la época que nos interesa, de una identidad nacional, donde la República de las Letras es el espacio privilegiado para el diseño de los discursos.

Cuando se intenta trazar una historia literaria, la presencia de la poesía en aniversarios y bautizos, festejos y ceremonias de premiación, queda reducida a explicaciones simplistas y devaluatorias de lo poético. Hace falta considerar lo que Bourdieu llama "economía de los intercambios simbólicos" y va con el axioma famoso aquel que sentencia. " los actos de los agentes sociales no son gratuitos".²¹ El significado de la "distinción" en sociedad, está fundamentado en los rasgos distintivos que diferencian a quienes construyen prácticas rituales y ceremoniales sociales, establecen

²⁰ Roberto Castelán Rueda, en *Revista del Seminario de Historia Mexicana*, p. 9.

²¹ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*.

modas y pautas de convivencia y quienes se someten a la distinción. (Hay distinción “de élite”, elitista, refinada, con aires de sofisticación y finura; en el otro extremo está la distinción de la “vulgaridad”, que también puede constituir élites).

Dicho de otro modo, una vez que se domina el grupo social mediante la coherción —la guerra que proporciona el monopolio de la violencia—, la vida en la organización patriarcal impulsa hacia la cohesión —mediante la imposición de la violencia simbólica—. La distinción tiene que ocupar incluso el tiempo libre. La ausencia de gratitud de la que habla Bourdieu, arroja nuevas luces sobre, por ejemplo, los Premios Nacionales de Literatura.

En México, el cultivo de la literatura está asociado a lo oficial y a la distinción de varias maneras. Interesa entender la presencia de la literatura en las ceremonias de premiación del siglo XIX, tanto como interesa entenderla ahora. La oficina encargada de promover la literatura anuncia, hoy día, más de 200 premios literarios en sendas categorías.²² Conozco algunos sistemas literarios, como el inglés, el estadounidense, el español, y no encuentro allá equivalentes. Allá los premios más anhelados y nutridos provienen de la empresa privada, de la industria editorial. Cualquiera queda sorprendida por las oportunidades “públicas” —¿oficiales?— de tanto y tanto concurso literario; enseguida, la confusión se extiende a la noción de tiempo libre: ¿libre o de distinción? ¿Instituir el entretenimiento, seguir las maneras

²² Cfr. <http://www.conaculta.gob.mx/convoca/literatura> La entidad es el Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes. El 15 de marzo de 2004.

horacianas de “instruir deleitando” o convertir el ocio en distinción? ¿En tiempos de paz, civilizar groseros y brutos mediante premiaciones y poesías?

En 1838, apareció con emblemático título uno de los primeros espacios para las letras de otro pionero: Ignacio Rodríguez Galván, el primer romántico mexicano. Vinculado semánticamente con el tiempo libre desde su nombre, *El Recreo de las Familias* fue considerado en su época, “...uno de los periódicos literarios más amenos y variados que se hayan publicado en esta capital”.²³ En la primera página aparecen las razones de tal empresa editorial:

Necesario es a los mexicanos un periódico literario: fastidiados ya con los políticos, buscan ansiosos uno que los deleite o instruya, para poder emplear con aprovechamiento las horas que sus respectivos trabajos les dejan libres... (p. 1)

Así que esta literatura es una expresión motivada por las “actuales circunstancias” en la plaza pública, de las que hablaba Rosario Bosero, aunque aparentemente lleve sentido contrario la del romántico. Mientras que la poetisa pide a su amigo que defienda la patria y vaya a la guerra —1838, postrimerías de la pérdida de Texas, de la Constitución de 1837 (“Religión y fueros”) de corte conservador; año de la Guerra de los pasteles, reclamación de franceses—, Rodríguez Galván insiste en que se olvide a los políticos y se lea lo que publican: “...la geografía, la historia civil y natural, la bella literatura, en

²³ María del Carmen Ruíz Castañeda. “Estudio preliminar”, para la edición facsimilar de *El Recreo de las Familias*, p. xviii.

fin cuanto haya de ameno e instructivo a la vez en el vasto y fecundísimo campo de las ciencias y las artes, cualquier asunto que sea para EL RECREO DE LAS FAMILIAS...”

A simple vista, la propuesta para el recreo de las familias pudiera considerarse una evasión romántica ante las “actuales circunstancias”. ¿Cómo olvidar la política y perder el tiempo en amenidades? Nada de eso, en México, la recreación, el recreo institucionalizado queda protegido y amparado por un significado más allá del ocio vil, de la pereza, de la flojera convertida en pecado capital por las ideas católicas. El tiempo libre, el tiempo de paz, se ocupa en el descanso y también en festejos públicos y amenidades literarias ¿Cuántos juegos florales están asociados a premios nacionales de poesía?, ¿será que son reminiscencias de las guerras floridas y los desafíos poéticos de la literatura náhuatl?

El salto cuántico en el argumento me lle-
gó del ciberespacio. Mientras se busca “tiempo libre” en espacios universitarios, aparece “recreación”, como término próximo, y en seguida el portal de un proyecto de investigación de la Universidad Autónoma Metropolitana, donde se asevera que:

El hombre ha precisado de un espacio y un tiempo para ver resuelta y satisfecha su necesidad de recreación física, mental y espiritual. Movidos por explorar y adentrarnos en este maravilloso mundo de la recreación y de estudiar su relación con el Diseño y el Medio Ambiente, hemos desarrollado la presente “Línea de Investigación: Recreación y Medio Ambiente” de áreas de arquitectura y diseño.

La recreación es propia del tiempo de ocio, ya que las actividades productivas le corresponden al tiempo de negocio:

“Recrearse; re-crearse; la Nueva Criatura, el Hombre Nuevo: nuevo en su cuerpo, nuevo en su mente, nuevo en su espíritu es recreación...” Para responder a las preguntas “cuándo” y “por qué”, ilustran su argumento con una cita literaria de unos Cantares, que presumo de la literatura náhuatl:

Porque he aquí que ha pasado el invierno,
hase mudado,
la lluvia se fué;
hanse mostrado las flores en la tierra,
el tiempo de la canción es venido,
y en nuestro país se ha oído la voz de la
tórtola...²⁴

Para el romántico, la nación era lo nuevo, y a ello se dedicaba la recreación. Por eso, y debido a “las actuales circunstancias” aunque no las nombre, tras la invitación a olvidarse de los políticos, justifica:

[...] no hay hombre por infeliz que sea, que no tenga su pequeña biblioteca, y la lea, y la relea y la devore con ansiedad. México, movido por un poderoso impulso, vuela rápidamente enseguida de las naciones civilizadas... cada mexicano desea tener una parte, aunque sea pequeña, en el engrandecimiento de su nación... (p. 2)

Y en este engrandecimiento está la recreación; en ella, la literatura con ocasión de fiestas civiles juega una parte importante. El cronista Pomar da testimonio de la importancia que tenía, en las culturas prehispánicas, la poesía, los cantos, sin distinción de clase social —casta—:

²⁴ <http://www.azc.uam.mx/cyad/mambiente/recrea/recreax/recmf.htm>, párrafos 3 a 4, en México, D.F., el 19 de marzo de 2004. La fuente de los versos señala: *Cantares*, cap. 2: 11,12.

[...] esforzábanse los nobles y aun los plebeyos, si no eran para la guerra, para valer y ser sabidos y componer cantos, en que introducían por vía de historia, muchos sucesos prósperos y adversos, y hechos notables de personas ilustres y de valer, y el que llegaba a punto de esta habilidad era tenido y muy estimado por qué eternizaba casi con estos cantos la memoria y la fama de las cosas que en ellos componía, y por esto era premiado, no sólo del rey, pero de todo el resto de los nobles...²⁵

Flor y canto para la recreación, para la unión y la vida comunitaria. Se puede explicar muy bien la poesía de ocasión o "nacional", merced a que persiste la herencia prehispánica. "Hermandad y unión de colaboración", en términos del padre Garibay, cuando habla del valor de la poesía para Netzahualcóyotl y la mentalidad prehispánica:

[...] Sale de la barbarie ya quien honra el estro de los poetas... Gente no capaz de la guerra, ancianos que los años colmaron de experiencia, personas que sienten el corazón roído por la inquietuda de la belleza son los autores de estos cantos. Sobre la guerra inquietud con que se honra a los dioses se sobrepone, o se pone al lado si se quiere, la inquietud de la belleza expresada en estos poemas... (poesía lírica, p. 163).

La pedagogía de la nación en estas ocasiones, como el valor literario de las fiestas en México lo percibe también, siglos después, un tal Charpenne que con motivo

²⁵ Ángel Ma. Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, pp. 161-162.

de las reclamaciones francesas recorre el país, y que publica en el periódico parisino *El Mundo Dramático*, unos "Recuerdos de un viajero: una fiesta y una representación teatral en los Bosques de México", texto que *El Recreo...* reedita con fines didácticos, pero en sentido contrario, para poder criticar el desprecio con que nos miran los franceses:

No hay cosa más común en México que una fiesta: además de las del calendario, los santos y santas del país, cada lugar tiene sus patronos que celebre lo menos una vez al año; pero las más multiplicadas y las más pomposas son las fiestas nacionales las que, por decirlo así son interminables. En Francia las de mayor duración son de tres días, pero tres días de fiesta son nada para los habitantes de México, y cualquier victoria insignificante alcanzada sobre los españoles es celebrada anualmente por tres días. [...] las principales casas de Ayaracan²⁶ fueron iluminadas y se leía delante de la de un rico de allí, en caracteres formados con vasos de distintos colores: "Viva la nación"...

La visión de Charpenne destaca los lazos "eminente socialmente" de las fiestas que "sirven para estrechar los lazos de alianza y amistad entre los pueblos vecinos, y son para los habitantes del campo una ocasión de verse..."

En estas fiestas de septiembre, la celebración empezó el sábado a mediodía, con largo redoble de tambor, al que siguió otro, anunciando que los soldados

²⁶ Así en el original: Creemos que será Acayucan, pp. 232 y ss.

habían rezado a las doce. Campanadas y truenos de cañones, música de seis tambores, otros tantos pitos y una tambora y un “chinuesco con campanillas de plata”, que llevaba un negro de alta estatura, acompañaban la oración; el estruendo duró una semana tres veces al día. El domingo hubo más cañonazos y la misa mayor celebrada con toda pompa mientras los indios cantaban al son de violines y arpas...

Charpenne comenta la vestimenta de la autoridad y fuerza pública:

prefectos, alcaldes y otros, “vestidos de negro con los trajes que les habían vendido algunos franceses necesitados”, andaba todos juntos haciéndose visitas unos a otros. El comandante militar llevaba “sombbrero de tres picos con plumaje negro y dos enormes charreteras de oro y sobre casaca de paisano... oficiales de caballería e infantería vestidos con ricos uniformes... en “ridículo contraste con los andrajos de sus soldados”.

Comenta también las carreras de caballos, que más bien son juegos de destreza y se asombra del número de competidores y competidoras, pues las mujeres demuestran fuerza y habilidad. En la fiesta mexicana siempre ha habido mujeres:

reunidos y atraídos por la curiosidad, el indio rechoncho de tez acobrada, con su largo sombrero de palma, y por único vestido una tosca camisa de algodón que cubre parte de su ligero calzón blanco; la india con el cuello desnudo sobre el que pende un collar de vidrio, los cabellos negros y lustrosos, perfumados con el oloroso aceite

del zapote, adornados con una flor blanca de delicioso aroma...

El espectáculo teatral es digno de reseñarse. En un “Coliseo” al aire libre, armado con hojas de palmas y otros árboles, se forman los bastidores con ramas de naranjos y hojas de plátano. Teatro agreste, pero grandioso. Casi todos los habitantes del pueblo están reunidos; los ricos sentados sobre bancas cerca de la orquesta, y el pueblo detrás en grandes carcajadas y unánimes aplausos se presentan los actores:

Los soldados más instruidos tienen el encargo de divertir al pueblo, con el semblante pintado de harina y sebo, vestidos grotescamente de paisanos o de damas francesas, representan una comedia de no sé qué autor español, mezclada de acciones groseras y gestos ridículos, que excitan la bulliciosa alegría de la multitud... segundo, tercero día, más de una semana se repitió la representación, y la multitud volvía a acudir... Fue una cosa bastante curiosa para mi ver esta multitud (cuyo color, traje y formas presentaban todas las gradaciones) mezclada, amontonada con la boca abierta y los ojos fijos en la escena, escuchar con el mayor silencio a un muchacho que hacía el papel de cortesano en un diálogo con un mestizo, que metido en un ancho túnico desabrochado que le había prestado una francesa, y encubierto con un sombrero viejo de paja, contrahacía, gesticulando, la esposa o la amante abandonada.

Los espectadores se hallaban levantados sobre las puntas de los pies y con los oídos atentos para escuchar mejor las necedades del Sr. El Mulato y de la Señora El Mestizo, cuando repentinamente el Payaso y el Arlequín se precipitan sobre la

escena, siguen allí su disputa, se dan de escobazos y entonces las risotadas del pueblo sofocan la voz de los actores... (p. 232)

Los editores, J. A. y U, añaden una nota descalificatoria "Con qué descaro se miente en Europa al hablar de nosotros, no parece sino que habitamos en la luna, al ver lo desconocidos que somos en el otro continente." Insisten en que si pudieran ir a Francia, aconsejarían a los señores Dumas, Aoulié, Musset y demás editores que no ensuciaran el periódico con las mentiras de Charpenne y otros como él. Cierran la crítica con una precoz afirmación nacionalista:

No extrañarán nuestros lectores que se diga que en los días festivos, nada desean más las mexicanas que llevar un sombrero de hombre a la moda de Francia, que el prefecto y comparsa anduvieran con vestidos de Francia; que los actores tuvieran *túnicos* de Francia porque al fin es de Francia el autor de este artículo. (p. 234)

En *El Renacimiento*, la gran empresa cultural de la conciliación nacionalista, tras la República Restaurada, también la literatura se asocia a la recreación; es una novedad en tiempo de paz. En la alegoría de la portada, el ave fénix resurgiendo de las cenizas alude a la re-creación, al hombre nuevo, a la nueva nación. Batis, el editor contemporáneo, dice que "...era una " revista literario cultural, miscelánea y didáctica en cuanto que incluía ficción y poesía,... De todo se habló en aquellas páginas a condición de que llenara los *finis de la amenidad*,²⁷ sobre todo de utilidad y belleza...²⁸

²⁷ Cursivas mías.

²⁸ Huberto Batis, "El periódico literario *El Renacimiento*" (1869), en *El Renacimiento, periódico literario*, p. XI.

Editada por Altamirano, en la presentación consta la respuesta social ante los tiempos de paz. Al concluir una década de luchas internas, se observó que había poca literatura, la guerra había impedido un desarrollo. De ahí que se convocara un año después a los espíritus preocupados por la conmoción que agitaba a la nación entera, a hombres y mujeres, pues con Altamirano publican, desde el principio, Esther Tapia e Isabel Prieto, y otras más se sumarán.

"¿Cómo consagrarse a las profundas tareas de la investigación histórica o a los blandos recreos de la poesía, que exigen un ánimo tranquilo y una conciencia desahogada y libre?... se necesita la sombra de la paz para que el hombre pueda entregarse a los grandiosos trabajos del espíritu... (p. 3)

Transcurrido un año, la sociedad está lista, visto lo que se ha escrito, y fundan este periódico "Con el objeto pues de que haya en la Capital de la República un órgano de estos trabajos, un foco de entusiasmo y animación para la juventud estudiosa de México..." "...Mezclando lo útil con lo dulce, según la recomendación del poeta..." (p. 5)

Altamirano, el presidente de la República de las letras, escribe ahí sus famosas "Crónicas de la Semana", que son reseñas del "tiempo libre" de la época. En ocasiones se tratan las fiestas públicas o las obras de teatro, a veces hay notas acerca de la muerte de algún famoso. Se trata de los antecedentes de las notas de "Sociales". La del 18 de febrero de 1869 está dedicada al baile del Casino español, y da cuenta de que asistieron Portilla, Zamacois y Perogordo, y luego describe los bailes, el de la Piñata, el de la Vieja. Cómo era el carnaval, menciona las costumbres de cuaresma sin olvidar a "las bellas penitentes" (p. 106).

Luego se refiere a la nueva Fonda, la que abrieron en el Hotel Iturbide; y dice que como en Francia, pusieron ahí un café cantante, donde se toma café chocolate, helado o licores y pagan una peseta. Cuando se acaba la tanda —dice el creador de *El Zarco*—, si se desea quedarse, hay que pagar de nuevo.

Como se trata de escribir de diversiones, comenta que “el apreciable Varguitas exhibe sus vistas disolventes y sus cromotropos..”, que ya viene la Compañía zarzuela de Albizu, y que están por llegar otras compañías y los bufos habaneros: “Vamos a tener dentro de poco tiempo, muchos espectáculos con que aliviar nuestra miseria”.

Esta nueva manera de escribir, la crónica urbana, menciona a los políticos lo mismo que a los artistas; cuenta Agustín Síliceo improvisa un discurso en la tribuna y pasa lo mismo a citar series de danzas al piano y anunciar el libro que alguno de los escritores está preparando. También hay espacio para notas necrológicas, como la muerte de la Señora Cardoso y el suicidio de Ernesto Masson.

En diciembre, la pluma del gran escritor se ocupa de banalidades sin remordimiento alguno. Comienza por decir “El hombre de moda en México es Mr Seward”, y que Juárez lo festejó con banquete en el Bosque de Chapultepec, y se cuida de registrar que el “banquete lo sirvió OPARINI”. Menciona brindis y da fe de los discursos (209). Y tres páginas más adelante vuelve a ocuparse de la literatura y nos confiesa que se ha peleado con Zamacois, quien en *El Monitor*, el domingo anterior, afirmó ser el introductor de las revistas a México. Desde la “Crónica”, el maestro le replica al español, que nuestro Luis G. Ortiz ya las elaboraba para *El Folletín del Siglo XIX*, mientras que José T. de Cuéllar lo hacía para *El Correo de México* (1867). Así que una vez en la paz, el gran guerrero con

la pluma y la espada, se dedica a escribir “de las actuales circunstancias”.

Altamirano también escribió poemas en los álbumes de sus amigos y amigas, versos y discursos en ocasiones cívicas y sociales. Así que el segundo número de la *Revista de Almacenes y de Modas* que escribe Martín F. de Jáuregui, saludando a sus interlocutoras: “Teneísme aquí, lectoras, por la segunda vez, tan empeñoso y bien dispuesto como en la primera...” (p. 124) Y en la página anterior, José Sebastián Segura, un notable, publica su poema “En el restablecimiento de la salud de Doña Clara Calvo de Morán”, que termina así:

El cielo de San Angel la frescura
de la rosa y jazmín a tus mejillas
volvió y la gracias y tu sin par dulzura
Humildes y en la tierra de rodillas
Cantemos al Señor himnos de gloria
Adorando sus altas maravillas
Perpetuemos por siempre su victoria
Quemando sin cesar incienso en la ara
Consagrada en el templo a su memoria:
¡Bendito el que la vida tornó a Clara!
(p. 125)

En tiempos de paz, hay tiempo libre cuando los hombres y las mujeres establecen conversaciones pacíficas. Una vez que las mujeres entran en las salas de gobierno y abren los salones de sus casas a las tertulias, se procede a escribir. En esto ve Zeldin la presencia femenina:

... *The mixing of clever women and clever men brought sex and intellect into a different relationship...Men and women learned to value one another for their character rather than their appearance, profiting from their differences to try to understand themselves and each other.*

*Their meetings gave birth to epigrams, verse, maxims, portraits, eulogies, music, games which were discussed with extraordinary thoroughness but without spite, for the rule was that the participants had to be agreeable.*²⁹

Y los premios son para las y los más agradables, como en la fiesta de Xochipilli, según consigna el padre Garibay del náhuatl:

También entonces eran premiados, adquirirían dones, se daban regalos a todos los cantores, cantores de la danza, disponedores de cantos, inventores de cantos; lo mismo que los tañedores, los que tañen el tambor, los que tienen atabal y lo tañen, los que dicen las palabras del cantar... (p. 165)

No es de extrañar pues, que en *El Renacimiento*, encuentren sitio principal las "Poesías patrióticas" de Isabel Prieto y de Esther Tapia. Van ahí también las páginas de Altamirano que dedica una Crónica de la Semana a reseñar detalladamente la entrega de premios de los alumnos pobres donde hubo cantos, poemas y discursos que hicieron llorar a la concurrencia.

También Justo Sierra, el Mirlo Blanco, escribiría versos de ocasión, "Para El Reparto

²⁹cuando hombres inteligentes se mezclan con mujeres inteligentes, el sexo y el intelecto establecen relaciones diferentes... Los hombres y las mujeres aprenden a valorarse mutuamente más por el carácter que por la apariencia, sacan ventaja de sus diferencias para tratar de entenderse a sí mismos y a la otra. Estos encuentros dan origen a epigramas, loas, poemas, retratos, música y juegos que pueden ser discutidos a cabalidad, pues la norma es que los participantes sean agradables... (p. 36)

De Premios De La Escuela De Artes Y Oficios Para Mujeres":

...Yo sé de vuestros afanes
La íntima sublime historia,
Y por eso, hoy que la gloria
Os da su inmortal blasón
Entre banales aplausos
Y fugaces alegrías;
Yo os traigo las flores mías,
Las flores del corazón...³⁰

Conforme avanza la *Pax Porfiriana*, el tono de las conversaciones cambia.

Dado que los encuentros entre hombres y mujeres no sólo sobrellevan el peso de los tiempos libres, también se van cargando con el peso del género. Y las conversaciones van entrando en desencuentros, especialmente cuando ellas comienzan a escribir de lo que les interesa, de sus proyectos propios. Una vez instituida la nación, las románticas lo quieren todo, incluso el conocimiento, la ciencia, la libertad, la autonomía. Mientras que Isabel Prieto, en 1872 decía, "Se pueden hacer primores/ mientras se mueve la escoba...", de otro tenor son los versos de Refugio Barragán de Toscano, directora y fundadora del periódico *La Palmera Del Valle*, en Guadalajara, jefa de familia, maestra y poetisa reconocida:

LA CIENCIA EN UNOS PREMIOS

Brilló el sol de la ciencia
con luz diáfana y pura,
burlando de la noche la impotencia
y á sus nieblas quitando la negrura.

³⁰ Escrito en 1871, lo publica en 1874 en *El Federalista*.

¡Salud al pensamiento!
 ¡Salve á la ilustración! Gloria al talento!
 Ya no más despotismo,
 la esclavitud que muera;
 ha triunfado la ciencia, y al abismo
 la mísera abyección se lanza fiera;
 ya la mujer esclava,
 libre las manchas del pasado lava.
 ¡Abajo los harenes,
 de los siglos afrenta!
 revestida de gracias y de bienes
 la mujer al esposo se presenta:
 tienda su mano el hombre
 a la que ha de llevar su altivo nombre.
 Es una compañera
 de goce y de pesares;
 no es la oprimida que a su planta austera
 se arrastró encadenada en sus hogares...³¹

Y no falta quien, como Vicente Riva Palacio, se dé cuenta del cambio

...aquellos arrebatos patrióticos que nos conmovían han desaparecido, y como en las transformaciones de los teatros, la dama y la patria se desvanecieron y no quedan más que la hembra y el presupuesto. Antes a una mujer se le decía con Quintana así:

¡Ah Célida! Quien sepa
 en esa faz tan nítida y tan bella
 buscar, hallar la imperceptible huella
 del triste afán que dentro te consume;
 el que presente te respete y lllore
 por volver a tus pies cuando esté ausente,
 si siente al fin como mi pecho siente,
 este te ame feliz, ése te adore.

³¹ *Loc. cit.*, pp. 37-41.

Ahora se le dice a una mujer. "Yo te quiero dar veinte mil besos, y morderte los carrillos, y pellizcarte los brazos y hacerte cosquillas, y gozar contigo hasta saciar todos los deleites del amor".

Áteme usted esos cabos; ¡qué respeto a las damas y al público!...³²

Altamirano, en la Crónica del 30 de enero de 1869, reseña con aquel "arrebato patriótico" La Distribución De Premios De Las Escuelas De Beneficencia Y De Las Escuelas Nacionales, que son "solemnidades de la instrucción pública". A las escuelas de beneficencia acuden los niños a quienes educa la caridad pública. Se reunieron en el Circo Chiarina, más de mil niños y niñas de 13 escuelas. El general Alejandro García, Comandante militar del Distrito entregó los premios, dado que el Presidente Juárez estaba en el Congreso en la premiación de las escuelas nacionales. Hubo música por la Sociedad Filarmónica mexicana, y un coro de alumnas del conservatorio cantó piezas de Mercadante, de Petrella, Meyerbeer y de Verdi. Como solista destacó la niña Rosa Bernal. Luego se leyó la Memoria de la Sociedad de beneficencia, y para asombro de todos, el Señor Zayas ponderó el poco dinero que se necesitaba para mantener tanto niño. Altamirano dio un discurso seguido de los de los señores Frias y Soto, Alcalde y Prieto. Todos oradores brillantes por su "elocuencia, por su sentimiento y por sus ideas nobles y grandes". Frias y Soto habló de la invención del alfabeto y ponderó al pueblo fenicio. Guillermo Prieto dijo palabras que "pare-

³² Vicente Riva Palacio, en "Joaquín Téllez" (1882), *Los Ceros, Galería de Contemporáneos*, p. 177.

cían salir del corazón de una madre”; mientras que Alcalde improvisó una “alocución tiernísima que arrancó a los concurrentes lágrimas y aplausos”. Se dirigió a los niños, les habló con la sencillez de un padre y les recordó a Vidal Alcocer aquel santo a quien tanto le debían, pues fue el creador de las escuelas de beneficencia. (p.65)

Dos décadas después, el escritor travesti de la literatura nacional, hacía gala de sus habilidades para cambiar de tiempos, géneros e intereses patrióticos; escribió una picante crónica donde la señorita *Violeta Casta Lencerie*, invitaba para la distribución de los premios entre las alumnas más aprovechadas de su Instituto. He aquí el programa:

Primera Parte

1. La cascada de perlas....Guillermo Prieto.
Gran obertura ejecutada por la orquesta que dirige el maestro José Rafael Alvarez.
2. Reseña de los trabajos escolares.
La directora.
3. Orfeón mexicano dirigido por el primer tenor Felipe Buenrostro, y los barítonos Juan José Baz y Eugenio Barreiro...ltuartof.
4. *Le papillon noir*...Mr. Pierre Barand.
Diálogo en francés entre don Manuel Loera y don Feliciano Chavarría.
5. “¡Oh mía celeste Puebla!” ... Romero Vargas, aria de bajo ejecutada por el señor diputado Miguel Méndez.
6. *The rail road*... Sullivan. Fábula inglesa recitada por el ingeniero Chimalpopoca.
7. Fausto, Fautísimo... Symon. Fantasía brillante a cuatro manos y cuatro

pies, ejecutada por los alumnos del Conservatorio Ramón G. Guzmán y Sebastián Camacho.

8. “La última quincena”... Fuentes Muñoz. Melodía fúnebre ejecutada por algunos señores diputados que no salen reelectos.
9. “La risa de los sepulcros y el resuello de los muertos”... Lizarriturri. Poesía fantástica que recitará, con las narices tapadas, Almaviva.
10. “La redención del obrero”... Filomeno Mata. Solo de clarinete, ejecutado por su autor.
11. Distribución de premios consistentes en valiosos libros y juguetes a todos los niños cuyos padres pagan puntualmente más de cuatro pesos mensuales.

Segunda Parte

12. *Pot -Pourri* por todas las bandas de la capital... Nacho Bejarano.
13. “La grupa del corcel del mundo”... Cuenca. Recitada por su autor en equilibrio sobre dos bayonetas.
14. Juegos malabares. La percha egipcia y las argollas mágicas, ejecutadas por don Manuel Inda, don David Fergusson y don Félix Romero.
15. De Irolo a Texcoco. Saltos en el trampolín por el ingeniero Ventura Alcérreca y el cuasi ingeniero Delfín Sánchez.
16. El paseo de Santa Anita. Matías Martínez. Preciosa tanda de títeres.
17. Se lidiará a muerte un magnífico y valiente puntal por la cuadrilla de Bernardo Gaviño.
18. “La inocencia”...Bermúdez. Coro por las alumnas del Instituto.
19. Distribución de diplomas a las niñas

cuyos padres pagan menos de cuatro pesos mensuales, con poca puntualidad.

20. Toro embolado, con monedas de plata, para los aficionados, himno nacional, fuegos artificiales y jura de cacahuates, confites y tejocotes.

Las mujeres habían dejado de ser las poetisas-madres, las reinas del hogar, pues la ciencia comenzaba a cambiar la mentalidad de las señoritas profesoras. Se acercaba el modernismo al que seguirían las vanguardias, con la concepción de las mujeres como seductoras y peligrosas.

Riva Palacio, nieto del insurgente Vicente Guerrero, hijo don Mariano, el gran jurista, vivió las primeras premiaciones y conoció del tiempo libre. En septiembre de 1861 había recibido —“en lucida ceremonia”— el premio que compartió con Mateos, del concurso del gobierno para Obras Sobre El Abrazo de Acatempan. En noviembre de 1862, hubo en Teatro Nacional una función organizada por el Ayuntamiento a beneficios de los hospitales de sangre, a la cual acudió el presidente Juárez. Se presentó el drama *Rápala, la Hija del Cantero*:

“Se recitaron poesías de Guillermo Prieto, de Esther Tapia, se tocó un instrumento enteramente nuevo llamado *saxophone*,”. Ante el éxito de la obra, “los autores del drama fueron llamados a escena y el señor Riva Palacio que acababa de llegar del desempeño de una comisión, a pesar de sus excusas tuvo que presentarse ante el público en traje de camino”.³³

³³ Clementina Díaz y de Ovando, *Riva Palacio, guerrero y poeta*, p. 34.

Este espíritu chocarrero, que descaradamente recibió del Liceo Hidalgo se encargó de llevarle a Rosa Espino, su *alter ego* femenino, el diploma de socia honoraria, y les hizo creer a todos, durante años que “la niña poetisa” vivía en Guadalajara, siendo que las poesías eran suyas y también la “superchería” como dice Martínez, tuvo a bien burlarse de la poesía de ocasión y de la tradición de premios literarios en tiempos libres:

Y esos premios, ¡con qué equidad, con qué economía y qué acierto se distribuyen! El primer premio de moralidad y buena conducta, lo obtiene la niña Elvira Candores y lo recibe en la preciosa obra titulada *Historia del baroncito de Faublas*. El primer premio de tejido de agujas lo obtiene la niña Virginia Inquietudes y lo recibe en la obra titulada *Antonii Gomezii, ad leges Tauri Comentarium*. El tercer premio de gramática española lo obtiene la niña Clara Frases y lo recibe en la obra titulada *La moral evolucionista* por Hebert Spencer. El primer premio de doctrina cristiana, lo ha merecido la niña Elodia Santosi y lo recibe en el *Gran tratado de artillería* por el excelentísimo señor don Tomás de Morla del Consejo de S. M. El segundo premio de ortografía lo obtuvo la señorita Eleonora Fragos y lo recibe en la obra intitulada *El manejo del sable* por el vizconde de Cochinilla. El único premio de quietud y aseo, lo alcanzó la niña Nieves Piedra y lo recibe en las obras intituladas: *Defensa de estados y campos retrincherados* por el general A. Brialmont e *Historia del Congreso Constituyente* por don Francisco Zarco. Algunas veces, o casi siempre, hay premios que son una sorpresa para los concurrentes,

pero eso sí, dignos de un protector de la instrucción primaria; por ejemplo: a la niña Plácida Siempreviva, que ha faltado a la escuela nueve meses, se le concede un premio extraordinario por los vehementes deseos que ha tenido de asistir a las clases y se le regalan dos tomos trancos del Diario de los debates de un congreso que no vale porque lo declaró nulo una revolución. Pero de todas maneras ¡qué bonitas son las funciones de premios!

Si a alguna niña le han dado
el Manual del artillero
por lo mucho que ha rezado;
premie alguien con un bordado
este artículo de Cero³⁴

¿Qué por qué Riva Palacio se burla de las mujeres en las Premiaciones antes plenamente instituidas. ¿Será sólo cuestión de tiempo libre? ¿No habrá algo de “envidia de género”, de lo que Josefa Murillo, la Alondra del Papaloapan, consigna en este poema?:

*Los acuerdos de la envidia*³⁵

—Porque tiene los brazos
mórbidos, bellos,
delgada la cintura,
redondo el seno;
porque brilla en sus ojos
lánguido fuego,
semejante a la lumbre

³⁴ Vicente Riva Palacio, *op.cit.*, pp. 406 a 410.

³⁵ Este poema fue transmitido al siglo XX en ediciones mexicanas y su fama ha trascendido a España, el editor Salvador Moreno afirma que la poesía de Murillo es similar en calidad a la de Rosalía de Castro, la mejor poetisa española del siglo XIX.

de los luceros;
porque muchos, al verla,
sienten deseos
de besar donde posa
su pie pequeño;
porque da celos,
es justo y necesario
que nos vengemos.

—Observad con cuidado
sus movimientos;
vigiladla en la iglesia
y en los paseos;
atended, cuando sale,
si va muy lejos,
y si viste de blanco,
de azul o negro;
mirad a donde miren
sus ojos bellos;
procurad sorprenderle
los pensamientos,
y yo os prometo
que, con poco trabajo,
nos vengaremos.

Luego, afilad las lanzas
que poseemos,
y con ellas, lo blanco
tornad en negro.
Derramad la ponzoña
de vuestro pecho,
y heridla en lo más caro
del sentimiento.
Cuando de la punzada
sienta el veneno,
escucharéis mil risas
y palmoteos...
¡Id sin misterios!
¡La sociedad acoge
vuestros acuerdos!³⁶

³⁶ Cayetano Rodríguez Beltrán, *Josefa Murillo, La Alondra de Sotavento*, p. 70.

Josefa Murillo, la musa del Papaloapan, usó el seudónimo "Xóchitl". Fue una poetisa destacada, permaneció siempre aislada en su localidad, pero su obra trascendió la región y el tiempo. Figura romántica, también murió de amor, de depresión seguida a la muerte de su prometido. A sus funerales acudieron escritores de varias partes del país, que le rindieron un "homenaje nacional". N: Tlacotalpan, el 20 de febrero de 1860; M: Tlacotalpan el 1o. de septiembre de 1898.

Para concluir, alguna información sobre las reflexiones acerca de clase social y escritura literaria. Por lo que aquí presento, se verá que no sólo las hijas de familias aristocráticas como Isabel Pesado escribían. Amas de casa de la nueva clase gobernante como Isabel Prieto; provincianas aisladas como Josefa Murillo, profesoras ilustres como las Cetina de Yucatán, esposas de pequeños burgueses como Esther Tapia, maestras de escuela que vivían de su profesión, incluso las osadas empresarias culturales como Laureana Wright y las poco estudiadas y peor comprendidas mujeres alternativas como Laura Méndez de Cuenca, muestran ya una exigencia interna para escribir. Se trata de la profesionalización de la escritura femenina, muestras de la competencia social e histórica del colectivo "mexicanas", que a la vuelta del siglo XX producirá figuras de la talla de Magdalena Mondragón, una de las primeras periodistas, o de Nellie Campobello, gran narradora, precursoras de las gigantas como Rosario Castellanos, Elena Garro, la Poniatowska y muchas más. Basta con esta muestra, que no se diga que las mujeres solamente escriben cuando no tienen otra cosa que hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBERO, Juan E., en *Flores del siglo, Álbum de poesías selectas de las más distinguidas escritoras americanas y españolas* (coleccionadas por...), Biblioteca del "Eco de Ambos Mundos", t.1., Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1873.
- BATIS, Huberto, "El periódico literario *El Renacimiento* (1869)", en *El Renacimiento, periódico literario*, edición facsimilar, UNAM, México, 1993 (1a. edición facsimilar 1979).
- BOURDIEAU, Pierre, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- , *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- CASTELÁN RUEDA, Roberto, *Revista del Seminario de Historia Mexicana*, 2a. época, vol.1, núm. 1, Centro Universitario de los Altos, Universidad de Guadalajara, otoño de 2000.
- DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, *Riva Palacio, guerrero y poeta*, SEP, Cuadernos mexicanos, México, 1987.
- ESQUIVEL PREN, José, *Historia de la Literatura en Yucatán*, México, 1957.
- GARIBAY K., Ángel Ma., *Historia de la literatura náhuatl*, Porrúa, México, 1992 (1a. edición 1953).
- <http://www.conaculta.gob.mx/convoca/literatura> . Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, el 15 de marzo de 2004.
- <http://www.azc.uam.mx/cyad/mambiente/recrea/recreax/recmf.htm>, párrafos 3 a 4, en México, D. F. el 19 de marzo de 2004.
- LA LIRA POBLANA, *Poesías de las señoritas Rosa Carreto, Severa Aróstegui, Leonor Craviotto, María Trinidad Ponce y*

- Carreón, María de los Ángeles Otero y Luz Trillanes y Arrilaga. *Obra publicada para la Exposición Internacional de Chicago por orden del Gobierno del Estado de Puebla*, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, México, 1893.
- MARTÍNEZ, José Luis, *La expresión nacional*, Oásis, México, 1984.
- RAMOS ESCANDÓN, Carmen, "Señoritas porfirianas, mujer e ideología en el México Progresista, 1880-1910", en *Presencia y transparencia, la mujer en la historia de México*, Colegio de México, México, 1987.
- RIVA PALACIO, Vicente, "Joaquín Téllez" y "Los premios según Cero" en *Los Ceros, Galería de Contemporáneos* (edición de J. Ortiz Monasterio), Instituto José María Luis Mora, México, 1996.
- RODRÍGUEZ BELTRÁN, Cayetano, *Josefa Murillo, La Alondra de Sotavento*, México, 1898.
- RUÍZ CASTAÑEDA, María del Carmen, "Estudio preliminar" para la edición facsimilar de *El Recreo de las Familias* (México, Librería de Galván, 1838), UNAM, México, 1995.
- SCHNEIDER Luis Mario, *Rosa Carreto, Obras Completas*, Gobierno de Puebla, México, 1992.
- SEFCHOVICH, Sara, *Mujeres en espejo, narradoras latinoamericanas siglo xx*, t. 2, Folios ediciones, México, 1985.
- TOLA DE HABICH, Fernando, "Rosario Bosero y La Guirnalda", en *Museo Literario Tres*, Porrúa, México, 1990.
- VIGIL, José María, *Poetisas mexicanas, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, UNAM, México, 1977 (1a. edición 1892, facsimilar de Ana Elena Díaz Alejo, et al.)
- VIGIL, José María, *Obras poéticas de la Señora Isabel Prieto de Landázuri (coleccionadas y precedidas de un estudio literario y biográfico de...)*, Imprenta y litografía de Ireneo Paz, México, 1883.
- ZELDIN, Theodore, *An Intimate History of Humanity*, Minerva, Londres, 1995.

HEMEROGRAFÍA

- El Ensayo Literario*, t.I, Guadalajara, México, 1852.
- El Federalista*, t.IV, México, 1874.
- La Ilustración Potosina*, t.I, San Luis Potosí, México, 1869.
- La Sociedad*, 3a. época, t. III, núm. 377, México, 1862.
- Semana de las Señoritas*, t.I, México, 1852.

FIESTAS CÍVICAS Y FIESTAS RELIGIOSAS: CRÓNICAS DE UN DESENCUENTRO

Leticia Algaba *

En marzo de 1870 José Tomás de Cuéllar ponía en circulación el que sería el penúltimo número de *La Ilustración*, y como haría en los anteriores, le tomaba el pulso a la ciudad de San Luis Potosí con la viva nostalgia de la Ciudad de México que había dejado a principios de 1868. Desde ese breve exilio escribe en la "Revista":

Retrocedamos treinta años. Estamos en la capital de México a 16 de septiembre¹ de 1840, y notemos que aunque esta fecha es uno de nuestros gloriosos aniversarios, hay más de cincuenta mil personas para quienes esa fecha tiene una doble significación. Hoy comienza la Novena de Nuestra Señora de la Merced. ...no mencionaremos los preparativos que se notan en el convento. Observemos una de las casas más próximas al convento. En un cuarto interior de una casa de vecindad vive la familia de un zapatero. El zapatero es Antonio, su

mujer se llama Matiana, tienen tres hijas casaderas y cuatro hijos varones desde diez hasta cuatro años. Antonio cree que el año es bueno, va a velar todo el mes, pero en los días de los maitines y la función ya estará libre. Va a calzar a muchos vecinos. Matiana es una mujer obesa y fresca y una magnífica cocinera, se propone hacer un bonito negocio; ha tomado en arrendamiento una accesoria y la fonda que va a establecer estará bien servida. La hija mayor se emancipa, con el proyecto de unirse con dos amiguitas y establecer su puesto de buñuelos, para cuya confección Dios le dio gracia especial. De manera que Matiana en unión de dos hijas con la fonda, la hija mayor con los buñuelos, y Antonio con sus zapatos van a proporcionarse el ingreso extraordinario, con que subvendrán durante todo el año a ciertas exigencias. Hacen todos los días sus cuentas y convienen que en nueve días del novenario y ocho de la octava son diez y siete días de tanto trabajo como lucro y de tanta animación como alegría. Los chicos sueñan con los castillos, con los toritos, con los cohetes

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Se citará por la edición facsimilar de *La Ilustración Potosina*, 1989; pero se actualizará la ortografía.

corredizos, con la procesión y con todo un programa de diversiones. Las muchachas preparan sus enaguas y rebozos de lujo, y ya en los días más próximos al día grande, quiere decir el 24, las hijas de Matiana son verdaderos tipos de limpieza y donaire con sus enaguas de castor o de mascadas, sus zapatitos de raso de color... Las familias acomodadas del vecindario, no vacilan en concurrir una que otra noche a la fonda de Matiana como por vía de calaverada, y otras consumen desde su casa los succulentos platillos de *fiambre de pipián* y de mole de *guajolote* que gozan de una reputación tradicional en todo el vecindario. Tomada por tipo esta familia, se puede formar idea casi sin exclusión, de todas las familias pobres del barrio.²

Cuéllar retrocede treinta años para introducir al lector en la casa de una familia modesta que se dispone a celebrar la fiesta de la virgen de La Merced. En el fragmento citado resalta la generosidad de la eféméride pues conjuga la unión de los vecinos del barrio con el estímulo económico de Antonio y Matiana, los padres de dos señoritas que ya dan fe de una herencia sustentada en el aprovechamiento de las habilidades laborales para una mejor subsistencia. El regocijo de la fiesta religiosa abarca diez y siete días y extiende también la fiesta del 16 de Septiembre, la fiesta cívica mayor de México, lo mismo en 1840 que en 1870, año de la escritura de la crónica, como en nuestro presente. Cuéllar desde San Luis, Potosí retrocede al año de 1840 cuando él tenía diez años de edad y ni siquiera imaginaba que siete años después, en 1847, viviría las fiestas patrias

² *La Ilustración Potosina*, p. 205.

en medio de la lucha frente al ejército norteamericano, con el dolor de haber sido derrotado cuando, en su calidad de Cadete del Colegio Militar, defendía el Castillo de Chapultepec.³

La fiesta de La Merced unía a familias de diferentes estratos sociales. La víspera, la noche del 23 de septiembre, desmañaba al vecindario con los repiques, los cohetes, las luces y la música, señales del inicio de una jornada que merecía vestirse con las mejores prendas para contemplar la procesión. El paso de la imagen de La Merced se convertía en una lluvia de flores deshojadas. Los jóvenes con aspiraciones de ascenso en la escala social, los personajes que Cuéllar bautizó con el nombre de "pollos", también celebraban en la casa de Merced, la hija de don Manuel, un empleado que completaba su sueldo con "algunos negocitos" y ya tenía un hijo Abogado, amigo de "pollos elegantes", entre los que figuraban los novios de Merced y de Angelita, las hijas de don Manuel. La cena baile de la cumpleaños se prestigiaba tanto con la selecta concurrencia como por la festividad religiosa. En su crónica Cuéllar afoca el espacio privado y el espacio público de la Ciudad de México en 1840, cuando todavía estaba lejos la aprobación de las Leyes de Reforma.

³ En su "Estudio preliminar" a la edición facsimilar de *La Ilustración Potosina*, Belem Clark de Lara, cita el discurso que Cuéllar pronunció en el Bosque del Castillo de Chapultepec, en el que dijo: "Entre esos niños tuve la fortuna de contarme; entre ellos y el fragor del combate y entre el humo de la pólvora aprendí a amar a mi patria; a mi lado cayeron heridos por las balas americanas Escutia, Melgar y Suárez, Barrera y Montes de Oca...", p. 88.

En 1870, año de la escritura de la crónica en cuestión, los lectores de *La Ilustración Potosina* tenían ante sí una sabrosa remem-branza de una fiesta religiosa que convoca-ba y unía a los mexicanos. La morosidad de esta parte de la crónica iba en paralelo con las entregas de *Ensalada de pollos*, la terce-ra novela de Cuéllar, que exhibía la frivoli-dad de una clase social en ascenso. Desde San Luis Potosí los “pollos” de la Ciudad de México se erigían como prototipos de una sociedad que vivía los primeros años de la paz en virtud de la restauración de la repú-blica apenas dos y medio años antes, en 1867. Lejos de la capital, el centro del po-der político, en un exilio por razones inconfesadas, el escritor dimensiona la enor-me distancia entre el centro y la provincia, una distancia que oscurecía el triunfo del proyecto del Partido Liberal, el suyo, y como otros correligionarios libra ahora otra bata-lla, impresa en *La Ilustración Potosina*. Se-manario de Literatura, Poesías, Novelas, No-ticias, Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos, que dirigía junto con José María Flores de Verdad. Una bella revista adorna-da con estampas litografiadas por José Ma-ría Villasana. En cada uno de los números publicados entre 1869 y 1870⁴ Facundo — el *alter ego* de Cuéllar— apuraba el amargo licor de los nuevos tiempos de paz signados por la tristeza de los potosinos. Sentado en una banca de la Alameda miraba uno que otro paseante, se lamentaba de que habían despedido el año de 1869 sin “un bailecito siquiera humilde, sin una función de teatro

⁴ En su “Estudio preliminar” a la edición facsimilar de *La Ilustración Potosina*, Belem Clark de Lara consigna que el primer número de la revista es del 1o. de octubre de 1869. La edición facsimilar es de la reimpresión que Cuéllar hizo en un volumen de 343 páginas, véase pp. 37-38.

siquiera mala”.⁵ Pero en ésta, su nueva mi-sión, y usando el “derecho a la vecindad de más de dos años” —declara—:

nos identificamos con los pacíficos habi-tantes de esta tierra y nos proponemos a fuerza de cronistas y renunciando a toda tendencia de egoísmo, investigar las cau-sas de este retraimiento social que es el aspecto característico y forma la índole de la población”.⁶

En la justeza del plural reside la distancia crítica del escritor y su propósito de exami-nar su presente dejando atrás el espíritu partidario. El examen de tan grave cuestión solicita una premisa: Todos los pueblos “han acrisolado su espíritu de nacionalidad en las fiestas públicas”, es así como se ha labrado “el carácter de los pueblos”.⁷ Y la mejor prueba reside en los tres siglos coloniales cuando el pueblo dedicaba “más de la ter-cera parte del tiempo útil” a las fiestas reli-giosas, tiempo de solaz esparcimiento y pro-veedor de valores morales con los que se había acuñado el título de ser un pueblo “eminentemente católico”. La vida familiar gravitaba en torno a las fiestas religiosas no sólo en la sociedad novohispana, sino tam-bién en el siglo de la Independencia, pues en 1840 la novena de la Virgen de La Mer-ced era una de las más de veinte celebra-ciones religiosas al año, en palabras del cro-nista: “así se vivía en la populosa ciudad —la capital— cuidándose más de los santos que de los diablos”.⁸

¿Qué ocurría en 1870? A distancia de veinte años del estreno de las Leyes de Re-forma, José Tomás de Cuéllar examina la

⁵ *La Ilustración Potosina*, p. 199.

⁶ *Ibid.*, pp. 198-199.

⁷ *Ibid.*, p. 199.

⁸ *Ibid.*, p. 209.

“educación civil”, laica, parte fundamental del proyecto que él y sus amigos liberales, y sus antecesores, habían logrado llevar a la Carta Magna. Pero en 1870 “el pueblo se muere de fastidio”,⁹ porque el gobierno había fracasado en el intento de sustituir las fiestas religiosas con las fiestas cívicas y, todavía más, exhibía su intolerancia con la prohibición de las corridas de toros y las peleas de gallos. La ironía de la crónica alcanza a los liberales que otrora combatieron la intolerancia religiosa y colocan a Facundo en un lugar extremadamente delicado, en una difícil pero sana perspectiva correspondiente al declarado hartazgo de la política, a la fatiga que dejaron las batallas del pasado inmediato. Ahora escucha el silencio de los potosinos, mira la tristeza de las familias desmembradas por la pérdida de padres, de hijos, en las guerras, familias que habían segado vínculos con hermanos por distintas militancias partidarias, familias poco o nada interesadas en asistir a la inauguración de un edificio público o a la instalación de una Junta Cívica.

El movimiento de la sociedad, observa nuestro fino cronista, se da de otra manera, aquélla que liga la fe religiosa con la armonía familiar y, por ende, social, como en el caso de Antonio, el zapatero, y su esposa Matiana, pero ahora:

¿Por qué obligar al fabricante, al pobre comerciante en golosinas, en frutas o en juguetes su apego a fiestas que le proporcionaban pan para todo el año? ¿Por qué obligar al fabricante de velas de cera a bendecir las leyes de reforma que lo arruinaron? Prohibimos el culto externo por muy sabias razones; pero compadecemos al menos a esa mayoría de pobres

⁹ *Ibid.*, p. 201.

que a la falta material de sus recursos agrega su ignorancia para no ver en la reforma más que un mal.¹⁰

En las líneas anteriores Cuéllar se refiere a la fiesta cívica del 5 de Febrero. ¿Qué significaba la Constitución de 1857 para los mexicanos de 1870? ¿Cómo podía el pueblo amarla si le impedía participar con los productos de su trabajo? El cronista reconocía los avances de la Carta Magna, pero veía la dificultad de rendirle culto cuando en las ceremonias conmemorativas no ocurría el movimiento social que traía el concurso del beneficio económico de los pobres y el ritual cívico. Acaso su amigo Vicente Riva Palacio que en 1870 ya disfrutaba las mieles del éxito por sus novelas, había logrado la sonrisa de sus lectores de la Ciudad de México y de la provincia con el anuncio de la aparición de su primera novela histórica, en 1868, intitulada *Monja y casada, virgen y mártir* y el siguiente comentario: “Advertimos a nuestros corresponsales que vean los anuncios, que no vayan a creer que se trata de la Constitución del 57, sino de una novela”.¹¹

En el reproche a la intolerancia frente al tránsito de las costumbres y su prolongada duración, ante la incompreensión del estado de pobreza de una “gran masa” de mexicanos que antes se beneficiaban de las celebraciones del santoral, Facundo insiste en emular los medios anteriormente usados por el clero en aras de la educación cívica. Nuestro cronista solicita calma, paz, tranquilidad, inteligencia y, sobre todo, tolerancia para entender el ritmo de una sociedad severamente lastimada, por eso

¹⁰ *Ibid.*, p. 202.

¹¹ *La Orquesta, Periódico Omniscio y de Buen Humor*, 29 de julio de 1868.

él escribe, entrega a sus lectores cuadros vívidos del pasado, recurso eficaz para dar esparcimiento, consuelo, dulzura, frente al tedio, el desaliento, la tristeza de los potosinos, con la seguridad de que ese pequeño número de mexicanos era la fiel imagen del país entero. En las crónicas de su "Revista" que abrían las páginas de *La Ilustración Potosina*, calibraba el delicado momento y, simultáneamente, publicaba las entregas de *Ensalada de pollos*, su primer ensayo de esa su mirada penetrante, interesada en la moral social, la exaltación de las virtudes y la condena de los vicios, ensayaba la luz de su linterna sobre fragmentos, microcosmos que iluminaban todo el tejido de la sociedad mexicana. La crónica del 12 de marzo de 1870, el texto que preside mi comentario, señala la génesis de *La Linterna mágica*, obra que en su primera época reunió seis novelas¹² y fue publicada por Ignacio Cumplido entre 1871 y 1872.

El Día de Muertos, una de las fechas mayores que seguía al Día de Todos los Santos, sirve también de ejemplo a la propuesta de Cuéllar. Si la Iglesia prescribe la oración a los difuntos y el Estado prescribe los honores póstumos, "¿No sería conveniente celebrar en noviembre una ceremonia cívica, para enseñar al pueblo a honrar la memoria de los hombres ilustres y de los buenos patricios?"¹³ La pregunta señala un asunto muy importante en 1870: la República restaurada necesitaba una Galería

¹² *Ensalada de pollos* —versión ampliada respecto de la publicada en *La Ilustración Potosina*—; *Historia de Cucho el Niña*; *Isolina la exfigurante*; *Las jamonas*; *Secretos del tocador y del confidente*; *Las gentes "son a.!"*; y *Gabriel o el cerrajero o las hijas de mi papá*.

¹³ *La Ilustración Potosina*, pp. 202-233.

de Hombres Ilustres, un memorial que diera a los mexicanos la imagen de una renovada forma de Estado, cuyo gobierno, junto con los ciudadanos, rendían homenaje a los hombres que habían contribuido al desarrollo nacional en todos los órdenes, un reconocimiento ajeno a las pugnas partidarias, a los diferentes credos, una manera de lograr la reconciliación luego de las guerras intestinas y contra las intervenciones extranjeras, luego de las pugnas ideológicas en la apuesta por un proyecto de Estado. Facundo sabe que el santoral cívico bien podía unirse al santoral religioso y así lograr un armonioso giro, un generoso movimiento de la sociedad mexicana. Reconoce que las costumbres, las creencias, la educación, no se establecen por decreto gubernamental, sino que se dan en el curso de una tradición acuñada durante años, durante siglos. Y la Galería de Hombres Ilustres daría la imagen de unión entre el pasado y el presente, entre el tiempo antiguo y el moderno, en un movimiento capaz de acuñar la idea de Nación, de una unidad que, formada en la diversidad racial, cultural, ideológica a lo largo de tres y media centurias, había sido el crisol del México de la República restaurada.

En la crítica a la opacidad de las fiestas cívicas, Cuéllar aporta nuevas perspectivas retomando la conciliación ideológica. Para celebrar el Día del Trabajo, por ejemplo, sugiere aprovechar la deducción moral implícita en la festividad religiosa, de modo que se convirtiera en una fiesta cívica alegre, divertida, bajo la convicción de un acto al que se concurre como un mérito más en la calidad de un cristiano que ve en el trabajo un signo de glorificación y, también, como un medio para alcanzar una vida materialmente mejor, un camino hacia los adelantos científicos y hacia "la felicidad".

La fórmula subyacente consiste en convocar a la “Fiesta del Trabajo” bajo el doble mensaje moral capaz de unir al pueblo mexicano. Aquí reside la verificación del axioma que preside la reflexión de Facundo: “el bienestar público es el resultado del bienestar individual”,¹⁴ frase que sintetiza el estado de la sociedad potosina que cotidianamente observa el escritor; él ve sobre todo el malestar interno de los ciudadanos, la desazón en su ciudad, en su lugar de origen, en su cuna ahora mecida por vientos fríos, enrarecidos por la gritería de los políticos, por los ecos de las continuas asonadas de los alrededores, los continuos levantamientos azuzados por los altos mandos militares que iban a favor o en contra del gobierno del centro exhibiendo así las fracturas de la incipiente República restaurada.

Pero ¿qué hacer ahora para zurcir las roturas? La pregunta estremece la pluma de Cuéllar, empeñada en mostrar los beneficios de la Reforma, de la guerra contra el Segundo Imperio, de las luces del liberalismo. ¿Cómo desterrar la palabra gastada de los políticos y, sobre todo, sus acciones fallidas para sustituir la fiesta religiosa con la fiesta cívica? En ésta su crónica del 12 de marzo de 1870, deposita un granito de arena ofreciendo al lector de *La Ilustración Potosina* un moroso relato de la fiesta de la Virgen de la Merced en la Ciudad de México de 1840, ya le mostró la conjugación del espacio íntimo con el espacio público, ya demostró la armonía del movimiento social en los “pollos”, que sin acaso reparar, se han unido a los pobres en la alegría de una festividad distendida en diez y siete días, saboreando los deliciosos guisos que

doña Matiana entrega a cambio de la mejoría económica de su familia, en una fiesta en que todos gozan y todos ganan y, más importante aún, todos se sienten identificados en la mexicanidad.

Y en la búsqueda de la identidad nacional José Tomás de Cuéllar había abierto las páginas del primer número de *La Ilustración Potosina* con un artículo intitulado justamente “La literatura nacional”, donde a manera de “Apuntes” ensaya un balance de la expresión literaria comenzando por la casi desconocida de los aztecas a causa de la mano destructora del conquistador. En los siglos coloniales Sor Juana Inés de la Cruz domina el panorama y en el siglo de la Independencia se pondera el papel clave de las Asociaciones Literarias, semillero de poetas, novelistas, dramaturgos, cronistas, empeñados en imprimir la fisonomía de la expresión literaria mexicana, cuya producción se vio interrumpida durante los cuatro años de guerra contra el Segundo Imperio, pero que ahora —1870— vivía el mejor momento:

con la restauración de las libertades vino el renacimiento de las letras, abriendo una nueva era de verdadero progreso intelectual, y por primera vez en la República se nota el sorprendente movimiento literario que agita hoy a todos los hombres de letras. La prensa en México presenta hoy un aspecto de vida y de animación muy notable...¹⁵

El artículo termina con una minuciosa reseña de las muy numerosas publicacio-

¹⁵ “La Literatura Nacional. Apuntes escritos expresamente para la Ilustración Potosina” por José T. de Cuéllar, en *La Ilustración Potosina*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 199.

nes en el breve lapso de dos y medio años, un verdadero efluvio derivado de la “restauración de las libertades”, un auténtico renacimiento, la palabra justa, la palabra que unía el pasado con el presente, el título de la revista que su amigo Ignacio Manuel Altamirano había puesto a disposición de todos los escritores, sin distingo de partidos, conservadores y liberales unidos bajo el signo del nuevo tiempo, “sin rencores por el pasado ni temores por el porvenir”, como decía Vicente Riva Palacio.

Pero el renacimiento impreso en la literatura, las ciencias y las artes, sería también una tarea a largo plazo, por eso Cuéllar coloca en su crónica del 12 de marzo de 1870 dos personajes: la Reforma, el pasado inmediato, y la Política, el presente, y en las acciones de estos personajes calibra un estado de cosas. Las Leyes de Reforma produjeron una división en la sociedad: los que se volvieron fanáticos del laicismo en la educación al grado de rechazar todo lo que oliera a catolicismo; los que se sustrajeron en el rencor; los muy pocos que se atrevieron a ejercer el derecho a la libertad de pensamiento. Así, entre fanáticos y retrógrados se rompió la unidad de pensamiento anterior. Y en esta fractura, la política —el otro personaje— se dedicó a “exacerbar los ánimos”, ora enfrentando odios y rencores, ora discutiendo pleitos en la arena pública. La obra tramada por los dos personajes produjo una profunda y dilatada conmoción sintetizada en las siguientes líneas:

Ni en política ni en religión volvió a haber unidad de principios. México no tiene por desgracia ninguna evocación nacional. La Independencia. Responde el Imperio. Hidalgo. Responden los conservadores. La religión. El rebaño suelta

una carcajada. La política. Los periódicos hacen un ruido infernal y no dejan oír claro de qué se trata... Un aniversario. ¿De qué?¹⁶

En tal fragmentación de símbolos Cuéllar extiende las interrogantes: ¿Celebrar fiestas? Si se trata de una fiesta religiosa ¿de qué culto? Si es católica “está prohibido el culto externo”, además de que algunos católicos se avergonzaban de exhibir su religiosidad en público y mucho menos ante protestantes por temor a la burla de éstos.

La escisión de la sociedad mexicana va en paralelo con el estado de ánimo de José Tomás de Cuéllar. Voluntaria o forzada alejado de la Ciudad de México, el centro del poder político, exterioriza en sus crónicas el hastío de su anterior participación y lucha por un proyecto de Estado que en su estreno se debatía en la discordia. El presidente Juárez no lograba la reconciliación y, a la inversa, se había distanciado de algunos de los liberales, amigos que, como Cuéllar, decidieron distanciarse de la política. Facundo se dedica a escribir para ir cimentando el edificio de la expresión literaria nacional. Desde San Luis Potosí aprovecha las largas horas de la tensa calma provinciana para preparar *La Ilustración Potosina*, y entregar a los lectores artículos de ciencia, arte, poemas, entregas de novelas, reseñas de la vida social de la Ciudad del Maíz, textos que seguramente daban solaz esparcimiento, páginas capaces de combatir el “retraimiento social” que observaba.

Lejos de la Ciudad de México extrañaba el vigor del Teatro ante las poquísimas funciones que se daban en San Luis Potosí.

¹⁶ *La Ilustración Potosina*, p. 211.

Seguramente recordaba su éxito en los teatros capitalinos, que le había dado uno de los mejores sitios en la dramaturgia. En la entrevista que Ángel Pola hizo a Cuéllar el 17 de junio de 1888, seis años antes de la muerte del escritor, decía:

Escribí algunas comedias que agradaron al público... En *Natural y figura* criticaba a los extranjeros que ya no les sonaba bien las palabras *Necatitlán, charro*, ni nada nacional. Juzgue usted el éxito: se representó más de seis veces, estuvo siempre lleno el teatro, causó escándalo; del Iturbide, el público se pasó al Nacional; la prohibió el Imperio. La primera noche de representación, los actos duraron, por los aplausos, una tercera parte más de lo que debían. Yo dirigí la escena, y vea usted si tuvo o no éxito por el juicio del telonero...—¿Del telonero! —exclamé. —Sí, del telonero...—¿Sabe usted cuántas veces han aplaudido? —me dijo ...saliendo asustado de su escondite. —¿Cuántas? —¿Setenta y seis veces!... Un día, como no cobraba nada, se me avisó que la compañía me daría un beneficio. ¡Y produjo seiscientos pesos! ...Testigos oculares hay que afirman que el mismo emperador Maximiliano, tal fue el entusiasmo que produjo *Natural y figura*, estuvo una noche de representación, en las galerías, disfrazado de charro y muy embozado".¹⁷

Las palabras de Facundo avalan su aprendizaje en el teatro como lugar de reunión

¹⁷ "Entrevista de Ángel Pola a José T. Cuéllar", en "Apéndice VIII" de "Estudio preliminar, notas, índices y cuadros" de Belem Clark de Lara, edición facsimilar de *La Ilustración Potosina*, 1989, pp. 136-137.

gozosa, en el que los asistentes defendían las palabras mexicanas ante el afrancesamiento que había traído el Segundo Imperio; la representación de *Natural y figura* dio buenas señales de la unidad frente a las modas extranjerizantes. Al triunfo de la república encabezó la Compañía Dramática del Liceo Hidalgo y, al mismo tiempo, tomó la iniciativa, junto con Luis G. Ortiz, de promover reuniones en torno al cultivo de la literatura que, con el nombre de Veladas Literarias, reunieron a un buen número de escritores que leían las primicias de poemas, novelas, crónicas. Y en San Luis Potosí reclamaba la construcción de un nuevo Teatro que atrajera público.

No es difícil entender que la distancia del centro del poder político y cultural cobrara efecto en Cuéllar. A medida que transcurría el tiempo el cronista calaba más hondo en lo que él denominaba "el retraimiento" de la sociedad, por eso la penúltima y la última "Revista" de *La Ilustración Potosina* destilan un ácido realismo que, sin cortapisa alguna, denunciaba un momento delicado en la vida nacional. Como bien señala Belem Clark de Lara, Cuéllar captura el "momento de transición" y critica las extralimitaciones liberales porque él es "un hombre de transición", su vida había transcurrido en las guerras, por eso, como los escritores de su generación, veía en el inicio de la República restaurada la paz, la hora "del nacionalismo en las letras".¹⁸ Los lazos de Facundo con el centro jamás disminuyeron; su amigo Ignacio Manuel Altamirano registraba puntualmente en sus

¹⁸ En "Estudio preliminar...", p. 58. Antes de las frases citadas, la autora relaciona a Cuéllar con Mariano José de Larra, por cuanto el escritor español fue también "un hombre de transición".

crónicas el contenido de las entregas de *La Ilustración Potosina*. A la partida de Cuéllar ya le había otorgado el mérito de llevar a San Luis Potosí el impulso de la expresión literaria nacional, seguro de que caería en tierra fértil pues los potosinos formaban el número más alto de los suscriptores de provincia.

Desde el centro, el retraimiento de la sociedad no pasaba inadvertido por el cronista Altamirano, quien no pocas veces fustigaba la pretendida sustitución de la festividad religiosa con la fiesta cívica. A propósito de las fiestas de septiembre del año 1869, leemos una glosa cargada de ironía sobre el programa redactado por la Junta Patriótica, cuyo objeto esencial era celebrar “el natalicio de la patria en 1821”. El larguísimo texto del programa puntualizaba la serie de actos que iniciaba el día 15 con una fiesta cívica en el Teatro Nacional amenizada con los “discursos patrióticos y poesía oficiales”, seguidos de la lectura de la Sección Primera de la Constitución de 1857 que se refiere a los derechos del hombre, previa distribución del texto de la Carta Magna entre los asistentes. A las 11 de la noche en punto el presidente victoreará a la “Independencia y a la República” en un escenario rodeado por la iluminación y ornato de los edificios públicos, y en la Plaza de la Constitución se elevarían globos aerostáticos y sería alumbrada con “luz eléctrica”. Después habría bailes populares gratuitos en los teatros de Nuevo México, Oriente y la Granja. Y a la “hora memorable en que el inmortal héroe de Dolores, Miguel Hidalgo y Costilla, se lanzó a la lucha desigual para darnos patria y libertad” las campanas de las iglesias y las salvas de artillería subirían el tono de la fiesta. El día 16 seguían los actos cívicos muy concurridos, aunque no precisamente por la gente

del pueblo, pues era difícil remontar las vallas de los soldados a la entrada de los teatros, reservada más bien a algún “estirado general o diputado propietario” que daba el brazo a una señora “llena de joyas y arrastrando una cola rebelde a las leyes de reforma”.¹⁹ Las fiestas de septiembre, concluye Próspero —el *alter ego* de Altamirano—, no tenían carácter popular, sino que se planeaban para el sector oficial; el fervor patriótico no era asunto de los “léperos”. En las crónicas sobre las fiestas patrias del año siguiente —1870—, Altamirano expresa abiertamente la monotonía de los discursos oficiales, las paradas militares programadas por la Junta Patriótica, una institución acartonada.

Sobre la fiesta del 5 de Febrero alusiva a la Constitución del 57, dedica un breve y significativo espacio en su crónica del día 6 de febrero de 1869, en la que pone en relieve la concurrencia de “dos acontecimientos científicos y literarios dignos de memoria”.²⁰ El primero se refiere a la instalación de la Academia de Ciencias y Literatura que había sido creada por ley del 15 de mayo de 1869 y otorgaba la presidencia al Ministro de Justicia e Instrucción Pública. El secretario era el propio cronista, pronunció un discurso y luego se entregaron los premios a los alumnos de las escuelas nacionales. Altamirano apunta la importante concurrencia de profesores de escuelas Preparatorias, Jurisprudencia, Medicina, Ingeniería, y celebra la presencia de la voz femenina representada por la directora del Colegio Nacional de Instrucción Secundaria para niñas, doña Belén Méndez:

¹⁹ Ignacio Manuel Altamirano, *Crónicas*, t. 1, en *Obras Completas*, p. 73.

²⁰ Ignacio Manuel Altamirano, *Crónicas*, t. 2, en *Obras Completas*, p. 62.

Mucho placer nos causó a todos... ver a esta señorita y a las jóvenes e ilustradas profesoras de su colegio, asistir a esa gran fiesta de la ciencia, porque nos indica que la *mujer* en México sale ya del rango inferior a que la había relegado la educación antigua, y se eleva ya a las regiones de la ciencia y de la gloria.²¹

Y la crónica se cierra con un franco optimismo: “¡Digna manera...de celebrar la fiesta de la ley santa que ha sido nuestra salvación y que será el origen de nuestra fuerza política, de nuestro adelanto intelectual y moral”.²²

El entusiasmo de Altamirano contrasta con los reproches de Cuéllar. Desde el centro político de México la crónica sobre la fiesta de “la ley santa” empuja los beneficios de la educación pública, laica y gratuita, las luces de las leyes de reforma impresas en la Constitución del 57. El mensaje de Altamirano abonaba el triunfo del proyecto del Partido Liberal, su partido, e implícitamente señalaba el importante papel de los escritores en el nuevo tiempo de paz. Desde la periferia, en la provincia potosina, Cuéllar también se empeñaba en mostrar tales beneficios. En una crónica reseña la fiesta de los alumnos de escuelas públicas. Invitado a la ceremonia de premiación a los mejores alumnos, subraya la nutrida concurrencia que apenas cabía en el exbeaterio de una iglesia dedicado ahora a la instrucción pública. La ceremonia se convirtió en “fiesta literaria y artística”²³ con la lectura de poemas y discursos seguidos por una cena-baile que se extendió hasta la madru-

gada. En esta fiesta Facundo observa nuevamente la provechosa unión de espacios; el antiguo beaterio se había convertido en un lugar de instrucción pública, el pasado y el presente unidos en una fiesta que premiaba a los estudiantes que se habían formado en la educación laica, y al calor de la celebración uno de los asistentes lanzaba la iniciativa de recaudar fondos para la educación con la frase “Un cigarro para la instrucción pública”, que pronto fue aceptada. Cuéllar concluye así:

“cuando el pueblo llegue a unir a sus muchas o pocas devociones, la de convertir un cigarro en bien, en lugar de convertirlo en humo, creemos firmemente que la instrucción no necesitará más para sostenerse dignamente”.²⁴

Otra vez señala la clave del movimiento armónico de la sociedad que en la solidaridad, renueva la antigua dádiva colectada por los sacristanes de las iglesias. Dos decenios después de la Constitución de 1857, Altamirano verifica los beneficios de la educación laica y gratuita, y Cuéllar registra un nuevo uso de un espacio eclesiástico, participa en una fiesta, pero antes de asistir había observado los cambios en la Iglesia, ahí ratifica su credo católico y luego disfruta la fiesta cívica en señal de tolerancia. En esta crónica se evidencia que el punto central de la discusión de Facundo es la tolerancia, aquí reside su reproche al gobierno del centro y sus extralimitaciones frente al culto religioso al que todos los mexicanos debían tener derecho, sin cortapisa alguna. Reside aquí la fina observación de Facundo: ¿por qué segar las creencias de cualquier signo cuando en el pasado habían unido a la

²¹ *Ibid.*, p. 62.

²² *Ibid.*, p. 63.

²³ “Revista”, en *La Ilustración Potosina*, p. 100.

²⁴ *Ibid.*, p. 101.

sociedad? 1870 era un momento delicadísimo, los liberales triunfantes tenían ante sí un difícil problema, por eso la iniciativa de cultivar la expresión literaria cobraba en ese momento la categoría de urgente. Por eso Altamirano y Cuéllar se sabían empeñados en una delicada misión, por eso ahora la lectura de la "Revista" y de las crónicas de Altamirano nos ofrecen una rica discusión sobre la importancia de la fiesta como lazo de unión, la conjunción de símbolos nacionales que se acuñan a través de muchos años y van dando la fisonomía, el carácter de un pueblo.

José Tomás de Cuéllar emprende el regreso a la Ciudad de México en 1870. En la última entrega de *La Ilustración Potosina* se despide de sus lectores reseñando los puntos pendientes "en el carnet". Uno de ellos era un estudio sobre los muchos adelantos de la "Ciudad del Maíz", el San Luis Potosí que lo acogió, donde pudo registrar la inestabilidad de la vida pública e íntima de sus habitantes. La revista termina porque una revuelta había cimbrado la estabilidad del gobierno estatal, había sembrado el pánico, el temor de los potosinos que, ante la expectativa de un conflicto armado nacional, eliminaban el gasto de la suscripción y veían mayores obstáculos para cualquier entretenimiento placentero como era la lectura de *La Ilustración Potosina* y de otras revistas y libros que llegaban de la Ciudad de México, y de los que se escribían en la capital potosina. Ese numeroso público lector que en 1868 congratulaba a Altamirano y le hacía augurar el éxito de su amigo Cuéllar, ya no disfrutaría los artículos científicos, los poemas, las fábulas, las leyendas, las reseñas sobre sitios y monu-

mentos históricos, las entregas de novelas, las bellas litografías de José María Villasana, en *La Ilustración Potosina*. Desde la periferia, Facundo se preocupa por la herencia que su generación dejaría a los jóvenes y los niños, le angustiaba la desarticulación de las familias, por eso subía el tono en sus crónicas: ¿Cómo zurcir la rotura? ¿Cómo revivir la fiesta popular? El grave cuestionamiento no segó su escritura; por el contrario, en cada texto avivó el deseo de depositar granitos de arena en la tarea de reconciliación, que si ahora los sumáramos corresponderían a muchos momentos de diversión, de solaz esparcimiento, que todavía hoy nos llevan del siglo XIX a nuestros días como en un viaje que permite entender un momento delicado del pasado, cuya lejanía obviamente no produce nostalgia, pero sí nos recuerda cierta fragilidad de nuestro presente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Obras Completas VIII, Crónicas*, t.1, edición y prólogo de Carlos Monsiváis, SEP México, 1987. Y *Obras Completas VIII, Crónicas*, t. 2, edición y prólogo de Carlos Monsiváis, SEP, México, 1987.
- LA ILUSTRACIÓN POTOSINA. Semanario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias, Variedades, Modas y Avisos, 1869, por José Tomás de Cuéllar y José María Flores Verdad. Edición facsimilar de Ana Elena Díaz de Alejo. Estudio preliminar, notas, índices y cuadros de Belem Clark de Lara, UNAM, México, 1989.

LA CARPA Y EL GÉNERO CHICO, DOS DIVERSIONES POPULARES, DOS SIGLOS EN MÉXICO

Margarita Alegría de la C.*

INTRODUCCIÓN

Diversión y entretenimiento son conceptos relacionados con el de ocio, mismo que en su sentido clásico no tenía que ver con inutilidad condenable, sino con cierto estado del alma que llevaba a considerar al ocioso como un estado contemplativo.¹

Otro de los sinónimos de dichas palabras es “recreación” y otros más divertimento y alegría. Las actividades a que remiten dichos términos se desarrollan en tiempos de poco peso social y no son obligatorias ni suponen productividad, por lo que implican optar o elegir. “Cualquier ocupación puede ser justamente considerada recreativa, siempre que alguien se dedique a ella por su voluntad, en su tiempo libre, sin tener en vista otro fin que no sea el placer y que en ella se encuentre satisfacción íntima y oportunidad para recrear”.²

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ De acuerdo con Pedro Laín Entralgo en “Ocio y trabajo”, *Revista de Occidente*, p. 22. Citado en *Diccionario UNESCO de las ciencias sociales*, t. III, p. 1539.

² Ethel Madeiros, *Juegos de recreación*, p. 21. Citado en Waichman, Pablo A. *Acerca de los*

Los mexicanos Boullon, Molina y Rodríguez Woog hablan de la recreación como una manifestación natural del ser, de la que éste no puede prescindir sin que afecte su equilibrio personal.³ Se ha considerado, asimismo, que la vivencia recreativa auténtica es una ruptura con lo habitual o cotidiano, “que permite el descubrimiento y penetración en una nueva dimensión de la existencia, y va acompañada de un sentimiento de plenitud”.⁴

Se habla también de que la sociedad urbana vive el ocio en el juego a través de la capacidad para gozar de lo inútil; pero asimismo mediante la recreación que permite la sociabilidad. En este sentido se mencionan los placeres privados, los colectivos y los conformistas, entre los que se

enfoques en recreación [http://www. Recreación.org/documentos/congre../PWAichman<.ht](http://www.Recreación.org/documentos/congre../PWAichman<.ht).

³ Véase, Boullón, R. y otros, *Un nuevo tiempo libre. Tres enfoques teorico-prácticos*.

⁴ Alfredo J. Loughin, *Recreodinámica del adolescente (motivación y tiempo libre)*, p. 18. Citado en Waichman, Pablo. V. *supra*

incluyen los derivados de los medios de comunicación;⁵ Por otro lado, como parte integrante del sistema, las actividades que sustentan el ocio plantean problemas de estratificación social, y dejan ver las desigualdades correspondientes.

Como formas de recreación colectiva las diversiones públicas han sido consideradas manifestaciones originadas en el espacio social, prácticas que dan lugar a estilos de vida.⁶ Voy a tratar aquí sobre dos diversiones populares del siglo XIX mexicano, que alcanzaron la primera mitad del XX y de las que aún hay secuelas, me refiero a las carpas y al género chico. Ambas fueron diversiones en las que la gente, en mayor o menor medida, participaba en forma activa, y las dos merecían críticas de los "cultos y decentes". Me interesa analizar en este texto el carácter particular de la recreación que allí se disfrutaba, y el sentido social de la misma.

EL CONTEXTO SOCIAL

Es necesario considerar primero el tipo de sociedad que encontraba esparcimiento en esos espacios a lo largo de los años en que la nación mexicana, con pasos titubeantes, buscaba consolidarse como tal en un ambiente político que oscilaba entre la inestabilidad de las primeras décadas del siglo XIX, la apa-

rente y para algunos real estabilidad del porfiriato, el retorno a la confusión con el caos revolucionario ya en el siglo XX, y el nuevo intento de paz nacional posterior.

Como es sabido, en la primera mitad del siglo XIX los caudillos que tomaban el mando fluctuaban en el establecimiento de gobiernos monárquicos o republicanos, conservadores o liberales, centralistas o federalistas, y las sucesiones en el poder llevaron del imperio iturbidista a la dictadura de Santa Anna. Cincuenta gobiernos desfilaron a lo largo de 30 años, once de los cuales fueron presididos por este último.

Según Alonso Aguilar Monteverde el pueblo en esa época:

"si bien apoya en general a los liberales, en rigor está también profundamente dividido y no pocas veces es ganado por el clero, el ejército y otras fuerzas fundamentalmente conservadoras."⁷

Por su parte Gilberto Argüello se refiere a que, aunque en los primeros 30 años de vida independiente se conservaron comunidad indígena, obraje, hacienda, mina y sociedad de corte eclesiástico colonial; no mantuvieron su misma interrelación anterior debido a que muchas comunidades recobraron su autonomía, a que la esclavitud desapareció en las plantaciones, a que muchos artesanos quedaron sin ocupación por la entrada masiva al país de mercancías extranjeras baratas, mientras los empresarios mexicanos carecían de capital; además a que la minería decayó y la sociedad parroquial-eclesiástica entró en crisis de conciencia y credibilidad.

⁵ Véase Reuel Denney y David Reissman, *Leisure in Urbanized America in Comparative Social Problems*, pp. 401-403. Citado en *Diccionario UNESCO*.

⁶ Véase la presentación de Lina Odena Güemes al libro, *Gran baile de pulgas en traje de carácter. Las diversiones públicas en la Ciudad de México del siglo XIX*, pp. IX-XII.

⁷ Prólogo a *El pensamiento político de México*, t. II, "Entre lo viejo y lo nuevo", p. 10.

Señala también que únicamente el poder de la Iglesia como fuente de crédito usurero se vio favorecido con la salida de los ricos peninsulares. La sociedad mexicana de entonces era, a decir de este autor, "un mosaico de islotes en permanente sobresalto".⁸

Se trataba de un pueblo mayoritariamente pobre, constituido por léperos, chinas y peñados que, a pesar de que se comprometía con las causas sociales como fue el caso de su decisiva y bien conocida participación cuando la invasión norteamericana, crecía al abrigo de la superstición propiciada por la fe católica, reprimido en sus iniciativas personales gracias a la educación que se impartía y en virtud de la cual, por ejemplo, los autores de libros escolares de la época animaban así a los niños:

Niño que ahora comienzas a subir la pendiente de la vida, niño que tal vez mañana defenderás con la palabra o con tu brazo la integridad y el honor de la patria, al recorrer las páginas de este libro procura hacerlo con la convicción de imitar los nobles ejemplos que Guatimoc, Hidalgo, Juárez, te dan de heroísmo, de amor a la patria y de honradez.⁹

La población así descrita vivía sin duda reprimida, y buscaba desahogo en la diversión que podía tener a su alcance en medio de las necesarias limitaciones de aquel país apenas en formación.

⁸ "El primer medio siglo de vida independiente (1821-1867)" en *México, un pueblo en la historia*, vol. 2, "Campesinos y hacendados, generales y letrados, 1770-1875", p. 204.

⁹ Josefina Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*. Citado en Josefina García Quintana, et al., *Cuauhtémoc en el siglo XIX*, p. 49.

Ya en el siglo XX, con el acceso de México al capitalismo moderno y ante la falta de una clase hegemónica capaz de organizar un Estado sólido, el panorama social del país estaba tejido como lo describe Margarita Carbó:

"Sobre un fondo de campesinos sujetos a toda una gama de formas precapitalistas de coacción y control, y de grandes terratenientes con atribuciones políticas y jurídicas, así como de una pequeña burguesía rural que se encontraba en condiciones muy difíciles frente al latifundio, los nuevos gobiernos tuvieron que fomentar la producción para exportar no sólo respetando, sino aun favoreciendo la gran propiedad."¹⁰

Ante ese panorama se dio la lucha campesina a través de las rebeliones por todos conocidas y que llevaron a la historia nombres como los de Cruz Chávez en Chihuahua, el cura Felipe Castañeda en el Estado de México y Jacinto Canek en Yucatán, entre otros. De la mano con lo anterior se intensificó el bandolerismo. Algunas de las gavillas de salteadores llegaron a desafiar hasta a las tropas regulares.

Los obreros, por su parte, estaban sometidos a las peores situaciones; sin prestaciones que les permitieran descanso semanal y, mucho menos, vacaciones, sin derecho a servicio médico, y recibiendo todo su sueldo o gran parte de éste en vales solamente utilizables en la "tienda de raya."

La situación vivida entonces se resume en la siguiente referencia de Luis González: "Porfirio Díaz y su cuadrilla de "científicos" se empeñaron en insuflarle a México mo-

¹⁰ "La oligarquía" en *México un pueblo en la historia. Oligarquía y revolución 1876-1920*, p.18.

dernidad, riqueza y homogeneización; sus soplidos produjeron mucho humo y poca llama".¹¹ Sabemos a qué realidad alude el historiador con esta imagen.

El movimiento armado necesario para derrocar a Díaz es una parte de la historia nacional que a lo largo del siglo xx fue recordada a los mexicanos por medio de la bandera del PRI gobierno. La Revolución mexicana fue una revuelta fratricida que dejó al pueblo mermado en su integridad y sus recursos; pero que lo animó por la promesa de nuevas esperanzas, por lo que no le arrancó su vitalidad, ni le impidió buscar esa manifestación natural del ser, imprescindible para mantener su equilibrio: la recreación, el esparcimiento.

En el México posrevolucionario de las primeras décadas del siglo xx los pobres son obreros en incipientes fábricas y talleres, o explotados trabajadores del campo. Elocuente respecto de la situación de la sociedad de esa época, resulta este fragmento del discurso pronunciado por el licenciado Isidro Fabela el 1o. de mayo de 1913:

Todos los dolores del pauperismo que en miles de hogares se manifiesta en lágrimas, en hambre, en desesperación, en desalientos y en muerte; todos los odios reconcentrados del pobre que vive llorando contra el rico que pasea sonriendo; del asalariado que suda, obedece y calla contra el patrón que ruge y desprecia; del obrero que trabaja para mal comer contra el burgués que maquina para explotarlo, todas esas dolencias lacerantes como un flagelo, todas esas miserias amargas como la injusticia, cristalizan en vuestras mentes,

¹¹ *Ibid.*, p. 979.

aletean en vuestros recuerdos en este día memorable e imperecedero.¹²

Era una sociedad que entraba al capitalismo con la consecuente desigualdad de clases. A partir de 1917 este país, siempre titubeante, viviría promesas sucesivas de recuperación seguidas de fracasos frustrantes; pero manteniendo firme la ilusión por el cambio. Había surgido un país "diverso y plural, cuya sociedad crítica y contestataria había dejado muy atrás, en otras tradiciones, el conformismo del pasado."¹³

Ante el cambio esperado ocurrido siempre de manera desigual, desequilibrada y convulsiva, el disgusto del pueblo era debido a "la insuficiencia o el ritmo de las transformaciones, el temor a sus consecuencias, el desconcierto que despertaban o la sensación de que *no pasaba nada*."¹⁴ Frente a todas esas inquietudes y desaciertos el pueblo buscaba expresión y desahogo por medio del esparcimiento en distracciones públicas. De hecho, a lo largo del recorrido histórico que aquí, por obvias razones, hemos resumido y simplificado al máximo, el pueblo mexicano no dejó de tener tiempos y espacios para la diversión.

DE LAS DIVERSIONES

Los toros, los gallos y el teatro, fueron tres de las diversiones urbanas del siglo xix mexicano; pero había otros espectáculos públicos como los circos, los títeres y las carpas,

¹² Citado en Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, p. 46.

¹³ Soledad Loaeza, t. V, "El siglo XX: un tiempo de cambios" en *Gran historia de México ilustrada*, *op cit.*, p. 2.

¹⁴ *Loc cit.*

que distraían el ocio en la época.¹⁵ Claro que estos espectáculos eran aplaudidos por gente de diferentes niveles sociales.

Como ya se comentó, entonces la Ciudad de México estaba poblada por una sociedad heterogénea en la que “los estratos altos” establecían una línea divisoria entre la población “decente” de la cual formaban parte, y la “chusma”, la “plebe” o la “leperada”, términos despectivos que con frecuencia fueron utilizados para describir a un amplio sector de pobres y marginados sociales a quienes se les atribuía una natural degradación moral y mayor propensión a los vicios.”¹⁶ Los espacios de recreación de los grupos sociales eran diferentes de acuerdo con esta estratificación.

En los teatros elegantes como El Coliseo, el primero que tuvo México, construido por religiosos hipólitos a mediados del siglo XVIII y en 1882 convertido, ya en manos de un empresario, en un edificio “de frente elegante y vistoso, pórtico amplio [...] los barandales interiores de gusto, pintados en blanco y oro [...]”,¹⁷ solían ofrecerse obras de los más distinguidos literatos españoles, o presentarse los cantantes y músicos, sobre todo extranjeros, más reconocidos. A estos espectáculos asistía la gente bien de la época; la plebe se divertía en

sitios como la carpa de la que Manuel González Ramírez dijo estar:

[...] formada con tablones de madera burdamente unidos; tapada con una manta que resultaba impotente para evitar que el agua de las lluvias chorreara hasta el lunetario; con los tablones rasposos que servían de asientos en las galerías, o con las sillas desvencijadas de la entrada preferente.

La carpa está hecha a imagen y semejanza del pueblo de México. Participa de todas sus características. Es pobre. Se conforma con estar en cualquier lugar. Gusta mucho de cerrar el paso de las calles y de hacer ruido.¹⁸

Estamos ante dos tipos de manifestaciones culturales: La popular, a la que nos referiremos más adelante, y la que podemos llamar “alta” cultura, en el sentido de la herencia alemana de la palabra a la que se refiere Terry Eagleton cuando alude a la consideración de este concepto como “algo absolutamente extraordinario, espiritual, crítico y elevado”.¹⁹

Ésta se manifestó predominantemente en el teatro, para cuyo control incluso fue

¹⁵ Para mayor información al respecto, y si se desea conocer en facsímil los anuncios y programas originales, véase la obra *Gran baile de pulgas en traje de carácter: Las diversiones públicas en la Ciudad de México del siglo XIX*.

¹⁶ Sonia Pérez Toledo, “Las Diversiones Públicas en la Ciudad de México del Siglo XIX: una representación y algunas reflexiones” en *ibid.*, p. 8.

¹⁷ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, t. 2, p. 230. El autor da testimonio de la historia del Coliseo desde que lo administraban los hipólitos, cuando recibía el nombre de *El corral de las comedias*, hasta

que en manos de don José Joaquín de Rosas, quien dio a cambio de él unas casas, sufrió las reformas que lo dejaron como él lo describe. En ese trayecto cambió de lugar en una ocasión, hacia 1752 cuando ocupó el sitio en que luego estaría el Teatro Principal.

¹⁸ Citado en Sonia Pérez Toledo, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ Véase *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, traducción de Ramón José del Castillo (Biblioteca del Presente, 16), pp. 22 y siguientes.

instaurada desde la época colonial la “poli-
cía del teatro” que se ocupaba de que en
dicho espectáculo hubiera “decencia, deco-
ro y el arreglo debido á (sic) las buenas cos-
tumbres.”²⁰ A lo largo del siglo XIX fue
normado por el ayuntamiento capitalino, y
fue hasta el porfiriato que se convirtió defi-
nitivamente en un nuevo tipo de empresa
cuya administración quedó en manos del
empresario, y aun entonces el gobierno
mantuvo la vigilancia y censura de las obras.

No obstante que las representaciones de
carácter popular, aunque se dieran en los
teatros importantes, eran criticadas por los
intelectuales como veremos después; éstas
compartían los espacios con las obras
de reconocidos escritores y músicos.

Rivera Cambas, por ejemplo, al referirse
al Gran Teatro Nacional, apunta cómo los
músicos internacionales que se presenta-
ban en dicho foro y tocaban composicio-
nes de Rossini y Bohrer, interpretaban asi-
mismo “variaciones sobre la *petenera*, el
chocho-pisagua y el *mambrú*.”²¹ Da testi-
monio también de que en el Teatro Santa
Anna tenían efecto los bailes de máscara,
absolutamente populares, que se verifica-
ban durante el carnaval. Lo mismo sucedía
en el Teatro Principal.

Un ejemplo claro de la combinación de
cultura popular y “alta cultura” en este tipo
de recintos fue el Teatro Nuevo-México, que
a lo largo del siglo presentó obras de Víctor
Hugo, comedias ligeras y bailes
pantomímicos,²² óperas de Donizetti, y fun-
ciones circenses.

²⁰ Rivera Cambas, *op. cit.*, p.230.

²¹ *Ibid.*, t. 1, p. 474.

²² El periódico *El siglo diez y nueve*, del 21
de octubre de 1841 (núm.20,p.4) anuncia “el
drama romántico del célebre Víctor Hugo, en
cuatro actos titulado: ‘Angelo Malipiori, podestá

Por su parte las carpas, los títeres y el
circo, eran sendas manifestaciones de cul-
tura popular, entendida ésta como la ema-
nada de las tradiciones locales propias de
las clases populares; como el “sistema de
significados, actitudes y valores comparti-
dos, y de formas simbólicas [espectáculos
y objetos] a través de los cuales se expresa
o se encarna”²³ la plebe.

De acuerdo con Socorro Merlín “todo
discurso que se precie de popular y urba-
no hace referencia a la carpa como sujeto
[yo diría objeto] importante de la cultura,
sin rechazarla, como se hizo muchos años,
por considerarla objeto lumpen.”²⁴ Dicha
investigadora refiere que en México las
carpas existieron desde la segunda mitad
del siglo XIX, y que las primeras se esta-
blecieron en la Alameda Central para dar
funciones de circo, maroma y títeres, o para
presentar programas por tandas con zarzue-
las, comedias, variedades y revistas importa-
das de España.²⁵

de Padua”. El domingo 2 de enero de 1842
(núm. 87, p. 4) la Comedia mágica. “La pata de
cabra”, y el 7 de marzo del mismo año (núm
171, p. 4) anuncia la ópera *Lucrecia Borgia* de
Donizetti y advierte que la empresa de la ópera
ha tomado a cargo ese teatro; no obstante, para
1845 (*Ibid.*, núm. 1311, p. 4) en ese mismo re-
cinto se presenta el circo Anglo-Americano con
las hazañas ecuestres de Eduardo Kelly, además
de un contorsionista (Sr. Hamlin), quien se exhi-
biría con un león africano real.

²³ Peter Burke, *La cultura popular en la Euro-
pa moderna*, versión española de Antonio Feros,
p. 25.

²⁴ Socorro Merlín, *Vida y milagros de las
carpas. La carpa en México*, p. 16.

²⁵ En la tercera parte de su libro, titulada
“De dónde viene la carpa”, Merlín hace una re-
visión de los antecedentes de la carpa en los
pueblos indígenas con los volatineros o jugadores
de palo y los equilibristas mexicanos, en la anti-
güedad grecolatina con las farsas y atelanas, en las

Había también cantos, bailes, números ecuestres y pantomimas. Merlín, cita a Luis Reyes de la Maza, quien en su obra *Circo, maroma y teatro*, consigna que el del payaso y titiritero Soledad Arcaydo, fue el primer nombre registrado de un propietario de carpa o jacalón, como también se llamó a estos sitios. Arcaydo fue payaso, mimo, bailarín, maromero, empresario, poeta y versificador. Símbolo de lo que fueron las diversiones populares en el siglo XIX mexicano.

En los circos se presentaban equilibrios, bailes, trapecios, números de magia y comedias protagonizadas por títeres o actores; estos compartían el espacio, además, con los toros y los gallos. Otras diversiones como la ópera, las zarzuelas y revistas presentadas por compañías italianas, francesas, españolas o nacionales, eran comparadas por todo tipo de gente.

Aquellos jacalones que solían ubicarse en el zócalo, en la alameda, en calles adyacentes a una parroquia en fiesta, o junto a un circo en un lote baldío, llenaban noche a noche sus "tandas" en las que ofrecían mezcla de revista, obra de teatro, títeres, bailes, canciones, vistas, dioramas y números circenses. Ya en el siglo XX las carpas se multiplicaron y cambiaron el contenido de

representaciones teatrales religiosas, en el mundo imaginario de la Edad Media poblado de monstruos y excesos, en las carnestolendas de la Semana Mayor, y en el carnaval "ritual subversivo de la norma". Al respecto remite a la conocida obra de Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento: el contexto de Françoise Reblais*. Menciona también el teatro trashumante del siglo XVIII europeo y los teatros, ferias, circos y variedades que se posesionaron de los alrededores de las ciudades en toda Europa. Las variedades parisinas y la revista española.

sus programas; pero no el espíritu festivo y popular que decayó alrededor de 1950.

Seguramente mucho tuvo que ver en esto el arribo de la televisión, hacia 1952, que alejó al pueblo de las calles para ofrecerle "sano entretenimiento en el seno del hogar". Carlos Monsiváis ha señalado acertadamente que la T.V. reelabora las jerarquías del gusto lo que "implica versiones sarcásticas o desdeñosas de los modos de vida populares, calificados en el mejor de los casos de 'pintoresquismo'. Así [nos dice este escritor] se distribuye un nuevo sentimiento de culpa entre las clases populares, que podría traducirse de esta manera: 'No sólo vivimos mal sino que la reiteración de actitudes a lo largo de las generaciones describe nuestra condición espiritual, circular y previsible.'²⁶

Parece obvio que ante la presencia de este potente medio de entretenimiento masivo se redefinió lo popular, encauzado por parámetros impuestos por la clase en el poder, y que programas como *Cómicos y canciones* o los cuentos de Cachirulo, acabaran desplazando los espectáculos hasta entonces frecuentados por la gente del pueblo.

Otro factor importante en la desaparición de las carpas fue el cine. Por ejemplo, en los periódicos de la primera década del siglo XX se observaba en cartelera predominantemente programas de los teatros que presentaban a músicos internacionales y obras de reconocidos escritores españoles, compartiendo espacio con otros que anunciaban tandas como la que estaba programada en el Teatro Principal del 2 de enero de 1918 que ofrecía cuatro representa-

²⁶ Carlos Monsiváis. "Lo entretenido y lo aburrido, La televisión y las tablas de la ley" en *Sociedad, ciencia y cultura*, p. 156.

ciones: "La reina del carnaval", "El asombro de Damasco", "La guerra universal" y "La Eva ideal".²⁷

En cambio los espacios, algunos también teatrales, que empezaron a proyectar películas eran pocos. En la misma fecha Salón Rojo y Teatro Alarcón ofrecían la película "La hija del bosque", en 15 episodios. Se anunciaban también los cines Venecia, San Juan de Letrán y Teatro Mina. No obstante, el espectáculo a exhibir no se limitaba a un solo tipo en cualquiera de los recintos. El miércoles 9 de enero también de 1918, el Cine Ribera anunciaba un festival de arte y poesía, por ejemplo. Sin embargo, ya para la década del veinte y, sobre todo, de los años treinta, los cines, como sitios exclusivamente para proyecciones cinematográficas, fueron ganando espacio en cartelera.

LA FIESTA POPULAR: CARPAS Y TEATROS

La fiesta, en todas las culturas, ha sido "fuente de creatividad y de puesta en escena del imaginario" colectivo que maneja en ella a su antojo signos que le vienen bien en su discurrir lúdico, sin reglas, sin normas, sin límites.²⁸ Se constituye en espacio de ruptura, descubrimiento, cambio, y confirmación; pero la fiesta es también, lo señala Gadamer "comunidad, es la representación de la comunidad misma en su forma más completa",²⁹ frente al trabajo que separa y divide, la fiesta congrega. Es una celebración que une a todos con la misma intención por lo que hay un gran diálogo único, en

²⁷ *El Universal*, miércoles 2 de enero de 1918.

²⁸ Véase Merlín, *op. cit.*, pp. 65 y siguientes.

²⁹ Hans-George Gadamer. "El arte como fiesta" en *La actualidad de lo bello*, p. 99.

el caso de la carpa, entre los actores y el público.

La actividad dialógica entre público y actores, se ve favorecida, sobre todo en el siglo XX, una vez consumada la guerra revolucionaria que acabó con la dictadura porfiriana, por un contexto socio-político compartido que tiene como telón de fondo la poca estabilidad del Estado. En ese ambiente de crítica festiva compartían generales y gobernantes. Tiples y cómicos podían burlarse de ellos en su propia cara.

Esta y otras características las comparte la carpa con el teatro popular de la época independiente, considerado por Raúl Ruvalcaba Rodríguez en su tesis de licenciatura, como raíz del teatro mexicano. Analiza éste que ante el caótico panorama posindependentista que afectaba al país tanto en los aspectos sociales como en los económicos y políticos, no se podía esperar una producción artística de alto nivel ni de grandes dimensiones, conforme a la poética clásica; pero el teatro popular de principios del siglo XIX nació con riqueza propia "y apoyado en una gran fuerza de voluntad, el pueblo le dio cauce para formar la raíz del teatro mexicano."³⁰

Frente al teatro de "buen gusto" que a principios del siglo XIX era una actividad importada con obras, empresarios y actores extranjeros, surgió el popular cuyos antecedentes se pueden encontrar en los autores españoles que plasmaron escenas cómicas y pícaras, como el propio Miguel de Cervantes o Lope de Rueda, y en el hecho de que al teatro se fueron incorporando formas y estilos escénicos como las seguidillas,

³⁰ Raúl Ruvalcaba Rodríguez, *La farsa popular de la época independiente como raíz del teatro mexicano*, p. 13.

las coplas y los bailes populares. En México empezaron a escribirse sátiras en contra de las comedias plagadas de disparates y actitudes extranjerizantes "que entusiasaban a los burgueses desorientados", empeñados en ignorar sus raíces nacionales.

Esas manifestaciones escénicas populares iniciales fueron conocidas como farsas, en ellas, dice Ruvalcaba, aparecían "como un testimonio sin freno: situaciones procazes, chanzas de doble sentido, tipos grotescos, argumentos de enredo, etcétera";³¹ además señala que no tenían pretensión de verosimilitud y que planteaban de manera concisa una desencadenada lucha de clases y, citando a Ignacio Merino Lanzelotti dice también que "los autores con una visión para nada europeizante divertían al público con sus obras al reproducir de modo veraz, las circunstancias y las pasiones de la alta y baja sociedad de manera atrevida, jocosa y crítica".³²

Este tipo de temática se refuerza por la influencia del nacionalista romanticismo literario, con el que aparece el gusto por los temas legendarios y la búsqueda de las raíces populares. Este nacionalismo favoreció el que personajes populares subieran al escenario para interpretar cuadros satíricos y políticos. Fue el drama el que sirvió de vehículo para la crítica política contra el gobierno español y la intervención extranjera. Ese teatro popular consiguió la aceptación y participación del pueblo y, como el espectáculo carpero, lograba hacer la fiesta donde se cantaba, reía, bailaba y provocaba un ruido generalizado.

³¹ *Ibid.*, p. 20.

³² Ignacio Merino Lanzelotti, *El teatro*, p. 36.

Al respecto el escritor contemporáneo José Agustín, declaró:

La crítica, la alegría y el humor ha (*sic*) sido una actividad vital y una actitud recurrente en la literatura de todos los tiempos; de las farsas aristofánicas, en la Grecia clásica; de las farsas atelanas en Roma a la picaresca española, del Siglo de Oro; del grotesco humor de la dramática inglesa; a la dramaturgia mexicana del siglo XIX se presenta el humor crítico de Don Joaquín Fernández de Lizardi acompañado de la picaresca mexicana hasta el teatro de carpa del siglo XX.³³

Obras como las de El Pensador Mexicano integran chascarrillos, versos, refranes, adivinanzas, y los juegos de palabras llamados calambures, antecedentes de los alburas propios de las carpas. Otra semejanza con ellas tiene que ver con los escenarios (al aire libre) donde se montaban y eran representadas las obras: plazuelas, mercados, pulquerías y tablados.

Este nuevo estilo, dice Ruvalcaba, iba consciente o inconscientemente contra el "buen gusto" neoclásico y provocaba en el público la "risa castigadora, satírica y crítica que ha sido, desde siempre, una forma de participación y opinión que no ha dejado de causar saludable purificación en el espíritu marginado de las clases populares."³⁴

Este teatro popular fue definido en 1906 por Luis G. Urbina como de barrio. Calificaba el escritor a la gente de barriada como

³³ José Agustín, entrevista, "La transparencia creativa, portavoz de una generación", radio UNAM, XEUN 860 KHz AM. 17, diciembre de 1989, 13 horas.

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

burda, grotesca y sin escrúpulos. Lo burdo y lo grotesco en la carpa, nos dice Socorro Merlín:

“no es producto de personas burdas o tontas, sino una forma de réplica que yace en la profundidad del inconsciente colectivo representado en las figuras icónicas del espectáculo, como los tipos populares exagerados y caricaturizados en escena que aparentemente sufren de degradación, pero que son reivindicados a través de la autorreferencia”.³⁵

Ya se había mencionado el carácter dialógico del espectáculo carpero; en el teatro fársico de la primera mitad del siglo XIX también era éste un elemento primordial. A decir de Ruvalcaba, dicho recurso “exhibió el propósito politizante de los escritores”. Los diálogos, señala, pretendieron ser algo así como una publicación callejera, dirigida a lectores de extracción baja.

Otra característica que comparten ambas clases de divertimento es la de tener como protagonistas y sustento de su espectáculo a los tipos populares, personajes caricaturizados que simbolizan valores y contravalores. La lista que hace Ruvalcaba respecto de la farsa es la siguiente:

“tontos e inteligentes, culpables e inocentes, ingenuos y astutos, valientes y cobardes, etcétera, pero todos marcan un rasgo [...] que sostienen hasta sus últimas consecuencias [...]”³⁶

Los tipos que se representaban en las carpas, ya consolidadas éstas en la primera mitad del siglo XX, eran también caricaturas

del indio, la prostituta, el homosexual, el policía, el vendedor ambulante, etcétera; pero su manejo en escena no era maniqueo en cuanto a que se erigieran en representantes del bien o el mal.

En el caso de las carpas tipos de la vida cotidiana jugaron un doble papel: el de la escena y el de la metaescena; el de personajes de comedia o del imaginario colectivo:

“para subvertir los roles de dominados en dominantes, concretándose en signos visuales, sonoros y kinésicos, lúdicos, festivos y carnalescos, que van del campo de lo cotidiano y el deseo frustrado, al del imaginario y el deseo sublimado, con significados multívocos que pueden interpretarse en los planos del consciente e inconsciente colectivos”.³⁷

Las farsas del siglo XIX también tenían ese fin catártico: mover al público hacia el júbilo y la alegría, y ayudarlo a liberar sus preocupaciones a través de la risa por medio de la cual daban rienda suelta a sus deseos reprimidos, mismos que los personajes concretaban en el escenario, “como el hecho de rebelarse al sistema, a la iglesia, a la política o simplemente a las más elementales convenciones sociales”.³⁸

El lenguaje usado por los personajes es otro elemento compartido por la carpa y la farsa decimonónicas, es en ambos casos popular, pintoresco, pícaro; pero, sobre todo, de doble sentido: el albur o calambur que según Ruvalcaba “sirve para exaltar los valores por medio de la sátira que transporta, y es sostén del espíritu bufo de

³⁵ Merlín, *op. cit.*, p. 45.

³⁶ Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 69.

³⁷ Merlín, *op. cit.*, p. 45.

³⁸ Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 71.

la literatura popular que desemboca en la escena".³⁹

Por su parte Merlín analiza respecto de la carpa:

El código de doble sentido es lúdico por excelencia; ha sido usado frecuentemente por la cultura popular como una forma de resistencia a la penetración de culturas dominantes. El dominado hace trampa, es pícaro, se burla del dominante, fingiendo no entender o al decir una cosa por otra muy seriamente.⁴⁰

En ambos momentos históricos el pueblo mexicano tenía la necesidad de reforzar su identidad y defender su esencia ante el peso de las influencias extranjeras. Recordemos que en la primera mitad del siglo XIX se empezaba a construir la mexicanidad, y las amenazas o acciones invasoras eran persistentes: España, Francia, Estados Unidos.

Por otro lado, en la primera mitad del XX y luego de la lucha revolucionaria, había un fuerte sentido nacionalista identitario, y ya la penetración cultural norteamericana amenazaba con desterrar costumbres y tradiciones propias. La carpa misma empezaba a sucumbir ante el cine y la televisión, como ya se señaló, medios que finalmente la rindieron pues los actores paradigmáticos, mayor atractivo de éstas, fueron absorbidos por ellos. Ejemplos hay muchos: Clavillazo, María Victoria, Manolín y Shilinsky, Cantinflas, Joaquín Pardavé, Resortes, Gloria Marín, Palillo, por mencionar sólo algunos.

La exageración, apunta Ruvalcaba, es el modo propio del humor del teatro popular.

³⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰ Merlín, *op. cit.*, p. 47.

Y señala cómo generalmente los defectos de los personajes son aumentados para arrancar la hilaridad del público y para advertirlo sobre el peligro de caer en el ridículo del personaje satirizado. Analiza esta característica citando a Bajtín:

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte. (...) La risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen.⁴¹

Merlín también hace énfasis en la exageración como recurso en el espectáculo carperil. Señala que la escena carpera es grotesca y exagerada hasta lo chocante y el horror, para hacer hablar a las propias exageraciones, y que "las figuras carperas son parte de las figuras festivas residuales que toman diversas formas de acuerdo con el tiempo y la cultura en donde se manifiestan, anulan o transforman los modelos paradigmáticos que impone la cultura dominante, son estallidos festivos transgresores de lo clásico."⁴²

A diferencia de las del siglo XIX, las carpas del siglo XX, espacios de interpelación a la política de la época, reveladores del sujeto urbano con un imaginario complejo, tienen más bien su antecedente en las faras que constituían el teatro popular decimonónico.

⁴¹ Mijail Bajtín, p. 17. Citado en Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 84.

⁴² Merlín, *op. cit.*, p. 46.

El teatro popular, también llamado género chico, agrupaba zarzuelas, sainetes con música o revistas con argumento y en un principio se nutría con repertorio procedente, en su mayoría, de España. Los empresarios de este tipo de teatro eran también de origen español. Según Armando de María y Campos, la tendencia a la crítica política es también herencia hispana, así lo explica:

El público, integrado en gran parte por españoles *residentes* o de paso por México, estaba habituado a las características de la vida política o de los políticos de España por las alusiones que abundaban en las revistas que cubrían los repertorios de los teatros de la capital de la República.

Resulta lógico que los autores mexicanos, cuando lograban ver representada alguna de sus piezas, intercalaran tímidamente, con explicable cautela, alguna alusión a las actividades de los funcionarios públicos

[...] ningún autor se atrevía a fines del siglo XIX a tratar temas de política de altura, o sea a referirse a políticos que actuaban en las altas esferas de la política nacional.⁴³

Se criticaba a funcionarios menores, como a los tres munícipes o concejales que con ingenio y gracia se hace aparecer en la revista *Manicomio de cuerdos* que Eduardo Macedo y Abreu estrenara en 1890 en el Teatro Guerrero de la ciudad de Puebla.⁴⁴

⁴³ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, p. 15.

⁴⁴ La descripción de cada una de las obras con las que aquí se ejemplificará el teatro de revista aparece detallada en la obra de María y Campos arriba fichada. En ella se puede encontrar un recorrido acucioso y puntual del desarrollo

Menciona de María y Campos una marcha de la señorita María C. López de Huelgas y Campos titulada *No reelección* (1892), y luego otra del mismo Macedo Abreu estrenada en 1890 y publicada en 1902: *La vecindad de la purísima* en la que dice: "apunta ya aunque tibiamente, quejas al gobierno, por boca del gendarme, autoridad indiscutible frente al sufrido, resignado pueblo."⁴⁵

Los principios frívolos, con ribetes revolucionarios, del teatro nacional, tienen su antecedente en la última década del siglo XIX. *La última campaña* de Federico Gamboa (1864), *El vice-almirante* de Vicente A. Galicia, *La verbena de la Paloma* de Ventura de la Vega (1884) y otra inspirada en esta última: *La verbena de Guadalupe* de Armando Morales Puente y Luis Arcaraz, son las obras que marcan ese rumbo.

El año de 1899 fue importante porque llegaron al teatro nacional autores que habrían de escribir mucho sobre política mexicana como Rafael Medina, Alberto Michel, Pedro Escalante Palma y Aurelio González Carrasco. Las obras: *Luz en las tinieblas*, de los dos primeros; *Palabra de honor*, de los segundos y *La mariposa*, del último.

También de Aurelio González Carrasco fue *La sargenta*, obra estrenada el 16 de mayo de 1903 en el Principal; en ella las escenas de la vida militar fueron descritas con gran fidelidad y colorido, y por primera vez apareció el tipo de mujer mexicana que después habría de ser protagonista en repetidas ocasiones en obras como *La Valentina*

del este tipo de teatro de 1890 a 1913, y esa información puede ampliarse con la lectura de otra de sus obras: *Las tandas del principal*.

⁴⁵ Armando de María y Campos, *op.cit.*, p. 20.

o *La Adelita*. De *La sargenta* dice de María y Campos:

En el ambiente tranquilo, de auténtica paz octaviana, que se respiró en México durante los primeros años del siglo XX, no dejó de sorprender la representación de una zarzuela mexicana que hacía subir al escenario cien por cien español de la Catedral de la Tanda—Teatro Principal— un asunto de huaraches y de soldados “pelones”, es decir, un conflicto de la tropa y las mujeres de los soldados rasos.⁴⁶

A raíz de los acontecimientos de Cananea, Rafael A. Romo escribió una zarzuela que tituló *Sangre obrera*, título de por sí elocuente. El libreto se perdió, así que no se conoce el argumento tal cual.

Durante el porfiriato cualquier fiesta cívica era pretexto para estrenar obras en las que se ensalzaba al mandatario: *Por la patria*, de Alberto Michel, *Primero muertos que esclavos*, o *el 5 de mayo de 1862* de Julio Segarra; *Patria y honra* o *La intervención francesa* de Vicente Morales, fueron obras de esa naturaleza, teatro político todas ellas; aunque no crítico, sino de apoyo al Estado.

Con el apoyo de la empresa Juan y Felipe Lelo de Larrea que publicara el 15 de abril de 1907, en los principales diarios nacionales, una invitación a poner en escena toda obra de autor mexicano que reuniera ciertos requisitos por ellos estipulados, y la oportunidad que brindaron los señores Juan y José Pérez al presentar en su teatro, el María Guerrero, unas Noches mexicanas que se celebraron durante unas semanas del año de 1906, hubo proliferación de obras de este género.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

Engrosaban la lista las escritas y representadas en la península de Yucatán: *Rebelión* de Lorenzo Rosado, presenta escenas “atrevidamente revolucionarias” desarrolladas en el campo, y por medio de las cuales se denuncia los abusos de que eran objeto los trabajadores de ese gremio.

En la capital el movimiento del género chico también seguía su marcha. En el Teatro Apolo se estrenaba hacia 1907 *El nuevo diputado* de Arturo Dávila, y en 1908, en el María Guerrero, *El futuro funcionario*. Además, se llevaba a escena por primera vez en el teatro para el público de las clases media y popular, la vida miserable del peón en el campo (*En la hacienda* de Federico Carlos Kegel), las pugnas políticas entre Ramón del Corral y Bernardo Reyes (*México Nuevo* de Carlos M. Ortega y Carlos Fernández), la crítica primera al gobierno de Porfirio Díaz (*El pájaro azul* de José Ignacio González y Julio B. Uranga), la crítica a Francisco I. Madero (*Madero-Chantecler* de José Juan Tablada), la crítica a los revolucionarios maderistas (*Juan Soldado* de José Rafael Rubio) y la alusión a la renuncia de Porfirio Díaz y Ramón del Corral (*El País de la Alegría* de Carlos Ortega y Luis G. Andrade); en fin, la lista es larga.

LA CRÍTICA

Entonces, los autores:

“iniciaron desde la escena un movimiento de inquietud y rebeldía y de sana alegría que había de llegar a preocupar a las clases acomodadas, a hacer fruncir el seño a las autoridades, y en general a iniciar el arranque de una protesta.”⁴⁷

⁴⁷ Armando de María y Campos, *op.cit.*, p. 39.

El papel que en la Colonia ejerciera la policía del teatro, como ya se dijo, lo tomaron en sus manos otras instancias andando el tiempo; por ejemplo el mismo periódico *El Universal* publicó el sábado 9 de enero de 1918 en su sección "Cablegrama del universo" (p. 4) una denuncia bajo el encabezado: "Los autores del género chico y los jugadores de gallos castigados mercedamente por el ayuntamiento de la capital".

Respecto de los segundos se presenta una solicitud del señor Sotero Guerrero, propietario de la Plaza de Gallos "La vencedora", "construida en esta capital por el bandolero Francisco Villa, para conquistar la simpatía del populacho". El solicitante quiere que excepcionalmente, y dado que tiene una licencia indefinida que le había otorgado Venustiano Carranza, entonces presidente de la República, se haga una excepción en su caso, con relación a la prohibición "de las inmorales peleas de gallos", petición que fue denegada.

Con relación al género chico, se habla de un oculto de los autores de la zarzuela *La guerra universal* que se representaba en el Teatro Principal, quienes pedían la exención de impuestos por tratarse de una obra de beneficencia y dado que habían alcanzado 25 representaciones, lo cual era un récord. Al respecto el regidor, poeta y dramaturgo Marcelino Dávalos, voz oficial autorizada, sostuvo que la Comisión de Hacienda había estado en lo justo al negar la exención pedida, alegando que el género chico era "la piedra angular de la degeneración del arte". Dijo también que en la llamada Sociedad de Autores de este género, no había "un solo autor serio".

Por otro lado, las críticas hechas por los cronistas reconocidos que publicaban en las columnas literarias de la época, no dejan de

revelar el papel social que el género chico cumplió durante el siglo XIX y en la primera parte del XX. Veamos lo que Luis G. Urbina opinaba al respecto:

La tanda es un divertimento cómodo y barato. Nuestra pereza intelectual, nuestra flaccidez moral, nos inclinan naturalmente del lado del espectáculo frívolo y ligero, que no pide preparaciones previas, ni exige el ejercicio del pensamiento o del sentimiento, sino que, sacudiendo los instintos, excitando las maldades antropológicas, rascando e irritando las innatas perversidades, pone en los labios humanos una risa de fauno beodo, y quema un grano de tentación torpe en las almas amodorradas.

[...]

En todas partes hay género chico, es verdad. Sólo que en los grandes centros de civilización, no constituye un espectáculo de primer orden. Son en cualquier rincón, el refugio del gusto rufián y de la curiosidad extranjera.⁴⁸

En esta cita se evidencia el desprecio de un intelectual perteneciente a la "alta" cultura, por las manifestaciones de cultura popular. En otras, a pesar de la censura, él mismo deja ver la participación del público en las funciones, su entusiasmo, lo catártico del espectáculo y su carácter masivo:

Cada aplauso que incita, que provoca el desenfreno a la vulgaridad, a la oscuridad, es una manifestación de nuestro morboso deseo de encanallarnos, de prosti- tuirnos.

El peligro de este género teatral está en que es una pendiente resbaladiza;

⁴⁸ Véase *El Mundo Ilustrado*, junio de 1908.

quien por ella se encamina sigue, empujado por la inercia, hasta el fondo. En cierto grado, la inmoralidad pública no se detiene ni retrocede. A los *tandófilos*, es decir, a tres cuartas partes de México, ya nada de esto les parece malo, ni feo. Tienen ya pervertido y estragado el gusto.⁴⁹

Una muestra de la inicial penetración cultural de Estados Unidos, es que mientras Luis G. Urbina se espanta de la manera en que el pueblo entretiene su ocio y desahoga su frustración al asistir al teatro de revista, enaltece la sana diversión del circo en que los *yankees* son:

“la fuerza que se entretiene en ver prodigios de fuerza; son la energía que se divierte en contemplar el triunfo de la voluntad sobre el músculo, de la tenacidad sobre la dificultad, de la persistencia sobre el obstáculo”.⁵⁰

En el colmo del entusiasmo por este tipo de espectáculo declara:

Y esta sincera hilaridad, esta admiración abierta y pueril, me parecen hermosas. Son para mí un buen síntoma de salud física y moral. Aquí se manifiesta claramente el carácter anglosajón, cuya característica esencial parece ser el anhelo de dominio por medio de la insistencia, la victoria por la porfía, el combate de la testarudez, la glorificación del movimiento, la muerte de la inercia.⁵¹

⁴⁹ Luis G. Urbina, *Ecos teatrales*, p. 101.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁵¹ *Loc. cit.*

Termina considerando, luego de haber criticado el carácter festivo del género chico y la manera en que el público da rienda suelta a su emotividad contenida, que:

“nuestro pueblo es melancólico, es triste; sus placeres tienen una apariencia sombría que confina con el dolor y el abatimiento. Sus diversiones son hurañas, poco expansivas, y buscan por quién sabe que atavismos de raza la soledad y el silencio.”⁵²

Otros intelectuales como Manuel Gutiérrez Nájera se solazaban con el recuerdo del disfrute popular en los espectáculos teatrales, ya se tratara de los que pagaban medio real y permanecían de pie durante toda la comedia, aquella porción turbulenta del público de donde partían los “proyectiles de garbanzo y los chubascos de arverjones”,⁵³ o de los burgueses buenos y pacíficos “que iban al teatro para esparcir su ánimo, después de vender por varas cien o más piezas de género, o de escribir con pluma de ave en libro forrado de vaqueta”.⁵⁴ La nostalgia por aquellos tiempos idos ya en el momento en que el Duque Job escribía al respecto, lo llevan a la siguiente añoranza:

¡Oh tiempos aquellos en que dos cantatrices formaban sus partidos, como dos candidatos a la presidencia,⁵⁵ y en que los contendientes de ambos bandos lle-

⁵² *Ibid.*, p. 180.

⁵³ “Recuerdos del Teatro Principal” en *Obras IV/Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881-1882)*, p. 104.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁵ Las dos grandes rivales de la escena mexicana en 1842 eran María Cañete y Rosa Peluffo.

gaban a las manos arrojándose bancos y cojines, como en la gran batalla de *Hernani*! ¡Oh, tiempos aquellos en que el entusiasmo arrojaba onzas de oro al escenario! Ya no vivís más que en la memoria de los viejos y en las antiguas crónicas de Guillermo Prieto.⁵⁶

LA VOZ DE UN AMANTE DE LAS CARPAS

Escuchemos ahora lo que opina un asiduo asistente a las carpas, un hombre del pueblo que disfrutaba a plenitud su vida de bohemio en la que la carpa jugaba primerísimo papel, nos transmite de primera mano el entusiasmo que aquella diversión le provocaba a un pueblo que sabía disfrutarla. Primero describe así el espectáculo carperil:

[...] el pueblo creó su espectáculo. Tomó de sus vivencias cotidianas la música, los corridos y canciones como La Adelita, Marieta, La Cucaracha y tantas otras.

La fina ironía del pueblo se asoció con el ventríloquo, el malabarista, el declamador y las bailarinas para hacer su espectáculo bajo el toldo de lona circense, del cual la carpa tomó su nombre. De este modo, el maestro de ceremonias se hizo declamador, la caballista aprendió a cantar y el payaso se hizo cómico sin rostro enharinado, cambiando su traje de seda por los harapos que apenas cubrían los cuerpos de los peones. Y así como el payaso es el alma del circo, el cómico se volvió el imán que atrajo al pueblo para oír, de labios de quien vestía y ayunaba como él, las bromas cáusticas

⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

con que burla burlando y criticaba a la sociedad injusta.⁵⁷

Es realmente contagioso el entusiasmo con que Granados habla de las carpas a las que asistió y del ambiente que las rodeaba: la bohemia en el café, la convivencia con todo tipo de parroquianos: luchadores, toreros, periodistas, boxeadores, políticos que andaban allí de incógnitos y también "pirujas" y "caimanes"; las vivencias con las prostitutas del rumbo; el conocimiento de los más ilustres artistas que allí se formaron y el relato de sus vidas. En el siguiente fragmento se percibe cómo disfrutaba ese pueblo que para Luis G. Urbina era huraño, melancólico y triste, amante de la soledad y el silencio:

Además del Teatro Colonial se instalaban carpas como El Liriquito, La Noris, El Salón Rojo, La Ofelia, El Salón París, La Principal, La Procopio y otras más que llenaron de alegría todo el barrio con su grito tan particular:

"Ajajay boletos" gritaban El Neri y El Ronco: "Esta y l'otra, esta y l'otra por un solo boleto". La música con sus trompetas y timbaleros, las canciones, los tangos y las carcajadas, acompañados de los fuertes aplausos, formaban un ambiente tan extraordinario que se añora.⁵⁸

CONCLUSIONES

Manifestaciones de cultura popular, diversiones colectivas en las que se comparte significados, actitudes y valores por medio

⁵⁷ Pedro Granados, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del teatro popular*, p. 15.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 38-39.

quien por ella se encamina sigue, empujado por la inercia, hasta el fondo. En cierto grado, la inmoralidad pública no se detiene ni retrocede. A los *tandófilos*, es decir, a tres cuartas partes de México, ya nada de esto les parece malo, ni feo. Tienen ya pervertido y estragado el gusto.⁴⁹

Una muestra de la inicial penetración cultural de Estados Unidos, es que mientras Luis G. Urbina se espanta de la manera en que el pueblo entretiene su ocio y desahoga su frustración al asistir al teatro de revista, enaltece la sana diversión del circo en que los *yankees* son:

“la fuerza que se entretiene en ver prodigios de fuerza; son la energía que se divierte en contemplar el triunfo de la voluntad sobre el músculo, de la tenacidad sobre la dificultad, de la persistencia sobre el obstáculo”.⁵⁰

En el colmo del entusiasmo por este tipo de espectáculo declara:

Y esta sincera hilaridad, esta admiración abierta y pueril, me parecen hermosas. Son para mí un buen síntoma de salud física y moral. Aquí se manifiesta claramente el carácter anglosajón, cuya característica esencial parece ser el anhelo de dominio por medio de la insistencia, la victoria por la porfía, el combate de la testarudez, la glorificación del movimiento, la muerte de la inercia.⁵¹

⁴⁹ Luis G. Urbina, *Ecos teatrales*, p. 101.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁵¹ *Loc. cit.*

Termina considerando, luego de haber criticado el carácter festivo del género chico y la manera en que el público da rienda suelta a su emotividad contenida, que:

“nuestro pueblo es melancólico, es triste; sus placeres tienen una apariencia sombría que confina con el dolor y el abatimiento. Sus diversiones son hurañas, poco expansivas, y buscan por quién sabe que atavismos de raza la soledad y el silencio.”⁵²

Otros intelectuales como Manuel Gutiérrez Nájera se solazaban con el recuerdo del disfrute popular en los espectáculos teatrales, ya se tratara de los que pagaban medio real y permanecían de pie durante toda la comedia, aquella porción turbulenta del público de donde partían los “proyectiles de garbanzo y los chubascos de arverjones”,⁵³ o de los burgueses buenos y pacíficos “que iban al teatro para esparcir su ánimo, después de vender por varas cien o más piezas de género, o de escribir con pluma de ave en libro forrado de vaqueta”.⁵⁴ La nostalgia por aquellos tiempos idos ya en el momento en que el Duque Job escribía al respecto, lo llevan a la siguiente añoranza:

¡Oh tiempos aquellos en que dos cantatrices formaban sus partidos, como dos candidatos a la presidencia,⁵⁵ y en que los contendientes de ambos bandos lle-

⁵² *Ibid.*, p. 180.

⁵³ “Recuerdos del Teatro Principal” en *Obras IV/Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881-1882)*, p. 104.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁵ Las dos grandes rivales de la escena mexicana en 1842 eran María Cañete y Rosa Peluffo.

gaban a las manos arrojándose bancos y cojines, como en la gran batalla de *Hernani*! ¡Oh, tiempos aquellos en que el entusiasmo arrojaba onzas de oro al escenario! Ya no vivís más que en la memoria de los viejos y en las antiguas crónicas de Guillermo Prieto.⁵⁶

LA VOZ DE UN AMANTE DE LAS CARPAS

Escuchemos ahora lo que opina un asiduo asistente a las carpas, un hombre del pueblo que disfrutaba a plenitud su vida de bohemio en la que la carpa jugaba primerísimo papel, nos transmite de primera mano el entusiasmo que aquella diversión le provocaba a un pueblo que sabía disfrutarla. Primero describe así el espectáculo carperil:

[...] el pueblo creó su espectáculo. Tomó de sus vivencias cotidianas la música, los corridos y canciones como La Adelita, Marieta, La Cucaracha y tantas otras.

La fina ironía del pueblo se asoció con el ventríloquo, el malabarista, el declamador y las bailarinas para hacer su espectáculo bajo el toldo de lona circense, del cual la carpa tomó su nombre. De este modo, el maestro de ceremonias se hizo declamador, la caballista aprendió a cantar y el payaso se hizo cómico sin rostro enharinado, cambiando su traje de seda por los harapos que apenas cubrían los cuerpos de los peones. Y así como el payaso es el alma del circo, el cómico se volvió el imán que atrajo al pueblo para oír, de labios de quien vestía y ayunaba como él, las bromas cáusticas

⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

con que burla burlando y criticaba a la sociedad injusta.⁵⁷

Es realmente contagioso el entusiasmo con que Granados habla de las carpas a las que asistió y del ambiente que las rodeaba: la bohemia en el café, la convivencia con todo tipo de parroquianos: luchadores, toreros, periodistas, boxeadores, políticos que andaban allí de incógnitos y también "pirujas" y "caimanes"; las vivencias con las prostitutas del rumbo; el conocimiento de los más ilustres artistas que allí se formaron y el relato de sus vidas. En el siguiente fragmento se percibe cómo disfrutaba ese pueblo que para Luis G. Urbina era huraño, melancólico y triste, amante de la soledad y el silencio:

Además del Teatro Colonial se instalaron carpas como El Liriquito, La Noris, El Salón Rojo, La Ofelia, El Salón París, La Principal, La Procopio y otras más que llenaron de alegría todo el barrio con su grito tan particular:

"Ajajay boletos" gritaban El Neri y El Ronco: "Esta y l'otra, esta y l'otra por un solo boleto". La música con sus trompetas y timbaleros, las canciones, los tangos y las carcajadas, acompañados de los fuertes aplausos, formaban un ambiente tan extraordinario que se añora.⁵⁸

CONCLUSIONES

Manifestaciones de cultura popular, diversiones colectivas en las que se comparte significados, actitudes y valores por medio

⁵⁷ Pedro Granados, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del teatro popular*, p. 15.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 38-39.

los cuales se expresa y encarna el pueblo, la carpa y el género chico fueron recreaciones que permitieron, en su momento, a sociedades reprimidas, amenazadas o frustradas, espacios de desahogo, parte importante de su forma de vida, y por medio de las cuales se hizo referencia a un estado social determinado.

Eclipsadas por las formas de diversión conformista que han ofrecido el cine, la radio y, sobre todo, la televisión, estas manifestaciones recreativas han tenido brotes en algunas diversiones contemporáneas como los conciertos al aire libre, los teatros de variedades como el Blanquita, y algunas revistas políticas que todavía se representan con éxito, tal es el caso de *La marca del zorro*.⁵⁹

Por último, los mexicanos siguen siendo, a pesar de las adversidades que hoy más que nunca los aquejan, hábiles e ingeniosos para buscar ese equilibrio personal que significa la recreación y, como siempre, son capaces de burlarse de su propia tragedia para penetrar en una nueva dimensión de la existencia. Ejemplo claro de ellos son los innegablemente ingeniosos anuncios que en radio y televisión han aparecido con el tema de los recientes video escándalos políticos,⁶⁰ con lo que se demuestra que, ciertamente, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución, en el que están incluidos los que ríen.

⁵⁹ Obra escrita y dirigida por Carlos Pascual alusiva a la pareja presidencial, y que se ha representado con éxito en el Teatro Wilberto Cantón.

⁶⁰ La referencia es, obviamente, a los casos del dinero entregado por el empresario de origen argentino (aunque nacionalizado mexicano) Carlos Ahumada, a los políticos perredistas Gustavo Ponce Meléndez (secretario de Finanzas del

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR M., Alonso y otros, *El pensamiento político de México*, t. 2. "Entre lo viejo y lo nuevo", Nuestro Tiempo, México, 1987.
- Archivo Histórico del Distrito Federal, y Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, *Gran baile de pulgas en traje de carácter, Las diversiones públicas en la Ciudad de México del siglo XIX*, México, 1999.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelais*, Alianza Universidad/PUF, Madrid, 1985.
- BOULLON, R. y otros, *Un nuevo tiempo libre, Tres enfoques teorico-prácticos*, Trillas, México, 1984.
- BURKE, Meter, *La cultura popular en la Europa moderna*, traducción de Antonio Feros, Alianza Universidad, Madrid, 1991.
- Diccionario UNESCO de las ciencias sociales*, t. III., Planeta-Agostini, Barcelona, 1988.
- ETHEL, Madeiros, *Juegos de recreación*, Ruy Díaz, Buenos Aires, 1969.
- GADAMER, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, Paidós ediciones, Buenos Aires, 1998.
- GARCÍA QUINTANA, Josefina y otros, *Cuauhtémoc en el siglo XIX*, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1977.
- Gran historia de México ilustrada*, vols. IV y V., Planeta/ Conaculta/ INHA, México, 2001.
-
- Gobierno del Distrito Federal.), René Bejarano (exsecretario particular del Jefe de Gobierno de la Ciudad de México y, Jefe de la bancada del PRD en la Cámara de Diputados), así como a Carlos Ímaz (delegado de Tlalpan).

- GRANADOS Pedro, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del teatro popular*, Universo, México, 1984.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Obras IV/Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881-1882)*, Ana Elena Díaz A. (editor), UNAM, México, 1984 (Nueva Biblioteca Mexicana, 90).
- Historia general de México*, t. 2. , Daniel Cosío Villegas (coordinador), Harla/Colmex, Centro de Estudios Históricos, México, 1976.
- LOUGHIN J. Alfredo, *Recreodinámica del adolescente (motivación y tiempo libre)*, Librería del Colegio, Buenos Aires, 1971.
- MARÍA Y CAMPOS, Armando de., *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, Cien de México, México, 1996.
- , *Las tandas del principal*, Diana, México, 1989.
- MERLÍN, Socorro, *Vida y milagros de las carpas, La carpa en México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, México, s/f.
- MONSIVÁIS, Carlos “Lo entretenido y lo aburrido. La televisión y las tablas de la ley” en *Sociedad, ciencia y cultura*, Ruy Pérez Tamayo y Enrique Florescano (coordinadores), Cal y arena, México, 1995.
- MERINO, Ignacio Lanzelotti, *El teatro*, ANUIES, México, 1972.
- RIVERA CAMBAS, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, t. 1., editorial del Valle de México, México, 2000.
- RUVALCABA RODRÍGUEZ, Raúl, *La farsa popular de la época independiente como raíz del teatro mexicano*, tesis para obtener el título de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1990.
- SEMO Enrique (coordinador), *México, un pueblo en la historia*, vol. 2, “Campesinos y hacendados, generales y letrados, 1770-1875”, 6a. edición, Alianza editorial, México, 1995 (El libro de bolsillo).
- , *México un pueblo en la historia, oligarquía y revolución 1876-1920*, Alianza editorial, México, 1988 (El libro de bolsillo).
- SILVA HERZOG, Jesús, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, 2a. edición, FCE, México, 1972 (Colección Popular, 17).
- URBINA G., Luis, *Ecoss teatrales*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.

FUENTE ELECTRÓNICA

WAICHMAN A., Pablo. *Acerca de los enfoques en recreación*, <http://www.Recreación.org/documentos/congre.../PWaichman<.ht>.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

El Universal, México. D. F., enero de 1918.

El siglo XIX, México. D. F., 1841, 1843 y 1845.

José Agustín, entrevista, “La transparencia creativa, portavoz de una generación”, radio Universidad Nacional Autónoma de México, XEUN 860 Khz AM. 17, diciembre de 1989, 13 horas.

CARTELERA: PASEOS, TOROS, CINE Y FIESTAS EN EL MÉXICO DE 1911 A 1915

Guadalupe Ríos De La Torre *

EL ESCENARIO CAPITALINO

La Ciudad de México fue testigo durante la década los años de 1910 a 1920 de diversos y profundos cambios sociales, políticos y económicos y, a pesar de no haber sido escenario de grandes acontecimientos militares,¹ la lucha alcanzó y el cambio se desencadenó con el movimiento armado que penetró las costumbres y formas de vida imperante de sus habitantes. La capital fue la sede de poderes de la Federación y tuvo una significación política simbólica. Ocuparla fue la meta que se planteó el movimiento revolucionario del siglo xx: llegar a ella constituía la confirmación del poder, al mismo tiempo que en el momento de tránsito entre la lucha armada y la nueva era que se anunciaba en los

planes y proclamas. Por ello, la lucha dejó una profunda huella en sus habitantes, entre otras razones porque la capital fue el centro de las disputas faccionales durante los años más severos de la guerra.

A lo largo de un cuatrienio, de 1911 a 1915, la Ciudad de México había estado bajo la defensa de cuatro gobiernos: el del general Porfirio Díaz, quien renunció a la presidencia en mayo de 1911; el gobierno interino de Francisco León de la Barra, que duraría de mayo a noviembre de 1911, mandato que tuvo como objetivo llevar a cabo la pacificación del país y realizar las elecciones extraordinarias; el de Francisco I. Madero, designado por la voluntad popular, quien debía gobernar hasta el año de 1916, ya que tenía que completar el periodo que dejó inconcluso Díaz, pero fue interrumpido por el golpe de Estado de los militares en febrero de 1913, Victoriano Huerta asumió el poder, cubriendo las formalidades legales: la Cámara de Diputados aceptó las renunciaciones de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez. Asimismo tomó la protesta de Pedro Lascuráin como secretario de Relaciones Exteriores, y estuvo de acuerdo con su renuncia y con el

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Respecto de la participación de la gente en la Revolución mexicana de 1910 y 1911, es preciso insistir en que fue, principalmente una Revolución rural. Cfr. Javier Garcíaadiego, "El Estado moderno y la Revolución Mexicana (1910-1920)" en *Evolución del Estado Mexicano, reestructuración 1910-1940*, t. II, pp. 22-23.

consiguiente ascenso de Victoriano Huerta a la presidencia a partir de esa fecha hasta julio de 1914. A su renuncia, la metrópoli fue escenario de sucesivas ocupaciones por grupos revolucionarios: los constitucionalistas y los convencionistas. Así, los habitantes de la ciudad más importante de la República continuaron, por algunos años más, viviendo en condiciones de miseria y zozobra, resultado de la revuelta de 1910.

La Ciudad de México fue, por otra parte, el ámbito en el que adquirieron significación las primeras organizaciones políticas, formadas para demandar los espacios de participación ciudadana y donde pudo sobrevivir, a pesar de la represión, la prensa opositora.² Durante los últimos años de la primera década del siglo xx la urbe presenció y participó en actividades antes desconocidas, como fueron los mítines y las convenciones de partidos, organizadas no solamente por la corriente opositora sino por los propios porfiristas, que empezaron a utilizar las novedosas modalidades de actividades políticas introducidas por quienes trabajaron a favor de la democracia.

La vieja capital porfirista modificó esencialmente el ritmo de su vida cotidiana, durante el movimiento de las tropas, aunque empezaban a cobrar relieve algunas expresiones novedosas que procedían de

las capas medias y del pueblo, antes ocultas por el predominio de la élite. Como resultado de la apertura que puso en práctica la Revolución triunfante, durante los meses de interinato y en el transcurso del régimen maderista, proliferaron las huelgas y se incrementó la actividad de agrupaciones políticas. Se lanzaron a las calles los miembros de la clase trabajadora y algunas mujeres en busca de la protección de derechos sindicales. Por primera vez, hombres y mujeres como el barrendero, el obrero de la fábrica, los empleados de las salas de espectáculos y hasta damas trabajadoras, artistas y algunas mujeres ricas formaban clubes políticos para legitimar socialmente petición en los ámbitos laboral y civil.³

No cabe duda de que el nuevo orden político incidía en el rumbo de lo privado. Incuestionable la apertura del gobierno maderista favoreció, en muchos sentidos, la expresión de la vida ciudadana. Esto significó, que aunque lento, se dio un cambio en la vida cotidiana de sus habitantes. Los elementos de transformación, que apuntaban hacia nuevos rumbos, ya estaban presentes desde entonces y los intentos del huertismo para detenerlos fue lo que obraron como un detonador.

La primera confrontación de la lucha armada revolucionaria que presenciaron los moradores de la capital fue la Decena Trágica, ocurrida del 13 al 23 de febrero de 1913. Hasta entonces, la mayoría había conocido la Revolución por las imágenes provenientes de la prensa, las anécdotas, las postales y el cine.⁴ Ahora, al volverse

² El Comité Organizador del Partido Democrático (1908), El Nacionalista Democrático (1909) y el Centro Antirreeleccionista de México (1910), tuvieron su sede en la metrópoli y este último coordinó desde aquí la campaña de alcance nacional que culminó con la designación de Francisco I. Madero y Francisco Vázquez Gómez como candidatos a la presidencia y vicepresidencia de la República, respectivamente, para contener contra la fórmula reeleccionista que postulaba a Porfirio Díaz y a Ramón Corral.

³ Véase Jorge Vera Estañol, *La Revolución Mexicana. Orígenes y resultados*, pp. 156-162.

⁴ Sobre los acontecimientos de la Decena Trágica véase: *Novedades, La Ilustración Mexicana*.

una realidad cercana, los habitantes de la ciudad comenzaron a sufrir las angustias de la guerra. De espectadores distantes se transformaron en testigos azorados de la destrucción de los edificios públicos y privados, así como de algunos monumentos cercanos a la Ciudadela.

Soportar los lamentos de las víctimas en la lucha, a quienes tuvieron que socorrer, constituyó parte de una experiencia insólita y dramática en la que los capitalinos se vieron forzados a participar para evitar las pestes o enfermedades. Tales sucesos, en fin anunciaron un nuevo periodo que trastocaría aún más la existencia diaria de los residentes de la capital como consecuencia de la guerra civil.

En el aspecto económico, la errática creación de impuestos dio como resultado un creciente descontento entre los capitalinos. Se gravaron la leche, el tabaco, las bebidas alcohólicas, las propiedades, por citar algunas.⁵

Esta situación provocó el desplome de la economía, principalmente por las fugas de capitales al exterior, la suspensión del servicio de la deuda, la devaluación del peso y el cierre de bancos. Esa crisis en la ciudad no se parecía a las que se habían conocido en otras épocas, las cuales eran

resultado de catástrofes agrícolas. Ésta era más una cuestión de hegemonía que de economía. El origen de los problemas era político: se jugaba la ciudad para decidir la Revolución, aunque sus efectos visibles fueran económicos: escasez, carestía, desorden monetario.⁶

De esta manera, la amenaza, la escasez y el aumento de los precios fue una constante para los capitalinos. Los comerciantes y los almacenistas se enriquecieron con el acaparamiento de alimentos, que almacenaban en grandes bodegas. Al mismo tiempo, la producción industrial se contraía cada vez más por las irregularidades del abastecimiento de las materias primas; las fábricas comenzaron a reducir la jornada de trabajo y los salarios.⁷ La situación que imperaba generó cambios en la organización de la vida diaria del ciudadano de la metrópoli para poder sobrevivir.

Esos años fueron cruciales para el país debido al aislamiento del extranjero y de las regiones nacionales entre sí, y de la invasión constante y sucesiva de la capital por los ejércitos revolucionarios. También fueron años de hambre, años de desplazamiento de la producción de abasto, el más

⁶ Cfr. Alejandra Moreno Toscano, "México" en R. Morse (coordinador) *Las ciudades latino-americanas, Desarrollo Histórico*, t. 2, pp. 123-124.

⁷ Para una ciudad que hacia 1910 se acercaba a los 500 mil habitantes, y que seguramente vio incrementada su población por hombres, mujeres y niños que huían de la contienda bélica, el ir y venir de los ejércitos significó una presión extra sobre los recursos alimentarios disponibles. Cfr. Ariel Rodríguez Kuri, "Desabasto, hambre y respuesta política, 1915" en Carlos Martínez Assad (coordinador), *Instituciones y ciudad. Ocho estudios históricos sobre la ciudad de México*, pp. 145-146.

Véase Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños*, p. 127.

⁵ Aumentaron de una manera desorbitante los precios de la leche, la carne, el pan, el maíz, el arroz y el carbón. Sin embargo, la necesidad que tenían los habitantes de adquirir los productos a cualquier precio rebasó el control del gobierno. Los decretos emitidos fueron burlados, a pesar de multas y castigos que dictaba el gobierno al comercio. "Reducción de precios" en *El Monitor*, año 4, t. II, México, diciembre de 1914, pp. 5 y 7.

cabal indicador de que el vendaval destructivo de la Revolución había tocado fondo.

En la ciudad cundía la escasez, la carestía, la falta de transporte y, por tanto, la paralización de las fuentes de trabajo repercutían en el desempleo, afloraba la vagancia, la prostitución, la delincuencia y la inseguridad total. Esta situación era resultado del poco control que podían ejercer las autoridades revolucionarias para regular la vida de los metropolitanos.

CARTELERA

El desquiciamiento de la vida económica y militar que acarrió la Revolución rompió con las actividades sociales de los metropolitanos. Las fiestas, diversiones y paseos acostumbrados en "la época del progreso y la paz" se vieron alterados. Sobre todo en los años de 1914 a 1915 fueron momentos poco gratos para los habitantes de la ciudad, y mucho menos para recurrir a los paseos tradicionales como el Paseo de la Reforma, construido por el emperador Maximiliano pero terminado durante el gobierno de Porfirio Díaz. Era costumbre de las más notables familias recorrerlo por las tardes en caballo o en carruaje, pero con el tiempo se hizo frecuente que las damas caminaran por la calzada y tomaran refrescos (agua de limón, jamaica y horchata). También el paseo por Chapultepec, que contaba con una pista para el tránsito de carruajes, bellos jardines, cisternas con agua brotante, una colección de animales y a partir de 1902, un lago artificial en el que se podía remar. La Alameda quedó destinada a las clases medias, que asistían a ella los domingos, y mientras los adultos alquilaban sillas para oír las bandas, los jóvenes paseaban y los niños gozaban en los

volantines de caballos o en los carros tirados por chivos.⁸ A los grupos populares les estuvo reservado el Zócalo, Bucareli, La Viga, paseo con canales y embarcaciones, actividades que con el paso de tiempo y con la urbanización desaparecieron.⁹

Los espacios públicos también fueron escenario de festividades. Diverso trato se les confirió a las fiestas religiosas y a las cívicas, pues las autoridades se esforzaron por suprimir las primeras, que fueron vistas como sinónimo de atraso o como una invitación al caos por las autoridades.

Muy diferente fue la actitud del gobierno ante las conmemoraciones cívicas, que servían para difundir la visión de la historia y exaltar la nacionalidad que trajo la formación de la nación y el triunfo de la Revolución.

Sin embargo, la inseguridad, y la falta de transporte público no imposibilitaron el que los habitantes siguieran frecuentando algunos de esos sitios de recreo. Pero la revuelta propició otras diversiones para disfrute de los capitalinos, como ver desfilar por las principales avenidas la llegada de los ejércitos triunfantes.

Después de un largo tiempo de lucha y de dolor, los habitantes de la ciudad se

⁸ Nadia Ugalde, *Diego Rivera. La estética de un sueño*, pp. 14-15.

⁹ Modernizar una ciudad en concordancia con la propuesta formulada durante el siglo XVII, soñaban con urbes que debían presentar las siguientes características: en primer lugar, ser confortables y ordenadas, es decir simétricas, con calles rectas que desplazaran a los callejones retorcidos y estrechos propios de algunas villas coloniales, con amplias avenidas de acuerdo con lo que dictaba la arquitectura de la ciudad de París. Véase Vicente Martín Hernández, *Arquitectura doméstica de la ciudad de México, (1890-1925)*, p. 25.

preparaban para recibir la Convención que contribuía a hacer renacer la paz en la capital y en toda la República.¹⁰

A raíz de la entrada de las diferentes facciones revolucionarias, los habitantes de la Ciudad de México pudieron trasladarse rumbo a la villa de Tacuba a ver el espectáculo que ofrecía el arribo de la División del Norte, al mando del general Francisco Villa, que se encontraba acampando en esa localidad a la espera de la orden de movilización hacia la capital. El aspecto que presentaba, informaban los diarios, era por demás pintoresco. Gran parte de los capitalinos sintió curiosidad de ir hasta allí:

La población metropolitana se trasladó a pie, en tranvías o en coches a dicho sitio, con objeto de presenciar cómo llegaban los trenes atestados del Norte, se diseminan por todo el llano. Las tiendas de campaña y las innumerables fogatas de noche dan un espectáculo que pocas veces habían presenciado los capitalinos.¹¹

Visitar el Zócalo fue un paseo acostumbrado por los capitalinos pero ahora la Plaza fue lugar para buscar y enterarse de las noticias y de los acontecimientos políticos que vivió el país.

El 6 de diciembre de 1914, día en que las tropas de la Convención entraron a la ciudad, fue una fiesta para los capitalinos; la multitud asistió al desfile militar a esperar la entrada de Francisco Villa y Emiliano

¹⁰ "La paz renace en la República", en *Cosmos*, t. VI, núm. 31, México, septiembre de 1914, p. 770.

¹¹ "Arribo de la División del Norte", en *Revista de Artes y Letras*, t. I, núm. 42, México, 5 de diciembre de 1914, p. 28.

Zapata, y por supuesto del gobierno de los Convencionistas, a quienes aclamó con entusiasmo.

Para los capitalinos que buscaban diversión nocturna no sólo estaban atendidos a establecimientos fijos, como los cafés cantantes *La voz de México*, *La flor de orquídea* que eran salones grandes de techo bajo, con luz tenue, mesas y sillas, donde se escuchaba música y se bailaba. O bien existía una amplia oferta de recintos que contaban con una pequeña pista de baile, en ocasiones amenizados con música de piano, se hicieron famosos: el salón Degollado, Bucareli, La Alhambra y Cuauhtemotzín, salón que por cierto producía con frecuencia numerosos escándalos, de los que los vecinos se quejaban:

Algunos vecinos de las calles de Cuauhtemotzín van a dirigir una carta a las autoridades con el fin de que ordenen la suspensión de los bailes públicos que han establecido en aquellos rumbos. Los vecinos se quejan por los continuos escándalos que se suscitan a diario, muchos de los cuales, por no decir todos, terminan a balazos entre policías y los soldados que concurren a dichas diversiones públicas.¹²

A esta bohemia mexicana asistían clases privilegiadas y grupos medios, entre los que destacaban literatos como Federico Gamboa, el compositor Abundio Martínez y el joven José Vasconcelos.¹³

¹² "Queja de los vecinos de las calles de Cuauhtemotzín", en *El Sol. Diario Libre*, núm. 21, México, 11 de diciembre de 1914, p. 4.

¹³ Véase Federico Gamboa, *Santa (passim)*. José Vasconcelos, *Ulises criollo*, pp. 123-124.

Mientras tanto se representaban actividades que todos los pobladores disfrutaban sin distinción de clase social, como las bandas de música que seguían tocando en las plazas:

“hoy en el Zócalo las bandas de Policía y Artillería tocaran durante las fiestas de caridad que se han organizado para repartir ropa y juguetes a los niños pobres”.¹⁴

La fiesta brava en especial, siguió siendo una de las distracciones favoritas de muchos capitalinos. También en las corridas de toros convivían diferentes sectores sociales, aunque en espacios separados, pues eran mucho más costosas las localidades para los sitios de sombra.

Se pensaba, que esta diversión excitaba una serie de perversos instintos del público y lo hacían alegrarse con la muerte del animal y con los peligros y daños a la salud del torero. Causa por lo que al inicio de la era porfiriana el espectáculo fue prohibido en el Distrito Federal y en algunos estados, como Zacatecas y Veracruz, aunque los aficionados asistían a las que se celebraran en los alrededores. En el año de 1888 se levantó la prohibición, pero el festejo se frenó a estrictas leyes.¹⁵ Poco a poco fueron surgiendo toreros mexicanos —pues los primeros habían sido españoles—, consolidándose figuras como los famosos Ponciano Díaz y Rodolfo Gaona.¹⁶

¹⁴ “Fiestas de la caridad”, en *El País*, año X, núm. 4494, México, 4 de enero de 1914, p. 4.

¹⁵ Véase el “Reglamento taurino de 1887”, artículo 54.

¹⁶ Véase los grabados de José Guadalupe Posada: Ponciano Díaz y Rodolfo Gaona, en Fondo Editorial de la Plástica, *op. cit.*, pp. 45 y 48.

A pesar, de la situación del país las autoridades permitieron corridas especiales de los tranvías que llevarían a los aficionados a la plaza de toros en los siguientes puntos de la capital:

Se pondrán trenes especiales que partirán de la Plaza de Armas desde las 2 de la tarde, cada media hora, hasta las 5 de la tarde, siguiendo la ruta del 16 de Septiembre. De la Plaza de toros, regresarán cada media hora, desde las 2.30 siendo el último viaje a las 6. El pasaje en estos trenes que llevarán el letrero de *Toros* es completamente gratis.¹⁷

La demanda fue tan grande que las autoridades del Distrito Federal se vieron obligadas a reformar el decreto expedido el 3 de diciembre de 1914 para sancionar a los revendedores. El costo de los boletos para el espectáculo taurino era sombra 5 pesos, sol 1.70 pesos y segundo piso de sombra 2.50 pesos.

La antigua tradición de importar el espectáculo de España se modificó. Durante el gobierno de la Convención en la Ciudad de México, la presencia y la influencia que ejerció Francisco Villa en el norte del país posibilitó que se trajeran matadores regiomontanos.¹⁸ Así fue que tanto el toro como el torero fueron mexicanos.

Hacia finales del siglo XIX también llegó el cine, primero a la Ciudad de México y después a otras urbes. En 1896 iniciaron las funciones, a cargo de concesionarios de los hermanos Lumière. Como en sus

¹⁷ “Toros”, en *El País*, año X, núm. 4496, México, 6 de enero de 1914, p. 8.

¹⁸ “Toros regiomontanos”, en *El Monitor Republicano*, t. II, núm. 5, México, 8 de junio de 1915, p. 3. Las corridas de toros eran muy populares y las disfrutaban Francisco Villa y sus muchachos. *Cfr.* John Reed, *México insurgente*, p. 37.

inicios, se ofrecía en locales con cabida para alrededor de 30 espectadores; inicialmente el precio fue inaccesible para muchos, pero con el tiempo el número de cinematógrafos aumentó y el precio de entrada se redujo a la mitad. Además, sobre todo en el centro y con los problemas de la revuelta, empresarios ambulantes comenzaron a recorrer el país con su proyecto para presentar funciones o vistas en carpas, siendo muy bien acogidas por el público pues estaba ávido de seguir gozando del espectáculo.

El cine se adueñaba del gusto de los habitantes de la gran metrópoli. Sinónimo del soñado progreso, el cine fue un síntoma revelador de que México dejaba atrás el pasado. Durante la estancia del gobierno Convencionista en la ciudad se abrieron nuevos cines: El Wilton y el Lux en la colonia San Rafael; El Buen Tono en la Doctores, y el cine Lerdo, con una capacidad para dos mil espectadores, en la colonia Santa María la Ribera.¹⁹ Se comentaba el éxito y la popularidad que había alcanzado el cine en el país y en especial en la capital:

El cinematógrafo impresiona al espectador. Ejerce igual fascinación sobre el niño que sobre el anciano, y atrae con igual fuerza al hombre culto y al obrero. Emplea el lenguaje mímico que se comprende en todo el universo y los gestos del cómico que son aplaudidos en cualquier teatro de nuestra capital.²⁰

¹⁹ Cfr. Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine mexicano (1896-1900)*, p. 163. (Lecturas Mexicanas, 61)

²⁰ "Éxito del cinematógrafo", en *Cosmos*, año VI, t. III, núm. 31, México, septiembre de 1914, p. 839.

Debido a los acontecimientos de la Revolución, el público que gustaba de dicho espectáculo no había podido gozar de novedades cinematográficas, y se conformaba con una diversión muy poco variada. La revista *Cosmos* comentaba que: "La falta de películas novedosas ha hecho que los espectadores cinematográficos carezcan de interés en estos últimos días".²¹ El Salón Rojo y el cine Palacio, por su parte, continuaron atrayendo al público y fueron los lugares predilectos de la buena sociedad.

Pero la gente exigía a los empresarios un poco de atención respecto del acompañamiento musical que acostumbraba escuchar con las secuencias de la exhibición de las vistas:

A menudo ocurre que el pianista encargado de esa labor, fastidia a los espectadores con la repetición hasta el cansancio de un mismo número; otras veces parece que se duermen y tocan sin darse cuenta de lo que hacen, y las más ocasiones eligen trozos musicales extremadamente inadecuados a la película.

Otros se quejaban por la falta de armonía de las piezas musicales con relación a las escenas que se exhibían:

Cosa bien disparatada es por ejemplo ver en la pantalla una escena de dolor, una madre angustiada junto a la cama de un niño moribundo, y oír al propio tiempo cómo el pianista aporrea en el teclado de mala manera una jota. Otras veces en la pantalla aparece una escena

²¹ "Falta de películas", en *Ibidem*, p. 918.

de baile y el pianista nos regala con un nocturno.²²

El cine siguió cumpliendo con su función moralizante y, por tanto, las damas y niños pudieron seguir asistiendo a tan moderno entretenimiento sin ninguna recriminación. En gran parte a esto debe su éxito el espectáculo. La censura comentaba al respecto:

El éxito obtenido a la labor de los escritores permite en los empresarios ofrecer al público asuntos literarios de mérito. Debemos decir honradamente que aplaudimos el entusiasmo literario, pero deseáramos que las obras que se hacen en el cine fueran más apropiadas para ser vistas por las familias de buena sociedad.

Además los moralistas desaconsejaban ciertas cuestiones:

No comprendemos por qué se han de tomar como temas únicamente las inacabables intrigas de adulterios y desvergüenzas, ni tampoco aceptamos que se borden argumentos con hazañas de rateros y policías.²³

El cinematógrafo llegó a todos los niveles, al igual que las salas de exhibición se propagaron por toda la capital, como fue el elegante y coqueto Salón Casino, ubicado en la quinta calle de la populosa colonia Guerrero:

²² "Música como acompañamiento en el cine", en *Ibidem*, año VI, t. VI, núm. 35, México, noviembre de 1917, p. 1287.

²³ "Evolución del cine. Novedades que llegan a México", en *Ibidem.*, p. 1286.

El Salón Casino abre sus puertas todas las noches y en él es donde por un precio insignificante se disfruta del mejor espectáculo cinematográfico y se pasan horas que dejan en el ánimo impresión muy grata y en la mente muy útil enseñanza. Con argumentos que ilustran y recrean se une la presentación de los últimos adelantos de la fotografía tanto claro oscuro como en el colorido, hasta hacer figurar a un mismo actor con distintos papeles en una misma escena, efecto prodigioso [...].²⁴

En el discurso de los moralistas respecto de esta diversión se hacía hincapié en que debía ser familiar. Las señoras y los niños eran los que más concurrían a las salas de proyecciones y por esta razón se debían cuidar los temas de las vistas.

El control de Venustiano Carranza sobre el puerto de Veracruz fue un obstáculo para que los capitalinos gozaran de películas europeas. Se notaba una inclinación del público por los filmes que relataran los sucesos de la primera guerra mundial.²⁵ El documental de la Revolución continuó al servicio de la facción en el poder.²⁶

Fue innegable que el cinematógrafo cumplió, durante los años difíciles que vivieron los capitalinos, con su función de llevar diversión e información sobre los acontecimientos nacionales e internacionales, y se convirtió, según se afirmaba, en el rival del teatro.

En lo que se refiere al teatro y a la música, no todos los grupos sociales tuvieron

²⁴ "Salón Casino", en *Novedades*, año III, núm. 122, México, 16 de noviembre de 1914, p. 4.

²⁵ De los Reyes, *Los orígenes del...*, op. cit., p. 167.

²⁶ *Loc. cit.*

acceso a los mismos locales ni prefirieron las mismas diversiones. Las clases altas gustaron de la ópera, con artistas tan renombradas como Ángela Peralta, Adelina Patti, por mencionar algunas, de la música y del ballet clásicos. Las clases medias eligieron el teatro, que contó con actrices mexicanas de la altura de Virginia Fábregas, Mimi Derba, y de la extranjera Sara Bernhardt.

El público podía seguir asistiendo a teatros, seguro de que gozaría de garantías, sobre todo en enero de 1915, cuando el general Roque González Garza, presidente provisional de la República decretó en la capital la ley marcial por el bien de la tranquilidad pública.

A los habitantes del Distrito Federal se les dio a conocer esta proclama:

1a. Se proclama la ley marcial, y por tanto, será pasado por las armas todo aquel que por cualquier motivo altere el orden público, cometa cualquier delito, porte armas o atente contra la propiedad.

2a. Se prohíben las reuniones y las manifestaciones públicas, en la inteligencia de que las autoridades las disolverán empleando para ello la fuerza, si fuera necesario.

3a. Todos los generales, jefes y oficiales del Ejército Convencionista y sus fuerzas, así como las autoridades civiles y empleados públicos que se encuentren dentro de la jurisdicción del Distrito Federal, deberán acatar las órdenes del Presidente de la Soberana Convención Revolucionaria.²⁷

²⁷ "Ley Marcial", México, Distrito Federal, 16 de enero de 1915.

Vito Alessio Robles, entonces, gobernador del Distrito Federal, manifestó que se hiciera saber a la ciudadanía que se daría una serie de garantías, para lo cual se había dispuesto que numerosas fuerzas patrullaran la ciudad. Además, las autoridades advertían a los capitalinos que, aunque estaba dictada la ley marcial, ésta no les prohibía circular por las calles durante la noche; que los habitantes de la ciudad podían concurrir con toda confianza a los teatros y a todos los centros de recreo, siempre que guardaran compostura, y que solo se procedería contra aquellas personas que alteren el orden público.²⁸

Desvanecidas las dudas y los miedos, los capitalinos siguieron asistiendo al espectáculo teatral en los diferentes horarios: por la tarde a las 4:00 y por la noche a las 8:30 y 9:00 horas.

Tanto al Teatro Principal como al Teatro Lírico asistía un público que buscaba las obras de contenido político, con crítica sagaz e irreverente, de corte jocoso y candente sobre la situación o contra algún hombre público, en los cuales los actores lograban la participación del espectador.²⁹ En este contexto destacó la actriz Guadalupe Rivas Cacho, con las obras *El pájaro azul*, *Frivolidades*, *El país de la alegría*, *Don Juan Huarache*, *El calendario del año*, así como la famosa *Chin-Chun-Chan*, de José F. Elizondo con música de Luis G. Jordán, la cual se estrenó en 1904.³⁰

²⁸ "El público puede asistir a teatros y reuniones", en *El Sol*, núm.154, México, Distrito Federal, 16 de enero de 1915, p. 1.

²⁹ Susan E. Bryan, "Teatro popular y sociedad", en *Cultura, ideas y mentalidades*, p. 189. (Colección de Historia Mexicana).

³⁰ Los periódicos comentaban la belleza de la actriz y el triunfo de la diva y de la obra. Véanse

Estos eran los precios de los teatros Alcázar, Ideal, Mexican, Díaz de León y El Principal.

Platea y Palcos los intercolumnios con seis entradas, siete pesos; luneta y anfiteatro, un peso; numerados de segunda, cuarenta centavos; eventual de segunda clase treinta centavos; numerados de galería veinticinco centavos y galería diez centavos.³¹

En estas salas la sociedad mexicana reconoció y alabó una tranquila interpretación de los acontecimientos históricos que se desarrollaban en el país. La estratificación social del momento se reflejó en los costos del espectáculo y en la distribución de lunetas, palcos, galerías o cazuelas. Parece ser que a mayor lujo de acabados y despliegue arquitectónico correspondió una mayor consolidación social.

No puede dejar de mencionarse a la cantante española María Conesa, conocida como *La Gatita Blanca*, artista preferida por el público y una de las más admiradas en el género chico del teatro frívolo. Se comentaba al respecto: "el público del teatro Colón asistió para ver una vez más a la gentil María Conesa."³² Alternando con ella estaba Esperanza Iris, ambas como tiples, al compás de una opereta o una zarzuela, entonando cuplés, tonadillas y canciones mexicanas, sin faltar los bailes de moda, "can-can" o el "walk". Las obras que se representaban en los teatros Arbreu, María

Guerrero³³ y Renacimiento fueron *La onda fría*, *Héroe del día*, *Club de solteras*, *Como en la vida*, *Como las aves* y *Rosario de Amozoc*.³⁴

El fermento de las nuevas ideas que se estaban gestando en Europa no llegó ni interesó a un México involucrado, en ese momento histórico, en la reafirmación de sus valores nacionales. Sin embargo, surgieron obras orientadas a la discusión e interpretación de las nuevas tendencias sociales surgidas con la Revolución, como la titulada: *Lágrimas, sangre y libertad*, que se presentó el 12 de enero de 1915 en el teatro Hidalgo. De la cual, los especialistas comentaron acerca del argumento:

Los autores dedican la obra a los que han muerto durante la lucha, para que el recuerdo de estos luchadores indique al pueblo la senda del deber, la miseria a que estuvo sujeta la clase proletaria hasta que ésta sacudió el ignominioso yugo tomando las armas rebeldes.³⁵

Aseguraban los diarios que el drama zapatista había sido un éxito. En abierto contraste con la tradición y las costumbres del momento estaba el Teatro Welton, y el tipo de variedad que se presentaba ahí

³³ El María Guerrero se consideró un teatro que representó obra obscena y calificada para hombres solos. *Archivo Histórico del Ex Ayuntamiento*, Diversiones Públicas, Distrito Federal, legajo 12, año 1912,

³⁴ Cfr. Antonio Magaña, *Los teatros en la ciudad de México*, pp. 48-60; Martha Ordaz, et al., "Primera, segunda y tercera llamada" en Carmen Ramos (coordinador) *Las mujeres de la Revolución Mexicana*, pp. 103-104. Cfr. Giovanna Recchia, *Teatros de México*, pp. 61-63.

³⁵ "Lágrima, sangre y..." en *El Sol*, núm. 149, México, 13 de enero de 1915, p. 5.

los siguientes diarios de 1904: *Churubusco*, *El disloque* y *Nosotros*.

³¹ Los precios corresponden al año de 1915.

³² Cfr. *El Sol Libre*, núm. 126, México, 26 de enero de 1916, p. 4.

era de bailarinas que se desvestían ante el público masculino, que en su mayoría se dirigía con los más soeces insultos a las mujeres que se presentaban a exhibir sus trasnochadas desnudeces. La moral pública, ruborizada de tan impúdico espectáculo, exigió al gobernador de la ciudad de México, el 26 de enero de 1915, que realizara la clausura del teatro:

Señor Gobernador, a usted nos dirigimos porque tenemos plena seguridad de que atenderá nuestro ruego. Por la sociedad, que merece toda clase de respeto y consideraciones, haga usted que vuelva de su acuerdo el H. Ayuntamiento y no permita ni un día más las representaciones del Teatro Welton. Ordene su clausura hoy mismo. La sociedad se lo agradecemos.³⁶

En algunas diversiones convivieron variados grupos sociales, como en el circo, las presentaciones aerostáticas. Existieron muchos circos, tanto fijos como ambulantes. Uno de los más importantes fue la compañía norteamericana de los hermanos Orrin, que arribó a la Ciudad de México en 1878, mismo que contó con un local establecido. En las funciones de circo se presentaban contorsionistas, payasos, trapeceistas acróbatas y los animales amaestrados, sin faltar fenómenos como la mujer serpiente, que cargaba en sus trenzas el peso de dos cobras.³⁷

Otro pasatiempo clásico de la época fue la demostración aerostática. Las ascensiones en globo, comunes a diversas poblaciones,

³⁶ "Hay que cegar las charcas", en *El Sol*, núm. 162, México, 26 de enero de 1915, p. 1.

³⁷ Véanse los grabados sobre el circo de la casa editorial de Antonio Vanegas Arroyo y de

casi siempre se realizaron dentro de los circos.³⁸ Con el tiempo los artefactos sirvieron para la publicidad de algunos artículos como la de los cigarros "El Buen Tono".

Los deportes fueron considerados como una sana y moral forma de pasar el tiempo libre, además, en esta época como antaño se introdujo la idea de que practicar el ejercicio ayudaba a preservar la mente y la buena salud. Se hizo muy popular el patinaje sobre ruedas, que se practicaba en pistas decoradas con motivos invernales, que cobraban la entrada y el alquiler de los patines.³⁹

Como han dicho ciertos autores, la prensa fue una de las armas de la Revolución, cuya efervescencia da cuenta de una sociedad inserta en una intensa lucha, en la que los miembros eran protagonistas, o bien espectadores comprometidos o indiferentes de un proceso transformativo que irremediamente vivían y, por ello, eran autores vivenciales de ésta.

A lo largo del siglo XIX las elites mexicanas adoptaron espacios modernos de convivencia y sociabilidad, como las asociaciones y los clubes. En las principales capitales se crearon sociedades cuyos miembros se reunían periódicamente para comentar trabajos científicos o literarios.

algunos grabados de José Guadalupe Posada de los años de 1913, en *José Guadalupe Posada. Ilustrador de la vida mexicana*, pp. 238-245.

³⁸ El aeronauta mexicano más famoso fue Joaquín de la Cantilla y Rico, quien diseñó y construyó sus propios aerostatos. Véase Guadalupe Ríos de la Torre, *José Guadalupe Posada grabador*, tesis licenciatura en historia. México, UNAM, 1980.

³⁹ "Anuncio hoy abre sus puertas la pista de patinaje sobre rueda Hermanos González", *El Sol Libre*, México, 14 de febrero de 1915, p. 8.

Por su parte la burguesía capitalina, a pesar de la situación que enfrentaba el país, y en especial la Ciudad de México, continuó concurriendo al Club de Polo, al Centro Asturiano, al Orfeón y, cuando las circunstancias se lo permitían, continuaba con su vida anterior llena de placeres, diversiones y juegos deportivos. La gente de la elite asistía a los torneos de tenis, polo y otros. Parecía que los trastornos ocasionados por los sucesos de 1910 no les afectaban en nada, pues seguían celebrando banquetes de bodas, bautizos, cumpleaños, paseo de campo, reuniones de té para las damas que seguían preocupadas de lo que dictaba la moda europea, el vestido, cómo servir el té y una serie de frivolidades que era asunto esencial para ellas. La primera guerra mundial y sus estragos imposibilitaron la proliferación y edición de revistas ilustradas y frenaron la comunicación y la llegada de artículos europeos al México revolucionario, esenciales para la sociedad burguesa. Esas actividades aparecieron retratadas en la sección de sociales en los siguientes diarios: *Cosmos* se le considera “como el primer magazine que se publicó en México”.⁴⁰ *El Mundo Ilustrado* fue dirigido por el licenciado Ernesto Chavero. Se publicaba semanalmente y se trataba de una revista miscelánea bellamente ilustrada.⁴¹ Del mismo tipo de la anterior era el semanario ilustrado *Arte y Letras*, dirigido por el mismo Chavero, cuyo presidente era el licenciado José Luis Requena, el gerente Manuel J. Palacios y jefe de Redacción Luís Larrodier,⁴² *El Heraldo del Hogar* era una revista

quincenal para las familias. Su director Benito Torres. Y si bien la publicación incluyó un número de leyendas, esto se debe a que los escritores mexicanos como Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza abrieron una sección que denominaron *Tradiciones y Leyendas Mexicanas*, en la que ambos creaban leyendas anecdóticas relativas a las calles de la Ciudad de México, acordes con su afán de preservar y difundir la tradición mexicana.⁴³

Cabe mencionar que los que también gozaron en derroche y abundancia de la vida capitalina fueron los altos jerarcas militares y políticos, las grandes figuras de la Revolución. Generales y representantes del gabinete en turno se hospedaron en hoteles de lujo y degustaron los mejores platos en los restaurantes elegantes de la ciudad, sin llegar a convivir con la aristocracia porfiriana.⁴⁴ Este ambiente lo disfrutó una minoría de la población capitalina durante la época, en la cual se marcó un mundo de grandes contrastes sociales.

En contraposición a tales tensiones y a la inestabilidad reinante, el capitalino buscaba apaciguar la desesperación mediante la religión y, como hemos mencionado, en los espectáculos.

La población capitalina seguía visitando, como cada 12 de diciembre, la Villa de Guadalupe:

Los trenes eléctricos que unían a la metrópoli con la Villa salían de la Plaza de la Constitución desbordantes de pasa-

⁴⁰ Henry Lepidus, *Historia del periodismo mexicano*, pp. 379 a 471.

⁴¹ *Ibidem.*, p.449.

⁴² Miguel Velasco Valdés, *Historia del periodismo mexicano (Apuntes)*, p. 168.

⁴³ Edelmira Ramírez Leyva, “Los temas olvidados en las leyendas del periodo 1910-1917”, en *Polvos de olvido. Cultura y Revolución*, pp. 90-91.

⁴⁴ Berta Ulloa, *La Constitución de 1917*. (Historia de la Revolución mexicana —1914-1917—, núm. 6).

jeros, por lo que las autoridades decidieron activar las salidas. Los trenes eléctricos no cesan en su tráfico, por lo que cada cuatro o cinco minutos sale un tren compuesto de dos grandes carros.⁴⁵

Parece que esta medida fue insuficiente ya que los trenes estaban llenos y la gente se veía obligada a ir en los estribos de las plataformas, colgados en el exterior del transporte.

Por su parte, las tropas zapatistas aprovecharon su estancia en la capital para acudir en gran peregrinación a la Villa de Guadalupe, y en especial durante el festejo del 12 diciembre de la Virgen del Tepeyac. Al respecto se nos dice:

“La plazoleta de la Villa es una verbena. La muchedumbre se apelmaza, oyese música, agólpense pabellones de lona donde se vende cera, dulces, frutas y se juega lotería”.⁴⁶

La situación del erario en los años críticos de la Revolución no permitió al gobierno cubrir con puntualidad los sueldos de sus empleados. Esto se añadía a la falta de recursos que padeció la mayoría de la población y el alza de precios de los siguientes productos:

⁴⁵ “En la Villa de Guadalupe”, en *Cosmos*, año VI, t. VI, núm. 37, México, diciembre de 1917, p.1583. Empleados, obreros o comerciantes, por decir algo, encontraron en el sistema de tranvías un medio idóneo, y común en otros sistemas metropolitanos, para vivir en un municipio y trabajar en otro. Cfr. Ariel Kuri, *La experiencia olvidada. El ayuntamiento de México: política y gobierno, 1876-1912*, pp. 158-162.

⁴⁶ “Hoy se solemniza la festividad de la Virgen india que floreció entre rosas en el ayate de Juan Diego”, en *El Monitor*, México, 12 de diciembre de 1914, p. 4.

“el problema del carbón continúa sin solucionarse, la falta de leche y sus derivados, respecto a la alza exorbitante de los precios de la carne, los propietarios de carnicerías continúan haciendo agosto, la azúcar la han escondido los comerciantes, los introductores de maíz no se ponen de acuerdo con el precio, las velas de sebo y parafina han aumentado de precio”.⁴⁷

La situación imperante en la capital no fue un obstáculo para celebrar las fiestas de fin de año como las posadas, navidad, la nochebuena, de acuerdo con la posición social de los capitalinos:

Los poderosos de la tierra se agrupan en torno de la mesa para que sus estómagos, pletóricos y bien regalados, sientan el encanto de vivir. Las conservas exquisitas, los pavos al horno, los jamones suntuosos y los quesos son devorados, entre sentados tragos de champagne, a la mayor gloria de Dios.⁴⁸

En cambio, en los hogares pobres, donde la miseria hincó sus garras, acaso faltó en esa rumbosa fiesta el resplandor de una mesa succulenta. Pero a pesar de estos contrastes sociales el pueblo se divertía y festejaba.

El pueblo se divierte en posadas y francachelas. Ambulaba la chiquillería armada de tambores, cucharas y zambombas; vibran las voces juveniles con la gracia antigua de los villancicos.⁴⁹

⁴⁷ “Tarifa de los Derechos de Importación que comenzará a regir el 1o. de noviembre de 1916”, en *Boletín de la Secretaría de Hacienda*, México, 31 de octubre de 1916, pp. 11-59.

⁴⁸ “Noche Buena”, en *El Sol*, núm. 141, México, 29 de diciembre de 1916, p. 3.

⁴⁹ *El Sol*, Loc. cit.

Así, toda la población, ricos y pobres, se unía para pedir la anhelada paz:

Los habitantes de la capital y de la nación entera han encontrado amparo en el Gobierno del Primer Jefe Militar, el país entero verá, pasados estos días, la incertidumbre y zozobra que ya se van desvaneciendo, cómo a la sombra del Gobierno Constitucionalista se garantizan los derechos del pueblo y pueden desarrollarse las legítimas aspiraciones de los mexicanos. La nueva administración trae entre sus promesas, una, la más ansiada por todos: la paz.⁵⁰

Los juguetes para los pequeños fueron sustituidos por golosinas que se vendían en los puestos instalados en la Alameda. La mayoría de la población metropolitana buscó los entretenimientos de acuerdo con el nivel social al que pertenecía: en los fines de semana mientras que los sectores populares paseaban a pie o en canoa por el Paseo de las Flores en la Viga, la Alameda, o por los canales de Xochimilco. Los acomodados preferían hacerlo en coche. Ocupaban sus tardes en el ruedo de las novilladas y sus mujeres disfrutaban los desfiles de moda, la música, y asistían a la ópera con sus historias de amor. Hacían sus visitas, como lo exigían las reglas de etiqueta y buenos modales, asiste a los bailes y a la iglesia. Todas estas actividades les daban opción de alternar socialmente. Los sectores populares se movían con más fluidez en fandangos, bailes, reuniones y verbenas. Las celebraciones políticas y la ocupación de las diferentes facciones revolucionarias daban a unos y otros ocasión de divertirse.

⁵⁰ Pedro Marroquín, "¡Paz!", en *Novedades*, año III, núm. 23, México, 1914 de agosto, pp. 1-4.

CONSIDERACIONES FINALES

A manera de reflexión final: el Estado, en su afán por ordenar a la sociedad y modelar la conducta de los hombres, normó el uso del tiempo libre. Durante todo el siglo XIX y los primeros años, seguidos, de la Revolución de 1910, se creía que el ocio propiciaba la inmoralidad, mientras que las costumbres, la moral y la vida familiar se verían muy beneficiadas si el individuo pasaba sus horas de descanso en compañía de su esposa e hijos, asistiendo a diversiones sanas o practicando deportes. Así las diversiones públicas quedaron sujetas a la reglamentación estatal. Los legisladores favorecieron como antaño aquellas que consideraron como propias para todo público.

Los capitalinos continuaron por algunos años más viviendo en condiciones de penuria y de zozobra producto de la lucha armada. Pero la obra revolucionaria fue decisiva para la sociedad civil, y en ella aparecieron una serie de costumbres y hábitos que marcaron el nacimiento de una nueva cultura popular.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, Solange (coordinador) *Cultura, ideas y mentalidades*, El Colegio de México, México, 1999. (Historia Mexicana).
- DE LOS REYES, Aurelio, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños*, UNAM, México, 1983.
- , *Los orígenes del cine mexicano (1896-1900)*, SEP, México, 1984. (Lecturas Mexicanas, 61)
- GAMBOA, Federico, *Santa*, Grijalbo, México, 1979.
- GARCÍADIEGO, Javier, "El Estado moderno y la Revolución Mexicana (1910-1920)" en

- Evolución del Estado Mexicano, reestructuración 1910-1940*, t. II., El Caballito, México, 1986.
- FONDO EDITORIAL DE LA PLÁSTICA, José Guadalupe Posada. *Ilustrador de la vida mexicana*, Fondo Editorial de la Plástica, México, 1963.
- HERNÁNDEZ, Vicente Martín, *Arquitectura doméstica en la ciudad de México (1890-1925)*, UNAM, México, 1981.
- KURI, Ariel, *La experiencia olvidada. El ayuntamiento de México: política y gobierno 1876 -1912*, UAM-A, México, 1996.
- LEPIDUS, Henry [*Historia del periodismo mexicano*], traducción de Manuel Romero de Terreros. [s.p.i.]
- MAGAÑA, Antonio, *Los teatros en la ciudad de México*, Departamento del Distrito Federal, México,
- MARTÍNEZ ASSAD, Carlos (coordinador), *Instituciones y ciudad. Ocho estudios históricos sobre la ciudad de México* (col. Sábado Distrito Federal), México, 2000.
- MORSE, R. (coordinador) *Las ciudades latinoamericanas, Desarrollo Histórico*, SEP-Setentas, núm. 2, México, 1993.
- RAMOS, Carmen (coordinador), *Las mujeres de la Revolución Mexicana*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1992.
- REED, John, *México insurgente*, Complejo editorial Mexicano, México, 1973.
- RICCHIA, Giovanna, *Teatros de México*, Banamex, México, 1991.
- UGALDE, Nadia, *Diego Rivera. La estética de un sueño*, Conaculta, México, 2002.
- ULLOA, Bertha, *La Constitución de 1917*, El Colegio de México, México, 1983. (Historia de la Revolución mexicana 1914-1917, núm. 6).
- VALERO Silva, José (coordinador), *Polvos de olvido. Cultura y Revolución*, UAM-A/Conaculta/ INBA, México, 1993.
- VASCONCELOS, José, *Ulises criollo*, México, Ediciones Botas, 1945.
- VERA ESTAÑOL, Jorge, *La Revolución Mexicana. Orígenes y resultados*, Porrúa, México, 1957.

FUENTES

ARCHIVO HISTÓRICO DEL EX AYUNTAMIENTO, Diversiones Públicas, Distrito Federal, legajo 12, año 1912.

HEMEROGRAFÍA

Artes y Letras
Boletín de la Secretaría de Hacienda
Cosmos
Churubusco
El Heraldo del Hogar
Novedades
El País. Diario Católico
El Sol. Diario Libre
El Monitor Republicano
El mundo Ilustrado

LEYES

Ley Marcial 1915.

TESIS

Guadalupe Ríos de la Torre, *José Guadalupe Posada grabador*, UNAM, México, 1980, Licenciatura en Historia.

EN BUSCA DEL PASADO PREHISPÁNICO.

JOSÉ MA. ROA BÁRCENA

Begoña Arteta *

Cuando México se independizó de España en el siglo XIX, se inició una serie de luchas políticas en la búsqueda de una identidad que le fuera propia a la nueva nación. En lo político las diferencias estuvieron sustentadas por dos partidos protagonistas: el liberal y el conservador. Estas luchas no sólo se dieron en el campo político, también en el cultural. En una época de efervescencia los hombres de la época se preguntan: ¿cómo somos?, ¿qué queremos ser?, ¿cuáles son nuestras herencias?

Para los años cincuenta, el país había sufrido la pérdida de la mitad de su territorio en la guerra con Estados Unidos, que todos, sin importar su ideología, vivieron como un fracaso nacional, lo que los llevó a replantearse el futuro que querían para el país, y a preguntarse por qué se había fracasado, si cuando se logró la independencia se avizoraba un futuro lleno de promesas y expectativas que la realidad, muy pronto, se encargó de desmentir.

En esta segunda etapa, la de la reconstrucción nacional, surgieron aquellos

hombres que nacieron en la década de los veinte, que no participaron en la lucha de independencia y que sintieron la necesidad de definirse y de identificarse como mexicanos; en esta época se ubica a José Ma. Roa Bárcena y la lucha ideológica por definir la identidad del nuevo país cultural y políticamente.¹

En todos los campos se libró esa lucha, en el político, el más conocido y estudiado, pero también en todas las manifestaciones de la cultura y sobre todo por medio de la escritura, en la prensa, la novela, el cuento, la poesía, cuadros de costumbres, etcétera. Guy Rozat comenta que los estudios se han dedicado más a la perspectiva política y no se ha valorado

[...] el esfuerzo global que representa una construcción nacional a la cual, todos, cada uno a su manera participan, ya sean conservadores o liberales, clérigos o laicos, burguesía agraria o protoindustrial.

¹ Arteta, Begoña, "José Ma. Roa Bárcena." *Historiografía Mexicana. En busca de un discurso integrador de la nación. 1848-1884*, t. IV, pp. 241-257.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Se puede pensar que la confusión, los desgarramientos, el enfrentamiento de las pasiones partidarias que llevan a la guerra civil son las manifestaciones de la fuerza de esa vida nacional que hierve y trabaja en las profundidades del cuerpo social.²

En esa historia cultural, una de tantas afirmaciones que se heredaron y repitieron a través del tiempo, es la que sostiene que los conservadores eran pro-hispanistas y los liberales indigenófilos. En este enfrentamiento ideológico, la repetición de una idea, de tanto repetirse, se convierte en verdad, y ha enmarcado a los simpatizantes de uno u otro grupo, en una filiación de escuelas y pensamiento. Como dice Edmundo O'Gorman, en el intento por encontrar un fundamento histórico a nuestra individualidad entre los dos grupos, a fin de poder cobrar conciencia de lo que somos, se establece un forcejeo en el que, de acuerdo con los postulados liberales, el México actual:

“...desde la aurora de su independencia no es en realidad sino el mismo que hallaron y hollaron los españoles”, en tanto que la tesis de los conservadores sería que México no es sino la Nueva España que, llegada a su madurez y mayoría de edad, sólo mudó de nombre al romper las ataduras con el delantal de la madre Patria”.³

Esta polémica que se suscitó desde entonces y que se ha seguido afirmando sin que perméen ningún tipo de matices es la que trataré en este trabajo, en el que me

² Guy Rozat, *Los orígenes de la nación. Pasa-do Indígena e Historia Nacional*, p. 200.

³ Edmundo O'Gorman, *La supervivencia política novo-hispana*, 1974, p. 7.

concretaré a uno de los conservadores más “recalcitrantes”, José Ma. Roa Bárcena, y creo que el adjetivo es justo respecto de cómo vio a ese mundo prehispánico tan llevado y traído en la lucha de las ideologías. Con Roa Bárcena estas simplificaciones teóricas no corresponden a los marcos en que se ha querido encasillar a los autores de acuerdo con su filiación política.

Por ser significativa esta discusión, entre los llamados hispanistas e indigenistas, en esta idea excluyente que se está a favor o contra de unos u otros, en la conformación del pasado nacional, trataremos este tema al que Roa dedicó varias páginas de su obra, y veremos cómo se acercó a la historia del México antes de la Conquista, en una época en la que se intenta fortalecer el sentido de la historia y la unidad nacional.

José Ma. Roa Bárcena, nació en Jalapa, Veracruz, en 1827. Perteneció al grupo conservador, y si no tomó las armas y tampoco ocupó puestos políticos, la pluma le sirvió para combatir las ideas liberales, sobre todo como periodista y en algunas de sus obras literarias como en su novela *La Quinta Modelo*.⁴ En su ciudad natal se dedicó a trabajar en asuntos mercantiles, pero su vocación lo llevó a publicar sus primeros poemas. Llegó a la ciudad de México en 1853, y de inmediato asistió a la tertulia de José Joaquín Pesado, ahí se incorporó al mundo de escritores conservadores de la época. Las tertulias reunían a aquellos con coincidencias ideológicas, eran los espacios de discusión y participación. Como dice María Luna:

⁴ Begoña Arteta. “*La Quinta Modelo*” en *Revista Fuentes Humanísticas*, núms. 21/22, pp. 45-53. La obra novelística de Roa Bárcena presenta la postura del escritor que recrea en sus narraciones su propuesta como conservador en el imaginario social, los deseos y proyectos para la conformación de una identidad nacional.

“... ellas fueron importantes para la comunicación y reflexión de ideas, de doctrinas y de corrientes políticas y literarias, que se plasmaron en la escritura y fueron también fundamentales para que los ciudadanos se organizaran políticamente.”⁵

Roa Bárcenas fue director de varios periódicos conservadores, además de poeta y narrador, en cuentos y novelas, historiador, traductor y crítico literario, apoyó la llegada de Maximiliano de Habsburgo, aunque después se desilusionó de su gobierno por no haber cumplido con las expectativas de su grupo por las ideas liberales que éste mostró, nada afines con el proyecto conservador. Con el triunfo de la República en 1867, se dedicó a la literatura no combativa y en la etapa de la reconciliación se le invitó a colaborar en el periódico *El Renacimiento*, en donde cupieran todas las ideologías para crear una verdadera literatura nacional. José Ma. Roa Bárcena murió en 1908.

Para entender el pensamiento conservador del escritor veracruzano en aquellos años de lucha ideológica en los que todavía no se definía cuál de los dos obtendría el triunfo, transcribo lo que publicó en 1855 cuando apareció el periódico *El Nuevo Mundo. Semanario de Religión, Ciencia, Literatura y Arte*, en éste escribió:

“La intención del Semanario es la de dar una “preparación sólida y cristiana” a los lectores, ya que los habitantes de estas tierras han sido señalados por la Provi-

⁵ María Luna Argudín, “La Construcción de la historiografía liberal: constitución de saberes y los principios dominantes, 1822-1850.”, en José Ronzón y Saúl Jerónimo, *Reflexiones en torno a la Historia Contemporánea*, p. 284.

dencia para un gran desarrollo (económico). En contraposición a esta región se encuentra el antiguo continente que se ha visto afectado por el “socialismo” que es una degradación y una lucha contra el orden.”⁶

En estas palabras se puede resumir el pensamiento de José Ma. Roa. Para él, el país estaba llamado providencialmente para cumplir con su destino de prosperidad, siempre y cuando no se rompieran los principios heredados de la religión y el orden social establecido.

En cuanto al tema del pasado prehispánico, escribió dos obras literarias dedicadas a este periodo, *Ensayo de una historia anecdótica en los tiempos anteriores a la Conquista*,⁷ y *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del Norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*.⁸ Además en el *Catecismo Elemental de la Historia de México*,⁹ en el que se incluye una sección dedicada a este periodo como parte importante de la Historia Nacional. Todos estos libros se publicaron en 1862, año en el que las tropas francesas invadieron el país.

La obra el *Catecismo Elemental...*, es interesante, ya que se trata del segundo libro de texto que tuvo la intención de reunir en uno solo, toda la historia del país para que

⁶ Luisa Fernanda Rico Mansard, *La Idea de la Historia en don José María Roa Bárcena*, tesis de licenciatura, p. 146.

⁷ José María Roa Bárcena, *Ensayo de una historia anecdótica en los tiempos anteriores a la Conquista*.

⁸ José María Roa Bárcena, *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del Norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*.

⁹ José María Roa Bárcena, *Catecismo Elemental de la Historia de México*.

serviera a los alumnos y profesores.¹⁰ Como su nombre lo indica, tuvo una intención didáctica para dar a conocer una historia nacional en su conjunto, en un esfuerzo por condensar los hechos más importantes que lo constituían como país. Hay que señalar que en esta inquietud de los escritores por incorporar a los mexicanos en la formación nacional, la enseñanza de la historia cobró una especial relevancia; lo veían como una necesidad indispensable que uniría a la población en el conocimiento del pasado y los llevaría al buen gobierno del país. Roa se disculpa de las fallas que pudiera tener, "...por ser yo acaso el primero que acomete aquí un ensayo de tan difícil género".

Ningún otro autor de la época dedicó tantas páginas a ese mundo anterior a la Conquista, como él lo llama. Se puede asegurar que el tema lo apasionó, por el solo hecho de mostrar tal interés en darlo a conocer en los tres géneros que utilizó para ese fin, bien sea como historia, como anécdotas, o leyendas escritas en poesía, para que los lectores se interesaran en (ese periodo) del que muy pocos se habían ocupado hasta entonces en el periodo independiente. En la obra *Ensayo de una historia anecdótica...*, convoca a todos los mexicanos a recuperar ese pasado como propio por medio del conocimiento para valorarlo en toda su dimensión y reconviene a aquellos lectores que:

[...] acuden a la literatura de otros países en busca de instrucción y solaz, bien es que den una ojeada a la propia, que en

¹⁰ El primer libro de texto de historia que se publicó fue el de Epitacio de los Ríos, *Compendio de la Historia de México*, en Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y Educación en México*, p. 47.

su ramo de historia contiene bellezas, a juicio de los más sabios críticos. Los anales de Tula, Texcoco y México en los días precedentes a la conquista española no deben ser desconocidos por los actuales habitantes del Antiguo Anahúac y antes de estudiar la ascendencia y el origen de pueblos extraños, parece que convendría estar al tanto de todo aquello que dice en relación con el nuestro. ¹¹

Para la investigación en este tema, Roa Bárcena tomó como fuentes a los cronistas de los siglos XVI y XVII, y menciona a todos los autores que hasta entonces habían dejado estudios sobre la época, pero sobre todo, se basa en Francisco Javier Clavijero y Mariano Veytia.

En las tres obras sigue la misma línea de pensamiento para dar a conocer ese mundo desaparecido, pero que forma parte de la historia nacional. Lo que cambia en cada uno es el tono, no las ideas. El *Catecismo Elemental...*, elaborado con el sistema de preguntas y respuestas y en el que busca "la verdad", no interviene el autor con opiniones muy personales, licencia que sí se da en *Ensayo de una historia anecdótica...*, y en *Leyendas mexicanas...*, deja que el lirismo escape en verso y toma unos cuantos hechos, mezclados de heroicidad y romance, para relatarlos en poesía.

En Roa Bárcena hay una admiración por el mundo prehispánico, sus conocimientos, su historia, ese pasado forma parte de la historia del territorio que conforma la nación mexicana y es digno de ser conocido por sus habitantes. El gran pero, es su religión y los sacrificios humanos, sin embargo la reacción frente a estas prácticas no es privativo de Roa Bárcena como conservador, también

¹¹ José Ma. Roa Bárcena, *Ensayo de...*, pp. 1-2.

a los liberales cuando trataban ese tema les parecía terrible. Sin embargo, el escritor veracruzano llega a suavizar este asunto, cuando toma como fuente a Veytia y el sentido religioso que éste le da al suponer que sus habitantes cuando llegaron en "los tiempos remotos" creían en un Dios único, lo que no impidió que, después estas ideas religiosas cambiaran y se perdieran, aun así afirma que:

"...si tan lejos se hallaban de la verdad y el bien a tal respecto los moradores de estos países, preciso es confesar que en lo demás su civilización llegó a un grado de adelanto que admiró a los conquistadores y es alabado hoy mismo de cuantos leen su historia y estudian los pocos monumentos que se conservan de su grandeza."¹²

Retoma la idea surgida desde la Academia de San Juan de Letrán de rescatar lo nacional para incorporarlo a la cultura universal, considera que la historia y las leyendas prehispánicas son temas dignos de ser tratados literariamente, y aunque reconoce que si se consignan hechos inverosímiles y hasta falsos, su certidumbre "...descansa en las mismas bases que la historia de la generalidad de los demás pueblos de la tierra."¹³ Además, en el *Ensayo de una historia anecdótica...*, advierte que compendia todo lo que encontró en la historia de México sobre la época anterior a la Conquista y que considera:

"...puede despertar el interés y a entretener el espíritu de los lectores; sin que

¹² Roa Bárcena, *Leyendas mexicanas...*, pp. 21-22.

¹³ *Ibid.*, p. 3.

para ello trace novelas, pues si hay enredo y desenlace dramático en algunos de los hechos que consigne, es porque así los ofrece ya la tradición, no porque yo tome la licencia de alterarlos y reformarlos a mi arbitrio."¹⁴

Como ferviente católico, se apoya en Veytia, cuando menciona que éste acepta el mismo origen de los pueblos americanos, que el de los pueblos de Europa, África y Asia, de los que se desprenden después de la confusión de la Torre de Babel, y cruzan por el estrecho de Bering. Siete familias o tribus llegaron al norte de California, y cree que el cristianismo ya había sido predicado en estas tierras, tal vez por Quetzalcoatl y aun se aventura a indicar que este personaje pudo haber sido el Apóstol Santo Tomás.¹⁵ Si bien Roa, no lo afirma, lo deja ahí para que sus lectores lo conozcan y saquen sus propias conclusiones. Él se cura en salud y comenta: "Sin calificar yo sus fundamentos, voy a extraerlos brevemente como asunto de no escaso interés para cuantos se dedican al estudio de la antigüedad mexicana." Aquí intercala la idea de que las tribus tenían idea del diluvio universal, de la confusión de las lenguas y la existencia de un Dios Creador, por lo que sospecha que el cristianismo había sido predicado en tiempos remotos y después olvidado, con un predominio de la superstición.¹⁶

¹⁴ Roa Bárcenas, *Ensayo de una historia anecdótica...*, p. 1.

¹⁵ Aquí cabe recordar que Fray Servando Teresa de Mier, en el famoso sermón de 1794, dijo que la virgen de Guadalupe no se le había aparecido a Juan Diego, sino a Santo Tomás que era el mismo Quetzalcoatl quien había predicado el cristianismo en estas tierras.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

La constante en toda la obra de Roa es la defensa del catolicismo, como la religión única y verdadera, pilar de los otros temas esenciales de su obra: la familia y la patria. Como paréntesis, diré que Roa verá en el protestantismo, otro de los peligros en la influencia que pueda tener sobre los mexicanos la cultura norteamericana, además de la libertad de culto contenida en el programa liberal. Sutilmente en ocasiones y en otras abiertamente, dependiendo del género del que se trate, Roa siempre intercalará una opinión y una defensa de los principios en los que él cree que sostienen y permiten el bienestar de la sociedad y del país. Sale en defensa de Veytia de las críticas que le hace Prescott, "...respecto de no mostrar criterio en aquellos puntos en que se atraviesa el catolicismo [...] no merece que un protestante haga esos comentarios."

De entre todos los gobernantes aztecas, dedica a Nezahualcóyotl una especial atención y después a su hijo Nezahualpilli ya que estos, "...repugnaban inmolar a sus semejantes en las aras de tan inmundos dioses..." Para el escritor que colocó la religión por sobre todas las cosas, y los principios morales que se encuentran en toda su literatura, también están contenidos en la historia anterior a la Conquista, estos son válidos para todos, y en los personajes encontramos cualidades y defectos.

Aunque menciona a otros pueblos, son los habitantes del Anáhuac en los que centra su atención. Guy Rozat reflexiona acerca del lugar geográfico que estudia Roa y comenta:

En la recuperación de la palabra Anáhuac como nombre origen se encuentra ya definido todo un proyecto de escritura. En efecto, si el nombre antiguo de México es idéntico en su contenido al de Anáhuac, en cierta medida,

se legitima el hecho de que a lo largo de su relato no aparecerán o de manera muy reducida las otras experiencias históricas regionales que no pertenecen al Anáhuac, y que su prologuista, Porfirio Martínez Peñaloza en la edición que hemos utilizado le reprochará. Debemos tomar en cuenta y analizar esta decisión, no como insuficiencia sino como un proyecto de escritura que identificará un nombre México y un lugar, el Valle de México. Ese modelo de escritura estará omnipresente en la historia nacional del siglo XIX y prevalecerá hasta la actualidad.¹⁷

Roa Bárcena relata el esplendor y la decadencia de Tula, (esta última se da cuando se relajan las costumbres), y cómo se dio el poblamiento del Valle de México, en *Ensayo de una historia anecdótica...*, la historia del pueblo Azteca se mezcla siempre con la de los otros grupos que lo rodean, no es privativa de ellos, aunque ellos sean los protagonistas, no consiguieron el gran poderío y dominio que los hizo famosos solos, sino a través de las alianzas con otros pueblos.

La idea moralizante nunca abandona a Roa Bárcena, la caída de Tula es una consecuencia de los desvíos de sus gobernantes, éstos deberían de dar el ejemplo a sus súbditos, ya que ellos influyen directamente con su conducta en el comportamiento de los que están bajo su dominio y lo repite en *Leyendas mexicanas...*, cuando en verso proclama:

Y los placeres y el vicio.
Más fuerza traen si bajan

¹⁷ Guy Rozat, *Los orígenes de la nación...*, pp. 206-207.

De las montañas los ríos,
Y abrasan la luz del sol
Si en el Zenit está el disco
Quién de la sociedad esfera
Alcanza elevado sitio,
Lleve ejemplo y enseñanza
Del bien o el mal en sí mismo.¹⁸

Meconétzin sube al trono, aunque hijo ilegítimo, nacido de los amores del rey con Xóchitl, a la que con engaños separó de sus padres para hacerla su concubina, este ejemplo también lo tomará en cuenta para explicar las pasiones “vulgares” que lo dominaron y cómo con el tiempo empezó a gobernar como tirano.

Qué mucho sí, que lo tuerza
Quien advirtió desde infante
Qué en ir por senda torcida
Son los primeros sus padres!¹⁹

Continúa en esta obra con otro gran poema *La emigración de los Aztecas hacia el Anáhuac*, la salida de Aztlán y la división de los grupos durante su peregrinación. Pasa a la fundación de lo que ahora es la Ciudad de México, con un importante resumen poético de su historia, y cómo esta ciudad, a través de su visión se convierte en el centro de la historia nacional. De Nezahualcōyotl, este personaje admirado por Roa, toma su *Casamiento*, con los ingredientes de guerra, heroicidad y amor. El último de sus poemas, es el de la princesa Papatzin y sus premoniciones anteriores a la Conquista.

¹⁸ José Ma. Roa Bárcena, *Leyendas mexicanas...*, p. 37.

¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

Todos los personajes son tratados como los grandes señores que eran y los considera, al igual que si lo fueran de los países europeos, es la historia realizada por los individuos, sus virtudes y vicios, sus hazañas y sus derrotas, es la visión de la historia en la que las causas exógenas no aparecen, la grandeza y destrucción de sus pueblos es la consecuencia de las acciones de sus gobernantes. Recrea en la descripción literaria, sus festividades, ornamentos, costumbres matrimoniales, funerarias, militares, les da a las historias una trama que invite a los lectores a seguirlas con el interés de que las conozcan y admiren su grandeza.

Antes de la llegada de los españoles, la historia está llena de premoniciones que avisaban su aparición en estas tierras. Roa las relata todas, sean ciertas o no, pero sobre todo y a pesar de la defensa valiente y heroica de los habitantes del Anáhuac:

“...aparecen los designios providenciales patentes en la sustitución de la luz del Evangelio a las tinieblas del gentilismo y de la Cruz signo de redención y de amor, a los ídolos cuyas aras mostraban en la sangre y las entrañas de los seres humanos los más horribles trofeos de la barbarie...”²⁰

Para el escritor algún día tenía que llegar la luz del Evangelio, era un hecho que el destino providencial de estos pueblos sería por medio de su derrota frente a los europeos como conocerían y encontrarían la fe verdadera en el cristianismo que los redimiría. En la historia de la Princesa Papatzin, hermana de Moctezuma, que relata

²⁰ José Ma. Roa Bárcena, *Ensayo de una historia...*, p. 26.

en *Ensayo de una historia anecdótica...*, y recrea con gran lirismo en verso en *Leyendas mexicanas...*, con bellas descripciones de su entierro, adornos y ofrendas, para seguir su viaje al otro mundo, encontramos un ejemplo de esto. Papatzin se le aparece a una niña que juguetea, para pedirle que lleve el mensaje a la esposa del mayordomo y le diga a esta que la vio y que la guíe hacia el lugar en que ella se encuentra, a su vez la mujer se lo comunica a Nezahualpilli y éste a su vez le cuenta a Moctezuma que su hermana ha resucitado. Cuando se encuentran, los gobernantes con Papatzin, ella les relata de cómo un joven se le apareció y le habló de los "rubios varones" que llegarían y con ellos "el soberano bien", y el Dios verdadero", y así ella se convertiría en el primer apóstol de esa doctrina.

Las premoniciones para Roa son importantes, para dejar un testimonio de lo escrito sobre el tema, sean verdad o no, éstas están documentadas en algunos autores que toma de referencia, y al mismo tiempo da la impresión, al leer estas obras en las que se ocupa del tema prehispánico, que quiere preparar al lector sobre lo inevitable, el hecho providencial de la Conquista que serviría sobre todo, para dar a conocer la religión católica a estos pueblos, y el hecho de una conquista sangrienta, pero como una redención, un "baño sagrado", para terminar con los versos:

De su doctrina santa a la influencia
Llegaron a formar un pueblo mismo,
De cuya ardiente fe dan testimonio
Los templos que nosotros destruimos!²¹

²¹ José Ma. Roa Bárcena, *Leyendas mexicanas...*, p. 169.

Para Roa, la unión de un pueblo en la fe de Cristo, en la religión, es lo que unifica a todos y convierte a México en el país que es. Con este último poema, termina la época prehispánica, que inició con *Xóchitl*, o la *Ruina de Tula*.

Pocos autores escribieron, como ya se dijo, tantas páginas dedicadas a ese mundo anterior a la Conquista, tan diferente y extinguido en todo su esplendor, y aunque según el mismo Roa, es con la llegada de los españoles y el posesionamiento de estas tierras cuando se funda la nación. Fue Roa Bárcena un promotor del conocimiento de la cultura y la historia prehispánica. Mesurado, una de las características de su personalidad, en el análisis de temas históricos, y en este tema conflictivo, en el que se juzga que si se está a favor del mundo prehispánico se está en contra de la Conquista y todo lo que ésta trajo consigo al país, él opina sobre este enfrentamiento de culturas, que se percibía incluso partidaria, en esa época, y hace un comentario en *Ensayo de una historia anecdótica*, después de describir los miles de sacrificios humanos que se ofrecieron durante la consagración del templo por Ahuizotl, que aunque larga, me parece interesante consignarla, por situar su posición en esta discusión. Dice en un intento de reconciliación con el pasado, que aquellos que tratan

"por espíritu de raza o de partido, de considerar que la civilización de estas comarcas era superior a la de los pueblos cristianos de aquel tiempo y califican de extrema calamidad la conquista española, fundadora de la sociedad a que pertenecemos..."²² se topan con la costumbre de

²² José Ma. Roa Bárcena, *Ensayo de una historia...*, p. 380.

los sacrificios humanos y de antropofagia y al no poder negar, ni contradecir a los historiadores disminuyen el número de víctimas, como si esto no fuera por sí mismo terrible:

“como si esas manchas sangrientas, dice, eclipsaran a los ojos de la posteridad el esplendor que alcanzaron las artes políticas y liberales de los antiguos habitantes de nuestro territorio.”

De la misma forma sería criticable, dice que aquellos que trataran de ensalzar la Conquista, negaran la “carnicería de Cholula, los asesinatos de Alvarado, la avaricia y crueldad de los encomenderos y los lunares que aparecen en la fama del mismo Hernán Cortés.” Para terminar con este comentario:

“ la historia del género humano lo mismo cuando se trata de pueblos que de individuos, es una mezcla de luz y sombras, un tejido de progreso y aberraciones, un haz de heroicidades y de crímenes, un testimonio práctico de la falsedad radical de esa escuela filosófica que, negando a Dios, deifica al hombre, reputándolo dotado de innata perfección y llamado a establecer en el tiempo el paraíso en que no creen en la eternidad los sectarios de la expresada escuela.”²³

La polémica existe en este periodo, así que Roa, sin restarle ningún mérito a la civilización prehispánica, no deja de consignar los sacrificios humanos, así como tampoco los crímenes cometidos durante la Conquista y las encomiendas. Asevera que la fundación de la sociedad mexicana se

²³ *Ibid.*, p. 381.

inicia con la Conquista, ve en ella el nacimiento de la nación, con los diferentes grupos raciales que la componen. En la historia de los pueblos como en la de los individuos, se encuentran luces y sombras en su acontecer histórico, pero podemos entender que los hechos ya se consumaron, esa es la realidad de lo sucedido y de sus consecuencias en la configuración social del país.

No deja de llevar agua a su molino en los últimos renglones, en contra de los que niegan a Dios y creen en el Paraíso en la Tierra, ¿cómo lo lograrán si las acciones de los hombres en la historia, demuestran lo contrario? Polémica ésta, también de su época, en contra de los liberales que luchaban por un estado laico y la laicidad de sus instituciones.

De hecho, el enfrentamiento y las opiniones están centradas en el tema religioso que corresponde al momento histórico en que viven Roa y sus contemporáneos. Recordemos que el gran debate se encuentra en las reformas del Estado, y en las que los liberales pretenden terminar con todos los privilegios que la Iglesia católica había tenido hasta entonces y todo lo que ello conllevaba: educación laica, entierros y matrimonios civiles, reparto de sus propiedades, etcétera. Lo que Roa defenderá será el orden eclesiástico y su repercusión en la sociedad civil, piensa que si los valores y los principios cristianos no se guardan, la sociedad se desmoronará, al igual que pasó con el mundo prehispánico, cuando los monarcas relajaron sus costumbres, vino la decadencia y la desaparición de sus reinos.

El radicalismo de posiciones entre la visión conservadora y liberal no es tan tajante como algunos señalan, un conservador como Roa Bárcena tiene una gran simpatía por ese mundo desaparecido de los indígenas, ahí está en su historia, en sus

leyendas, es parte del pasado nacional, que fue sustituido desde la Conquista por la cultura occidental cuyo valor más importante fue la llegada de la religión católica. Para los liberales, los 300 años de dominación española eran la causa de todos los males de los que el país no se reponía. Ellos se negaban a integrar la época de la Colonia como parte esencial de la formación nacional y les estorbaba, lo que los llevó a rechazar todo lo heredado durante esos años.

La premisa de la que se parte es falsa al agrupar a los simpatizantes de uno y otro grupo, entre hispanistas e indigenistas, como si la visión que tuvieron del México prehispánico fuera diferente y unos denotaran la grandeza de sus pueblos y otros la alabaran. La diferencia en la visión de la historia de México entre ellos, radica en el momento en el que sitúan la fundación de la nación mexicana. Para Roa, el conservador, se da en el momento de la Conquista y con ella, la introducción del catolicismo, la Colonia está ahí, está presente, y son herederos de gran parte de esa tradición, y con ella la más importante, la religión. Para los liberales la fundación de la nación, se inicia con la independencia de España, con una negación de la Colonia, y si no la negación total, sí como la causante de todos los males del país. Lo que defiende un conservador como Roa es la religión que llegó con la Conquista, ese es el bien alcanzado en un sentido providencial, lo que no significa que la civilización prehispánica desmerezca en su cultura y sus logros, y cuya única objeción radica en la religión idolátrica y los sacrificios humanos, esto último causa el mismo repudio a los liberales lo que no los hace indigenistas.

Esta discusión no tiene nada que ver con la admiración o el menosprecio al pasado

de los indígenas, sino con la llegada de los conquistadores y la influencia de su soberanía en esta tierra. Los autores, no escaparon al momento histórico que les tocó vivir, la lucha se da en ese momento entre continuar con una tradición o reformarla, para suprimir todo lo que de ese pasado les parecía nocivo para el desarrollo del país. Para Roa, la tradición colonial se concreta en la espiritualidad y los valores morales predicados por la religión, de ahí su defensa, sin negar los abusos cometidos durante la Conquista y la Colonia, pero para él era algo inevitable, estaba providencialmente designado para que esta parte del mundo conociera y siguiera la "religión verdadera". En cambio, para los liberales, con la Conquista llegó la religión y los abusos cometidos por los grupos eclesiásticos, que sometieron al pueblo e impidieron su desarrollo para convertirse en una sociedad moderna.

En Roa Bárcena encontramos una reconciliación con los dos pasados el prehispánico y el colonial para llegar al México del siglo XIX, adelantándose a lo que en los primeros años del porfirismo, postularon Orozco y Berra, y Vicente Riva Palacio. Pero si de matices hablamos al iniciar este texto, es necesario hacerlo también en el caso de José María, su único libro realmente de historia fue el *Catecismo Elemental...*, en el que procura ser imparcial y decir "la verdad" sin tomar partido y dar conclusiones definitivas, sino solamente narrando los hechos como sucedieron, tratando de alejarse y verlos desde afuera. En los comentarios de *Ensayo de una historia anecdótica...*, y en las *Leyendas mexicanas...*, sí se arriesga a dar una opinión y es la de una idea de mestizaje espiritual entre esos dos pasados. Pero como hombre de su tiempo y en el momento en el que escribe de enfrentamientos

ideológicos su lucha está siempre marcada por la defensa del catolicismo y la conservación de los privilegios de la iglesia.

En el intento por construir una nacionalidad, y en la búsqueda de los orígenes que los individualizaran del resto de las naciones, los hombres del siglo XIX se enfrentaron política e ideológicamente y, si bien, como ya se dijo, partieron de dos orígenes diferentes que años más tarde se trataron de conciliar, Roa Bárcena aceptó y concluyó que con la Colonia se inició la nación, pero con un mundo indígena transformado por la Conquista que formaba parte de la historia de este país, una historia que era necesario dar a conocer como parte del pasado nacional en lo que tuvo de grandioso y heroico, en un intento de reconciliación e integración de los pasados históricos.

BIBLIOGRAFÍA

ARTETA, Begoña, "José Ma. Roa Bárcena", *Historiografía Mexicana. En busca de un discurso integrador de la nación. 1848-1884*. t. IV, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1996.

O'GORMAN, Edmundo, *La Supervivencia Política Novo-Hispana*, Universidad Iberoamericana, México, 1974.

ORTEGA Y MEDINA, Juan A. y Rosa Camello, (coordinadores.), *En Busca de un discurso integrador de la Nación. 1848-1884*, vol. IV, UNAM, México, 1996.

RICO MANSARD, Luisa Fernanda Francisca, *La Idea de la Historia en Don José María Roa Bárcena*, tesis, grado de licenciatura, UNAM, México, 1981.

ROA BÁRCENA, José Ma., *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del Norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*, editor, Agustín Masse-Librería mexicana, México, 1862.

———, *Ensayo de una historia anecdótica en los tiempos anteriores a la Conquista*, Editora Nacional, México, 1956.

———, *Catecismo Elemental de la Historia de México*, INBA/SEP/IEHRM, México, 1986.

RONZÓN, José y Saúl Jerónimo, *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, UAM-A, México, 2002.

ROZAT, Guy, *Los orígenes de la Nación. Pasado indígena e historia nacional*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, México, 2001.

HOMBRES. DE LA NATURALIZACIÓN DEL GÉNERO A LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL DE LA DIVERSIDAD SEXUAL

Mauricio List Reyes*

INTRODUCCIÓN

Cuando se habla del cuerpo humano, las primeras imágenes que suelen generarse son biológico-anatómicas, aun cuando en la mayoría de los casos los conocimientos que las personas no especializadas tienen sobre este tema, además de escasos, son difusos y hasta erróneos. Incluso es posible darse cuenta de que para mucha gente su propio cuerpo resulta desconocido por razones culturales que exploraremos en el presente trabajo.

A lo largo de los siglos se han generado diversas conceptualizaciones del cuerpo, que poco a poco establecieron condiciones éticas y morales relacionadas con su cuidado, limpieza y protección; así como con la manera en que debía ser cubierto para su presentación ante los demás, tapándolo, revistiéndolo y aislándolo, tanto del ambiente en el que se movían los sujetos como de sus prójimos.

* Profesor-investigador de El Colegio de Antropología Social de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Los atuendos utilizados en diversas épocas nos dan información acerca del sentido que se le daba al cuerpo y sobre la manera de representarlo, a partir de lo que se mostraba y lo que se cubría; de lo que se disimulaba y de lo que se hacía evidente. Así, podemos observar muchos elementos que dieron sentido a los cuerpos, y que permitieron que se transformara su sentido sociocultural de acuerdo con cada época y lugar.

Dentro de este repaso veremos que en esos procesos históricos hubo factores que le dieron cierto matiz a estas características a partir del género de los sujetos aludidos. En este sentido, ser hombre o mujer en las diferentes sociedades, condicionó en buena medida las acciones, percepciones y usos del cuerpo, así como las maneras en las que los sujetos interactuaban con el mismo y con el otro género.

Estos cuerpos *desnaturalizados* o *enculturados* adquirieron características que las diversas sociedades les otorgaron. Una de ellas, quizá la más importante, fue que se dividieron en dos categorías a partir de las cuales se organizó el mundo en *lo femenino* y *lo masculino* asignándoles papeles

distintos en función de las expectativas que alrededor de ellos, se formaron.

Las sociedades produjeron relaciones jerárquicas de poder, a partir de las diferencias de género, que permitieron justificar una organización en la que el varón construyera o conservara una posición de control frente al otro género. En Occidente, a lo largo de los siglos, se elaboraron discursos que legitimaron esta subordinación. Durante el siglo xx el debate de sufragistas, feministas y demás luchadoras sociales que buscaban transformar esas relaciones sociales, permitió ir entendiendo ese proceso histórico y con ello sentar las bases para el establecimiento de una sociedad más equitativa y respetuosa de las diferencias.

No obstante lo anterior, no se agotan ahí las desigualdades sociales. Habría que inscribir allí aquellos comportamientos sociales, justificados a partir de su naturalización, al emparentarlos con los sexuales, que de manera más variada generaron categorías cuyo reconocimiento y, por tanto, valoración social, se ha transformado en la sociedad occidental, pasando de ser actos respetables de los sectores sociales hegemónicos a actos descalificados de sectores marginales.

Dentro de estas categorías encontramos los comportamientos sexuales que se transformaron a lo largo del tiempo al responder a diversas circunstancias económicas, políticas, demográficas entre otras y que después obtuvieron una base discursiva de orden moral, que contribuyó a darle validez a esas transformaciones.

BREVE HISTORIA DEL CUERPO MASCULINO

Hablar de la construcción cultural de los cuerpos, resulta sumamente sugerente para

el planteamiento que desarrollaremos en el presente apartado, con relación a la manera en que las sociedades occidentales han construido la masculinidad.

Las sociedades han generado discursos respecto de los cuerpos masculino y femenino, es decir, de esculpirlos, obteniendo de una masa informe, un sujeto normalizado y enculturado, a partir de los presupuestos, la cosmovisión y el sistema de valores del grupo social en cuestión.

Es importante aclarar que desde el punto de vista que se presenta, no nos referimos a los cuerpos de manera atemporal o universal. Consideramos que los cuerpos se construyen histórica y culturalmente y responden a las necesidades, ideas, pensamientos e imaginarios de una sociedad en particular.

Las sociedades humanas en su desarrollo histórico construyeron imágenes o representaciones de los cuerpos masculino y femenino, ya sea por medio de metonimias (y ello nos lleva a mencionar la multiplicidad de representaciones fálicas) o de una variedad de imágenes que fueron desde las pinturas rupestres —que en su sencillez no siempre se dejan adivinar claramente los detalles— hasta las más perfectas representaciones mediante la escultura y la pintura de los ideales estéticos femenino y masculino de las épocas y culturas de las cuales el Occidente actual es heredero.

De esas representaciones surgieron también las imágenes religiosas en las que se recuperaron los ideales estéticos (como símbolos de perfección de la divinidad) aunque después se dijera que eran esas divinidades las que habían creado al hombre a su imagen y semejanza.

Si revisamos los más antiguos textos de diversas tradiciones religiosas y filosóficas de Occidente encontraremos, sin lugar a

dudas, referencias a los orígenes del hombre como especie y, por tanto de su cuerpo, mismo que ha sido percibido de distintas maneras y no necesariamente en el sentido binario que el género en la actualidad plantea, sino respondiendo a los condicionamientos que en su momento cada sociedad ha establecido.

En este sentido podemos rastrear, desde épocas muy antiguas, referencias a la comprensión de los cuerpos y el sentido y valor que se le daba. Estos significados atravesaban muchas de las concepciones que sobre el ser humano se tenían. Una de las más antiguas se refiere, por ejemplo, al sentido ritual con que eran conservados los cuerpos en el antiguo Egipto tratando de evitar su corrupción material.

El cuerpo, como muchos otros elementos considerados como parte del cosmos, de la naturaleza, del entorno, resultaba entonces un misterio que si no era posible comprender al menos había que darle un sentido que permitiera integrarlo en la explicación que las diversas sociedades daban al universo.

Entre las tradiciones que nos tocan más de cerca, como antecedente de las sociedades occidentales es, sin duda, la de la Grecia antigua en donde muchos grandes pensadores especularon acerca del hombre. Ese sistema de pensamiento sirvió de base para que sus herederos, en la Edad Media y en el Renacimiento, continuaran discutiendo muchos temas planteados con siglos de anterioridad.

Thomas Laqueur en un interesante estudio (1994), plantea una discusión basada en la anatomía de los sexos que permite pensar en términos culturales las diferencias entre los cuerpos. Así, el análisis de Laqueur sobre los discursos, tanto de Aristóteles como de Galeno, nos propor-

ciona elementos para entender la conformación de lo masculino y lo femenino a partir de la idea de la existencia del modelo de sexo único. Resulta curioso darse cuenta de que ese modelo nuevamente nos lleva a la idea de que los cuerpos parten de un origen común; en este sentido, la discusión que se plantea se hace desde un discurso "científico", a partir de los conocimientos de anatomía que hasta ese momento se consideraban los más avanzados. Así, al momento de asignar o de justificar el papel cultural de los cuerpos desde su asignación de género, la inequidad social se consideraba "inherente" a ellos. El modelo de sexo único intenta justificar la subordinación desde el origen de los cuerpos diferenciados a partir de que uno es producto del otro y su justificación se da en la manera en que la anatomía permite especular respecto de las desigualdades.

Richard Senté, por su parte, hace referencia a este asunto cuando al analizar a la sociedad ateniense señala que:

El calor del cuerpo era la clave de la fisiología humana: quienes concentraban y dominaban su calor corporal no tenían necesidad de ropa. Además, el cuerpo caliente era más reactivo, más febril que un cuerpo frío e inactivo. Los cuerpos calientes eran fuertes y poseían el calor tanto para actuar como para reaccionar. (Sennett, 1997: 36).

Por tanto, los cuerpos calientes eran los masculinos y los fríos los femeninos.

Así, el autor señala la enorme importancia dada a los cuerpos en la Grecia antigua, lo cual ya hemos visto en las referencias a Aristóteles, y al hacer el análisis de la relación entre cuerpo y ciudad, explica la manera en que los cuerpos masculinos

eran educados, moldeados y preparados para la vida como ciudadanos. A partir de la teoría del calor corporal, entonces, se establecían reglas de dominio y subordinación hacia las mujeres, los esclavos, etcétera. Aún más, los cuerpos eran adiestrados, se reconocía entonces la necesidad de ejercitarlos, de darles una fortaleza semejante a la que requería el intelecto para la participación en los debates: el sujeto masculino debía estar en las mejores condiciones para participar en la vida pública.

Con ello se reconocía la diferencia entre los sexos de una manera más bien cuantitativa (con relación al calor corporal), y ello estatuiría condiciones en las cuales las mujeres no tendrían posibilidad de equipararse a los hombres en condiciones corrientes sino únicamente si éstas se volvían más calientes, perdiendo los rasgos específicos de la femineidad. Las consecuencias de esto son obvias: una vez aceptadas las diferencias y con ello su origen, era posible recurrir en diversos momentos de la historia a estos argumentos y con ello conservar viva la justificación en tradiciones culturales más tardías.

Esto a su vez tuvo otras consecuencias relacionadas con el papel de los sujetos en la sociedad, en donde una pequeña elite de varones se encontraba en una condición por encima del resto, lo cual generaba la necesidad de establecer relaciones sociales con sus iguales y que derivó en otras de tipo distinto. En este sentido, las relaciones afectivas y sexuales entre varones tendrían el sentido de poner en comunión a hombres libres, que habían cultivado el cuerpo y el discurso en el gimnasio, donde se establecían las relaciones entre *erastés* y *eromenos*:

En este punto, el código sexual dictaba que no hubiera penetración por ningún

orificio, ni felación ni relación anal. El muchacho y el hombre se ponían el pene del otro entre los muslos, frotándolo y masajeándolo. Se pensaba que ese frotamiento elevaba el calor corporal de los amantes y ese calor que sentían en la fricción corporal, más que la eyaculación, era el foco de la experiencia sexual entre dos varones (Sennett, 1997: 51)

De este modo, cuerpo, sexo y género se entrelazaron en la construcción cultural de Occidente y con ello se mezclaron aspectos cuyo sentido se basó en un orden natural para, con ello, construir discursos ordenadores que le dieran a cada uno de ellos su lugar en la sociedad y, por tanto, quedaran claras las relaciones de subordinación entre ellos. Volviendo a la preocupación de este apartado, hemos visto cómo el cuerpo no puede ser entendido en sí mismo sino sólo con relación a otros aspectos importantes para el desarrollo de las ideas que sobre éste se fueron haciendo a lo largo de la historia. Cuerpo, género y sexualidad en las sociedades occidentales dieron sentido a la organización social y a la propia perspectiva que los individuos tenían de sí mismos.

El cristianismo formó su propio mito sobre los cuerpos y lo alimentó a lo largo de muchos siglos: en el Antiguo Testamento encontramos su referencia más conocida en donde, como otras tradiciones, otorgó a los cuerpos del hombre y la mujer orígenes distintos pero referido a un solo sexo cuyos argumentos establecen una diferencia jerárquica entre los géneros en el que el masculino no sólo es el que detenta una posición de superioridad sino que se le considera como el que dio origen al femenino. De esta idea, se derivan infinidad de

discursos y argumentos que, siguiendo esta lógica, nos hablan no sólo de ese origen divino de los cuerpos sino también de sus consecuencias en la relación entre ambos que, en última instancia, desde una perspectiva de género, plantea una relación de subordinación.

Por demás conocido es este pasaje en el que se establece y justifica las condiciones jerárquicas entre los géneros que durante siglos hallaran allí su sustento:

Formó, pues, Jehová Dios al hombre del polvo de la tierra, y alentó en su nariz soplo de vida, y fue el hombre en alma viviente (Gen. 2, 6) Y Jehová Dios hizo caer sueño sobre Adán, y se quedó dormido: entonces tomó una de sus costillas, y cerró la carne en su lugar; y de la costilla que Jehová Dios tomó del hombre, hizo una mujer, y trajo la al hombre (Gen: 2, 21)

El cristianismo, como otras tradiciones religiosas, principalmente en Occidente, dio la pauta para que se construyeran discursos que establecieran el orden de los géneros. Estos discursos establecieron el papel de los sujetos en la sociedad en general y papel subordinado que la mujer debía mantener.

GÉNERO Y SEXUALIDAD: DE LA NORMA A LA TRANSGRESIÓN

Como hemos dicho, las ideas y por tanto los discursos respecto de este tema no se mantuvieron estáticos a lo largo de la historia sino que paulatinamente se volvieron más complejos en la medida en que las sociedades también se transformaban. Sin embargo las premisas de las que se partía

eran básicamente las mismas y con ello se conservaron también esos discursos. El siglo XIX es especialmente importante para el estudio que aquí nos interesa. Es en ese momento en el que se reconfigura el conocimiento respecto del cuerpo y la sexualidad. Para entonces el *conocimiento científico* adquiere una nueva significación y, por tanto, el conocimiento naturalista y médico obtiene un nuevo estatus que viene a sustituir, aunque no definitivamente, al discurso religioso y particularmente al cristiano, en los temas señalados.

Foucault realiza una extraordinaria revisión de ese momento cuando nos habla de la construcción de lo que él llama una *scientia sexualis*, de la que dice:

Todo a lo largo del siglo XIX, el sexo parece inscribirse en dos registros de saber muy distintos: una biología de la reproducción que se desarrolló de modo continuo según una normatividad científica general, y una medicina del sexo que obedeció a muy otras reglas de formación [...] En la diferencia entre fisiología de la reproducción y la medicina de la sexualidad habría que ver otra cosa (y más) que un progreso científico desigual o una desnivelación en las formas de la racionalidad; la primera dependería de esa inmensa voluntad de saber que en Occidente sostuvo la institución del discurso científico; la segunda, de una obstinada voluntad de no saber (Foucault, 1991:69)

Vemos entonces que se da un tránsito entre los discursos, a partir del desarrollo del pensamiento en Occidente, en el que pasa de uno en el que el aspecto esencial a considerar es, como decíamos, el ético-religioso, a otro en el que el discurso cien-

tífico prevalece y a partir del cual se construirán los saberes en los que sustentará la validez de su discurso, poniéndolo por encima de cualquier otra opinión.

El discurso científico trascendió muchos ámbitos del saber y pretendió incursionar en algunos que reconoció como de interés. Específicamente, el discurso de la sexualidad fue adoptado por la ciencia médica y se dispuso a ordenar los diversos ámbitos que a ella concernían, generando una suerte de código en el que se clasificaban las prácticas en dos categorías principales: las sanas (cuyo concepto de salud se establece a partir de una concordancia entre el sujeto y la sociedad en la que vive); y las patológicas o que también podemos llamar heterodoxas y que respondían al deseo y fantasía de sus practicantes pero que se salían del modelo hegemónico; de tales prácticas encontramos diversos ejemplos en el famoso trabajo de Richard von Krafft-Ebing titulado *Psychopatía sexualis* (1886) en el que hace un interesante catálogo de esas "heterodoxias" sexuales, "desviadas" de la "normalidad" sexual ya que, por decir lo menos, se atrevían a ir más allá del coito heterosexual.

Estas ideas generaron, a partir de su nominación, una amplia variedad de categorías sexuales que definieron a un número semejante de transgresores, aunque en este caso se les vea más como patologías que como pecados o abominaciones, como denominó el discurso religioso a todas aquellas prácticas que se apartaban de la norma reproductiva del matrimonio. Por supuesto, las miradas en torno al género y a la sexualidad se transformaron poco a poco al responder a múltiples condiciones socioculturales. De hecho, gracias a que trascienden diversos ámbitos de la vida social, se posibilita que tales "aberraciones"

se incorporen al imaginario colectivo y, por tanto, se asuman como parte del sistema de pensamiento de la sociedad en cuestión. Nos parece sugerente en este sentido, mostrar un fragmento de una obra que resulta, además de interesante, poco corriente para su momento.

En *Bom-Crioulo* la situación planteada y las frases dichas, para finales del siglo XIX, resultaban chocantes pues sugerían no sólo la posibilidad de la existencia de la pasión de un hombre hacia otro, además, esto se daba en un ambiente varonil entre sujetos viriles donde el deseo sexual y su consumación son planteados explícitamente:

Su amistad con el grumete había nacido, por otra parte, como nacen todos los grandes afectos, inesperadamente, sin antecedentes de ninguna clase, en el momento fatal en que sus ojos se fijaron en él por vez primera. Ese movimiento indefinible que asalta al mismo tiempo a dos naturalezas de sexos contrarios determinando el deseo fisiológico de la posesión mutua; esa atracción animal que hace al hombre esclavo de la mujer y que en todas las especies impulsa al macho hacia la hembra, la sintió Bom-Crioulo irresistiblemente al cruzar la mirada por primera vez con el pequeño grumete. Nunca había experimentado cosa semejante, nunca algún hombre o mujer alguna le habían producido impresión tan extraña desde que tenía uso de razón. Mientras tanto, lo cierto era que el pequeño, un niño de quince años, estremecía su alma entera, dominándola, cautivándola de inmediato, como la fuerza magnética de un imán (Ferreira, 1987:51)

Sin duda alguna la obra de Adolfo Ferreira Camina aparecida en 1895 es uno

de los primeros relatos en los que se involucran dos hombres en una relación amorosa. Es esta una historia en la que el escritor brasileño pone en juego un elemento que hasta ese momento había sido rechazado: el encuentro sexual entre dos varones movidos por el deseo y el sentimiento amoroso. El relato va más allá y describe el sentimiento apasionado del personaje principal *Bom-Crioulo* por *Aleixo* lo cual resulta, para su época, un tema escabroso. En Occidente se consideraba, hasta ese momento, los actos sexuales heterodoxos como contrarios a la naturaleza humana, y a las normas morales. El mismo autor los define como actos fuera de la norma, y llama al encuentro sexual entre dos hombres el *delito contra la naturaleza* (Ferreira, 1987: 71) lo cual determinará en buena medida la suerte de los protagonistas.

En este sentido, encontraremos a partir del siglo XIX una mayor cantidad de obras que consideran de importancia enfatizar la relación entre hombres y mujeres desde una perspectiva normativa en cuanto a la actuación de los sujetos en la sociedad. Por tanto, no es casual que se genere una obra como la de Manuel Antonio Carreño quien en su famoso manual (1853) plantea, a partir de un discurso moralizante, la relación que debe existir entre hombre y mujer cuando dice:

Piensen, pues, las jóvenes que se educan, que su alma, templada por el Creador para la virtud, debe nutrirse únicamente con los conocimientos útiles que sirven a aquellos de precioso ornato; que su corazón, nacido para hacer la felicidad de los hombres, debe caminar a su noble destino por la senda de la religión y del honor; y que en las gracias, que

todo pueden embellecerlo y todo pueden malograrlo, tan sólo deben buscar los atractivos que se hermanan bien con el pudor y la inocencia (Carreño, 1957: 48).

Este discurso que nos puede parecer no sólo anacrónico sino además devaluador para la mujer, tuvo vigencia durante mucho tiempo, no sólo en México, y fue una guía muy importante en la educación femenina que afianzaba el papel que se le otorgó a las mujeres, sobre todo, durante el siglo XIX y buena parte del XX.¹ Se recurre quizás a otros términos que no dejan de ser elocuentes, para hacer claro que en lo referente a las jerarquías sociales no se permiten disidencias. Así se establecen, por un lado desde de la ciencia y por otro desde la moral, no sólo el papel de los géneros en las relaciones sociales, se definen además los límites de la normalidad en el campo de la sexualidad. Desde estas definiciones, tanto hombres como mujeres se perciben a sí mismos y a los otros, a partir de los parámetros de la normalidad biológica y moral delineados por la norma heterosexual, por tanto, se construyen cuerpos *ad hoc* para cumplir con las expectativas sociales y culturales.

Sobra decir que es esta una época de gran intolerancia hacia la diversidad sexual, y una prueba contundente es el proceso que llevó a la cárcel a Óscar Wilde. Si bien para esa época ya se tiene un "diagnóstico médico" que habla de la homosexualidad

¹ Para una revisión más puntual de este tema véase Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional*.

como un trastorno mental, no se exige al que la *padece* de responsabilidades legales.

Así, la homosexualidad aparece formando parte de una cantidad de *trastornos* al momento de ser bautizada² y de ahí se seguirán, por supuesto, tratamientos en busca de su *cura*. Sin embargo, al *paciente* se le obliga a no ejercerla so pena de sufrir el descrédito, el lapidamiento social y hasta la cárcel. En este sentido vemos cómo, entre las clases sociales más acomodadas, se castiga el escándalo y el deshonor, es decir, lo que ponga en entredicho la estabilidad de las buenas conciencias de aquellos sectores sociales que buscan lograr un lugar en la sociedad, por tanto, las apariencias y la decencia son dos valores que hay que cuidar.

Es en este contexto, en el que Eduard Foster escribe *Maurice*³ una novela de amor, donde se discute el tema de la homosexualidad y la manera decente en la que se ha de sobrellevar para no contravenir las buenas costumbres de la sociedad burguesa inglesa. De hecho, en la novela, uno de los personajes principales aduce la necesidad

de vivir un amor platónico que no lleve a un encuentro carnal entre los sujetos y al mismo tiempo a buscar un tratamiento médico que logre curar el padecimiento. La salida que el autor da a los personajes de la novela, después de vivir una relación clandestina, es tratar de vivir en el exilio lo mejor posible la condición de homosexual, más aún, cuando la novela plantea una relación entre un hombre de la pequeña burguesía con un empleado doméstico y por tanto, una relación inconcebible en la Inglaterra de la época. Es decir, el libro centra su atención en aquellos sectores de la sociedad británica que por ser transgresores de las normas sociales no tienen cabida en ella.

Por dar placer al cuerpo Maurice había confirmado —esta misma palabra era la usada en el veredicto final—, había confirmado su espíritu en su perversión, y se había separado de la congregación del hombre normal. En su irritación, balbucía: “Lo que yo quiero saber... Lo que yo no puedo decirle a usted ni usted a mí, es ¿cómo un rústico campesino como éste sabe tanto acerca de mi persona? ¿Por qué cayó sobre mí aquella noche especial en que yo era más débil? Jamás me permití un contacto con mi amigo en la casa, porqué, demonios, soy más o menos un caballero (colegio privado, universidad, etc.) y aún no puedo creer que lo hiciera con él.” Lamentando no haber poseído a Clive en el momento de su pasión, salió, abandonó su último cobijo, mientras el doctor decía formulariamente: “El aire fresco y el ejercicio pueden hacer maravillas aún”. El doctor quería pasar a la visita siguiente, y no le interesaba el problema de Maurice (Foster, 1997: 182)

² “No hay que olvidar que la categoría psicológica, psiquiátrica, médica, de la homosexualidad se constituyó el día en que se la caracterizó —el famoso artículo de Westphal sobre las “sensaciones sexuales contrarias” (1870) puede valer como fecha de nacimiento— no tanto por un tipo de relaciones sexuales como por cierta cualidad de la sensibilidad sexual, determinada manera de invertir en sí mismo lo masculino y lo femenino. La homosexualidad apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie” (Foucault, 1991: 56).

³ Eduard, Morgan Foster escribió entre 1913 y 1914 la novela *Maurice*.

La cuestión de la relación entre el cuerpo, el género y la sexualidad, durante el siglo XX tomó nuevos bríos ante una sociedad que cambiaba rápidamente. Con el desarrollo industrial del siglo XIX se aproximaban importantes transformaciones en muchos ámbitos socioculturales. Desde ese siglo, aun sin reconocimiento de ningún tipo, mujeres y niños fueron reclutados para las manufacturas; las mujeres empezaban a luchar por un papel más activo en la vida social y política, de ahí los incipientes movimientos de las sufragistas. Sin duda el mundo estaba cambiando a pasos agigantados y con ello muchos valores y modelos que en el siglo anterior le habían dado sentido a la organización social de los países occidentales, empezaban a desmoronarse ante la falta de sustento real.

No enumeraremos todos los cambios que se fueron dando en estas sociedades. Baste decir que ante las nuevas dinámicas internacionales ya no era posible mantener los modelos rígidos en el comportamiento de los géneros y eso provocaba un replanteamiento de esos cánones ortodoxos.

Surgen entonces, cada vez con mayor fuerza, signos de rechazo a los discursos decimonónicos, aunque no por ello fueran recibidos con buenos ojos por la sociedad burguesa de principios del siglo XX. Finalmente los transgresores no dejaban de serlo. Cocteau, uno de los grandes rebeldes del siglo XX, presentó a finales de la década de 1920⁴ una obra sin duda importante en la literatura universal, *El libro blanco*, en el que hace patente su posición ante esas normas sociales y particularmente en lo relativo a las preferencias sexuales:

⁴ Precisamente en 1928.

Para mí, el cuerpo de Alfred era más el cuerpo que había tomado mis sueños que el joven cuerpo poderosamente armado de un adolescente cualquiera. Cuerpo perfecto, aparejado de músculos como un navío de cuerdas y cuyos miembros parecen despegarse en estrella alrededor de un pelambre de donde se levanta, mientras que la mujer está construida para simular, la única parte que no sabe mentir en el hombre. Comprendí que me había equivocado de ruta. Me juré que no volvería a perderme, que seguiría en lo sucesivo mi recto camino en vez de extraviarme en el de los demás y que escucharía más las órdenes de mis sentidos que los consejos de la moral (Cocteau, 1995: 44)

El siglo XX sin duda fue prolijo en transgresores y de manera particular en el ámbito sexual. Si bien el proceso seguido a Óscar Wilde había mostrado la intolerancia ante la diversidad sexual, ello no significó su aniquilamiento ni con mucho en la mayoría de los países de Europa y Estados Unidos, en donde ello se expresó de manera ampliamente visible en las artes, siendo la literatura un camino importante para su difusión y donde destacaron importantes escritores de talla internacional. Genet en su importante novela *Querrela de Brest*,⁵ llevada al cine en 1983 por Fassbinder, nos muestra de manera totalmente abierta, el papel de la seducción en ese encuentro entre varones que comparten el deseo erótico por los de su mismo sexo.

Hoy estaba seguro de que su jeta, repentinamente ennegrecida, más maciza

⁵ Publicada, probablemente en el año de 1953.

debida a aquella leve capa de polvo, tendría una belleza tal que el teniente perdería todos los papeles. ¿Llegaría acaso a declararse? “Ya veré, no creo que haya oído.” En el interior de aquel cuerpo la inquietud generaba el sobresalto más exquisito. *Querella* apeló a su estrella, que no era otra que su sonrisa. Apareció la estrella, *Querella* avanzaba sobre sus anchos pies, firmemente posados de plano. Balanceaba algo las caderas, estrechas sin embargo, para producir un movimiento suave de la parte superior del pantalón y del calzoncillo blanco, que rebosaba un poco por encima de éste, sujetos ambos por un amplio cinturón de cuero trenzado que se abrochaba por atrás. Sin duda había registrado maliciosamente la frecuencia con que la mirada del teniente se demoraba en aquella parte de su cuerpo, aunque lógicamente conociera otros objetos más eficaces de su seducción. Los conocía con toda seriedad. A veces, con una sonrisa, con su habitual sonrisa triste. Balanceaba también ligeramente los hombros, pero su movimiento, como el de las caderas y el de los brazos, era más discreto que de costumbre, más cercano a su cuerpo, más interior, se podría decir. Se movía prieto. Cabría escribir: *Querella* jugaba ya fuerte. Al acercarse al camarote del teniente esperaba que éste se hubiera dado cuenta del robo frustrado del reloj. Deseó que le hubiera llamado para eso. “Me las apañaré. Tengo que entrarle por los ojos” (Genet, 1983: 113)

Es importante hacer hincapié aquí en algunos detalles que hemos obviado pero que a estas alturas no podemos soslayar: en las obras hasta aquí comentadas,

permanentemente se encuentra presente el papel de género masculino establecido socialmente; es decir, en los personajes de estas obras no se pierde de vista el hecho de que como varones que son, existen ciertas expectativas puestas en ellos a partir de su condición masculina, sin que ello interfiera en su preferencia sexual o para decirlo de otra manera, como homosexuales no pierden su papel masculino, no son personajes afeminados.

Lo que a principios del siglo xx vemos como audaces actos de transgresión por parte de unos cuantos personajes, a partir de los años sesenta gana terreno de manera real haciéndose patente una presencia no sólo permanente sino efectiva, que da lugar a su expansión a ámbitos diversos del cine, el teatro, la música; lugares en los que también se diversifican las expresiones que para ese momento ya no sólo transgreden los ámbitos de la preferencia sexual sino también los de género y edad entre otros, y en donde el lenguaje es cada vez más explícito, lo que no necesariamente lo vuelve soez, pero que no teme referirse directamente a las prácticas de los cuerpos masculinos.

los marineros cruzan la calle, salen de los restoranes, de los cines que cierran, de los bares. Una mujer atractiva mira con descaro dentro del auto y se cubre la boca sonriendo. Hay muchos hombres guapos en toda la calle, hasta la plaza de Cataluña, y dormidos en sus cuartos tibios hay más, con el cálido aroma de sus axilas junto a la almohada. El mundo está lleno de ellos. Hay millones que nunca conocerá Rodrigo, sentado al volante de su auto mientras aprieta en la mano la blanca columna que le sale de las piernas envueltas en el pañuelo recién planchado.

Y por lo menos un millón son tan bellos que harían sonar las trompetas del Día del Juicio si llegaran a juntarse en la misma ciudad. Hay negros y mulatos que debieran ir siempre desnudos, rubios de antebrazos velludos y cejas infantiles sobre los ojos azules, morenos que abrirían en dos las aguas del Atlántico si se lo ordenaran (González de Alba, 1981:62)

En la literatura del siglo xx se hacen presentes otras formas de expresión que se refieren al desarrollo de una cultura con rasgos característicos que se expresa por medio de un lenguaje cifrado que construye su especificidad a partir de que genera rasgos identitarios que dan muestras cada vez más claras y evidentes de que el personaje ya no esta sólo, de que se ha construido una comunidad que comparte no sólo prácticas culturales, sino formas de ver y entender el mundo comunes.

Unos murmuran “camina como Bruce Lee”; otros, “no, como la pantera rosa”; “The pink panther”, dice, erudita, la Quiquis: “The punk panther”, corrige Adela, haciendo gala de su ingenio; “pero qué mal viste”, objeta Madame Chanel, y Lady Baltimore, más migajona, remata: “parece existencialista de película mexicana”. Sin embargo, después todos calificarían su entrada como “espectacular”. La equipararían con la de Libertad Lamarque en la versión teatral de Hello Dolly, descendiendo las escaleras con su vestido rojo, o con la de Angélica María (también bajando una gran escalera) en *Cinco de Chocolate* y *uno de Fresa*, ataviada únicamente con lentejuelas y tocado de plumas. Compararían su mirada con la de Warren

Beatty en *El cielo puede esperar*, o su sonrisa con la de Tony Curtis en *La carrera del siglo*. Todos destacarían que su presencia había trastornado al bar entero, que nadie había permanecido insensible a su encanto, y, los más refinados, señalarían que había sido la irrupción en la cotidianidad del elemento que ciega por su belleza y su carácter singular. Algunos, los más líricos, afirmarían haberlo visto rodeado de una aureola mágica. En cambio, los más prosaicos comentarían que su único mérito había consistido en ser diferente (Zapata, 1989:56)

Finalmente, hemos llegado a un desarrollo cultural en donde lo sexual ha logrado ocupar un lugar importante dentro de la construcción social de los sujetos, no obstante, aún no ha implicado un reconocimiento de la diversidad sexual.

Pero aunque el cuento había logrado excitarla hasta la punta de las pestañas postizas, aunque varias veces mientras Carlos hablaba cruzó la pierna para disimular la erección de su estambre coliflor, algo de todo aquello le pareció chocante. Y no era por moral, ya que ella guardaba miles de historias más crudas donde la sangre, el semen y la caca habían maquillado noches de lujuria. No era eso, pensó, es la forma de contar que tienen los hombres. Esa brutalidad de narrar sexo urgente, ese toreo del yo primero, yo te lo pongo, yo te parto, yo te lo meto, yo te hago pedazos, sin ninguna discreción. Algo de ese salvajismo siempre la había templado gustosa con otros machos, no podía negarlo, era su vicio, pero no con Carlos, tal vez porque la pornografía de ese relato la

confundió logrando marchitarse el verbo amor. Si, por último, sólo había sido una tierna historia de dos niños en una playa desierta buscando sexo, ocultos de la mirada de Dios. Nada más, se repitió eructando los vapores del pisco mientras salía del dormitorio tambaleándose con la frazada bajo el brazo. Al entrar, escuchó la aguja del pick-up chirriando gatuna al final del disco, y más allá, tirado como un largo riel sobre los almohadones, Carlos roncaba profundamente por los fuelles ventoleros de su boca abierta. Una de sus piernas se estiraba en el arqueado leve del reposo, y la otra colgando del diván, ofrecía el epicentro abultado de su paquetón tenso por el brillo del cierre *eclair* a medio abrir, a medio descender en ese ojal ribeteado por los dientes de bronce del marrueco, donde se podía ver la pretina elástica de un calzoncillo coronado por los rizos negros de la pendejada varonil (Lemebel, 2001: 97)

Hemos visto por un lado una saturación de mensajes en los que la sexualidad y los cuerpos juegan un papel importante. En los medios de comunicación se presentan más escenas de índole sexual, hay mayor cantidad de imágenes urbanas que muestran los cuerpos masculino y femenino.

La moral sexual sigue aferrada a que la heterosexualidad-monogama-reproductiva siga siendo el modelo a seguir. Baste escuchar los discursos de muchos jóvenes que, sin piedad, pueden ensañarse contra cualquier mujer que se haya atrevido a tener una conducta sexual fuera de la norma. Inmediatamente se ponen en juego los discursos contrarios siglos atrás que condenan la búsqueda del placer por parte de la mujer.

Los cuerpos se muestran y exhiben pero no pueden usarse libremente. Los discursos siguen presentes: un varón heterosexual que se precie de serlo no puede abandonarse al placer de recibir caricias en el ano; su cuerpo está bajo la vigilancia de su propia moralidad y por supuesto de la de su pareja. En tanto, la mujer tampoco es dueña de su cuerpo, ni de tomar decisiones con relación a él.

Todo ello responde por supuesto a los discursos genéricos que por siglos han establecido la superioridad del varón. Estos valores y principios, no se han mantenido estáticos a lo largo de la historia, ni en todos los pueblos y culturas; han presentado variaciones y transformaciones relacionadas con el dinamismo propio de las sociedades, así como con los factores externos a las mismas, sin embargo, incluso cuando puedan darse cambios profundos en los órdenes socioeconómicos, las que se relacionan con el papel de los géneros tardarán más tiempo en producirse.

EL CUERPO MASCULINO CONTEMPORÁNEO EN NUESTRO PAÍS

Las transformaciones desencadenadas a lo largo del siglo XX no sólo revolucionaron los sistemas productivos, sino que transformaron en buena medida la vida de los sujetos y el sentido que tenían muchas de las actividades que se realizaban cotidianamente. Particularmente, en sectores sociales cuyas condiciones socioeconómicas lo permitían, se introdujeron cambios trascendentes en el proceso de vida y en los valores asignados a ellos. Así, este tipo de transformaciones se presentaron en sectores sociales urbanos cuyas condiciones económicas colocaban a los sujetos en una

situación de mayores posibilidades de participación en contextos diversos y, a la vez, en un contexto dinámico y, por tanto, en mayores probabilidades de cambio.

Por un lado, se dio un proceso muy importante por el cual el tiempo transcurrido entre la niñez y la adultez se alargó de manera significativa, construyéndose dos etapas cruciales en la nueva manera de percibir la masculinidad: la adolescencia y la juventud. Nuevamente es en los contextos sociales urbanos donde se da esa posibilidad, en buena medida en respuesta a las condiciones económicas a las que se verán expuestos esos sectores. Mientras que en el ámbito rural o en sectores socioeconómicos más bajos, es común la participación del niño en actividades económicas y productivas; en las clases medias y altas urbanas estas condiciones no se dan de manera inmediata sino que se posponen indefinidamente.

Ambas etapas que separan al niño del hombre se han constituido en periodos en los que la masculinidad adopta una forma cada vez más definida y en la cual se imponen ritos de paso y luego pruebas a la masculinidad. Se trata de que el niño deje de serlo y adquiera una serie de conocimientos y comportamientos que se asocian con la masculinidad, por supuesto heterosexual. Todos estos ritos o pruebas no son concluyentes, es decir, los varones, como dice Badinter, continuarán enfrentando esas pruebas a lo largo de toda la vida aunque evidentemente, el tipo de prueba a la que se hace referencia será distinta en cada momento de su vida:

Sin ser plenamente conscientes de ello, nos comportamos como si la femineidad fuera natural, ineluctable, mientras que la masculinidad debiera adquirirse

pagándola muy cara. El propio hombre y los que le rodean están tan poco seguros de su identidad sexual que exigen pruebas de su virilidad. Al ser masculino se le desafía permanentemente con un 'Demuestra que eres un hombre' Y la demostración exige unas pruebas..., de las que la mujer está exenta (Badinter, 1993: 18)

Si bien hemos dicho que cada cultura establece sus propios patrones identitarios, hemos visto también que las sociedades occidentales, a través de las telecomunicaciones y la comercialización de productos e imágenes, ha generado patrones de conducta respecto de la masculinidad, apuntando hacia una estandarización de los modelos que no se pueden alcanzar finalmente debido a las diferencias culturales entre las diversas sociedades. Esos modelos estandarizados aparecen desde la infancia, haciéndose claros los modelos de conducta genéricamente establecidos y delimitados, reproduciéndose a través de canales variados que van desde los medios de comunicación masiva hasta la reproducción de los modelos de conducta observados en los varones adultos con los que se convive.

Podemos decir entonces, que se establecen algunos aspectos clave que intentan definir la masculinidad. Desde la infancia, la sociedad representada por el grupo de niños con los que se juega estará atenta para sancionar las conductas desviantes de los que no participan en los modelos generalizados. Si bien puede no haber una clara conciencia en lo relativo al trasfondo de la descalificación, es decir, que ni para el transgresor ni para el censor queden claras las razones para la censura, ello no impedirá que se reproduzcan los discursos o

descalificaciones expresados por los adultos. Muchos sujetos gay hacen referencia al sentimiento inexplicable, en su momento, de ser diferentes y de haber hecho cosas que para el entorno resultaban inaceptables. "Si bien de niño y de adolescente me detesté a mí mismo, hoy siento afecto por aquel desdichado niño que fui en otro tiempo, una benevolencia retrospectiva que podría denominarse 'la pederastia autobiográfica'" (White, 1996: 9)

De la niñez pasará a la adolescencia con la sensación de pertenencia o de aislamiento en respuesta a las vivencias de la infancia ya apuntadas. La sociedad sigue atenta y cada vez más, a los comportamientos del sujeto, a su participación en actividades que ponen en juego la masculinidad, por medio de aquellas acciones relacionadas, o podríamos decir, que han pasado a formar parte del estereotipo, siguiendo nuevamente a Badinter, calificando la manera en que el sujeto enfrenta sus problemas. La fortaleza física, el valor a un extremo temerario, el interés en el encuentro con la sexualidad prematuramente, aun cuando no se tenga claro lo que se pretende obtener de ella, las incursiones amorosas por el simple hecho de probar la capacidad que se tiene de lograr una aventura en la que la mujer, ya desde este momento, es devaluada y convertida en simple trofeo de competencia, son todas pruebas que se deben afrontar. Se llega por fin a la juventud en la que la permisividad es mayor, pues legalmente ya se es autosuficiente, aun cuando en otros ámbitos de la vida como el económico, se permanezca indefinidamente en una relación de dependencia con la casa paterna. El alcohol, las aventuras sexuales, la posesión de un auto, la afición al deporte, se convierten entonces en los emblemas de la masculinidad que hay que enarbolar para

seguir manteniendo el estatus logrado en los periodos anteriores.

Si bien se puede tolerar relativo incumplimiento a estas conductas emblemáticas, no es posible su cuestionamiento y transgresión impunemente, pues esa sociedad organizada genéricamente reclamará el cumplimiento de las pruebas y ritos de paso, o en caso contrario, la asunción de las consecuencias. Asimismo, en esta etapa de la vida se suelen afrontar los signos más evidentes y agresivos de la intolerancia y la homofobia, en razón de que es el momento de sublimar las actitudes viriles y los gestos de la masculinidad.

MASCULINIDADES

Entender el papel del hombre en las sociedades contemporáneas no es tarea fácil, sobre todo estamos ante sociedades globalizadas, industrializadas, que se han puesto como meta llegar a un público consumidor cada vez más amplio, lo que implica el desarrollo de estrategias de mercadotecnia cada vez más sofisticadas y efectivas. Esas estrategias, por el sentido global de su origen, pretenden estandarizar a sus consumidores a pesar de las nacionalidades y orígenes étnicos distintos. Podemos ver que el cine, la televisión y las estrategias comerciales son trasladadas a diferentes países en los que la única traducción que se hace es del idioma, aun cuando en términos culturales se pueda dar tal distancia que sólo queden imágenes que refuercen el estereotipo, aun cuando no corresponda con el del ámbito local.

De manera importante, los movimientos feministas y de reivindicación de las sexodiversidades en Europa y Estados Unidos llevaron a repensar el papel de las

masculinidades y con ello la actuación de los varones heterosexuales en dichas sociedades. Pero, no obstante que se han planteado importantes discusiones dentro de las sociedades contemporáneas en cuanto al papel de hombres y mujeres, lograr por un lado la equidad entre los géneros y por otro el respeto a la diversidad, ha implicado recorrer un camino largo y sinuoso en el que la intolerancia, la intransigencia y los fundamentalismos se hayan presentes para tratar de impedir u obstaculizar lo que parece ser una dinámica irreversible, aunque los cambios a favor de la equidad de género y de preferencia sexual encuentran sus grandes obstáculos en el mundo global. Por un lado la iglesia católica, en voz de su representante oficial, continúa emitiendo discursos que bloquean los pequeños pasos que se dan, de manera particular en algunos contextos nacionales; por otro, las voces de agrupaciones radicales, jefes de Estado, etcétera de cuando en cuando realizan declaraciones al respecto censurando tales cambios.

Así, es evidente que los jóvenes tratan de formarse un criterio a partir de todo ello, sin embargo no todos miran hacia el mismo lugar. Así como se dan esfuerzos hacia esa democratización de los géneros, también existe un movimiento muy importante de contención. Un ejemplo muy claro y documentado lo podemos ver en el trabajo de Edgar González Ruiz (1994) en el que presenta una revisión de cómo se ha expresado la intolerancia en el plano de la sexualidad en los últimos años y cuáles son las asociaciones que desde la sociedad civil han golpeado todos los esfuerzos por difundir información para lograr el ejercicio de una sexualidad más responsable, así como de los movimientos por la despenalización del aborto y a favor de los derechos de los

sectores sexo-diversos. Esto nos lleva a replantearnos el tema de la identidad y en particular la masculina. De manera muy esquemática nos referiremos a un aspecto que ya hemos trabajado más ampliamente con anterioridad (List, 2000) y que aquí sólo retomaremos para referirnos al tema de la masculinidad.

La identidad deviene de un proceso individual y colectivo en el que el sujeto participa de manera activa a lo largo de su vida, tanto para reconocerse a sí mismo como para interactuar con los otros sujetos semejantes o diferentes.

En su momento dijimos que la identidad se constituye en dos niveles: el individual y el colectivo de manera simultánea, construyendo con ello los diversos planos con los cuales se participa en la vida social, en los diferentes momentos de su existencia.

Por un lado, se encuentra el aspecto individual con el cual se construirán planos identitarios que le darán sentido a sus relaciones cotidianas, mismos que le permitirán reconocerse como parte del sexo masculino, para, a partir de los aspectos genotípicos, ir construyendo su papel genérico de acuerdo con las exigencias sociales.

Hemos dicho más arriba que a lo largo de la vida estas exigencias se transforman en consonancia con los parámetros y lineamientos de la sociedad en la que se inscribe el sujeto. Finalmente hacíamos hincapié en el sentido intersubjetivo y relacional de la identidad, lo que implica que su construcción conlleva necesariamente la socialidad, lo que le permite que, en la interacción entre lo individual y lo colectivo, se vayan reconstruyendo y asumiendo los planos identitarios. De ahí que sea importante el señalamiento de Giménez cuando afirma que los actores sociales tienden

a valorar positivamente su identidad y concluye:

que los actores sociales —sean individuales o colectivos— tienden, en primera instancia, a valorar positivamente su identidad, lo que tiene por consecuencia estimular la autoestima, la creatividad, el orgullo de pertenencia, la solidaridad grupal, la voluntad de autonomía y la capacidad de resistencia contra la penetración excesiva de elementos exteriores (Giménez, 1992: 21)

Esta valoración positiva de la identidad hace que el sujeto la conserve en el momento de encontrarse frente a sujetos o colectividades que no la comparten. En este sentido, por los argumentos expuestos más arriba, vemos que no todos los sujetos que comparten un interés sexual hacia sujetos del mismo sexo asumen una identidad valorándola positivamente en términos culturales y, por ende, no todos desarrollan un plano identitario gay.

La cultura de género atraviesa a la preferencia sexual en el sentido que cada uno de los seres humanos, independientemente de su manera de relacionarse sexualmente, tiene una carga ideológica que le determina su ser social, en este caso masculino o femenino, y ello provoca que su manera de expresar su sexualidad adquiera particularidades. Recordemos que la cultura de género trastoca las relaciones sociales y, por tanto, incide de manera directa en las actitudes, comportamientos y formas de relación con el entorno. En este sentido, si bien podemos ver que los sujetos construyen un plano identitario gay, éste no está exento de los condicionamientos que la cultura de género establece y por tanto debemos considerarlo más bien

como dos aspectos que se cruzan e inciden en las actitudes, modos de relacionarse y en general en la manera de ser y actuar del sujeto.

Hoy día sabemos que más sujetos viven de manera cotidiana asumiendo este plano de identidad, lo que ha permitido entre otras cosas que (la identidad) se pueda construir a partir de un reconocimiento con iguales que comparten la vida diaria, y no tener que recurrir necesariamente a un espejo distante, del que se retoman formas de construir esa identidad, a partir de elementos socioculturales que no corresponden a la realidad mexicana.

Como podemos ver, la identidad gay, como otros planos identitarios, es una construcción relacional y situacional a partir de la cual el sujeto reconoce diferencias y semejanzas con su entorno. En este sentido el sujeto se contrasta con las personas cercanas para reconocerse o diferenciarse; por tanto, construir una identidad gay, es decir, una identidad que ha sido estigmatizada socialmente no es un proceso sencillo. Como el resto de los planos identitarios, el gay se va construyendo con las interacciones en los contextos específicos que le permitan, además, hacerse de aquellos elementos culturales con los cuales podrá interactuar. En este sentido es posible ver cómo para las generaciones más jóvenes que cuentan con más elementos culturales visibles y con más imágenes (en el cine, la televisión, sitios de socialización, etcétera) positivas respecto de la diversidad sexual, pueden construir una identidad más sólida y afirmativa de su preferencia sexual.

Es importante reconocer que la identidad gay es histórica, en el sentido de que se ha construido a partir de las transformaciones en la manera en que los sujetos han percibido su propia preferencia sexual, la

cual se vuelve más positiva, al eliminar el estigma que la categoría de homosexual le daba. Con ello, la categoría gay va teniendo un sentido político que reivindica no una sola manera de relacionarse sexualmente, sino una serie de elementos socioculturales, que se construyen como elementos derivados de la propia preferencia sexual.

Los hombres de los años veinte buscaban en su interior vestigios de feminidad como si fueran piojos. Pero no era su personalidad por lo que se preocupaban, sino por su pelo y sus ropas. Su dilema era que nunca debían ser descubiertos preocupándose por aquellas cuestiones (Crisp, 2001: 43)

CUERPOS DE HOMBRES GAY Y SUS ESPACIOS

Los sujetos gay en el siglo XX inventaron formas para sobrevivir a una sociedad intolerante y homófoba; tuvieron que sobrellevar circunstancias diversas como lo fueron los países donde vivieron: Pierre Seel en Alsacia, Quentin Crisp en Inglaterra, Yukio Mishima en Japón, Salvador Novo en México y muchos otros que enfrentaron los diversos tipos de violencia física y simbólica por el sólo hecho de ejercer su preferencia sexual al margen de las convenciones sociales.

Aquí estamos entonces frente a un hecho trascendental en el desarrollo no sólo de un deseo sexoerótico hacia individuos del mismo sexo, sino hacia la construcción de una identidad valorada positivamente a pesar de los diversos grados de agresión y sufrimiento vividos primordialmente en la juventud. Las historias particulares vividas en los diversos sitios del planeta, provocaron que el desarrollo propio de lo que

significó ser gay evolucionara de manera diferente y, por tanto, que las subculturas gay de cada país establecieran como metas puntos diferentes.

Por supuesto, esos desarrollos diferenciados en el ámbito sociocultural llevaron a la construcción de una serie de símbolos y emblemas que permitieran el reconocimiento y hasta una comunicación bajo un código clandestino. Así se fueron construyendo imágenes gay que reivindicaron ciertos estereotipos, que cubrieron un espectro tan amplio que iba del afeminamiento total, hasta las imágenes más masculinizadas, exaltando la fuerza física y la virilidad. Todos los modelos cupieron, todos los sujetos encontraron una imagen para recrear, y una estrategia que les permitiera relacionarse con sus semejantes en condiciones sumamente disímboles.

Aunado a ello, tenemos todo el desarrollo de una cultura homosexual o gay que en distintos momentos aprovechó diversos canales para hacer público su interés, y su modo de expresarlo por diferentes medios: la literatura, la pintura, la música, la poesía, el cine, etcétera. Así, a lo largo del siglo XX, los sujetos gay no sólo afrontaron las actitudes más o menos agresivas de sus sociedades de origen sino que construyeron, en la medida de sus posibilidades, una cultura gay que les permitiera sobrevivir a la violencia homófoba.

Estas subculturas aprovecharon cuanto reducto se les presentó para poder desarrollarse: los canales subterráneos, los sitios clandestinos, los lenguajes cifrados verbales y no verbales, los mensajes dejados en baños públicos, etcétera, todo ello permitió ir construyendo encuentros, que a su vez fueron el vehículo por el que se fue extendiendo esta subcultura. En este sentido, estos grupos tuvieron que desarrollar

formas alternativas de encuentro lo cual vino a modificar, al menos para estos sujetos el sentido de lo público y lo privado.

Más atrás hemos dicho que los sujetos de clase media suelen establecer su socialidad en los sitios cerrados que les permite mantener esa cierta intimidad, en ese ámbito privado que bien señala Rabotnikof (1998) y que se caracteriza por ser, en la mayoría de los casos, un espacio creado ex profeso para la socialidad gay, ello sin contar aquellos otros espacios apropiados por este sector social que, sin embargo, no subvierten el orden ahí establecido.

Así se encuentran sobrepuestos y a veces se entrecruzan itinerarios, rutas, destinos en los que las apropiaciones transgreden horarios, fechas, temporadas; se invierten funciones, llevando incluso a volver privados, actos públicos (por ejemplo el baile en las fiestas exclusivas) y públicos los que la sociedad considera privados (encuentros sexuales en sitios como cines), con lo que se hace difícil aprehender la multiplicidad de funciones y significaciones de la vida gay urbana.

Hablar de lo público y lo privado respecto de los gay, tiene mucho que ver con estilos de vida y formas de interacción, pues pueden encontrarse altamente imbricados ambos espacios. ¿Hasta dónde llega uno y empieza el otro? La sexualidad, aspecto importante para la comprensión de este grupo social, y que tiene que ver con esos estilos de vida, en muchos momentos está situada en esa delgada línea que divide a lo público de lo privado, creándose puntos intermedios en donde descansa, no sólo la incorporación del deseo, sino la misma socialidad que se da al interior de esa comunidad.

Cómo interpretar, por ejemplo, una habitación oscura o en el mejor de los casos

en penumbra, en la que se reúnen varones deseosos de tener un encuentro sexual. Caminan por la habitación, se tocan, recorren el cuerpo localizado tratando de adivinar su complexión, su altura, quizá hasta su edad; y luego, inmediatamente después, pasar a recorrer el pecho, las nalgas, el miembro y entonces sí, entregarse a la práctica sexual: sexo oral (con o sin condón), faje o masturbación mutua, penetración (con o sin condón) y, una vez lograda la eyaculación, dejar el lugar más o menos satisfecho, más o menos frustrado, al haber tenido ese encuentro con uno o más sujetos en tanto, otro u otros no convocados, aprovechaban para también utilizar esos cuerpos en la satisfacción de los propios placeres.

Esto que pudiera parecer contradictorio, simplemente refleja la manera en que los sujetos gay han construido no sólo esas formas de socialidad y de afectividad, sino también formas de encuentro erótico, que transgreden las maneras socialmente reconocidas y aceptadas, fundamentalmente, nuevas formas de concebir los cuerpos como objetos y sujetos del placer.

La sociedad heterosexual considera la sexualidad como una actividad que entra en el orden de lo privado y toda forma heterosexual que no quede dentro de ese ámbito sólo tiene dos sitios: la pornografía y la prostitución o, en el peor de los casos, la violencia sexual aunque en esta última situación, de todos modos el ejercicio de la sexualidad es quien recibe el estigma social.

Los sujetos gay, de entrada, son considerados transgresores. Por ello, han buscado formas de relacionarse, espacios, momentos que regularmente fueron clandestinos y que en muy pocas ocasiones pudieron corresponder a los espacios "creados para

el encuentro sexual: la recámara". Así, los sujetos gay tuvieron sus encuentros en sitios abiertos o en lugares cerrados, pero generalmente no dentro de la casahabitación (una azotea, unas escaleras oscuras, un estacionamiento, un baño solitario y hasta un parque en la noche sirvieron durante mucho tiempo para el encuentro sexual). La literatura también da cuenta de ello:

Llegaron al extremo del muelle, tan molesto y bullicioso durante el día y entonces, de noche, tan tranquilo y solitario. Ambos parecían buscar a alguien; se volvían a todas partes, escrutando las caras de los escasos viandantes que por allí transcurrían, observando a los individuos sentados en los bancos paralelos a pretil. Como más tarde pude saber, había ido a dar, en seguimiento suyo, a uno de esos lugares apartados de la ciudad, que toda capital posee: rincones desiertos, parques solitarios, lugares de reunión de pederastas que la policía conoce y tolera...Yo experimentaba hacia los individuos allí estacionados, y que me solicitaban al pasar, una profunda repugnancia. Y, sin embargo, yo mismo me moría de deseo por un hombre que me hacía tan poco caso como el que yo prestaba a aquellos sodomitas (Wilde, 1984:119)

Esto permitió que se pudieran realizar estos encuentros pero, dentro del orden simbólico gay, constituyó la erotización de los espacios, los momentos y las situaciones que vinieron a "enriquecer" la vida sexual de los gay.

Con el paso del tiempo, los sujetos gay se fueron apropiando de sitios en los que este tipo de encuentro se hizo posible:

baños de vapor públicos, cuartos oscuros, cines, principalmente. En estos sitios fue posible recrear el elemento furtivo de los anteriores encuentros, pero la mayoría de las veces sin los riesgos de sufrir una agresión o de ser detenidos y extorsionados por la policía. Así se han desarrollado este tipo de lugares, que han tenido sus épocas de casi extinción, como en los inmediatamente posteriores al descubrimiento del VIH/sida, pero que han repuntado en los últimos años. Estos sitios además presentan otra particularidad y es que el encuentro sexoerótico suele darse con la participación de dos o más sujetos y rodeado de un número variable de personas que ejercen su sexualidad de manera simultánea. De tal modo que el ejercicio de la sexualidad se vuelve un acto semi-público, en el que otro u otros pueden actuar no solamente como voyeuristas sino inclusive intervenir en un momento determinado, haciendo más amplio el número de sujetos que participan en él.

Lo que Guasch (1991) llama la institucionalización del modelo gay es la construcción de todos esos espacios físicos y simbólicos en los que se lleva a cabo la convivencia y socialidad de los sujetos gay, y aquí entraría desde la discoteca o el bar, hasta los baños públicos. Es significativo en este sentido cómo el estigma hacia ciertos sectores gay, ubicados principalmente por clase, son los que resentirán en mayor medida el temprano desarrollo de esos espacios de interacción, pues generalmente se establecerán marcas de distinción que llevaran a su exclusión.

En este contexto vuelve a resultar polémico el lugar de la sexualidad para los sujetos gay: ¿es un acto público y por tanto desarrollarse en cualquier sitio de encuentro gay? o por el contrario, ¿es un acto pri-

vado y debe circunscribir a la pareja en un sitio donde sólo ellos interactúen? Sin duda la respuesta implica la articulación de valores éticos, morales, de salud y por tanto se vuelve compleja. No cabe duda que la participación de amplios sectores gay en la discusión de estas cuestiones ha permitido en otros países establecer medidas de protección hacia la propia población gay.

Lo que es un hecho es que la frontera entre lo público y lo privado entre sujetos gay es sumamente movable: para algunos sujetos la sexualidad, así como el resto de los actos entre individuos gay tienen perfecto espacio en el ámbito público, y hay otros para los que no sólo la sexualidad sino cualquier forma de afectividad entre gay tiene que darse en ámbitos privados. En este sentido, la interacción gay permite una flexibilización de la dimensión público/privado, con lo cual se amplían sus límites.

En este estado de cosas, los diversos sectores sociales asumen diferentes actitudes, sin embargo, entre individuos gay clasemedieros suele existir aún una gran ambigüedad y, por tanto, un gran riesgo de contagio de enfermedades de transmisión sexual producto del temor a ser descubiertos en el entorno social como gay, al recurrir frecuentemente a encuentros furtivos en sitios clandestinos de la Ciudad de México o simplemente al mantener una actitud de negación ante lo evidente de la posibilidad de contagio.

Por otra parte, la cultura de género suele actuar también en ese ámbito público en donde nuevamente se refuerzan los discursos explícitos e implícitos en el sentido de ejercer la sexualidad en el momento en que las circunstancias lo permitan independientemente de las situaciones, el deseo o apetito sexual, para mostrar al entorno

social que se cumple con las cualidades asignadas al varón de manera cultural.

CONCLUSIONES

Después de haber hecho este recorrido, deseamos destacar algunos aspectos que nos parecen relevantes para la comprensión de cómo es que histórica y culturalmente se ha construido el ser hombre en las sociedades occidentales. Hemos visto que cuerpo, género y sexualidad se encuentran íntimamente ligados. La manera en que históricamente se han desarrollado las concepciones sobre estos, si bien ha cambiado enormemente, ha mantenido algunos rasgos esenciales que tienen que ver con su fundamento mismo, es decir, jerarquización de los géneros y por tanto, la desigualdad entre sujetos femeninos y masculinos.

En este sentido, hemos hecho uso de la literatura para hacer evidente que estas concepciones de la masculinidad están íntimamente ligadas a los sistemas de pensamiento de Occidente y por tanto trascienden la construcción de las identidades sexodiversas. Hoy día vemos entonces que los modelos masculinos por un lado, que han tenido una tendencia hacia las imágenes andróginas, los discursos a favor de relaciones más equitativas en los planos político, económico, laboral, afectivo, entre otros; la presencia cada vez más evidente de sujetos sexo-diversos que han generado sus propios estereotipos, no han hecho desaparecer los discursos de género masculino que reivindican el papel hegemónico del varón heterosexual.

Los discursos construidos respecto de la sexualidad han seguido ese mismo camino, dando como sentado que el sexo

heterosexual es el sexo bueno, natural y normal. El resto de las conductas sexuales, aun la búsqueda de placer sexual por parte de la mujer en contextos heterosexuales, el deseo de ver cubiertas las fantasías masculinas que llegan a incluir la búsqueda del placer erótico fuera del coito convencional, son sospechosas y de ahí hasta reprobables en la medida en que van en contra de los discursos expresados tradicionalmente.

Finalmente, consideramos que este sector social ha crecido en el sentido de que ha desarrollado lo que nosotros denominamos como una *cultura sexodiversa* en la que se encuentran incorporadas distintas subculturas como la gay, que ha hecho de la diferencia una manera de reivindicación, y que con el ejercicio cotidiano de su vivencia, de su afectividad, de su erotismo, hasta de su socialidad, alimenta esta propuesta cultural que nació en la clandestinidad pero que poco a poco no sólo se ha vuelto más visible sino que ha generado las condiciones necesarias para poder desarrollarse plenamente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Michael R., "Homosexualidad ritual, poder masculino y organización política en el norte de Vanuatu: Un análisis comparativo", en Herdt, Gilbert, *Homosexualidad ritual en Melanesia*, Fundación Universidad-Empresa, Madrid, 1992.
- BADINTER, Elizabeth, *XY La identidad masculina*, Alianza, Madrid, 1993.
- CAMINA, Adolfo, *Bom-Crioulo*, Posada, México, 1987.
- CARREÑO, Manuel Antonio, *Manual de urbanidad y buenas maneras*, Ediciones Botas, México, 1957.
- COCTEAU, Jean, *El libro blanco*, Ponciano Arriaga, México, 1995.
- CRISP, Quentin, *El funcionario desnudo*, Valdemar, Madrid, 2001.
- FOSTER, Eduard Morgan, *Maurice*, Seix Barral, Barcelona, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la Sexualidad vol. 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI, México, 1991.
- GENET, Jean, *Querrela de Brest*, Debate, Madrid, 1983.
- GONZÁLEZ DE ALBA, Luis, *El vino de los bravos*, Katún, México, 1981.
- GONZÁLEZ RUIZ, Edgar, *Cómo propagar el sida. Conservadurismo y sexualidad*, Rayuela, México, 1994.
- GUASCH, Óscar, *La sociedad rosa*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- HARRIS, Marvin, *Introducción a la antropología general*, Alianza, Madrid (1981) 1999.
- HERDT, Gilbert, *Same sex, Different Cultures. Exploring Gay & Lesbian Lives*, Westview, Colorado, 1997.
- KRAFFT-EBING, Richard von, *Psychopatia sexualis. 69 historias de casos*, La Masca, Valencia, 2000.
- LAMAS, Marta *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Miguel Ángel Porrúa/Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- LAQUEUR, Thomas, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Cátedra, Madrid, 1994.
- LEMEBEL, Pedro, *Tengo miedo torero*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- LIST REYES, Mauricio, *Jóvenes corazones gay. Género, identidad y socialidad en hombres gay de la ciudad de México*, tesis de Maestría en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH, México, 2000.

- LIZÁRRAGA, Xabier, "Hetero/homosexualidad. Una modificación de la tabla de Kinsey" en *Cuicuilco*. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, año 1, núm. 1, México, julio de 1980.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *La vida sexual de los salvajes; Sexo y represión en la sociedad primitiva*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- MEAD, Margaret, *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, Laia, Barcelona, 1979.
- , *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas*, Laia, Barcelona, 1981.
- NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo, *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*, Universidad de Sonora, El Colegio de Sonora, México, 1994.
- RABOTNIKOF, Nora "Privado/público" en *Debate feminista*, año 9, vol. 18, México, 1998.
- RUBIN, Gayle "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo" en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Miguel Ángel Porrúa/Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- SENNETT, Richard, *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid, 1997.
- WEEKS, Jeffrey, *Sexualidad*, Paidós/Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- WHITE, Edmund, *La historia particular de un muchacho*, Destino Barcelona, 1996.
- WILDE, Óscar, *Teleny* (La sonrisa vertical, Biblioteca del erotismo) Libros y publicaciones periódicas, Barcelona, 1984.
- ZAPATA, Luis, *Melodrama. De pétalos perennes*, Posada, México, 1989.

LA NOCIÓN DE PREDICADO Y TIPOS DE VERBOS¹

Martha Islas *

1. INTRODUCCIÓN

Con el fin de dar evidencia de la enorme utilidad que los descubrimientos recientes hechos por la teoría sintáctica moderna pueden aportar a la clase de redacción, se ofrece un breve catálogo de casos ilustrativos que giran en torno a la noción de “predicado”. Este trabajo se concibe como un trabajo de divulgación científica. En la segunda sección se presentan algunas nociones lingüísticas básicas cuya comprensión reditúan un beneficio inmediato en la tarea de un maestro de lengua escrita. La tercera sección se dedica a la caracterización de un problema recurrente

en la enseñanza de la redacción —la dificultad para identificar y manipular exitosamente complejos verbales. Así como la ubicación de sus posibles causas, siendo una de las más importantes la falta de acuerdo entre las distintas propuestas teóricas. Todavía carecemos de un cuerpo teórico unificado y homogéneo dentro de la ciencia del lenguaje debido a que la lingüística se encuentra todavía en una etapa de consolidación, una etapa natural en el desarrollo de cualquier ciencia. No obstante, la exposición del alumno a diversas definiciones de las mismas unidades sintácticas, a lo largo de sus años de escuela, frecuentemente origina inseguridad y confusión al momento de tratar de resolver ejercicios y tareas que involucran oraciones nuevas (distintas de las canónicas mencionadas en el libro de texto o distintas de las vistas en clase). Se argumenta que la adopción de un marco conceptual actualizado ayudaría a sistematizar el conocimiento con el que ya cuenta el estudiante y a completarlo fructíferamente. En la cuarta sección se ahonda en el concepto de “predicado”, se describen dos clasificaciones que pueden permitir un manejo más eficiente de predi-

¹ Una versión previa de este trabajo fue presentada en el V Simposio de Psicolingüística de la UAM-Azcapotzalco. Agradezco a los organizadores de ese evento la maestra Gloria Cervantes y el maestro Alejandro de la Mora la oportunidad de presentar el trabajo, así como sus valiosos comentarios. Esta nueva versión se vio beneficiada también por las sugerencias hechas por un árbitro anónimo, a quien también quisiera dar las gracias.

* El Colegio de Jalisco.

cados por parte del estudiante, así como motivar su reflexión lingüística. Se trata de una invitación a conocer un poco más de cerca los aportes de alguna o varias de las teorías lingüísticas para disminuir la brecha que existe entre los profesionales que enfrentan los problemas cotidianos propios de una clase de lengua y los estudiosos que exploran el lenguaje con un fin puramente científico.

La brecha que existe entre los descubrimientos científicos de punta y su utilización en el plano aplicado es por desgracia generalmente amplia. El tiempo que le toma a un descubrimiento científico salir del laboratorio y llegar a la vida cotidiana de las personas puede medirse en años, y a veces en décadas. En el área del lenguaje humano los descubrimientos hechos por la teoría lingüística moderna toman un tiempo inusualmente largo. Son muchas las áreas en las que los avances logrados en el conocimiento del lenguaje humano pueden aplicarse de manera muy provechosa.² Aquí se tocará solamente una, la relacionada con la enseñanza de la redacción de la lengua materna. Al revisar algunos de los libros de texto más usados en los cursos de redacción, de nivel medio superior y superior, uno encuentra que el sustento teórico lingüístico en el que se basan corresponde al conocimiento del lenguaje que se tenía hace muchos años.

² Una de las áreas a las que pueden aplicarse dichos avances es la patología del lenguaje que se aboca a la atención de afectaciones del habla y el lenguaje de origen fisiológico, lo conocido hoy sobre el lenguaje humano a nivel teórico podría usarse en el diseño de instrumentos más agudos para detectar problemas de procesamiento y comprensión del lenguaje, así como en el diseño de terapias mejor dirigidas para solventar o reducir problemas específicos.

Los distintos textos retoman una variedad de teorías y momentos históricos de la disciplina lingüística. Una mayoría, por desgracia, retoma una visión del lenguaje perteneciente al siglo XIX, esto es, una perspectiva filológica. La filología era el paradigma científico pre-estructuralista, imperante en el siglo XIX dentro del cual se pensaba y estudiaba el lenguaje; sus características esenciales eran ver al lenguaje como parte del organismo social y por tanto su estudio estaba siempre ligado a la literatura y la historia. Su enfoque era predominantemente diacrónico, es decir, veía al lenguaje a lo largo del tiempo. Con esa visión, la filología logró grandes avances en la descripción del cambio lingüístico, en especial en el nivel fonológico (o el de los sonidos de las lenguas). Otros libros de texto, enfocados a la enseñanza de la redacción, retoman una visión estructuralista clásica, es decir el tipo de estructuralismo que se desarrolló durante la primera mitad del siglo XX. El paradigma estructuralista ve al interior del sistema lingüístico para definir cada unidad lingüística por oposición al resto de las unidades del sistema. Su enfoque es sincrónico, es decir, atiende a un momento determinado del tiempo, en vez de a lo largo del tiempo. El estructuralismo establece niveles de análisis que no pueden mezclarse dado que cada uno trata con unidades de distinta naturaleza. Los niveles de análisis son: la fonética (sonidos del habla), la fonología (sonidos de la lengua), la morfología (formación de palabras), el léxico (vocabulario), la sintaxis (frases y oraciones), la semántica (significados) —para una buena y amena introducción a las bases de la lingüística, véase Crystal (1997)—. Pocos son los textos de redacción que retoman en su confección una visión moderna del

lenguaje.³ En los últimos años, muchos de los rasgos que se veían como excepcionales o incidentales en las lenguas se han podido identificar como pertenecientes a algún patrón universal, muchos también han podido explicarse tras el descubrimiento de sus causas.⁴ Si los libros de texto futuros pudieran incluir estos avances, tendríamos instrumentos de enseñanza mucho más eficientes y útiles.

2. APORTACIONES DE LA LINGÜÍSTICA GENERAL

Habría una premisa fundamental que permite comprender de entrada muchas de las dificultades que un hablante nativo tiene al producir textos escritos en su propia lengua. Esta premisa considera que en una clase de redacción de una primera lengua (L1) (y a menudo también de una segunda lengua (L2)) siempre se está tratando de la *lengua estándar*.

La *lengua estándar* es una variante de la lengua, de las muchas que toda lengua tiene. Toda lengua muestra variantes que son catalogadas según el ámbito geográfico o social en que son usadas, por tanto estudiadas por la Sociolingüística y la Geolingüística, de esta manera se tienen:⁵

³ Ofrezco una disculpa ya que por razones de espacio no me es posible incluir la reseña detallada de textos de redacción específicos.

⁴ Un extenso trabajo compilador de muchos avances respecto al español se puede encontrar en la obra coordinada por Bosque y Demonte (1999).

⁵ La denominación técnica señalada aquí es la usada con mayor frecuencia, sin embargo existen términos alternativos empleados por los autores que trabajan en esas áreas (cfr. Lastra, 1992).

Cuadro 1

Ámbito de uso	Denominación técnica	Ejemplo
regional	dialecto	el dialecto argentino del español, o el dialecto yucateco del español
grupo social	sociolecto	el sociolecto de los políticos
grupo profesional	jerga	la jerga médica
grupo de edades	jerga	la jerga de los jóvenes
grupo socialmente marginado	argot	el argot de los niños de la calle

Normalmente la variante que conforma la *lengua estándar* corresponde a la que habla el grupo social con mayor educación o, a veces, el grupo social con mayor poder político-económico.

En el español, como en toda lengua, todas las variantes son valiosas, no obstante, para interactuar en el sistema dominante en una sociedad dada es necesario manejar la lengua estándar. Esto es, para realizar trámites oficiales, para formar parte de la clase dirigente (gubernamental o privada), para obtener un grado académico, es necesario emplear la variante estándar tanto en lengua oral como en lengua escrita.

De aquí que como parte importante en la formación de profesionistas se encuentra el aprender a escribir según la *norma* (cfr. Lara 1976). La *norma lingüística* es otra manera de denominar a la lengua estándar. La norma no es más que una convención social establecida por la comunidad de hablantes para permitir el intercambio de información dentro de esa comunidad. Ya que, si cada quien usara su propia variante, sería todavía más difícil el intercambio de mensajes e ideas. Si bien la norma lingüística tiene un valor operativo o funcional, desde el punto de vista lingüístico es totalmente equivalente a las otras variantes de la misma lengua.

Dentro de la lingüística existen entonces dos tipos de estudios, según se trate

de describir objetivamente una lengua desde el punto de vista de la lingüística moderna, o bien se trate de describir la norma lingüística.

Es importante que aquella persona que retome los aportes de la lingüística, tenga en mente esta diferenciación. Entre estos profesionistas se encuentran por supuesto los maestros de español como L1.

Si se tiene en cuenta este hecho, el que la clase de redacción gira en torno a la variante estándar de la lengua, entonces es fácil comprender por qué muchos estudiantes tienen dificultades para redactar, siendo que se trata de su propia lengua, de su lengua materna. Sucede que ellos usan cotidianamente otras variantes de la lengua, y la mayoría no manejan la variante estándar; parte de los objetivos de una clase de redacción es entonces enseñar esa variante a los estudiantes. Sin embargo, muchas veces el maestro parte de la premisa de que los estudiantes ya saben español; efectivamente, los estudiantes hablan español como su lengua materna, no obstante no necesariamente manejan la variante culta o la norma.

Cuadro 2

Gramática Descriptiva o de Referencia	Gramática Prescriptiva
Describe los hechos de la Lengua (sin juicios de valor)	Dicta lo que es "correcto", lo que debería de decirse. (con juicios de valor)

Cabe mencionar también que los aportes que la lingüística puede hacer a la clase de redacción cubren solamente un aspecto de la enseñanza de una lengua —ya sea la primera lengua (L1) o una segunda lengua (L2)—. Dado que la enseñanza de una lengua involucra el conocimiento de varias áreas del saber humano, podría decirse que se trata de un área interdisciplinaria, ubicada en la intersección de:

- la pedagogía (quien otorga conocimientos sobre pruebas de medición de capacidades y habilidades, o la conformación de currícula escolares, etcétera);
- la didáctica (métodos y técnicas de enseñanza, dinámicas, diseño de materiales);
- la psicología del aprendizaje (motivación, estrategias personales de aprendizaje); y
- la lingüística aplicada.

La lingüística entonces puede pensarse en dos niveles, según su radio de acción, lingüística dura y lingüística aplicada.

Cuadro 3

Lingüística "Dura" o "Pura"	Lingüística Aplicada
Observa y Describe objetivamente los hechos del Lenguaje. Descubre patrones y trata de de explicarlos.	Retoma lo descubierto por la Lingüística "Dura" para resolver problemas concretos del lenguaje.
Ejemplo. La descripción de los sonidos del español.	Ejemplos. Enseñanza de Lenguas; Terapia del Lenguaje.

En otras áreas la diferencia entre ciencia dura y ciencia aplicada puede verse con los siguientes ejemplos:

Cuadro 4

Ciencia Dura	Ciencia Aplicada
Químico	Ingeniero en Materiales
Físico	Ingeniero Aeronáutico
Biólogo	Zootecnista

Hecha esta salvedad, pasaremos brevemente a repasar algunas de las nociones básicas de la lingüística que permiten comprender mejor lo que sucede respecto de la lengua en el salón de clases cuando se enseña una lengua.

La diferenciación básica hecha por la lingüística estructural entre Lenguaje,

Lengua y Habla constituye un buen fundamento para edificar un cuerpo conceptual de suma utilidad en la tarea del maestro de redacción.

Cuadro 5

Lenguaje	Lengua	Habla
Capacidad universal de los seres humanos para hablar.	Idioma o sistema particular.	Emisión oral real, uso concreto.

El objetivo último de estudio de la lingüística es el lenguaje humano, se busca describir amplia y fidedignamente en qué consiste y se aspira a explicarlo a partir de sus causas; para acceder a él los lingüistas estudian lenguas particulares, a partir de las características comunes a muchas lenguas particulares se obtienen aquellos rasgos generales que entonces se atribuyen al lenguaje.

Estos tres niveles o manifestaciones del lenguaje humano se refieren en todo momento al lenguaje articulado, no al escrito.

De ahí que es importante tener en mente que la *escritura* de una lengua NO es una manifestación de la capacidad natural del lenguaje, sino un sistema artificial, inventado por las civilizaciones humanas.

Cuadro 6

Lengua Natural	Expresión Escrita
Habilidad innata	Aprendida (No Innata)
Articulada, es decir oral	Gráfica
Presenta variantes	Regida por una sola norma
Adquirida de manera natural	Adquirida por medios externos (escuela)

Un ejemplo de la adquisición diferenciada de estos dos sistemas, es la entonación en la lengua natural contrastada con los signos de interrogación y de admiración de la expresión escrita.

Cuadro 7

Lengua Natural	Expresión Escrita
Entonación de preguntas.	Signos interrogativos.
Uno de los primeros elementos que adquieren los niños.	Tienen que aprenderse explícitamente (en la escuela).
Interrogación, subida de tono final (casi Universal).	Distintas convenciones para señalar que una oración es interrogativa.

De manera similar sucede con otras unidades de la lengua. Como las frases y oraciones, que son producidas naturalmente por los hablantes, con las pausas correspondientes, sin que tengan que ser enseñadas al niño. En cambio, los signos de puntuación en la escritura, aunque tratarán de reflejar aquellas pausas naturales, su uso se debe aprender explícitamente, normalmente en la escuela.

Muchas veces la dificultad del estudiante para manejar las convenciones de la lengua escrita radica en que para el hablante el conocimiento tácito de su lengua no es transparente, es decir, no es consciente de lo que sabe. En una primera instancia no puede correlacionar ese conocimiento con las convenciones respectivas, por lo que uno de los caminos que usa el maestro de L1 es ayudar al estudiante a hacer conscientes ciertas estructuras y entidades lingüísticas, valiéndose de la nomenclatura y los análisis hechos por los lingüistas. De ahí la importancia de conocer la teoría lingüística por parte del maestro de L1 (pero también de L2).

Entre paréntesis, cabe aclarar que la vía consciente no es la única para adquirir conocimiento, ya que es posible también aprender algo sin intervención de la conciencia; esto sucede por ejemplo cuando se aprende una frase o una determinada pronunciación mediante imitación —pero quien podría ofrecer una explicación adecuada de esta diferencia sería un psicólogo

del aprendizaje, por lo que no ahondaremos aquí en ella—.

Por otra parte, cuando hablamos del lenguaje y su enseñanza es central mencionar y recalcar la falsedad de un mito, que a pesar de su falacia es por desgracia repetido por muchos maestros de escuela. Este falso mito asevera que si alguien no habla “bien” o no escribe correctamente, entonces no piensa con claridad, o no razona adecuadamente ¡Esto es falso!

(1) FALSO:

“Si no sabes hablar bien, entonces no sabes pensar.”

“Si no escribes con claridad, entonces no razonas correctamente.”

Pensar, hablar y escribir son capacidades independientes en la mente humana. No hay una correlación directa ni proporcional entre ellas, según lo reportan los estudios científicos psicolingüísticos. Es pertinente aclarar que dentro de la psicología y las ciencias neurocognoscitivas el pensar consiste en un gran número de habilidades bien diferenciadas, como la memoria, la capacidad analítica, etcétera.

Además, como lo corrobora la lingüística fehacientemente, todo hablante en la medida en que adquiere una lengua, su lengua materna, habla y habla bien. Otra cosa es hablar de acuerdo con la norma lingüística. Entonces, el referente de “hablar bien” resulta ser muy relativo y una ficción en términos absolutos.

Lo anterior nos remite a la infortunada Hipótesis Sapir-Whorf, en boga a mediados del siglo XX y que está resurgiendo en ciertos ambientes lingüísticos —bajo el nombre de “neo-whorfismo”—, misma que opina que la lengua determina la manera de conceptualizar el mundo de sus hablantes.

(Cabe apuntar que la hipótesis original se refería fundamentalmente a elementos léxicos, es decir, palabras; sin embargo hoy sabemos que las unidades de la lengua abarcan también frases, oraciones y texto.) Como se ve, de ser cierta, esta hipótesis tendría consecuencias sociales muy indeseables, como por ejemplo permitiría afirmar que una lengua conlleva una mejor conceptualización que otra o que hay lenguas superiores. La discusión de esta hipótesis se evitó durante muchos años, debido a la justificada estigmatización del racismo (supremacía racial) dejada por los conflictos ideológicos de la segunda guerra mundial. Hacia la década de los ochenta se retomó su discusión y ha sido objeto de examinación científica. Si bien, ha habido algunos lingüistas modernos que la apoyan, la evidencia obtenida hasta el momento no es contundente. Algunos estudiosos han cuestionado el diseño de las investigaciones que han producido tal evidencia y otros han señalado la facilidad con la que motivaciones políticas pueden contaminar los datos. A la fecha, la mayoría de los lingüistas prefieren considerar a las lenguas inocentes (del determinismo que les atribuye la mencionada hipótesis) hasta que no se demuestre lo contrario.

Es también una creencia predominante en la Filosofía del Lenguaje el equiparar Lenguaje y Pensamiento. Sin embargo, tal equivalencia no está comprobada a la fecha, sino que más bien la evidencia científica apunta en sentido contrario. Lo opuesto, que el lenguaje es distinto del pensamiento, es lo que corresponde mejor a la realidad.

Volviendo a la clase de redacción, es de esperarse que el maestro universitario se encuentre con estudiantes que ya conozcan la lengua estándar. Sin embargo, sabemos que en muchos casos no es así, y que en realidad

el maestro se enfrenta a grupos heterogéneos en cuanto al dominio de la norma.

Es entonces cuando el maestro hace uso de todas las herramientas a su alcance. Hemos mencionado arriba algunas de ellas provenientes de la lingüística. Ejemplo de otras varias, así como las áreas en que pueden aplicarse son las siguientes:

- *el reconocimiento de estilos* (con metodologías como las ofrecidas por la Estilística francesa y la Fraseología francesa);
- *la estructuración de textos* (Análisis de Texto);
- *el conocimiento de la función de los conectivos discursivos* (Pragmática);
- *la detección de relaciones de significado* (Semántica)
- *la identificación de frases y su función sintáctica dentro de la oración* (Sintaxis); etcétera.

El denominador común de estas herramientas es que son el producto de teorías lingüísticas que conforman a su vez grandes maquinarias que, al abstraer generalidades y conceptualizar sistemáticamente sobre los hechos del lenguaje y las lenguas, otorgan una visión más profunda de la realidad de estos hechos.

En las siguientes secciones nos remitiremos a algunas herramientas que provienen de la sintaxis moderna, en particular a las que ayudan a hacer una disección y evaluación de los predicados.

3. UN PROBLEMA CONCRETO: LA PREDICACIÓN

La sintaxis moderna nos da la posibilidad de usar terminología precisa y constante

para denominar y captar de manera más eficiente los hechos de la lengua a los que se enfrenta cotidianamente el estudiante de una clase de redacción.

Cuando se trata de sintaxis, los maestros de redacción se enfrentan al problema de hacerle ver a sus estudiantes lo que es un Predicado. El objetivo que los maestros tienen en mente es que si un estudiante identifica correctamente el predicado de una oración, podrá entonces manipular adecuadamente una estructura sintáctica de manera tal que podrá expresar lo que desee más eficientemente. Para fines prácticos el maestro identifica al predicado con la palabra verbal, componente esencial y eje central sobre el que se organiza la información conllevada por una oración. Sin embargo, al pasar a los ejercicios de transformación de esas oraciones los estudiantes tienen muchas dificultades para identificar el predicado, debido a que muchas veces la predicación se encuentra expresada por otras palabras, además de la palabra verbal. Debido a que no todos los predicados son iguales, resulta difícil ofrecer a los estudiantes criterios constantes de identificación de predicados, lo que crea inseguridad en los estudiantes al llevar a cabo tareas relacionadas. Los titubeos y el fracaso producen frustración y el estudiante se queda con la impresión de que él es quien ha fallado, cuando muchas veces lo que sucede es que la teoría (ese conjunto de criterios usados para definir un predicado) que se le proporciona está incompleta o no es efectiva.

La confusión del maestro, presente también en los estudiantes, proviene de dos fuentes: por un lado, el término "predicación" es usado de diferente manera por los distintos textos de gramática; de hecho, a lo largo de la formación escolar uno se

encuentra con distintas definiciones que corresponden al mismo término. (Esto se da porque no hay un acuerdo universal entre los autores, no existe todavía una sola teoría lingüística aceptada por todos los estudiosos, sino varios acercamientos teóricos a la realidad de las lenguas humanas. Esta variedad enriquece nuestra comprensión del fenómeno del lenguaje y es una etapa natural que se da en el desarrollo de toda ciencia joven.) Por otro lado, el maestro en muchas ocasiones no maneja una teoría lingüística a profundidad o no conoce con destreza al menos un acercamiento teórico en su completud, que otorgue coherencia a su propia visión de la lengua; esto se traduce en un factor de inseguridad en el docente. Hay que enfatizar, sin embargo, que con mucho talento los maestros de redacción construyen exitosamente un todo conceptual con segmentos de una teoría y otra que ellos conocen para guiar su propio análisis operativo de la lengua. Al tiempo que existen también maestros que conocen bien una teoría pero que no cuentan con un libro de texto confeccionado de acuerdo con esa teoría sino que tienen que echar mano de textos que usan otras teorías.

En efecto puede verse que el término Predicación tiene dos sentidos, uno, en sentido amplio que rebasa los límites de la lingüística; y, otro, en sentido estricto usado dentro de la lingüística.

1. Predicación en sentido amplio, viene de la antigüedad clásica y se refiere a aseverar algo sobre una entidad o Sujeto.

En este sentido cualquier emisión es predicativa, pero también cualquier otra manifestación conductual o cultural. En este sentido amplio es usado por la filosofía y también por la semiótica.

Para las unidades lingüísticas cualquier palabra puede adquirir una función predicativa. Así, por ejemplo, supongamos que estamos en una exposición de arte moderno y frente a una obra dada alguien dice

—"Interesante"	(Adjetivo)
—"¡No!"	(Adverbio)
—"En la torre"	(Frase preposicional)
—"Kandinsky"	(Sustantivo propio)
—"¡Oh!"	(Interjección)

Cada una de esas emisiones puede considerarse una predicación que asevera algo sobre la obra que se tiene enfrente. En este sentido la lingüística francesa dice que cualquier unidad lingüística es de sí predicativa.

2. Predicación en sentido estricto, dentro de la lingüística es la relación que media entre un Sujeto (algo de lo que se afirma algo) y un Predicado (lo que se dice de ese Sujeto) dentro de la unidad que es la oración.

"Predicado. Un verbo o frase verbal, con o sin complemento, funcionando como uno de los dos constituyentes fundamentales de una oración, siendo el otro constituyente el sujeto.

Predicación. La relación entre Sujeto y Predicado en una oración." Hartmann & Stork (1972: 181-182)

Así, como lo aprendimos en nuestras primeras clases de gramática, en la oración *Juan pintó el coche de azul*, *Juan* es el Sujeto y *pintó el coche de azul* es el Predicado:

(2)
 Juan pintó el coche de azul

Sujeto *Predicado*

No obstante, como sabemos, las oraciones reales de la lengua, son normalmente mucho más complejas que los ejemplos canónicos de las gramáticas tradicionales.

El estudio más profundo de oraciones reales, hizo necesario el avance de la teoría sintáctica. Hoy sabemos que la definición de las nociones Sujeto y Predicado, hechas por la gramática tradicional son un concentrado de una constelación de factores que teorías más modernas han logrado desdoblarse y detallar.

Por ejemplo, en las gramáticas tradicionales del español se decía del Sujeto:

El sujeto de una oración es la persona, animal o cosa de quien afirmamos o negamos que ejecuta la acción del verbo. Está siempre en caso nominativo. (Santos 1952)

Esta definición incluye la idea de que el sujeto es de quien se habla, quien ejecuta la acción y lo que está en caso nominativo. Desde el punto de vista gramatical también se identifica al sujeto como aquél que concuerda en género y número con el verbo principal de la oración. Cada uno de esos rasgos equivale hoy día a conceptos separados y autónomos que actúan en distintos niveles lingüísticos, como se muestra en la segunda columna del siguiente cuadro:

Cuadro 8
 Sujeto

<i>Gramática Tradicional</i>	<i>Sintaxis Moderna</i>
—Es la persona, animal o cosa de quien afirmamos o negamos que ejecuta la acción del verbo.	—Tópico (información dada previamente en el texto o el discurso). Pertenece a la Estructura Informativa de la oración.
—Está siempre en caso nominativo.	—Posición estructural. ⁶
—Es con el que concuerda el verbo.	—Sujeto sintáctico (más otras propiedades, identifica una función sintáctica).
—Es el Agente de la acción expresada por el verbo.	—Papel semántico o temático (asignado por el verbo).

En lo que toca al Predicado, la Gramática Tradicional usa el término para remitirse a dos niveles: el sintáctico y el semántico (o de significado).

Desde el punto de vista sintáctico, se incluye al verbo y a sus complementos —Sujeto, Objeto Directo, Objeto Indirecto— y a sus adjuntos o complementos circunstanciales.

“Frase Predicado. Un constituyente de una oración que contiene al verbo y a cualquier complemento o adjunto, en contraste con la frase nominal sujeto.” Hartmann & Stork (1972:181)

(3) *El vecino que vive en la casa de enfrente barre su patio enérgicamente todas las mañanas.*

El vecino que vive en la casa de enfrente

Sujeto

barre su patio enérgicamente todas las mañanas

Predicado

⁶ Entre las teorías modernas que emplean las nociones de caso está la sintaxis generativa en la que el Caso, en sentido abstracto, es identificado dependiendo de la posición que ocupan las frases nominales dentro de la oración.

Desde el punto de vista semántico (de significado), la noción de Predicado para la Gramática Tradicional retoma el sentido amplio del término, y reconoce que cualquier frase puede ser un predicado, en la medida en que asevere algo sobre un sujeto. La categoría léxica correspondiente al núcleo de dicha frase determinará el tipo de Predicado, así por ejemplo se tiene:

- (4) Predicado Adjetival *El cuadro es [antiguo.]*
Adj.
- (5) Predicado Nominal *Esta es [una obra maestra.]*
N
- (6) Predicado Verbal *Juan [compra pan todos los días.]*
V

Este tratamiento general de la noción de Predicado es compartida por la sintaxis moderna. Si bien, nuevamente, la sintaxis moderna ofrece un acercamiento mucho más detallado de la naturaleza interna del predicado.

En un sentido todavía más específico, el término Predicado, es usado hoy día, dentro de la sintaxis moderna, para referirse al núcleo del Predicado, que prototípicamente está llenado por un verbo. En este sentido más específico, es decir, el Predicado entendido como un núcleo, se han propuesto algunas clasificaciones que repasaremos en la siguiente sección.

4. TIPOS DE PREDICADO

Dentro de la lingüística actual, la noción de Predicado ha sido el eje central de nu-

merosos estudios (tanto en su sentido más general —la parte de la oración que se contrapone al sujeto—, como en su sentido más específico —la palabra verbal—). Su naturaleza interna ha sido definida desde muchas perspectivas teóricas y es un campo de estudio en sí mismo (*cf.* Akerman & Webelhuth 1998, Stassen 1997). Aunque los distintos acercamientos que definen a los predicados de maneras diferentes crean muchas veces debates, habría que señalar que la multiplicidad de propuestas es muy saludable debido a que nos ayudan a tener una visión más completa de la realidad polifacética de los predicados. En la sección anterior se dieron dos ejemplos de cómo se conceptualiza el Predicado en su sentido amplio, en la presente sección se retoman sólo algunas de las perspectivas que dan cuenta del Predicado, entendido como el núcleo léxico verbal.

La primera caracterización de Predicado a revisar proviene del marco teórico tipológico, una escuela funcional muy rigurosa que obtiene sus generalizaciones a partir de la consideración de un número extenso de lenguas de todo el mundo, pertenecientes a familias lingüísticas distantes entre sí. La Tipología Lingüística, como también se le conoce a este enfoque, trata de explicar los patrones constantes que encuentra en las lenguas tomando en cuenta factores semánticos (o de significado), de uso (o de función pragmática) y algunas veces cognoscitivos (es decir, considerando los principios que, según la ciencia neurocognoscitiva, rigen la manera natural de los humanos para construir y procesar conceptualizaciones). En este marco se encuentra la siguiente clasificación, sugerida por Lehman que toma en cuenta dos ejes semánticos: la estabilidad temporal y el tipo de situación al que hace referencia el predicado.

sintácticos; la interfase sintaxis-semántica es un fenómeno muy complejo y sólo apenas estamos comenzando a comprender a profundidad su composición. A partir de una perspectiva que tome en cuenta el comportamiento sintáctico de los verbos, además de algunas características de significado, se tiene otra clasificación muy útil. Esta clasificación alternativa considera distintos tipos de verbos, según su ubicación en una escala definida por dos parámetros:

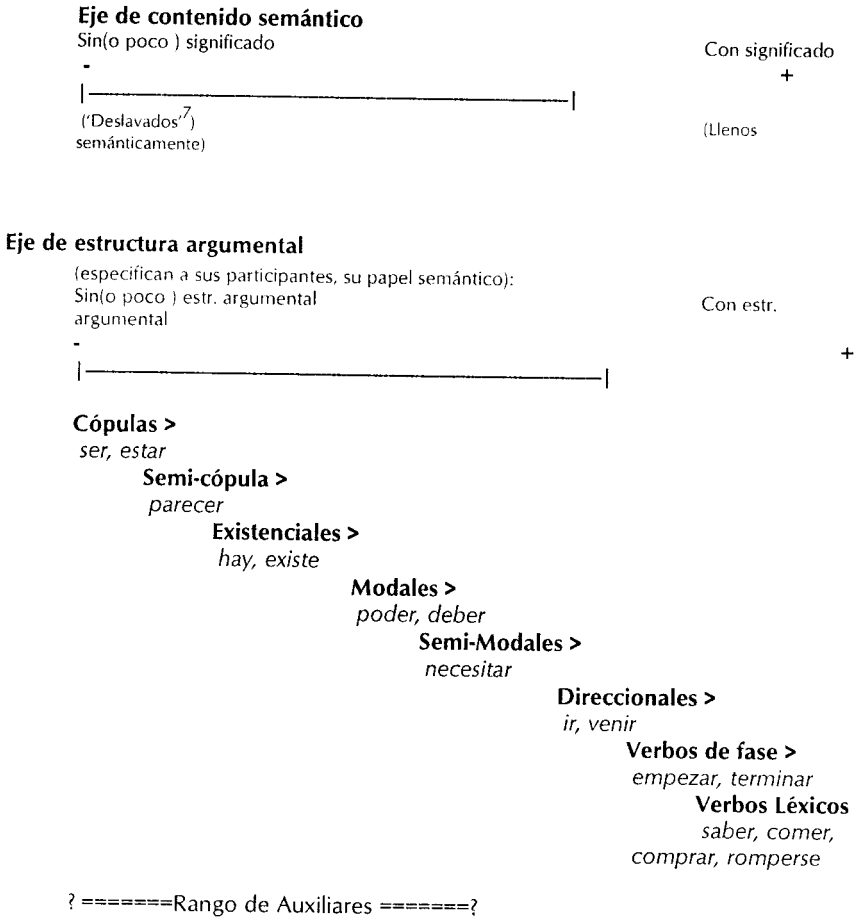
- Uno, la cantidad de contenido semántico de los predicados, o qué tanto significado conllevan (esto es, la especificidad con la que se refieren a una situación del mundo); y
- Dos, la estructura argumental que requieren, esto es, en qué medida especifican a sus participantes, en tanto asignarles un papel semántico con relación al evento mismo que refieren.

Abrimos un paréntesis para ahondar en la noción de ‘estructura argumental’, este es un término técnico para denominar la información que todo verbo contiene y que se ve desplegada cuando el verbo aparece en una oración completa —en otras teorías es a lo que se denomina “valencia” verbal—. Así por ejemplo el significado del verbo *pintar* designa una acción que supone a alguien que pinta (pintor) y algo que es pintado. Todo verbo completo, o ‘verbo léxico’, hace esto. El papel que juegan los participantes de la acción se generalizan a una lista pequeña de papeles semánticos, tales como “agente”, “paciente”, “instrumento”, etcétera. Entonces la estructura argumental del verbo *pintar* es <Agente, Paciente>, agente es el que pinta, y paciente es lo pintado.

Otra anotación de mucha utilidad para poner en práctica la clasificación que se da enseguida es sobre la estrategia que usan los lingüistas para identificar a una palabra verbal en una lengua totalmente desconocida. Esta estrategia se aplica a cualquier lengua, por lo que se basa en un Universal lingüístico. Recuérdese que el trabajo de un lingüista consiste en describir la realidad de una lengua; muchas veces sucede que el analista se tiene que enfrentar a una lengua que nunca antes ha sido estudiada y que por tanto necesita contar con un procedimiento de identificación que se aplicable a todas las lenguas. La estrategia atiende exclusivamente a la forma que presentan las palabras, es decir, se refiere a un criterio morfo-sintáctico muy eficaz para detectar cuándo una palabra es verbal (un verbo y no un sustantivo, o un adjetivo o una preposición). Según esta estrategia una palabra se identifica como verbal cuando aparece con marcas que se refieren al tiempo de la acción, el aspecto (perfectivo, imperfectivo), el modo (indicativo, subjuntivo), la voz (activa, pasiva), concordancia con el número y la persona de sus argumentos participantes. Las palabras que no son verbos no ocurren con marcas de tiempo, aspecto, modo o voz.

Tras este breve paréntesis y atendiendo los dos criterios mencionados, se tienen los siguientes tipos de verbos o palabras verbales que forman el predicado en sí o parte de éste:

Cuadro 10



Es interesante observar que es común encontrar la mención a uno o varios de estos tipos de predicados en las gramáticas o en algunos libros de texto, sin embargo no es fácil encontrar una obra que ofrezca un

panorama global de todos ellos, que los considere de manera integral; a excepción quizá de algún buen diccionario de lingüística. La sistematización ofrecida aquí es un boceto original de la autora. Se ofrece enseguida una muy sucinta caracterización de cada tipo de verbo, junto con una oración ejemplo en donde la palabra verbal en cuestión se encuentra en negritas.

⁷ El término “deslavado” es una de las traducciones más usadas para el término del inglés *bleached*.

Cópula

- requiere de otra palabra (N o V) para conformar un predicado,
- carga la flexión del predicado en su conjunto (Tiempo/Asp/Modo/Persona/Número),

(7)

Juan **es** alto
 Juan **está** triste
 Juan **es** corredor

Semi-Cópula

- tiene un poco más de significado que la cópula, pero es limitado,
- tiende a cargar la flexión,

(8) Juan **parece** disfrutar del concierto

Existencial

- su contenido semántico se limita a aseverar la existencia de algo (en español, *ser* y *estar* en algunos contextos pueden conllevar un significado existencial también),

(9) **Hay** 10 libros de Chomsky en la biblioteca.

Modal

- normalmente carga la flexión del predicado,
- tienen un poco más de contenido semántico, pero se limitan a referirse al estatus de la emisión en la que aparecen
- éste es un término controversial en la actualidad; en principio muchos concuerdan con que la modalidad básica podría dividirse en dos ramas muy generales: “realis” e “irrealis”,
- en español la modalidad puede expresarse sintácticamente con un predicado modal; pero también mediante la mor-

fología, como parte del significado conllevado por los sufijos flexionales, ejemplos de este último tipo son *Juan pintó el coche hoy (yo lo ví)* “realis” y *Juan pintaría el coche (si tuviera tiempo)* “irrealis”.

Cuando se profundiza en el concepto se tienen varias teorías alternativas que definen la modalidad, dos ejemplos son los siguientes:

A.

declarativo, imperativo, optativo, interrogativo, exclamativo.

B.

optativo	Juan podría cantar.
obligativo	Juan tiene que cantar (debe hacerlo).
epistémico	Puede que Juan cante [creo que vendrá].
evidencial	<i>Dicen</i> que Juan cantó.
factitivo	<i>Es bueno</i> que Juan cantara.
deóntico	<i>Juan puede</i> cantar [tiene permiso o la posibilidad].

Aquí el evidencial y el factitivo no se expresan con un predicado verbal sino con una construcción sintáctica mayor, *Dicen* que no es un modal, sino la paráfrasis de lo que expresa el modo evidencial, al igual que *Es bueno* no es un modal, sino la paráfrasis de lo que expresa el modo factitivo.

Semi-Modal

- su contenido semántico es un poco más amplio que el de los modales, pero todavía no tan amplio como el de los ‘verbos léxicos’,

- también puede ser la base en la que reside la flexión del predicado completo,
- su estructura argumental se limita a un Agente y una Proposición (es decir a un componente que tiene como núcleo a otro verbo),

(10)

Juan **necesita** cantar pronto.⁸

Juan **se atreve** a cantar tarde.⁹

Direccional

- con contenido semántico deslavado, aunque se trata de verbos de movimiento simples, su función no es la de verbo principal, sino que se ve complementada por el verbo acompañante, que está más lleno semánticamente, en este sentido se acerca más a un verbo modal o semimodal que a un verbo léxico (si bien en español este segundo verbo aparece en forma gerundiva; en otras lenguas es más claro a nivel sintáctico el peso secundario del direccional),

(11)

Juan **viene** cantando.

Juan **va** comprando todo lo que ve.

Juan **anda** pintando coches.

Verbo de Fase

- nuevamente se tienen verbos que si bien cuentan con un contenido semántico un poco más definido, aparecen con una función supeditada a otro verbo, que es el que aporta el mayor peso semántico

⁸ Véanse los comentarios abajo sobre formas homófonas.

⁹ Para el español, el estatus del verbo *atreverse* como semi-modal es rechazado por algunos autores (véanse las observaciones sobre ‘verbos ligeros’ hechas más adelante).

al predicado completo; los verbos de fase centran la atención en una fase de la acción expresada por el segundo verbo, su inicio, transcurso o final.

(12)

Juan **empezó** a comer temprano.

Juan **terminó** de correr a las cinco.

Verbo Léxico

- verbos completos o llenos de contenido semántico,
- con una estructura argumental completa, con participantes bien especificados

(13)

Juan **sabe** matemáticas.

Juan **corre** todas las mañanas.

Juan **canta** ópera.

Juan **compró** una bicicleta.

Otra terminología empleada también en lingüística y que se traslapa un poco con la clasificación anterior, alude a “Verbos Ligeros” (*light verbs* cfr. Grimshaw & Mester 1988) o verbos que requieren de otro verbo “no ligero” o completo, es decir, que aparecen siempre con un verbo léxico. En términos de Spencer los “verbos ligeros” son

“[...] verbos que están grandemente deslavados de significado léxico y que son usados en dos funciones principales, ... Primero, se combinan con otras palabras ... (por ejemplo sustantivos) para formar predicados complejos con significado verbal. Segundo, se combinan con otros verbos para conllevar un significado aspectual, modal y de otros tipos.” (Spencer 1999:189)

En español los que se han dado aquí como semi-modales, direccionales y verbos

de fase serían candidatos a verbos ligeros. Lo que nos lleva a tocar otro sutil problema involucrado por este tipo de verbos. Muchas veces estos verbos aceptan estructuras argumentales distintas, tómesese el caso del verbo *necesitar*, que puede aparecer seguido de una frase nominal como en *Juan necesita un lápiz*, en donde actúa como un verbo completo o léxico; pero también puede aparecer junto con un verbo completo o léxico, como en *Juan necesita comer pronto*, en donde se comporta como un verbo ligero.

También se tienen los así llamados “converbos”, en donde el verbo se comporta más como un adverbio que como un verbo propiamente dicho. En el ejemplo del español que se da enseguida, el verbo *salpicar* remite a la manera en que se da el verbo acompañante, más que a una acción independiente,

(14) *Juan corrió salpicando*

Dejaremos para otro trabajo la caracterización de las formas de participio, gerundio y de infinitivo de las palabras verbales; así como el examen de las predicaciones que no contienen una palabra verbal, como son las ‘predicaciones secundarias’. A este último respecto Napoli (1999:325) ofrece una muy útil definición básica:

- Predicado Primario (Napoli 1999:325)
 es o contiene un Verbo
 o está acompañado de un verbo copulativo
 Predicado Secundario
 No es un Verbo, ni es una cópula

(15) Ejemplos de predicación secundaria:

Juan dejó la casa **furioso**

Sin un quinto, Juan llegó a la cabaña.

5. CONCLUSIÓN

El objetivo de este trabajo fue ofrecer algunas directrices para usar los descubrimientos más recientes hechos en la lingüística dura (particularmente en el nivel de la sintaxis) en la clase de redacción de español para hablantes nativos. En la segunda sección se presentaron algunas nociones básicas de la lingüística que conviene tener presentes al diseñar y desarrollar un curso de redacción. En la tercera sección se examinó un problema concreto que aparece recurrentemente cuando al estudiante se le pide manipular relaciones sintácticas de su propia lengua, consistente en la identificación de un predicado. La cuarta sección reportó de manera sucinta algunos desarrollos teóricos recientes en torno a la identificación de un predicado. Concluimos con esta sección enfatizando la importancia de un acercamiento entre teorías lingüísticas y áreas aplicadas del lenguaje. A partir de lo expuesto en las secciones previas, sugerimos que es factible la construcción de un puente que disminuya la brecha entre el conocimiento lingüístico “duro” y su utilización en el aula.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, Farrell & Gert Webelhuth, *A Theory of Predicates*, CSLI, Stanford, 1998.
 BOSQUE, Ignacio & Violeta Demonte, *Gramática descriptiva de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.

- CRYSTAL, David, *The Encyclopedia of Language* Cambridge, University Press, Cambridge, 1997.
- GRIMSHAW, Jane & Annie Mester, "Light Verbs and Theta-Marking." *Linguistic Inquiry*, 19 1988.
- HARTMANN, R.R.K. & F.C. Stork, *Dictionary of Language and Linguistics*, Applied Science Publisher, Londres, 1972.
- LARA, Luis Fernando, *El concepto de norma en lingüística*, El Colegio de México, México, 1976.
- LASTRA, Yolanda, *Sociolingüística para hispanoamericanos*, El Colegio de México, México, 1992.
- LEHMANN, Christian, "Predicates: Aspectual types." En Asher, R. (gral ed.), *The Encyclopedia of Languages and Linguistics*, vol 6:3296-3302, Pergamon Press, Oxford, 1994.
- NAPOLI, Donna, "Resultatives." En Brown, K. & Miller, J. (eds.), *Concise Encyclopedia of Grammatical Categories*, Elsevier, Amsterdam, 1999.
- SANTOS CETINA, Marcos, *Ejercicios gramaticales. (Para las clases de lenguaje en las escuelas primarias.)*, Santos Cetina, México, 1952.
- SPENCER, Andrew, "Head marking." En Brown, K. & Miller, J. (eds.), *Concise Encyclopedia of Grammatical Categories*, Elsevier, Amsterdam, 1999.
- STASSEN, Leon, *Intransitive Predication*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

FLORENCIO M. DEL CASTILLO: EL TRADUCTOR DE LOS DOLORES DEL PUEBLO

Óscar Mata*

El 27 de noviembre de 1828, día que Florencio María del Castillo vino al mundo, México era una naciente República Federal, según su primera Constitución, aprobada el 5 de octubre de 1824. El país, con menos de una década de vida independiente, contaba con un territorio de 4 millones de kilómetros cuadrados. Era la nación más extensa del continente americano, habitada por ocho millones de personas, de las cuales el noventa por ciento no sabían leer ni escribir. Treinta y cuatro años y once meses después, el 27 de octubre de 1893, fecha de la muerte del novelista, México no sólo había perdido más de la mitad de su territorio sino que se encontraba ocupado por tropas francesas. La vida del autor de *Hermana de los ángeles* en más de un sentido puede encarnar el primer periodo del México independiente, del cual Luis G. Urbina se refiere así: “Época de sollozos y cantares, una compleja e intensa vida mexicana es la de las leyendas de Florencio M. del Castillo”.¹

Las raíces familiares del niño Florencio María no estaban en este suelo. Su señora madre, doña Francisca Velasco, pertenecía a una acomodada familia costarricense y su señor padre, don Demetrio del Castillo, también oriundo de Costa Rica, trabajaba en la magistratura. La pareja se había mudado a la Nueva España durante los últimos años de la Colonia en compañía del hermano de don Demetrio, el reverendo Florencio del Castillo, quien llegó a ser obispo electo de la catedral de Oaxaca. El mexicanito Florencio María creció en una ciudad rodeada —y sitiada— por lagos, hogar de doscientos mil seres humanos, donde llegó a haber veinte conventos de monjas y dieciocho de frailes; una urbe tan religiosa como la erigida por los aztecas y tan expuesta como ella a las inundaciones. Sin embargo, los cataclismos que tuvo que afrontar nuestro autor resultaron de índole política: la procesión —que no sucesiones— de presidentes de la república, las invasiones de potencias extranjeras, las interminables disputas entre liberales y conservadores, entre centralistas y federalistas... El novelista llamaba a la época colonial “nuestra esclavitud” y fue uno de

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Luis G. Urbina, *La vida literaria en México*, p. 103.

los más decididos defensores de la independencia; sin embargo, se refería a la libertad conquistada con “la sangre vertida por nuestros héroes” como “el mayor bien que podíamos ambicionar y que no hemos sabido apreciar”.²

Tras aprender las primeras letras, Florencio María del Castillo Velasco estudió filosofía en el Colegio de San Ildefonso y empezó la carrera de medicina, no por vocación sino debido a que las carreras de esos tiempos (abogacía, milicia, sacerdocio) distaban mucho de gustarle. Con bases tan endeblés, pronto dejó de ser un esculapio, en contra del parecer de su hermano mayor, José María, quien a la muerte del jefe de la familia, acaecida en 1840, pasó a fungir como su tutor. En efecto, Florencio M. del Castillo desde temprana edad padeció en la vida y también desde temprana edad mostró su vocación literaria. En una semblanza de nuestro autor, el poeta Luis G. Ortiz escribió:

Ya en tan corta edad revelaba su gran afición a las letras, pues ocupaba sus ratos de ocio en escribir novelitas que ponía en pequeñitos libros que él mismo cosía y encuadernaba, dedicándose con gran empeño a la lectura de obras demasiado serias e interesantes para su edad, pero las cuales él estudiaba y meditaba.³

En su evocación, Ortiz intercala fragmentos de una carta del novelista en la que Florencio María se presenta como dueño

² Florencio M. del Castillo, “Amor y desgracia” en *Obras. Novelas cortas*, p. 16.

³ Luis G. Ortiz, prólogo a *Obras de Florencio M. del Castillo*, p. XII.

de “una alma cándida y virgen, porque no era fuerte ni perverso... lo que sirvió para formar mi carácter triste y sombrío”.⁴ Añade que sus compañeros se burlaban de él tachándolo de loco: “Loco porque me complacía en formarme un mundo de ilusiones que me hacían más amarga y triste la fría realidad”.⁵ Obviamente, una sensibilidad como la suya distaba mucho de ser idónea para los estudios científicos y el joven del Castillo debió buscarse nuevos horizontes.

Antes de cumplir los veinte años de edad, Florencio M. Del Castillo empezó a colaborar en *El Monitor Republicano* (diario de política, literatura, artes, ciencia, industria, comercio, medicina, tribunales, agricultura, teatros, modas y anuncios). En este rotativo, propiedad de don Vicente G. Torres, tuvo a su cargo diversas columnas, como “Variedades”, que a veces firmaba con el seudónimo “Clarín”,⁶ en su calidad de reseñista teatral; otras, cuando escribía de modas, firmaba F. M. del C. Entre sus primeras colaboraciones está la leyenda “La novia del pescador”,⁷ no incluida en ninguna de las recopilaciones de sus obras, una narración plenamente romántica que prefigura su quehacer novelístico. Cristina, una adolescente, se enamora de Nello, un pescador. El padre de la muchacha los sorprende y “con la hoja helada de su espada” atraviesa el pecho del joven, quien resulta ser su hijo y, por tanto, medio hermano

⁴ *Ibid.*, pp. XIII-XIV.

⁵ *Ibid.*, p. XIV.

⁶ Clarín, “Variedades”, “Revista de teatros”, en *El Monitor Republicano*, México, 16 octubre de 1848, p. 3.

⁷ Florencio M. Del Castillo, “La novia del pescador” en *El Monitor Republicano*, México, 4 de octubre de 1848, p. 3; 6 de octubre de 1848, pp. 2-3; y 7 de octubre de 1848, p. 3.

de Cristiana. Con sus postreros alientos los jóvenes abrazados se arrojan al mar. Publicada en tres entregas, sólo al final de la última aparece el nombre del autor: Flor. M. del Castillo. Dos semanas después dio a conocer "Un amor desgraciado", tampoco incluida en libro, que culmina con la siguiente frase: "Mi salvación daría por verte un instante y morir".⁸ La novelita *Horas de tristeza (Fragmentos de un diario)*⁹ pudo ser leída por el público a inicios de noviembre de 1848. Nuestro joven autor escribía contagiado de esa inquietud espiritual que se había apoderado de su naciente país, desde siempre inclinado al sentimentalismo y al ensueño. Luis G. Urbina lo explica de esta forma:

Nuestro ambiente... era, es incurablemente romántico. De modo es que poseíamos los elementos psíquicos; la expresión nos vino de fuera; la emoción la teníamos ya; era nuestra desde hacía muchos años... Románticos hemos sido y seremos largo tiempo...¹⁰

Entonces, a nadie debe extrañarle que México haya vivido no uno sino dos Romanticismos en el siglo XIX. Junto con Manuel Payno, Ignacio Rodríguez Galván y Eufemio Romero, entre varios más, Florencio M. del Castillo, todo emoción y sentimiento, cultivaba un género prohibido

⁸ F. M. del C., "Variedades", "Un amor desgraciado", en *El Monitor Republicano*, México, 22 de octubre de 1848, p. 3.

⁹ F. M. del C., "Variedades", "Horas de tristeza" en *El Monitor Republicano*, México, 5 de noviembre de 1848, p. 3; 11 de noviembre de 1848, p. 23.

¹⁰ Luis G. Urbina, *op. cit.*, pp. 93-94.

en la Nueva España en tanto que su país no acababa de salir de un conflicto y entraba en otro peor.

Muy poco se sabe de la participación de nuestro autor en la guerra contra el invasor yanqui, que causó la amputación de 110 mil leguas cuadradas al territorio mexicano. En *Memorias de mis tiempos*, Guillermo Prieto dice que cuando las campanas de catedral anunciaron el inminente arribo de las tropas norteamericanas a la Ciudad de México, varios integrantes de la redacción de *El Monitor Republicano* decidieron ponerse a las órdenes del general Valencia, jefe del Ejército del Norte.¹¹ Parece ser que Florencio M. del Castillo más que empuñar un fusil, prestó auxilio a los heridos, debido a sus estudios de medicina. De tal experiencia surgió "Dos horas en el Hospital de San Andrés", escrita en octubre de 1847, "época de luto en México". El protagonista es Rafael, un practicante de medicina que "pecaba tal vez por muy sensible" —algo que seguramente le sucedió a nuestro autor, para quien el estudio de la medicina es repugnante, pues muestra la miseria de la humanidad. Haciendo de tripas corazón, el esculapio atiende a varios soldados heridos en Chapultepec y en las garitas de México. Bien poco puede hacer por esos infelices, cuyos cuerpos no tienen remedio debido a la severidad de las heridas y la escasez de medicamentos; pero Rafael les presta auxilio, para darles un tiempo precioso para salvar su alma. Florencio M. del Castillo muestra su faceta de humano creyente en Dios y en la vida eterna, convencido de que más allá de la muerte está la eternidad. Sin embargo, este

¹¹ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, p. 398.

sobrino de un alto magistrado de la Iglesia católica no puede menos que advertir que los representantes de la divinidad muy a menudo no están a la altura de su misión, pues toman la carrera eclesiástica como un oficio. A la cabecera de Francisco, un soldado moribundo, acude un sacerdote, quien se porta indiferente y reza de manera mecánica. El narrador sabe que México “es un país tan moralizado, tan religioso” y reprueba “la dureza, la ignorancia de ciertos curas”.¹² En asuntos mundanos, advierte la causa de la mayor parte de los males de los mexicanos: la pobreza. Al contemplar un cadáver acota: “Porque la desgracia de ese consistió... ¡en no tener dinero!... ¡Miserable humanidad!”¹³

En la segunda parte de “Dos horas en el hospital de San Andrés” el narrador se ocupa de uno de los temas fundamentales en la obra de Florencio M. del Castillo: la muerte. Sabido es que él mismo, ante la necesidad de llenar un espacio que concluyera la edición diaria del *Monitor...*, escribió la noticia de su deceso y al día siguiente la desmintió. En uno de sus “pensamientos” asentó:

Los hombres se imaginan la muerte como un dolor agudo y terrible. Yo creo, por el contrario, que es un momento de dulce y voluptuosa languidez.¹⁴

No poca de la fascinación que inspira está en lo que desconocemos de ella. Ante la agonía de Francisco, a quien sus compañeros de sala ayudan a bien morir, el narrador se da cuenta de que Dios cubrió de un

eterno e impenetrable misterio la muerte, un misterio que el hombre quisiera conocer.

¡Morir!, si no fuese más que doblar la cabeza, no volver a sentir y deshacerse en polvo, sería indiferente..., pero morir, en realidad es algo más... ¡Ah!, he aquí lo que el hombre quisiera saber...¹⁵

Y la muerte, con toda su certeza y todo su misterio, es una figura señera, una presencia infaltable en toda su obra: muchos de sus personajes abandonan pronto este mundo, en plena juventud, como la rica y hermosa María a los 17 años, en “Botón de rosa”, o Remedios, adolescente difunta en “¡Hasta el cielo!”; no pocos han sido huérfanos desde muy niños, como Magdalena, la hermosa protagonista de “Culpa”, y la mayoría de sus tramas culminan con un deceso. “Dos horas en el hospital...” termina con la muerte del soldado. A Rafael le es entregada la cartera del difunto, que contiene varios escritos. El primero de ellos, fechado el 13 de octubre de 1847, el autor en trance de muerte pide a quien reciba esa cartera que lea esos textos si es “uno para quien salvar a los oprimidos no sea un vano pensamiento”.¹⁶ Y Rafael empieza la lectura... Por su parte, Florencio M. del Castillo luchó, con la generosa y entusiasta entrega de un romántico, por los oprimidos en varias trincheras: la prensa, la tribuna y la milicia.

Florencio María del Castillo perteneció a El Liceo Hidalgo, en su primera etapa (1850-1851),¹⁷ y a El Círculo Juvenil de

¹² *Ibid.*, pp. 228-233.

¹³ *Ibid.*, p. 207.

¹⁴ Florencio M. del Castillo, *Obras. Novelas cortas*, p. 491.

¹⁵ *Ibid.*, p. 233.

¹⁶ *Ibid.*, p. 244.

¹⁷ Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, p. 90.

Letrán que Ignacio M. Altamirano tenía en su habitación en el Colegio de Letrán en 1857 y 1858.¹⁸ En ambas tuvo como compañero a su gran amigo, el melancólico Marcos Arróniz, traductor de Byron, y en El Liceo..., a Luis G. Ortiz y a Francisco González Bocanegra. En cuestiones políticas, Arróniz profesaba ideas contrarias a las de Florencio María; sin embargo, ello de ninguna manera impidió que cultivara una gran amistad con el autor de *La hermana de los ángeles*. Ignacio Manuel Altamirano siempre ponderó el respeto que hubo entre estos compañeros de armas literarias, que a fin de cuentas eran mexicanos que deseaban lo mejor para su joven patria.¹⁹ Arróniz, González Bocanegra y Ortiz solían reunirse, en el año de 1856, al caer la tarde en la redacción del *Monitor Republicano*, justo en los momentos en que su redactor principal, que no era otro que Florencio María del Castillo, daba los últimos toques al "bicho", como llamaba al periódico. Ortiz lo pinta alto, delgado y muy pálido, de largo cabello lacio, eternamente revuelto, y fino bigote. Florencio M. del Castillo siempre vestía de negro, su indumentaria más común era una casaca, a la que él llamaba "fiel compañera de mis fatalidades". Era un empedernido bebedor de café, para él una "semilla prodigiosa" con "altas virtudes". Era un devotísimo hijo, que acostumbraba poner toda su quincena en manos de su señora madre, "mi ángel". También se portaba con mucha generosidad con los pobres y con frecuencia les daba su última peseta. Eventualmente

contrajo matrimonio y procreó un par de hijos. Al contrario de lo que sus novelitas sugieren, no pocas veces hacía gala de un agudo sentido del humor, tanto en su plática como en sus colaboraciones al "bicho". Altamirano señala lo siguiente:

...Florencio se interrumpía a veces para escribir algunas composiciones jocosas, chispeantes de gracias, inimitables... Varios de sus amigos pensábamos que ese género era su fuerte y que en él hubiera podido brillar de una manera notable; pero cuando solíamos decírselo a Florencio movía él la cabeza y nos decía: "no, yo no puedo escribir con la risa en los labios, yo soy el traductor de los dolores del pueblo; yo sufro con sus penas, y toda alma que padece simpatiza con la mía, que tiene una extraña predisposición a la tristeza".²⁰

De ahí el pesimismo que caracteriza su obra narrativa. En vida, Florencio M. del Castillo publicó dos libros. El primero fue *Horas de tristeza*, una compilación de sus primeras novelas cortas, o leyendas como se les llamaba entonces, en 1850.²¹ El editor fue Manuel Ituarte y las novelitas reunidas son las siguientes: "Amor y desgracia", "La corona de azucenas", "Hasta el cielo" y "Dolores ocultos", a las que precedieron sendas cartas de Guillermo Prieto y

¹⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹⁹ Véase su prólogo a *Pasionarias* de Manuel M. Flores, escrito en 1882 e incluido en el tomo XIII de sus *Obras completas, Estudios de arte y literatura*, t. 2, pp. 197-214.

²⁰ Ignacio Manuel Altamirano, "Florencio M. del Castillo" (estudio biográfico) en *Obras completas. XIII. Escritos de literatura y arte*, t. 2, pp. 500-502.

²¹ Florencio M. del Castillo. *Horas de tristeza* (Colección de novelas), pp. VIII y 149. Por desgracia, no se conservan ejemplares de esta edición.

del propio Manuel Ituarte. El segundo fue su obra más conocida: *La hermana de los ángeles*, una novela corta que dio a la imprenta en 1854.²² De manera póstuma, se hicieron otras tres ediciones de su obra. En 1872 *Obras completas* de Florencio M. del Castillo,²³ con el prólogo "Algunos rasgos biográficos. Su carácter, sus obras" de L. G. Ortiz; el contenido del volumen es: "Amor y desgracia", "La corona de azucenas", "¡Hasta el cielo!", "Dolores ocultos", "La hermana de los ángeles", "Expiación", "Botón de rosa", "En un cementerio" (artículo suelto), "Suicidarse por mano ajena" (*idem.*) y "D. Manuel Eduardo de Gorostiza" (ensayo biográfico); todas ellas novelas cortas, salvo los tres últimos textos. En 1875 la Biblioteca de La orquesta publicó *Obras* de Florencio M. del Castillo,²⁴ que incluye: "Botón de rosa", "En un cementerio", "Suicidarse por mano ajena" y "Don Manuel Eduardo de Gorostiza", además de "Algunos rasgos biográficos..." de Luis G. Ortiz. En realidad se trata de una reimpresión íntegra de la última parte de la edición de 1872, o acaso de una nueva encuadernación de ejemplares devueltos, pues en ambas ediciones los textos tienen los mismos números, tanto de folios como de páginas. Así, en la edición de 1870 "Botón de rosa" empieza en la página 409 y termina en la 421; lo mismo sucede en la de 1875, pero en esta segunda no aparecen las otras novelitas y sólo la antecede el prólogo de Ortiz. Finalmente, en

1902 Victoriano Agüeros publicó *Obras. Novelas cortas* de Florencio M. del Castillo,²⁵ número 44 de su Biblioteca de Autores Mexicanos con el siguiente contenido: "Amor y desgracia",²⁶ "La corona de azucenas", "¡Hasta el cielo!", "Dolores ocultos", "Dos horas en el hospital de San Andrés", "La hermana de los ángeles", "Culpa",²⁷ "Botón de rosa", "En un cementerio", "Suicidarse por mano ajena" y "D. Manuel Eduardo de Gorostiza". El prólogo del volumen es una "Biografía del autor" a cargo de Alejandro Villaseñor y Villaseñor que recoge datos aportados por Altamirano y L. G. Ortiz.

Como puede verse, su producción literaria de ninguna manera es copiosa, máxime para un autor decimonónico. Muchas de sus energías creativas fueron absorbidas por ese cuento de nunca acabar llamado periodismo, tanto en lo que se refiere a la redacción de notas y editoriales como la traducción de alguna novela extranjera, en muchísimos casos escrita en francés, la lengua de sus asesinos, o el cuidado de la diaria edición del *Monitor*... Ignacio Manuel Altamirano señala que Florencio M. del Castillo escribió "un breve compendio de la historia antigua de México", que el nativo de Tixtla, Guerrero recomienda "por su belleza de estilo y sus buenas apreciaciones".²⁸ Obviamente el valor del trabajo, cuyo título no es proporcionado por el maestro, estibaría en las apreciaciones de este liberal a ultranza.

²² Florencio M. del Castillo, *La hermana de los ángeles*.

²³ Florencio M. del Castillo, *Obras completas*, precedidos de algunos rasgos biográficos de L. G. O. 449 pp.

²⁴ Florencio M. del Castillo, *Obras*. (sic) (Biblioteca de la Orquesta)

²⁵ Florencio M. del Castillo, *Obras. Novelas cortas*, (BAM, 44).

²⁶ Antes llamada "Horas de tristeza".

²⁷ Antes llamada "Expiación".

²⁸ Ignacio M. Altamirano, *op. cit.*, p. 38.

Un crítico extranjero llamó a Florencio María del Castillo "El Balzac de México", quizá por su enorme popularidad a mediados del siglo XIX. Exagerado elogio, fruto del entusiasmo romántico de la época; en casi nada puede compararse a estos dos autores, salvo que fueron novelistas. La obra narrativa del mexicano apenas se compone de siete novelas cortas y algunos cuentos; en sus historias intervienen pocos personajes y las situaciones en sus novelitas se repiten, con ligeras variantes de un título a otro, la mayoría de las veces en torno a una persona muy enferma o moribunda, lo que provoca los sufrimientos de sus seres queridos y, además, los lleva al sacrificio. En todas hay una huérfana o un huérfano, que se vio privado de sus progenitores a temprana edad, como le sucedió al escritor, o jóvenes enamorados hasta la muerte de parientes cercanos. Varios de sus personajes masculinos crecen bajo la férula de un hermano mayor, como también aconteció con el novelista, en tanto que las huérfanas reciben el caritativo auxilio de una mujer buena, pero ignorante, que no puede dar a las muchachas una educación adecuada. En tal sentido, Florencio María del Castillo, como casi todos nuestros escritores decimonónicos, advirtió el lamentable atraso educativo del país y deploró que a las muchachas únicamente se les diera instrucción religiosa.

Los personajes de Florencio M. del Castillo por sobre todas las cosas sufren y padecen, cualquier dicha o satisfacción tan sólo les sirve para, acto seguido, adentrarse en la desgracia. Son seres que más que actuar se sienten, víctimas de avasalladoras sensaciones que los paralizan. Repiten la actuación de Francisco, en "Amor y desgracia": un mudo que se hinca en el escenario para pedirle limosna a su madre, quien

no lo conoce. Por lo demás, a sus heroínas únicamente les está permitido desear, añorar y anhelar, no experimentar en carne propia, so pena de padecer enfermedades incurables, mortales, como Magdalena en "Culpa". Y los calaveras padecen el mismo fin, como el malvado de don Diego en *La hermana de los ángeles*.

Este romántico incurable, que disfrutaba regalándole rosas a su madre, siente una especial predilección por las flores: identifica a sus heroínas con ellas, como a María, un botón de rosa; o las engalana, en los momentos cruciales de sus vidas, con una corona de azucenas; o bien considera que las últimas ilusiones son "como esas flores pálidas que el invierno se encarga de matar". Sus narraciones por lo general se desarrollan en espacios cerrados, en ocasiones asfixiantes, como habitaciones de enfermos y claustros conventuales. Por excepción algunos hechos ocurren al aire libre: la fiesta de cumpleaños de Magdalena en "Culpa" o el duelo entre el traicionero Diego y Lorenzo en *La hermana de los ángeles*.

Florencio M. del Castillo fue un hombre de vasta lectura, que dominaba el francés y gustaba de exornar sus escritos con epígrafes. En su novelita "Culpa" expuso lo que bien puede considerarse su credo literario:

La misión de los escritores no es hacer creer esto o aquello a sus lectores, sino presentarles desnuda y sencillamente los hechos, apoyados, cuando más, en reflexiones, para que ellos, pensando por sí solos, adopten la opinión que mejor les parezca.²⁹

²⁹ Florencio M. del Castillo, *Obras. Novelas cortas*, pp. 461-462. (BAM, 44)

De esta manera, es común encontrar en sus narraciones citas, citas y más citas que lo mismo provienen de la Biblia que de santos, poetas o pensadores, que en gran medida —y como triste paradoja— él tradujo del francés. En sus primeras leyendas el lector se topaba con media docena de ellas, sin contar los epígrafes. Su número fue en aumento al grado que en *La hermana de los ángeles* hay la friolera de treinta y nueve, quizá entreverados en la narración, por cierto bastante torpe, para darle al naciente género novelístico un estatus que por aquel entonces no tenía. Algunos, como Francisco Zarco, consideraron que del Castillo elevaba “este género haciéndolo útil, filosófico, moral”;³⁰ otros, pasada la fiebre romántica, lo tachan de cursilería ilustrada. Más allá de lo acertado o no del recurso, éste muestra que del Castillo era un hombre de ideas y que su camino como escritor no estaba en la narrativa sino en el ensayo, género que cultivó en su calidad de editorialista del *Monitor Republicano*. Una recopilación de sus trabajos para ese rotativo demostraría que Ignacio M. Altamirano no exageraba al llamar a Florencio M. del Castillo “amigo de la humanidad, liberal sincero y patriota entusiasta.../que/ ansiaba el engrandecimiento de México”.³¹ He aquí un par de ejemplos. El viernes 4 de enero de 1856 publicó la editorial “¿Cuál debe ser la conducta del pueblo para los reaccionarios?” Se declara creyente, pero defiende la supresión de los fueros eclesiásticos y militares. Es partidario de la revolución que:

Quiere que no existan diferencias entre los mexicanos, que todos tengan los mismos derechos y deberes, que una misma sea la ley para todos.³²

Otros que firmaban la editorial del *Monitor Republicano*, que estaba en su tercera época, eran: su hermano José M. del Castillo, Guillermo Prieto y Juan A. Mateos. El 18 de enero de 1856 Florencio asentó:

Mil y mil veces lo repetimos: la reacción no tiene idea política alguna ni bandera nacional. Es el esfuerzo de la ambición de unos pocos... La reacción es la negación de toda libertad, de todo progreso, de todo lo que tiende a cimentar la felicidad, así de la nación como de los individuos.³³

Dos semanas después proféticamente escribió: “La reacción no puede traer a la república más que desgracias”.³⁴ Ese año, el de la ley Lerdo, que ordenaba la desamortización civil y eclesiástica, en sus colaboraciones periodísticas expuso sus avanzadas tesis sobre el mejoramiento de los trabajadores del campo. Por esas fechas ya había abandonado la escritura de “leyendas” y “novelitas”, “Botón de rosa”, su última narración publicada, es de agosto de 1854. Entonces su vida se convirtió en asunto digno de una novela. Tras el triunfo de la revolución de Ayutla, que había promovido con su pluma, inició su carrera política.

³⁰ Francisco Zarco, “*La hermana de los ángeles* por D. Florencio María del Castillo”, prólogo a *Hermana...*, p. 11; originalmente apareció en *La ilustración mexicana*, t. V, México, 1855, pp. 153-156.

³¹ Ignacio M. Altamirano, *op. cit.*, pp.38-39.

³² Florencio M. del Castillo, *Monitor Republicano*, México, viernes 4 de enero de 1856, p. 1.

³³ Florencio M. del Castillo, *Monitor Republicano*, México, 18 de enero de 1856, p. 2.

³⁴ Florencio M. del Castillo, *Monitor Republicano*, México, 24 de enero de 1856, p. 1.

En 1857 formó parte del Ayuntamiento de la Ciudad de México, una ciudad, por cierto, mutilada por la piqueta, pues con el propósito —más que nada pretexto— de abrir calles se había destruido construcciones, en su mayoría iglesias y conventos, de altísimo valor arquitectónico. Precisamente un año antes había aparecido el libro-álbum *México y sus alrededores* con 39 láminas, en especial litografías de maestros grabadores como Castro, Campillo, Ruda y Rodríguez, así como 12 artículos descriptivos. Tocó a Florencio M. del Castillo escribir la introducción en la cual se nota que la urbe, aunque empezaba a modernizarse, conservaba el espíritu religioso.

En la actualidad, la población de México es de poco más o menos de doscientos mil habitantes... Las calles de la ciudad, que pasan de 482, son en general rectas, de catorce varas de ancho, bastante bien empedradas y con andenes enlosados en ambos lados; gozan de noche de un regular alumbrado, y dentro de algunos meses, el centro estará iluminado con gas. Hay además 60 plazas y plazuelas. La ciudad cuenta con 14 curatos, 15 conventos de religiosos, 22 de religiosas y 78 iglesias o capillas.³⁵

También resultó electo diputado suplente al primer Congreso Constitucional, de efímera vida (del 8 de octubre al 17 de diciembre), disuelto por el golpe de Estado de Comonfort. Eran los tiempos, en que

³⁵ Florencio M. del Castillo, *Introducción a México y sus alrededores*, México, 1856. Tomado de *Tiempo de México*, núm. 13, ciudad de México, de septiembre de 1855 a abril de 1858, p. 4.

según Guillermo Prieto, resultaba muy peligroso ser periodista: "El que escribía el artículo, lo firmaba y se disponía a sufrir las consecuencias".³⁶ Casi medio siglo después de estos hechos, en el prólogo a las novelas cortas de Florencio María del Castillo editadas por Victoriano Agüeros, Alejandro Villaseñor y Villaseñor señala:

La violencia con que combatió tal medida y la oposición furibunda que desde las columnas del *Monitor* hizo al gobierno emanado del plan de Tacubaya, fueron causa de que nuestro periodista fuera tenazmente perseguido y al fin aprehendido, enviándosele primero a un cuartel y después, en calidad de confinado, al Molino Blanco.³⁷

A lo anterior hay que agregar un duelo con el poeta Félix María Escalante, del que ambos salieron ilesos. Pero la muerte rondaba los pasos de este hombre distraído y meditabundo, que cuneaba al caminar. Tres de sus más cercanos compañeros de armas literarias habían tenido un deceso violento: Marcos Arróniz asesinado en el camino a Puebla en circunstancias nunca aclaradas, Francisco González Bocanegra falleció oculto en 1861, víctima de las luchas políticas, y Juan Díaz Covarrubias, éste último un hermano menor para Florencio, fusilado sumariamente por "La hiena de Tacubaya", el conservador Leonardo Márquez. "Mi fin no será más lisonjero", en cierta ocasión exclamó un abatido Florencio M. del Castillo en presencia del poeta Luis G. Ortiz.³⁸

³⁶ Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 380.

³⁷ Alejandro Villaseñor y Villaseñor, Prólogo a Florencio M. del Castillo *Obras. Novelas cortas* p. VIII.

³⁸ Luis G. Ortiz, *op. cit.*, p. IX.

Con la vuelta de los liberales al poder, Florencio M. del Castillo fue electo presidente del Ayuntamiento de México y diputado propietario al segundo Congreso Constitucional, que trabajó del 9 de mayo de 1861 al 13 de mayo de 1862; esto es, hasta el inicio de la intervención francesa. Alejandro Villaseñor y Villaseñor continúa:

Del Castillo combatió sin tregua desde las columnas de *El Monitor* al partido que aceptó esa intervención, y empezó una publicación ilustrada titulada *Glorias nacionales* que duró poco tiempo y que estaba destinada a dar a conocer los principales episodios de la guerra.³⁹

Durante la guerra de intervención tomó el fusil en contra de los invasores franceses. Cuando los invasores se apoderaron de la capital, debió salir de la ciudad de México junto con su hermano, como él defensor de la República. Por falta de dinero se vio forzado a regresar con el propósito de vender su casa. No consiguió cliente, en cambio una partida de zuavos lo apresó en su domicilio el 3 de agosto de 1863 y lo condujo a la cárcel de Santiago Tlatelolco. Un tribunal militar lo condenó a ser confinado al Castillo de San Juan de Ulúa, donde a las pocas semanas contrajo el vómito negro. Los "civilizados y humanitarios" franceses lo trasladaron al hospital de Veracruz, cuando el mal ya estaba sumamente avanzado. Allí falleció Florencio María del Castillo el 27 de octubre de 1863. Como postrera ofensa, su cadáver fue enuelto en una sábana y llevado al cemente-

rio; los deudos del novelista jamás pudieron averiguar el lugar exacto en que fue sepultado. Así se hicieron realidad los presentimientos de quien tanto difundió ideas de autores franceses.

Florencio M. del Castillo disfrutó del reconocimiento de sus contemporáneos, al grado que justo a mediados del siglo XIX llegó a ser el novelista más popular de México. Francisco Zarco saludó así la aparición de *La hermana de los ángeles*.

Debemos... llamar la atención de nuestros lectores hacia una producción demasiado notable, y que, sea dicho sin herir susceptibilidades, se eleva un poco sobre lo que día a día produce nuestra literatura, porque se aparta de esas formas de belleza superficial que consisten más en lo sonoro de nuestro idioma, que en la verdad y la riqueza de las ideas.⁴⁰

En 1869, pocos años después de la muy lamentada muerte del "pobre mártir de Ulúa cuya memoria nos es tan querida", Ignacio Manuel Altamirano asentaba en las páginas de *El Renacimiento*:

Florencio del Castillo es, sin duda, el novelista de más sentimiento que ha tenido México, y como era además un pensador profundo, estaba llamado a crear aquí la novela social. Sus pequeñas y hermosísimas leyendas de amores, son la revelación de su genio y de su carácter.⁴¹

Tres años más tarde, Luis G. Ortiz reproduce los elogios de Zarco y Altamirano;

³⁹ Alejandro Villaseñor y Villaseñor, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ Francisco Zarco, *op. cit.*, p. 10.

⁴¹ Ignacio Manuel Altamirano, *op. cit.*, p. 38.

pero una generación después, en 1902, Alejandro Villaseñor y Villaseñor considera que tales juicios, emitidos por contemporáneos del autor de "Culpa", son benévolo y pecan de exagerados.⁴² Con el paso del tiempo la reputación literaria de Florencio M. del Castillo continuó deteriorándose.

En la primera mitad del siglo xx no pasaba de ser una curiosidad literaria. Julio Jiménez Rueda lo menciona muy de pasada en su *Historia de la literatura mexicana*;⁴³ Carlos González Peña lo encuentra sensible, pedante, idealista sin medida;⁴⁴ aunque reconoce su calidad de iniciador de la novela corta y el cuento en México, en lo cual coincide con el historiador de dicho género: Luis Leal.⁴⁵ Sin embargo, su calidad de narrador pionero no ha sido tomada en cuenta por las casas editoras. En todo el siglo xx sólo uno de sus libros fue reeditado: *La hermana de los ángeles*, en la colección La Matraca de Premiá Editora, en 1982. Florencio M. del Castillo perteneció a otra época.

En 1904, postrimerías del siglo xix, José López Portillo pintó el que acaso sea el retrato más acertado del primer especialista mexicano de novela corta:

Don Florencio M. del Castillo es una de las figuras más simpáticas de nuestra literatura novelesca. Soñador y sentimental, entusiasta y creyente, rindió culto en

⁴² Alejandro Villaseñor y Villaseñor, *op. cit.*, p. XII.

⁴³ Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*, p. 347. La primera edición es de 1928.

⁴⁴ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, p. 188.

⁴⁵ Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, pp. 36-37.

su vida y en sus obras a los ideales más puros: y así ensalzó con su pluma la castidad, la abnegación y la misericordia, como dio testimonio con sus actos, del más acendrado amor a la patria y a la libertad.⁴⁶

Como asentó Luis G. Urbina, Florencio M. del Castillo tanto con su vida como con su obra encarna el inicio de nuestra vida independiente.

BIBLIOGRAFÍA

- F. M. del C., "Variedades", "Horas de tristeza" en *El Monitor Republicano*, México, 5 de noviembre de 1848 y 11 de noviembre de 1848, pp. 23.
- ORTIZ Luis, G., prólogo a *Obras de Florencio M. del Castillo*, México, Manuel C. De Villegas, 1875.
- URBINA Luis, G., *La vida literaria en México*, Porrúa, México, 1965.
- GONZÁLEZ Peña Carlos, *Historia de la literatura mexicana* 2a. edición, Cultura y Polis, México, 1940.
- JIMÉNEZ RUEDA Julio, *Historia de la literatura mexicana*, Ediciones Botas, México, 1946. La primera edición es de 1928.
- LEAL Luis, *Breve historia del cuento mexicano* 2a. edición Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, Tlaxcala, 1990.
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS José, *La novela. Breve ensayo*, México, 1904.
- Del Castillo, Florencio M., "Amor y desgracia" en *Obras. Novelas cortas*, Agüeros, México, 1902.

⁴⁶ José López Portillo y Rojas, *La novela. Breve ensayo*, p. 43.

- DEL CASTILLO, Flor M., "La novia del pescador" en *El Monitor Republicano*, México, 4 de octubre de 1848; 6 de octubre de 1848; y 7 octubre de 1848.
- FLORES Manuel, M., escrito en 1882 e incluido en el tomo XIII de sus *Obras completas, Estudios de arte y literatura*, t. 2, Conaculta, México, 1988.
- DEL CASTILLO Florencio M., *La hermana de los ángeles*, Andrés Boix, México, 1954.
- DEL CASTILLO Florencio M., *Obras. Novelas cortas*, Agüeros, México, 1902 (BAM, 44)
- DEL CASTILLO Florencio M., *Monitor Republicano*, México, viernes 4 de enero de 1856.
- DEL CASTILLO Florencio M., *Introducción a México y sus alrededores*, México, 1856. Tomado de *Tiempo de México*, núm. 13, Ciudad de México, de septiembre de 1855 a abril de 1858, México, Secretaría de Educación Pública, 30 de agosto de 1982.
- PRIETO Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, CONULTA, México, 1993,
- PERALES OJEDA Alicia, *Las asociaciones literarias mexicanas*, UNAM, México, 2000.

GABRIEL ZAID: POETA DE SILENCIOS

Ociel Flores*

“El silencio sería el modo auténtico de la palabra;
sólo calla aquel que sabe hablar”
(M. Blanchot)

Es sabido que la mayor angustia del escritor se produce cuando éste enfrenta la página en blanco, sinónimo a un tiempo de reto y amenaza de esterilidad. Al igual que el lienzo para el pintor o el mármol bruto para el escultor, la página virgen, materialización del silencio en la literatura, es percibida como campo en el que se ha de librar la batalla de la creación. Desde esta perspectiva, la escritura es concebida como la actividad que agrega palabras significantes ahí donde no se dice nada.

Sin embargo, la escritura no consiste solamente en colmar la hoja con palabras; la misión del escritor no reside en llenar el espacio vacío, sino en encontrar un equilibrio —tal vez más que estético— entre lo que se expresa y lo que se omite. Tal vez sea más exacto decir que la tarea del poeta reside en contener los trazos de los signos que podrían inundar las páginas con ruido in-significante.

El silencio es indispensable a la palabra: sin una tela de fondo en la cual se asiente,

el signo lingüístico no significa. No dice otra cosa T. S. Eliot cuando lamenta que la atmósfera en la que el poeta canta no sea propicia para la poesía:

*“Where shall the word be found, where
will the word resound?
Not here, there is not enough silence...”¹*

El libro de Gabriel Zaid, *Reloj de sol*, invita a hacer un análisis del valor del silencio en su poesía, en dos de sus sentidos. El primero es la palabra “silencio”, que aparece con frecuencia en sus poemas y que alude a varias formas de “ausencia de habla” (llamémoslo así). La segunda forma reside en el número importante de poemas breves² que se incluyen en este volumen. En ambos casos, el silencio, lejos de expresar

¹ T. S. Eliot, *Collected poems (1909-1962)*, p. 102.

² Bajo este título, Zaid reúne los poemas escritos entre 1952 y 1992; de ellos, aproximadamente la mitad corresponden a nuestra clasificación de poema breve, es decir, poema de menos de diez versos. Algunos de estos poemas se reducen a tres versos.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

ausencia de significado, cumple un papel central en la definición del sentido del texto. Dicho de otra manera: resulta tentador buscar no sólo la realidad a la que alude el término "silencio", sino también el significado de lo que se calla al limitar el número de graffías en un poema. Aunque no podemos, evidentemente, sustraernos a la necesidad de partir de lo que se manifiesta de manera más o menos explícita, el objeto enfocado será lo que no se dice.

Octavio Paz, entre otros, ha abundado en los vínculos que guardan la palabra y el dominio de lo sacro, y ha señalado el respeto religioso que el poeta profesa a la enunciación como puerta de entrada al mundo "otro", al que se accede por medio de la "invocación" poética. El espacio en el que el poeta habla tiene, por tanto, algo de sagrado.

El lugar sacro, en efecto, propicia el recogimiento y la introspección; de ahí que, cuando se entra en un templo, se perciba "un silencio religioso". En un santuario no se habla, no sólo porque las palabras no son necesarias, sino porque alteran, corrompen, la perfección de la quietud propia a la meditación.

El reposo silencioso del templo puede ser transgredido sólo cuando se canta a la divinidad; es decir, cuando se dice bajo la forma de la oración la palabra sagrada.

Algo semejante sucedería con la superficie, llamémosla inmaculada, sobre la cual se escribe el poema: antes de tomar la pluma, el poeta penetra en un espacio quieto para decir sólo aquello que debe decir: la *palabra necesaria*.

Zaid alude a la relación que existe entre la brevedad del poema y su contenido sagrado —entre otros menos solemnes—: "La vecindad de la poesía con la oración, el apólogo, el chiste, el aforismo, se debe

a la brevedad, que impone recursos de omisión."³

EL SILENCIO QUE VIVE EN LA PALABRA

En su "Nocturno",⁴ Zaid asocia la imagen de un campo cubierto de viñas a un poema, racimo de palabras que, como la uva, guarda en él el vino concentrado de su silencio significante:

"Viñas, las del silencio.
Viñas, las de palabras
Cargadas de silencio."

El silencio es, así, la esencia de la palabra, el jugo que naturalmente llena sus formas. Ramón Xirau afirma, en este sentido, que el *silencio esencial* "está en la palabra misma como en su residencia, como en su morada; es el silencio que expresa: el silencio que, dicho, entredicho, visto, entrevisto, constituye nuestro hablar esencial."⁵

La palabra silencio es el significante menos inexacto que el poeta tiene para sugerir una forma de plenitud que sólo se encuentra en el universo ajeno a la limitada percepción del hombre. De ahí que la uva, ser del mundo vegetal contenga en su mutismo una verdad "indecible".

³ Gabriel Zaid, "Dicho sea con temor", en *Ensayos sobre poesía*, Obras II, p. 125.

⁴ "Nocturno", en Gabriel Zaid, *Reloj de sol. Poesía 1952-1992*, Obras I, p. 33. "Todos los poemas" de Zaid han sido tomados de este volumen. En lo sucesivo, sólo se mencionará el título y la página.

⁵ Ramón Xirau, *Antología*, p. 152.

En el poema "Pastoral",⁶ aparece un paisaje al atardecer, atmósfera en la que, al declinar el día, se acentúa la tranquila presencia de la vida. En este escenario, algunos árboles se manifiestan sin alterar la perfecta armonía de la naturaleza.

"Una tarde con árboles,
callada y encendida.

Las cosas su silencio
llevan como su esquila.

Tienen sombra: la aceptan.
Tienen nombre: lo olvidan."

Hay instantes en que las cosas son de manera plena, como el mundo cuando simplemente es. Nombrar los seres del universo en ese momento equivale a alterarlos, a distorsionar su presencia; de ahí que las cosas eviten los nombres que de manera inexacta los designan. La plenitud no se expresa en palabras: el silencio es la manera de hablar de lo que está colmado de sí.

Algo semejante ocurre en el poema "Adoración":⁷

"Aguas nocturnas, silenciosas,
se abren, caen en sí mismas,
exaltadas."

En una imagen nocturna, que sugiere la inalterable quietud de lo permanente, las aguas fluyen, silenciosas a pesar de su movimiento; la razón: "caen en sí mismas". El movimiento que siguen las aguas es equivalente al reposo de los árboles del poema anterior, por el silencio que envuelve a

⁶ "Pastoral", p. 57.

⁷ "Adoración", p. 72.

ambos. Al verterse en sí mismo, el elemento animado permanece inmutable: ¿ha habido en las aguas algún cambio?, ¿han dicho algo en su líquido lenguaje? La unión de la materia acuosa es completa: las aguas que se mezclan son idénticas; por ello, se funden sin mencionar su reencuentro: para volver a ser ellas mismas, las aguas no necesitan "decir" su acuerdo: son, sin más...

En los tres poemas, el universo habla su lenguaje eterno, "su habla inocente"⁸ formada de uvas colmadas, de árboles quietos, de aguas que fluyen y refluyen, elementos todos que, sin necesidad de decir, repiten su verdad inmutable.

En un ensayo dedicado a la poesía mística, Ramón Xirau recuerda la existencia de La Palabra, equivalente del Verbo creador, antecedente y fuente de la lengua de los hombres:

"la palabra, el verbo, el Logos, son previos a las palabras [...] de la misma manera que el Logos de Heráclito era previo a todo discurso [...] y para San Juan Evangelista en el principio estaba el Verbo."⁹

Habría por tanto una forma de lenguaje eterno, anterior al hombre, independiente de él.¹⁰ La palabra del hombre no sería sino un eco lejano de este lenguaje. Por ello, la poesía, que se nutre de él, se expresa de manera más intensa en el habla humana a través de la ausencia de palabras. No resulta extraño, por tanto, que el poema recurra al

⁸ Cfr. Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 151.

⁹ Roman, Xirau, R. *Antología*, op. cit., p. 155.

¹⁰ Para Heidegger, afirma Steiner: "[es] el lenguaje el que habla y no "al menos de una manera primordial, el hombre.", *Martin Heidegger*, p. 38.

silencio y, más aún, que busque convertirse en silencio.

La oposición entre la lengua del hombre y el lenguaje universal se hace evidente en el poema "Transmisión nocturna".¹¹

"Las selvas africanas, el Nilo
que se desborda, las costas de Grecia,
una sonrisa imperceptible, las ciudades,
todo reducido a mirada, pintura, telefoto."

En los primeros versos, la vivacidad de la existencia, manifiesta en la desbordante naturaleza de las selvas y de los ríos, o en "una sonrisa imperceptible", es reducida a imágenes estáticas por los aparatos modernos ("telefoto, teletipo...").

En seguida, el poeta enumera momentos cruciales de la vida de los hombres "el robo del fuego, la expulsión / del paraíso / la poesía, la construcción / de templos..." que sufren la misma acción reductora, efecto perverso de la voluntad humana.

En los últimos versos, el poeta yuxtapone a estas obras de los afanes humanos, la imperturbable vida cósmica. Un reloj que "habla solo" ofrece el fondo de su tic-tac a las nimias obras del tiempo humano, cuya insignificancia se acentúa frente a la desmesura del cosmos:

"En el delirio del tic-tac binario,
El universo se expande con la lentitud
De la hierba: todo pasa reducido a
silencio."

El universo, ajeno a las preocupaciones humanas, se mueve con lentitud, al mismo ritmo al que la hierba crece. El universo "se expande" sin emitir un solo sonido: "todo

pasa reducido a silencio". Una vez más, el silencio es la enunciación de lo inconmensurable, del infinito, de lo perfecto inalcanzable para el ser humano. El silencio es la resolución final del habla eterna del universo: no se dice nada porque todo está dicho desde siempre.

LA IN-SIGNIFICACIÓN, SEMEJANTE AL SILENCIO

Se ha hablado de la in-significación como de la imposibilidad de decir. Es necesario recordar ahora algo sabido: en poesía, incluso el ruido significa. En los últimos versos de *Altazor*, en los cuales el lenguaje deja de significar algo concreto, el poeta, Huidobro en este caso, lleva las palabras a los límites de la significación, y con ello al límite del decir humano. Las palabras que terminan por perder su referente señalan el vacío en el que se yergue la existencia de los hombres; para Paz es "La nada [es decir,] la otra cara del ser."¹²

En el poema "Cuervos",¹³ se escucha una alharaca proveniente de una parvada de cuervos de fisonomía incierta que repiten la misma frase de una "lengua muerta":

"Se oye una lengua muerta: paraké.
Un portazo en la noche: para qué.
Tienes razón: para qué."

En este caso, la irónica imagen de Zaid alude, no al deliberado despojo de referente que el poeta inflige a la palabra poética, sino a un hecho dramático: a la incapacidad de dar sentido a los sonidos que se emiten.

¹¹ "Transmisión nocturna", p. 110.

¹² Octavio Paz, *Convergencias*, p. 59.

¹³ "Cuervos", p. 77.

“Paraké, para qué” es la respuesta absurda que el hombre da a actitudes igualmente absurdas: “Un portazo en la noche”, “Un revólver que vacía todos sus paraqués”. La alharaca de los cuervos-hombres es su reacción ante “Un silencio podrido / [que] atrae los paraqués...”: como la violencia atrae la violencia.

El silencio al que se alude no es la expresión de la plenitud. Es la descripción de la atmósfera en la que los hombres gritan su incapacidad de comunicarse. El “graznido carnicero” que perfora ese silencio impuro, “para qué-paraké”, tiene dos valores asociados a la perversión humana: es un ruido, animal, cuya posible significación ha sido aniquilada por la incapacidad de comunicar de quien lo emite. Es también la interrogante que irrumpe en la conciencia de quien presencia actos que materializan el absurdo. Actos que en el poema toman forma en imágenes absurdas en extremo, como la escena con la que se cierra el tétrico monólogo de un revólver criminal, escenario en el que sólo “Humea una taza negra de café”.

EL SILENCIO: FONDO Y LÍMITE
DE LA PALABRA

Ahora bien, cuando Zaid elige escribir un poema breve, su intención es evitar que el espacio sea cubierto por ruido innecesario. Sus versos buscarán entonces ser certeros para que la blancura de la página —el silencio que acoge el poema— no sea alterada innecesariamente. En el poema “Claustro”¹⁴ se percibe el ánimo del poeta

¹⁴ “Claustro”, p. 60.

que se decide a no romper el silencio más que con unas cuantas palabras indispensables.

“Entre vivir y pensar,
La puerta a medio cerrar.
Ver es ser de par en par.”

La concentración verbal da más intensidad a este poema en el que se invita a salir del encierro parcial, al que se reduce aquel que sólo piensa la existencia, y a contemplar el mundo en su plenitud.

Se ha dicho que la página es tela de fondo en la que se imprimen los oscuros caracteres de la escritura. Hay que agregar que las grañas precisan su sentido gracias al espacio vacío que, al separarlas unas de otras las define: al enmarcarlas les asigna un espacio significativo. No sucede otra cosa cuando el lector intercala pausas más o menos prolongadas en su lectura. El silencio, omnipresente en la escritura, impone un orden a las palabras que, de otra manera, se aglutinarían caóticamente sobre la línea y desembocarían en el ruido o la no-significación. Más aún, la cantidad de espacio que separa las líneas, matiza el sentido de las palabras o de los versos. Ejemplo de esto es el poema “Alba de proa”:¹⁵

“Navegar,
Navegar.
Ir es encontrar.”

En este caso, la pausa evoca una prolongada travesía; el espacio libre sugiere la lentitud del navío que se desplaza, silenciosamente, sobre la línea horizontal del mar.

¹⁵ “Alba de proa”, p. 27.

Ahora bien, en ocasiones el espacio señala no la separación necesaria a las palabras, sino también la ausencia de ellas. La elipsis es en este caso portadora de una significación "por ausencia", que participa claramente en la orientación del sentido del texto. La elipsis es frecuente en el *haiku*, género que omite palabras que serían necesarias en una frase gramaticalmente "completa", pero de las cuales se puede prescindir sin que el sentido se vea anulado —por la sugerencia implícita en la omisión. La elipsis sirve entonces para "condensar la expresión del pensamiento".¹⁶ Otro efecto, paralelo, de la elipsis es incrementar la intensidad del silencio y darle, por este medio, al poema mayor poder de evocación. Al reducir el número de palabras de los versos, se produce un resultado semejante al que se obtiene en un dibujo de trazos breves. "La riqueza del poema es como la riqueza del dibujo: dibujar es omitir."¹⁷

EL SILENCIO: ANTICIPACIÓN Y CULMINACIÓN DE LA PALABRA

En este orden de ideas, el silencio que antecede al poema y que continúa después de él, lejos de entrañar ausencia significación, sería la *premonición* y la *culminación* de lo que fue dicho. Octavio Paz afirma que el silencio reaparece en el momento en que las palabras han agotado su capacidad de evocación, es decir, cuando no pueden

decir más pues lo que podrían seguir diciendo está fuera de su alcance.¹⁸

El silencio pasaría por la palabra y volvería a su plenitud, después de ese breve instante de "imperfección" durante el cual palabra se hace oír. De esta manera, el silencio es realización y no agotamiento o fracaso de la palabra. El poema, si es un poema de verdad, atraerá este silencio "original".¹⁹ Por ello, sugiere M. Blanchot, el poeta debe ceder su lugar al lenguaje; debe callar "*Pour qu'en ce silence prenne forme cohérente et entente ce qui parle sans commencement ni fin.*"²⁰

En este sentido, escribir un poema equivaldría no a agregar signos a la página, sino a "perforarla" o a hacerla transparente para permitir que salga, aun de manera parcial, lo que ya se encuentra en ella, en su silenciosa blancura. Este procedimiento es equivalente al del arqueólogo que limpia la cubierta de un fresco antiguo que, poco a poco, se revela a su mirada.

Por otra parte, cuando el poeta habla — cuando escribe— su incidencia en la producción del texto es limitada. El poeta no utiliza la lengua para explicar un hecho, no usa a su antojo las palabras, sino que permite que se extiendan por la superficie de la página. En el poema, las palabras se asocian libremente, no para decir algo, sino para suscitar la aparición de una forma que evoca, por la virtualidad de su significación, todas las formas posibles. El poema

¹⁸ Cfr. Octavio Paz, *Poesía en movimiento*, p. 34.

¹⁹ Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo*, p. 41.

²⁰ "Para que en ese silencio tome forma coherente y comprensible lo que habla sin principio ni fin", en Maurice Blanchot, en *L'Espace littéraire*, 1955, p. 22.

¹⁶ Cfr. Harold, Henderson, *An introduction to haiku*, p. 7.

¹⁷ Gabriel Zaid, "Dicho sea con temor" en *Ensayos sobre poesía*, op. cit., p. 124.

concentra en sus versos una infinidad de posibilidades de aludir a la realidad, sugiriéndola. La poesía sienta la posibilidad de decir lo indecible porque no dice una sola cosa, sino que despierta imágenes que llevan en sí la inminencia de las interpretaciones que los lectores le atribuirán. Cuando se habla del sentido que puede encontrarse de manera plena sólo en el silencio, cabría precisar que no hay un sentido sino un número indefinido de ellos. La metáfora hace explotar la significación unívoca, y la pluralidad de la lectura potencial multiplica las posibilidades de significación. Es por ello que "No hay sentido, hay búsqueda de sentido."²¹

Mallarmé propone un método que amplía la multiplicación de los sentidos del poema. El poeta francés "libera" en *Un lance de dado*: la significación de las palabras al dotarlas de una forma de "movimiento" dictado por el azar. Por este hecho puede decirse que el poema no dice nada antes de la combinación que cada lector compone con caracteres diversos dispuestos "libremente" sobre la página. Berreti interpreta la combinatoria poética de Mallarmé señalando que sus versos están llenos "*Non pas de mots mais d'intentions*".²²

En esta misma dirección, Paz menciona el *mantra* que, al multiplicar sus oraciones:

"... concibe el lenguaje como un juego idéntico al del universo en que el lado derecho y el izquierdo, lo masculino y lo femenino, la plenitud y la vacuidad,

²¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 34.

²² "no de palabras sino de intenciones", en J. Berreti, *Mallarmé et Poe*, p. 68.

son uno y lo mismo —un lenguaje que todo significa y, al fin de cuentas, significa nada."²³

Las experiencias anteriores muestran la modestia del trabajo del poeta: propiciar el decir que se encuentra en el origen, en "La Palabra, El Verbo, El Logos", en el estadio en que la palabra no tenía necesidad de decir.

NO AL SILENCIO

En el poema "Piscina",²⁴ Zaid ilustra el dilema del poeta que se ve a sí mismo frente a la alternativa de callar, es decir, de renunciar a su misión de poeta, o de manifestarse y afirmar por este medio su existencia.

"Vengo al aire, del agua más ligera,
A reanudar lo que se rememora."

El poeta viene al mundo como el nadador sale del agua. El universo al que llega, el de "la prisa y el temor", es ajeno al mundo de la perfección de lo que todavía no es, el mundo del "tiempo flotante y suspendido". Por ello, siente la tentación de permanecer en el limbo del que sale a la vida.

"No me des a luz, madre, te pido,
que aquí ni prisa ni temor me asalta
y oigo el tiempo flotante y suspendido.

Quiero la libertad, y la más alta
libertad del silencio en el olvido
¡y es el aire del mundo el que me falta!"

²³ Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 106.

²⁴ "Piscina", p. 21.

El anhelo del poeta —si el verso final no dijera lo contrario— sería: “la más alta libertad del silencio en el olvido”. No ser: no hablar, no haber pasado por el mundo. Pero su conciencia de hombre lo lleva a desear “el aire del mundo”, la vida imperfecta ajena al silencio. El poeta quiere vivir, contaminarse de imperfección y cantar la existencia humana.

Ha habido a lo largo del siglo pasado cierto desaliento acerca de la utilidad del lenguaje. La principal razón: el uso perverso que la sociedad del mercado ha hecho de él, al apropiárselo y al usarlo para fines turbios. Particularmente sensibles a este fenómeno, los poetas reaccionan de diferentes maneras. Algunos, llenos de desconfianza hacia la lengua desviada de su fin natural, como Francis Ponge, la concebirían como “*une sécrétion de la bête humaine, une babe comparable à celle de l’escargot...*”²⁵

Otros, buscarían los medios para revalorar supreciado instrumento. Xirau habla de la búsqueda del significado de la palabra perdida como la acción predominante de las emprendidas por la poesía moderna.²⁶

Los surrealistas habrían iniciado esta tarea y elegido para llevarla a cabo un medio paradójico en apariencia. Para ellos, el único instrumento válido para contrarrestar los efectos del lenguaje falaz del mundo moderno, sería la lengua misma. Breton rechazó incluso las posibilidades que ofrecía la pureza de la música por no perder en su totalidad el valor equívoco —en el fondo, esencialmente humano— del lenguaje. Esta

²⁵ “Una secreción de la bestia humana, una baba comparable a la del caracol...”, en Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires. Situations I*, p. 301.

²⁶ Cfr. Ramón Xirau, *Antología*, p. 152.

decisión subrayó el carácter irrenunciable de la lengua y la fidelidad que se exige del poeta, que no traiciona la pluralidad del hombre al no traicionar la pluralidad de la palabra.²⁷

Si bien, como dijera Sartre, “*Il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire mais même à parler*”²⁸ El poeta no tiene más remedio que escribir. La palabra es condición del ser del hombre, confirmación de su naturaleza consciente, dicente. Y la misión de quien escribe es clara, pues ¿cómo podría explicarse el absurdo de un poeta que se resignara al silencio? Absurdo equivalente al de la tecla que Zaid añade a la máquina de cantar, cuya autoría atribuye Machado a Juan de Maiirena: “Añadimos una tecla nula [propone Zaid], ni escribe, ni hace avanzar el carro”.²⁹

El silencio que el poeta busca no es por tanto el de la renuncia. Basta recordar la anécdota de Robinson con la que se ejemplifica el absurdo de una palabra que no se dirige a un interlocutor. Se habría imaginado al solitario cazador gritando nombres a las aves de las que se alimentaba, “para distinguirlas”. Acto ingenuo que desemboca en un desatino: “Sean cuales fueran los ruidos que puede causar un individuo lingüísticamente aislado, no podrían considerarse un ‘lenguaje’”.³⁰ Las palabras,

²⁷ Cfr. Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, p. 65.

²⁸ “Hace falta una forma particular de valor para decidirse no sólo a escribir sino incluso a hablar.”, en *Critiques littéraires. Situations I*, p. 303.

²⁹ Gabriel Zaid, “Demostración sobre el soneto”, en *Ensayos sobre poesía*, Obras II, p. 64.

³⁰ Peter Winch et al., *Estudios sobre la filosofía de Wittgenstein*, pp. 148-149.

distintas unas de otras, sirven para señalar las diferencias que separan una cosa de otra, sí, pero esta actividad es inútil si no hay alguien a quien decírselas. El lenguaje es ante todo de naturaleza social; siempre que se dice algo, se le dice a alguien, así sea "mi otro yo".

Levinas, por su parte, afirma que, frente a su prójimo, el hombre no puede callar, no puede permanecer indiferente. El discurso —el saludo cotidiano o el poema— asegura que el yo ha atendido "responsablemente" a la presencia manifiesta del otro, presencia que constituye en sí un llamado imperativo, un requerimiento que no puede quedarse sin atención: "El decir es una manera de saludar al otro, pero saludar al otro es ya responder de él. Es difícil callarse en presencia de alguien; esta dificultad tiene su fundamento último en esa significación propia del decir, sea lo que sea dicho".³¹

Si este imperativo es válido para el hombre común, su valor se acrecienta cuando se trata del poeta, el hombre de la palabra, destinado a vivir con ella y a través de ella.

Finalmente, J. M. Domenach habla de un silencio que exige la respuesta del poeta como portavoz de aquellos que están incapacitados para recurrir a sus atributos:

*"Il y a cependant des silences qui ne signifient ni l'échec ni la honte. D'abord le silence qui nous pousse à parler, de ceux qui sont empêchés de le faire. Le silence de ceux qu'on n'entend pas parce qu'ils sont écrasés, emprisonnés".*³²

³¹ Emmanuel Levinas, *Ética e infinito*, p. 74.

³² "Hay sin embargo silencios que no significan fracaso o vergüenza. Primeramente, el silencio que nos empuja a hablar, el de aquellos que

Ahora bien, el poema breve es una respuesta al llamado del prójimo, pero es también una muestra de humildad, de mesura y de equilibrio. El poeta siente la imperiosa necesidad de decir, pero tiene el valor de decir sólo lo valioso, y por tanto la cordura de callar lo mucho. Silencio que además de cumplir una función en el poema, dice Zaid, es revelador "de un sentimiento estoico, casi budista de la vida".³³

Durante la escritura —o la lectura, recreación al fin—, el poeta se detiene antes de asociar la palabra ya pronunciada con la que está a punto de brotar de sus labios y que se precipita hacia la línea del verso. Entre el momento en que la palabra es dicha y el instante de su inserción en el poema, el poeta calla. Le cede el lugar al silencio y el silencio le da tiempo de respirar. Tal vez sea éste el sentido humano del silencio: la respiración del poeta.

BIBLIOGRAFÍA

- BERRETI, J., *Mallarmé et Poe, Cours d'Enseignement Universitaire à Distance, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, vol. 2, 1993-1994.*
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.
- CERTEAU, Michel de Certav et Jean-Marie Domenach, *Le christianisme éclaté*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.
- ELIOT, T.S., *Collected poems (1909-1962)*, Faber and Faber, London, 197.

no pueden hacerlo. El silencio de aquellos que no escuchamos porque son aplastados, encarcelados", en Michel de Certeau y J.M. Domenach, *Le christianisme éclaté*, p. 78.

³³ Gabriel Zaid, "El reposo del fuego", en *Ensayos sobre poesía*, op. cit., p. 211.

- HENDERSON, Harold, *An introduction to haiku*, Doubleday Anchor Books, New York, 1958.
- LEVINAS, *Ética e infinito*, 2a. edición, A. Machado Libros (La balsa de la mediusa, 41), Madrid, 2000.
- PAZ, Octavio y Julián Ríos, *Sólo a dos voces*, Editorial Lumen, Barcelona, 1971.
- , *El Laberinto de la soledad*, FCE, México, 1985.
- , *Conjunciones y disyunciones*, Joaquín Mortiz, México, 1991.
- , *Convergencias*, Seix Barral, Barcelona, 1992.
- , *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1991.
- , *La búsqueda del comienzo*, Fundamentos, Madrid, 1974.
- , *Poesía en movimiento*, Siglo XXI, México, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul, *Critiques littéraires. Situations I*, Gallimard, Collection Idées, Paris, 1947.
- STEINER, Georges, *Martin Heidegger*, Flammarion, Paris, 1988.
- WINCH, Peter et al., *Estudios sobre la filosofía de Wittgenstein*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1971.
- XIRAU, Ramón, *Antología*, Diana, México, 1989.
- ZAID, Gabriel, *Reloj de sol. Poesía 1952-1992*, Obras I, El Colegio Nacional, México, 1995.
- , en *Ensayos sobre poesía*. Obras II, El Colegio de México, México, 1993.

TESTIMONIOS SOBRE ELENA GARRO DE PATRICIA ROSAS LOPÁTEGUI. APUNTES DESDE UNA LECTURA HISTORIOGRÁFICA

Elsa Arce*

Elena Garro Navarro (Puebla, 1916) fue una de las mujeres más contradictorias, complejas e inteligentes del pasado siglo XX. Su vida estuvo llena de personas y sucesos importantes, que le permitieron producir una vasta obra, que abarcó teatro, novela, cuento, guiones cinematográficos y poesía. En sus escritos hace actuar a sus personajes entre la realidad y los introduce al mismo tiempo en un espacio lleno de magia y sorpresa, atrapando en esa misma magia al lector.

En muchos de sus escritos, si no es que en la totalidad refleja varias etapas de su trayectoria personal y nos ubica en distintos momentos de escritura, que hablan de diferentes lugares y tiempos desde los cuales enuncia. Mediante la lectura de su texto nos lleva a un mundo inhóspito y salvaje en el cual vivió de niña, hasta los lugares más fascinantes y lejanos que recorrió al lado de Octavio Paz, donde conoció a los intelectuales y gente en el poder que tiempo después dieron vida a los protagonistas de su obra.

Testimonios sobre Elena Garro,¹ es la obra más reciente de la autora Patricia Rosas Lopátegui que presenta escritos que funcionan como testimonios de Garro. El texto es de reciente publicación (2002), Ediciones Castillo es la encargada de dar a conocer esta obra que forma parte de una triada de libros en los que Rosas Lopátegui intenta elaborar la biografía autorizada de Elena Garro Navarro.²

La autora, Patricia Rosas Lopátegui, nació en Veracruz y es profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Nuevo México. Es una gran apasionada de Elena Garro y de su obra, pues se ha dedicado a escribir artículos y libros, como el que ahora nos ocupa. Patricia Rosas comenta que al hallarse ante la difícil tarea de reconstruir la vida tan compleja y variada de Elena Garro,

¹ Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*.

² La primera de estas obras es *Yo sólo soy memoria. Biografía visual de Elena Garro*, el libro ahora reseñado ocupa el segundo lugar de esta trilogía, y por último, se encuentra en preparación el libro que se dedicará al periodismo de Elena Garro.

* Maestría en Historiografía, UAM-A.

le propuso a ésta que por medio de sus propios manuscritos —una serie de apuntes, registros, diarios, poesía, etcétera— elaborarán la biografía de la célebre autora de *Los recuerdos del porvenir*.

En este libro se presentan escritos de Elena Garro que tienen diferentes momentos de escritura y en los cuales Garro hace una representación de su realidad; estos escritos abarcan desde que ella era muy joven, y me atrevería a decir, que lo hace con mayor prolijidad después de desposarse con Paz y lo seguirá haciendo hasta casi el final de su vida. *Testimonios...* ofrece datos biográficos, puntualizando en la infancia de Elena Garro y la cercanía de su familia, que enmarcan de cierto modo su herencia cultural, herencia que se verá reflejada en sus escritos.

Como se apunta en líneas anteriores el libro lleva por título *Testimonios sobre Elena Garro*, que nos remite a pensar en una de las obras de esta escritora llamada *Testimonios sobre Mariana* y del cual Patricia Rosas afirma que es un libro más bien autobiográfico en el cual la autora noveló su relación con Octavio Paz y la tortuosa relación que mantuvo con él durante los años que duró su matrimonio.

En la obra de Rosas Lopátegui se encuentra la idea de que las memorias que Elena Garro fue escribiendo a lo largo de varios años, sirven como válvula de escape a los temores y problemas por los que atravesó la autora. En el capítulo 4, que abarca los años de 1937 a 1963 en la vida de Elena Garro, Patricia Rosas nos narra la manera en que Octavio Paz se volvió una pesada piedra al cuello de ésta, así como también relata cómo los intereses personales e intelectuales de esta escritora se quedan a un lado, con el fin de que no obstruyan la carrera de Paz.

El curso de su vida cambia totalmente: de las aulas universitarias, al escenario de la guerra civil española [...] El exilio más doloroso para Elena: dejar de ser protagonista de la vida cultural [...] su proyecto de mujer creativa queda anulado. En una sociedad machista, su condición femenina no le permite ser brillante ni genial. Ahora será la compañera, la sombra, la mujer que apoya y promueve al otro, reprimiendo su talento y su proyecto intelectual.³

La cita que se extrae del texto de Patricia Rosas, es bastante sintomática, pues a pesar de que el libro es un acierto en su conjunto, ya que es una invaluable recopilación de textos garrianos, adolece en puntos como por ejemplo, en el acendrado discurso feminista utilizado por la autora, pues ella pierde la perspectiva al volver a leer a Elena Garro en función del propio Octavio Paz, sin dejar que sea la misma Garro, quien se exprese por medio de sus escritos, es decir, Patricia Rosas vuelve al discurso de “la pobre Elena, víctima de la maldad de Paz”. Me parece que sería un análisis más rico si leyera los testimonios en función de su autora y no a la sombra de otros.

Cuando la autora asevera que Elena Garro quedó excluida de su proyecto intelectual, tendría que preguntarse el lector ¿a qué proyecto se refiere Rosas Lopátegui?, y más aún, si ésta ubica a Elena Garro como la sucesora de la pléyade de mujeres artistas de los años veinte (Nahui Ollin, Frida Kahlo, Tina Modotti, Lupe Marín), por qué entonces afirma que ‘por su condición femenina no logró ser brillante ni genial’.⁴

³ *Ídem*, p. 145.

⁴ Al respecto, léase la introducción de *Testimonios sobre Elena Garro*, en la cual Patricia Rosas, elabora un recorrido histórico de la manera en que mujeres como las ya mencionadas y aún

Afirma Rosas Lopátegui que Elena Garro sufría al no poder explayar de manera categórica todo el potencial que tenía, el cual, había cultivado desde niña al lado de sus padres. Sin embargo, me parece que lograba, mediante la escritura (ya sea de obras como tal o de diarios personales) construirse a sí misma y establecer una división entre la realidad que la circundaba y la que ella creaba para dar rienda suelta a su creatividad.

Pienso que a pesar de tener razón en algunos aspectos, las afirmaciones que presentan a Elena Garro como una mujer subyugada, son parcialmente acertadas, ya que considero que el discurso feminista proviene más de Patricia Rosas que de la misma Elena Garro. Creo que Rosas recupera el decir de Elena Garro, pero lo interpreta desde su propio horizonte de enunciación y a través de sus prejuicios.

Me atrevo a hacer esta aseveración porque en muchas ocasiones repite este lugar común: la Elena anulada tanto como intelectual, como persona crítica y autónoma por su condición femenina. Al respecto se tendría que ver si Elena Garro es una intelectual en toda la extensión de la palabra, pues según Edward Said, quien cita a autores como Gramsci o Julien Benda, los intelectuales tienen inherentes ciertas características,⁵ que a mi parecer no confluyen de manera categórica en Garro. Pienso que Elena Garro fue más una escritora que produjo

más, desde la propia Sor Juana, funcionan como las antecesoras directas de Elena Garro que rompieron con el orden establecido y se convirtieron en verdaderas precursoras del movimiento feminista, *loc. cit.*

⁵ Edward W. Said, *Representaciones del intelectual*, pp. 24-27.

sus discursos para constituirse a sí misma, más que por un legítimo afán intelectual.

Su producción escrita estaría entonces encaminada a reconstruir su infancia, que será una determinada representación de un periodo que la autora asume como el mejor de su vida. De ahí que por medio de su memoria elabore una relectura de acontecimientos vividos tiempo atrás, y que a partir de su escritura trae al presente, su pasado, por ser para Elena Garro digno de valoración y lo refigura mediante la construcción de un discurso.

Es así como la escritura y los discursos derivados de esta, colaboran para que Garro —si damos credibilidad absoluta a Rosas Lopátegui— se escape de la realidad atroz que padece y pueda así constituirse la verdadera Elena, que vive dentro de la humillada esposa de Octavio Paz. A mi parecer, su discurso es la mejor manera para hacerse presente y constituirse en su propio ser y no tanto como vía de escape, tal como asevera Patricia Rosas:

[...] la relación entre un sujeto y el discurso, el texto, el género discursivo mediante el cual se constituye y se hace presente. Donde más claro se presenta el sujeto es aparentemente en los discursos, el yo que enuncia el discurso y que tiene presencia aunque sea en un sentido gramatical [...] para producir la ilusión de una existencia real.⁶

Siguiendo a Silvia Pappe, Elena Garro sería un sujeto que se constituye: ya que se cons-

⁶ Silvia Pappe, "Sujeto y modernidad, una relación incierta". Ponencia para el coloquio *Los paradigmas de la modernidad a debate*, p. 4.

truye y manifiesta mediante sus escritos, pero al mismo tiempo da paso a la construcción de "los otros", "los malvados" que tratan de impedir que su verdadero yo (intelectual con libre albedrío) pueda construirse. En suma, me parece que Elena Garro toma como espejo a los demás para poder consolidarse.

El deseo de Elena Garro, al rescatar la memoria de sus años felices en Iguala y narrarlos es la mejor opción que tiene para recuperar una parte de su existencia, para que mediante la escritura logre elaborar una extensión para su memoria, que luego cristalizará en libros tales como *Los recuerdos del porvenir* y en cuentos como "La semana de colores".

En suma, el texto de Patricia Rosas Lopátegui, tiene varios puntos a su favor, recupera el decir garriano, ofrece algunos elementos novedosos como es el de la memoria ubicándola como la principal protagonista de los escritos de Elena Garro, así como el conocimiento de una autora

rica y compleja como es el caso de ésta escritora. Sin embargo, me parece que Patricia Rosas Lopátegui tendría que hacer una lectura y análisis de los escritos, desde este momento histórico y no leerlos en función de la circunstancia histórica de Garro, para así elaborar un análisis más profundo a partir de los discursos y no tanto por la percepción que Garro tenía de su realidad en los diversos momentos de enunciación.

BIBLIOGRAFÍA

- PAPPE, Silvia, "Sujeto y modernidad, una relación incierta". Ponencia para el coloquio *Los paradigmas de la modernidad a debate*, México, septiembre de 2003.
- ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia, *Testimonios sobre Elena Garro*, Ediciones Castillo, México, 2002.
- SAID, Edward W., *Representaciones del intelectual*, Paidós, Barcelona, 1996.

DE MISTICISMO Y EROTISMO

Ociel Flores

Maritain afirma que el artista es una especie de asceta, por la sencilla razón de que su actividad exige una pureza auténtica:

“Debe pasar a través de noches espirituales, purificar incesantemente sus medios, abandonar voluntariamente fértiles lugares por estériles regiones llenas de inseguridad. [...] el artista ha de poseer humildad y magnanimidad, prudencia, integridad, fortaleza, templanza, inocencia...”¹

El poeta toca, así, el dominio religioso por la naturaleza de su oficio, sin importar si escribe para alabar a Dios, para rebelarse ante Él o en una aparente indiferencia hacia la Divinidad.

En una dirección paralela, el filósofo francés Michel de Certeau, señala que el cristianismo sufre de una carencia vital en nuestros días. La cristiandad necesita un lenguaje capaz de vehicular el sentido profundo de

lo religioso;² un lenguaje que sustituya la palabra pervertida del mundo del progreso y del comercio.

En este contexto, apareció hace unos meses, editado por Conaculta-Ediciones sin Nombre, en la colección La Centena (Ensayo), un libro de la poeta mexicana Elsa Cross: *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*. La autora de *Bacantes* y *Canto malabar* propone en este ensayo una apreciable introducción a un tema que se trata rara vez en la crítica de reciente publicación: los vínculos que unen el misticismo y el erotismo en la poesía.

Elsa Cross aclara que su obra es el resultado de una lectura personal, sin pretensiones de rigor académico, de una decena de autores con mayor o menor aura religiosa. El estudio no pretende tampoco agotar el análisis de este ámbito, por lo que se limita a los poetas en los cuales convergen lo religioso y lo erótico.

Se subraya desde el inicio una distinción fundamental: el místico es un espíritu que, más allá de las inclinaciones implícitas en

¹ Jacques Maritain, *La responsabilidad del artista*, p. 94.

² Certeau, Michel de, Jean-Marie Domenach, *Le christianisme éclaté*, p. 34.

la oración, en los rituales o en las prácticas ascéticas, “establece de manera inequívoca una relación personal, cercana, con Dios o la Divinidad o el Amado, y lo mueve un poderoso deseo de unirse con él.” Si bien los poetas considerados en el texto no pueden ser calificados de “místicos”, en el sentido que se adjudica a San Juan de la Cruz, Cross encuentra en ellos dos elementos que los acercan al poeta español: el primero, es el mismo “anhelo por lo divino” que se apoderó del autor del *Cántico espiritual*. El segundo, es el hecho que, como cristianos, sea común en sus poemas el conflicto entre carne y espíritu.³

El misticismo, agrega la autora, es una experiencia universal, que trasciende las particularidades de teologías y dogmas de las religiones más distantes; de ahí que el practicante (cristiano, sufí o hindú)⁴ hable un mismo lenguaje: aquel con el que intenta dar testimonio de sus visiones y de las experiencias (éxtasis, dolor, vacío...) que acompañan la revelación divina.

Por otra parte, misticismo y erotismo guardan una relación tan estrecha que Cross se pregunta si el erotismo no es simplemente la forma bajo la cual el impulso sexual “se humaniza para dialogar con las

otras fuerzas humanas del sentimiento y la inteligencia”. “¿Es la mística el impulso de una sexualidad sublimada, o es una fuerza autónoma, una especie de instinto espiritual que brota de otra fuente y con otras finalidades?” Con este antecedente, la autora se plantea la cuestión medular: ¿es posible explicar el misticismo a partir de las prácticas eróticas?

La poesía viene a completar el triángulo: las afinidades entre la experiencia mística y la experiencia poética se hacen evidentes en su afán por alcanzar lo incognoscible, lo indecible, “porque se refieren a lo escondido que se ofrece, a lo infinito que se otorga...”⁵

El volumen, además de una breve introducción, se divide en tres capítulos: “Las celestes y rojas utopías”, “El vértigo de fuego”, “Los dos jardines”, y una conclusión: “Palabras finales”.

En el primer capítulo “Las celestes y rojas utopías”, dedicado a Ramón López Velarde (1888-1921), se señalan algunas clave para penetrar en “el enigma” del erotismo culpable del poeta zacatecano, sentimiento que aparece en su obra como una “experiencia vital”. Predomina la figura de Fuensanta, arquetipo de las vírgenes provincianas —llámense Josefa, María o Margarita—, y el análisis de los atributos que la divinizan, y que la vuelven al mismo tiempo cuerpo deseado e imagen venerable. Las obras, canónicas, “El camino de la pasión” y *Un corazón adicto*, que Octavio Paz y Guillermo Sheridan, respectivamente, dedican al autor de *La sangre devota*, aportan con frecuencia elementos biográficos y literarios que enriquecen las reflexiones de Cross.

En el capítulo “El vértigo de fuego”, se recuperan elementos reveladores de poetas

³ Para Xirau, la mística entendida como “unión del alma con Dios, después de un momento de ascesis preparatoria, iniciaría con los neoplatónicos de Alejandría, de Plotino a Proclo (III-V D.C.), enemiga del cristianismo, aunque coincidente en algunos puntos con éste (como en su concepción de un ser infinito e indefinible). (Cfr. Xirau, Ramón. “De mística”, p. 11).

⁴ Antón Kielce aporta la siguiente precisión: “En el Islam, el sufismo es la vía que conduce de lo individual a lo universal, del mundo de las apariencias a la Unidad, tal como lo hace el taoísmo místico en el seno de la religión popular china, el vedanta en el hinduismo...” Cfr. *El sufismo*, p. 6.

⁵ Ramón Xirau, *Antología*, p. 156.

comentados con poca frecuencia: Alfonso R. Placencia (1875-1930), Concha Urquiza (1910-1945), Eirén Rebolledo (1877-1929), Guadalupe Amor (1920-2000), Enriqueta Ochoa (1928).

La obra de Alfonso R. Placencia, ocupa un lugar relevante en la poesía de tema religioso. Su valor reside ante todo en ser testimonio de los altibajos que sufre el espíritu del poeta, requerido por su piedad, su vocación sacerdotal y sus inclinaciones terrenales. Perseguido por las autoridades eclesiásticas, exiliado, amante de la mujer, progenitor de varios hijos, el padre Placencia sufrió el remordimiento del pecador que se sabe culpable, y que hace de este conflicto el centro de su poesía.

Las frecuentes vacilaciones de este poeta religioso se explicarían por una natural oposición entre la originalidad creadora —actitud activa, que lleva fácilmente a la rebelión—, y la religiosidad —que, en principio, entrañaría una actitud de sumisión—. La primera atentaría contra la segunda en su carácter conservador. Gabriel Zaid lo expresa en estos términos:

“... cuesta trabajo unir esas palabras: *originalidad, moral, religiosa*.[...] Ante la religión, la originalidad parece un nuevo origen que se autoinstituye, que se afirma como creador en vez de criatura...”⁶

El amor, tema capital en Placencia, adopta en sus poemas tres sentidos, predominantemente. El eros, impulso de horizonte amplio, que incluye lo erótico, y que se constituye en la fuerza que empuja al poeta hacia su interior, y lo conduce al éxtasis. El

⁶ Zaid, Gabriel, “La originalidad de Manuel Ponce”, p. 516.

amor como *agápe*, sentimiento más cercano al amor cristiano, “es el amor de la caridad y la compasión por los demás”. Finalmente, el amor erótico en el sentido convencional de pasión carnal.

A pesar de sus vaivenes emocionales y vocacionales —o como resultado de ellos—, el autor de *El libro de Dios* ha dejado en este poemario un testimonio de su pasión por Cristo, por su martirio, que él mismo revivió de alguna manera en su triste existencia; aunque, aclara Elsa Cross, no fuera éste “el dolor del martirio, lleno de gloria y vuelto objeto de veneración, sino el sufrimiento del réprobo...”

A propos de la poésie de Baudelaire:

*...Le moteur du Beau est le sentiment double et un de la perfection hors d'atteinte et de l'insupportable imperfection: sentiment où l'on reconnaît une variante du remords.*⁷

El comentario de la obra de Concha Urquiza inicia con su biografía, la cual no es menos impresionante que la de Alfonso R. Placencia. La poeta Concha Urquiza fue militante del Partido Comunista, el cual abandonaría para seguir la dirección dictada en una revelación por la Divinidad. Concha Urquiza se inicia en la vida conventual, vida que también abandona poco después al ver su libertad limitada (¡poeta al fin!) por el rigor del claustro. Su muerte, misterio digno de sus poemas, sucede cuando desaparece en el mar: ¿suicidio o abandono en un momento de éxtasis?

⁷ Pierre Emmanuel, *Baudelaire, la femme et Dieu*, p. 118.

Igualmente original es la forma como se acumuló su obra. Paradójicamente, los poemas de Urquiza, ejemplo de ejercicio de los géneros clásicos, fueron recogidos de trozos de papel dispersos. La poeta no escribía con ánimo de publicar, sino que regalaba los poemas a sus amigos, y no fue sino en una cuidadosa edición póstuma que se completó el ejemplar que la daría a conocer.

Concha Urquiza eligió como proyecto único de vida la búsqueda del contacto directo con la Divinidad. Tan ambicioso plan, condenado a alcanzar sólo resultados parciales, se convirtió pronto en fuente de repetidos momentos de desazón. Elsa Cross resalta la forma como es expresado este conflicto en el poema "Job", que toma como centro de su comentario: "En este soneto se reflejan la desesperanza y el despojo que sufre quien a mitad de camino ha perdido el mundo sin alcanzar todavía a Dios".

La autora termina la presentación de la poeta michoacana con un breve análisis de la influencia determinante que tiene el amor divino de *El cantar de los cantares* tanto en Urquiza, como en Placencia —como en toda la mística cristiana—.

Si Efrén Rebolledo es considerado entre los poetas imbuidos de espíritu místico es porque su erotismo, omnipresente en su obra, da lugar a "imágenes afines a las de la pasión espiritual". La intensidad de la sensualidad de Rebolledo termina por acercarlo a los ímpetus religiosos de los poetas antes mencionados. En este sentido, explica Cross: "Hay una pasión que comparten, aunque la susciten muy distintos objetos. Igualmente se da el juego de asedio y

entrega, de deseo y agonía, desasosiego." Existe entonces un vínculo que acerca el ímpetu religioso al sensual; de ahí que la Iglesia vea con recelo éste último y lo condene al estigma del pecado.

Tal vez la poesía de Rebolledo ha perdido la intensidad transgresora que en su época tuvo. Los intentos liberadores de pensadores y artistas durante el siglo pasado han obrado un cambio en la condena de lo carnal. Basta recordar a Breton para quien era imperativo "hacer perder al amor [y a la sensualidad] este sabor amargo que no tiene la poesía", para lo cual había que "destruir a escala universal la infame idea cristiana del pecado."⁸

El poeta erótico y el místico son finalmente seres asociales, que se entregan a vivencias por igual extremas, de ahí que Rebolledo se abandone a su pasión y encuentre en ella, si no satisfacción a su búsqueda, al menos un sentido, una dirección hacia la cual dirigir su energía vital.

Elsa Cross revalora la poesía de Guadalupe Amor (Pita), escritora que con injusta frecuencia es reducida a la categoría de poeta menor. En su obra, Cross destacaría la predominancia de la idea sobre la imagen, rasgo que la lleva a escribir "notables reflexiones sobre la puerta, el polvo, la oscuridad, la vanidad"; son éstos temas recurrentes que, al lado de la angustia y de la búsqueda de Dios, el vacío y la prisión del alma, dan lugar a poemas sobrios, de "modesta forma".

Los títulos de sus primeros libros son por demás reveladores de la temática que la

⁸ André Breton, "L'amour fou", en *Oeuvres Complètes*, p. 760.

habría de obsesionar a lo largo de su vida: *Puerta obstinada*, *Círculo de angustia*. *Polvos*, *Más allá de lo oscuro...* Aunque, agrega Cross, los sentimientos de vacío y de carencia que acompañan el alma atormentada de Pita Amor, se agudizan en libros posteriores como *Décimas a Dios* y *Sirviéndole a Dios de hoguera*.

Guadalupe Amor fue un espíritu herido pero ambicioso. que vivió también una inclinación intensa por el amor humano y el divino. Sin embargo, Cross la aleja de Placencia y de Urquiza porque además de tratar el conflicto entre el espíritu y la carne. Amor toca el tema del enfrentamiento de la fe y la razón. Otra diferencia: Placencia y Urquiza "no logran sostener la altura del espíritu ante el 'abismo de la carne'", mientras que a Pita "la sensualidad la lleva a la experiencia de lo eterno."

Elsa Cross introduce a Enriqueta Ochoa con una mención del poema y de la circunstancia que hicieron famosa en su tierra a la poeta coahuilense. "Las urgencias de Dios", incluido en el libro del mismo título, apareció en 1950. En este poema, explica Cross, la poeta habla "como si estuviera embarazada y se gestara dentro de ella nada menos que Dios mismo." La reacción de las damas de la Acción Católica de Torreón solicitando la quema del poema blasfemo, y la prohibición del libro por parte del párroco consiguieron la popularidad de la joven irreverente.

Suerte parecida corrió el poema "Las vírgenes terrestres", escrito por designios del destino en la misma mesa que ocupara Concha Urquiza en la pensión de San Luis Potosí a la que ambas poetisas llegaron como estudiantes. Después de circular clandesti-

namente en Torreón, este poema escandalizó a Rosario Castellanos quien desaconsejó su publicación.

Una vez más, la biografía del escritor determina su temática. La vida de encastamiento que había llevado Enriqueta Ochoa en la casa paterna hizo brotar en ella un sentimiento de rebeldía; esta actitud se acentuaría como reacción al ostracismo al que fue condenada por la sociedad de su Torreón, tradicional y temeroso de la osadía de sus poemas. De ahí la necesidad de la poeta de cambiar no ya al mundo, sino a la misma Divinidad el poema "Las urgencias de Dios", así, habla del imperativo de "dar vida a un Dios distinto", opuesto a la imagen oscura de la Divinidad defendida por la Iglesia. Enriqueta Ochoa, reticente a aceptar imágenes ajenas, se crea uno personal: "Yo lo esculpo a mi modo y le doy forma".

"Las vírgenes terrestres", por su parte, es un poema innovador porque toca el tema de la virginidad, y porque es una mujer quien lo escribe. El tratamiento de este motivo le recuerda a Elsa Cross la *Herodiada* de Mallarmé y *La joven Parca* de Valéry. "Las vírgenes terrestres", agrega la autora, es "el grito de la mujer ante la virginidad indeseada"; "poesía de un fuego multiforme: de deseo, de dolor, de purificación, amor, desierto interior".

En la parte final del capítulo "El vértigo de fuego", titulada, *Los espejos convexos*, Cross recurre al texto gnóstico "La caída de la Pistis Sophia" para explicar la confusión en la que cae el poeta al experimentar la doble atracción de lo divino y lo erótico; confusión equivalente a la que sufre la Pistis Sophia, "una muy alta emanación de Dios, que al ver una luz en otra esfera inferior, cree que es la luz de Dios mismo y abandona su propio espacio, su eón, para ir en su

busca". Siguiendo semejante impulso, el amor místico y la atracción erótica se llaman uno a otro, y "se lanzan signos equívocos", en tanto que el poeta, fascinado con ambos resplandores, asciende y desciende entre el polo elevado de lo divino y el polo inferior de la carne.

El capítulo final, "Los dos jardines" —que proporciona el título del libro—, es tomado de un poema de Octavio Paz, "Cuento de dos jardines", en el cual el jardín alude a la pasión, erótica o religiosa.

En este capítulo, el más valioso sin duda, Elsa Cross analiza la manera en que Paz integra a su poética —recreando, no imitando, subraya la autora— conceptos y mitos de religiones orientales, especialmente del hinduismo, del taoísmo y del budismo, dominios que Cross conoce a fondo y de los cuales hace aportes significativos.

Las sociedades "arreligiosas" no son conscientes de la persistencia del "instinto religioso", que sin desaparecer, adopta apariencias diversas. Este instinto va más allá de conceptos. Paz lo describe así:

"Ninguna fe sino el sentimiento anterior que sustenta a toda fe, a toda esperanza [...] reconciliación del hombre —lo que queda del hombre— con la presencia total."⁹

Paz señala el estado de ánimo de los artistas e intelectuales "au tournant du siècle", agobiados por las decepciones de las utopías sociales:

"Ante el fracaso de tantas predicciones, muchos intelectuales se refugian

en el escepticismo y el nihilismo; otros buscan en los antiguos cultos y religiones de Oriente y Occidente un sustituto de las ilusiones perdidas."¹⁰

Obra de síntesis, abierta a las "conjunciones", la poesía de Paz agrega a su herencia occidental elementos del tantrismo hindú y del budista, que le permiten trascender dicotomías propias del Occidente. Así, el tantrismo, al afirmar las correspondencias que unen microcosmos y macrocosmos, le permite anular la obsesiva separación de lo místico y lo erótico, y concebir "la triple confluencia de cuerpo, lenguaje y universo".

Ahora bien, hay que tener en mente que Octavio Paz no emprende una búsqueda mística, sino que intenta la recuperación de la realidad, de una realidad plena que se manifiesta en el "instante efímero" de su poética. Esta búsqueda encontraría un eco en la noción budista del "instante que está latente en el vacío intemporal". En consecuencia, la incursión del autor de *Vislumbres de la India* y de *Ladera Este* en las tradiciones orientales responde, ante todo, a razones poéticas y si se indaga en lo sagrado, es porque la poesía es portadora de una forma de sacralidad.

La célebre afirmación paziana "el presente es perpetuo" tendría también un fondo religioso de origen oriental. Con esta aseveración, Paz aludiría a la concepción del tiempo visto como una sucesión permanente de comienzo y fin, que ubica en el presente todos los tiempos: la realidad "surge, se sostiene, se destruye y vuelve a surgir" en ciclos ininterrumpidos. Y si el

⁹ Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 90.

¹⁰ Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, p. 285.

instante diluye las diferencias entre los pasajero y lo permanente, el mundo se hace eterno y se "diviniza", y con él hombre y su cuerpo. De esta manera, se pregunta Cross: "¿Qué es Dios en todo eso? O para decirlo de otro modo, ¿qué cosa no lo es?"

Elsa Cross hace con este ensayo un aporte valioso a la problemática que plantea en su introducción: ¿Cómo misticismo y erotismo, "la mixtura o confluencia de estos dos fenómenos", distinguen la creación poética de los autores en cuestión?

Son apreciables los datos biográficos de la decena de poetas objeto del ensayo, y la relación que se establece entre su biografía y sus inclinaciones místicas, eróticas y poéticas.

Las alusiones a mitos y conceptos de religiones orientales, esporádicas al inicio, se hacen abundantes al final y señalan vías de análisis reveladoras para el lector occidental. El estilo de *Los jardines...*, con grandes momentos de poeticidad, hace de este libro una lectura amena, además de útil para el lector interesado en las convergencias de temas por demás sugerentes, como el erotismo y el misticismo, y de culturas distantes como la occidental y la oriental.

BIBLIOGRAFÍA

- BRETON, André, "L'amour fou", en *Oeuvres Complètes*, La Pléiade, 1988.
- CERTEAU, Michel de, Jean-Marie Domenach, *Le christianisme éclaté*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.
- CROSS, Elsa, *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*, Conaculta/Ediciones sin Nombre, Colección La Centena (Ensayo), 2003.
- EMMANUEL, Pierre, *Baudelaire, la femme et Dieu*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- KIELCE, Antón, *El sufismo*, Gali, México, 1992.
- MARITAIN, Jacques, *La responsabilidad del artista* (traducción de Alberto Ruiz Bixio), Emecé Editores, Buenos Aires, 1961.
- PAZ, Octavio, *Corriente Alterna*, Seix Barral, Barcelona, 1967.
- , *El ogro filantrópico*, Seix Barral, Barcelona, 1979.
- , *La otra voz*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- XIRAU, Ramón, *De mística*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1992.
- ZOID, Gabriel, *Ensayo sobre poesía. Obras 2*, El Colegio Nacional, México, 1993.

60 AÑOS DE *LOS HOMBRES DEL ALBA*

José Francisco Conde Ortega

Efraín Huerta fue un hombre rabiosamente enamorado de la ciudad de México. La contempló y la cantó. Se solidarizó con ella cuando los sueños de los hombres no se habían derrumbado. Cuando la esperanza de un mundo con justicia para todos era parte de los afanes de todos los días. Por eso vivió su —nuestra— ciudad con furia y con ternura. Y la cantó con la voz de los hombres que tienen en el pecho “un perro enloquecido”.

El poeta-cocodrilo fue, por sobre todas las cosas, un ser independiente. Por eso vivió de su trabajo de escritor. Fue periodista de espectáculos, crítico de cine, articulista, reportero... Y su máquina de escribir, sus libros y una botella de ron siempre fueron el más seguro resguardo para los jóvenes aspirantes a escritores que, seducidos por el aura del poeta, lo visitaban en “el inocente territorio de las catástrofes”, es decir, su departamento en la calle Lope de Vega.

Este año, el cuarto del nuevo milenio, Efraín Huerta hubiera cumplido 90. Y uno de sus libros —probablemente el central en su vasta y valiosa obra— cumple 60. En efecto, Huerta nació en 1914. Y en 1944 publicó

Los hombres del alba, libro de enconada madurez que, a la distancia de los años, ha permitido nuevas y enriquecedoras lecturas. Y ha sabido atraer a cada vez más lectores, por más que nunca haya sido favorecido por la propaganda oficialista.

No obstante, su posición independiente, su poesía enconadamente personal y sus convicciones políticas lo señalan y lo distinguen en la historia literaria del siglo xx. Siempre pensó que la poesía tenía una función social, en el mejor de los sentidos. Pero eso no lo alejó de las búsquedas inherentes al poeta. Así, su trabajo con el idioma lo llevó a proponer nuevos recursos expresivos, amplitud de registros y libertad en el decir al apropiarse de los hallazgos de las generaciones precedentes. Su ironía —y no pocas veces auto escarnio— nos enseñaron otra manera de ver el mundo. Y si bien sus poemínimos provocan una sonrisa, algunas veces un tanto amarga, poemas como *El Tajín*, por ejemplo, conmueven y asombran por su fuerza y afinada sinceridad.

En la UAM-A, el Departamento de Humanidades, el Área de Literatura, el Eje curricular de Habilidades comunicativas y la Especialización en Literatura Mexicana

del Siglo xx, dada la importancia de Efraín Huerta en la poesía mexicana de la vigésima centuria, organizaron una serie de actividades para tributar un homenaje al poeta. Actividades que giran alrededor del único motivo válido para referirse a un poeta: provocar su lectura o, en su caso, su relectura.

De este modo, el poeta Dionicio Morales —profundo conocedor de la obra de Huerta— impartió un Curso de Actualización, del 6 al 10 de septiembre, con el título de Efraín Huerta: Absoluto amor. 60 años de *Los hombres del alba*. Revisión de la obra, disfrute de la misa fueron los resultados. Esto dará como resultado un Coloquio, en la novena semana del último trimestre del año, para compartir con más lectores los encuentros que suscitó la cuidadosa revisitación de la

producción huertiana. Asimismo, el Décimo noveno Ciclo de Lecturas también está dedicado a él. Están invitados, para hablar de diferentes aspectos de la obra, escritores de diversas generaciones, y que al igual que el poeta homenajeado, son fervorosos amantes de nuestra ciudad y, casi siempre, devotos aspirantes a ser hombres del alba.

Homenaje modesto, quizás, pero necesario desde la perspectiva de un trabajo académico libre y propositivo. La poesía de Huerta, dentro de la tradición de la poesía en español, ocupa un lugar importante. Es obligación de los lectores promoverla entre los usuarios de la lengua. Esto abre la comunicación entre los seres humanos. Y convierte nuestra casa —el idioma— en un espacio más confortable y seguro.

REPRESENTACIÓN E IMAGINARIOS: 50. ENCUENTRO DE HISTORIOGRAFÍA Y III SEMINARIO INTERNACIONAL

María Luna Argudín*

Los encuentros de historiografía que bianualmente convoca la Maestría en Historiografía de México son un espacio, que se ha convertido en tradición, de debate interdisciplinario e intercambio, en el que participan egresados, docentes de la Maestría y especialistas nacionales e internacionales.

En esta ocasión Leticia Algaba y yo estuvimos encargadas de organizar el 50. Encuentro y III Seminario Internacional. El principal reto que enfrentamos fue la creciente demanda de académicos de universidades y centros de investigación interesados en participar en el evento. Cambiamos las estrategias de convocatoria y ahora, en lugar de que fuese abierta, tuvimos que hacerla por invitación, aun así y frente a la positiva respuesta de los invitados nacionales de diversas instituciones (UAM, UNAM, El Colegio de México, INAH, Instituto Mora, INEHRM, UANL) y extranjeras (Universidad de Ritsumeikan, Japón y del Instituto Politécnico Federal, Suiza), nos vimos obligadas a extender el número de días que duró

el Encuentro, mismo que se realizó del 7 al 10 de septiembre de 2004.

Nos aglutinó como problema la representación e imaginarios, que en las mesas de discusión fue abordado desde tres grandes líneas de aproximación: grafías no textuales (imagen e historia, monumentos, panoramas); géneros y espacios de representación colindantes (historia, prensa, novela histórica, crónicas, memorias y ensayo) y constitución de saberes y disciplinas (educación y memoria).

Leticia Algaba y yo estábamos conscientes de que bajo esta organización temática se debatiría un mismo problema, que es toral para la historiografía: la construcción del sujeto y de la memoria frente y a partir de la otredad. Por este motivo las organizadoras cambiamos el formato de discusión: un especialista en la temática de cada mesa fue encargado de coordinarla, y un comentarista, también experto en la materia, trazó las grandes líneas de continuidad y ruptura en los debates. El resultado fue muy positivo, al finalizar el Encuentro contábamos ya con un balance sobre la múltiples perspectivas que actualmente se trabajan en nuestro país y

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

con una agenda sobre las nuevas líneas de investigación que están emergiendo y que es urgente atender.

Un ejemplo sirva para ilustrar la perspectiva multi y transdisciplinaria que nos animó: una mesa, "La mirada del otro", exploró la problemática de la otredad desde su concreción historiográfica y una conferencia magistral, a cargo de Roger Bartra y con el título "Imágenes y territorios de la alteridad", abordó el mismo problema desde una doble perspectiva: una propuesta teórica transdisciplinaria y las nuevas aristas que presenta en el mundo globalizado.

La mesa redonda "El Diario de Alfonso Reyes, los problemas de su edición crítica", coordinada por Víctor Díaz Arciniega,

merece destacarse, no sólo por el altísimo nivel de los convocados, pues el coordinador logró reunir al conjunto del equipo que se ha responsabilizado de esta inmensa tarea (José Luis Martínez, Adolfo Castañón, Fernando Curiel, Alfonso Rangel Guerra, Alicia Reyes, Javier Garcíadiego, Alberto Hernández Perea, Belem Clark de Lara y el propio Díaz Arciniega) sino porque las exposiciones pusieron de manifiesto los puntos de intersección que comparten un trabajo tan especializado y la historiografía, así como la manera en que una y otra se retroalimentan.

En pocas palabras, el último encuentro de Historiografía fue la mejor forma de celebrar el décimo aniversario del posgrado que lo convocó.

PRESENCIA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES EN LASA-2004

María Herrerías Guerra*

Producto de los seminarios de tesis que están coordinados por el doctor José Ronzón en la Maestría en Historiografía de México, DCSH, UAM-A, se desarrolla la línea de investigación “La modernidad decimonónica: construcciones, visiones y experiencias. Análisis y reflexiones historiográficas”. En estos seminarios se realizan tesis de grado que discuten y se insertan en esta línea de investigación. Algunas tesis ya han sido defendidas y otras están por realizar su examen. En el año 2003, después de evaluar su grado de avance, el seminario decidió someter un panel en LASA-2004 (Las Vegas, Nevada, USA) que se realizó del 7 al 9 de octubre de 2004. El panel estuvo compuesto por los estudiantes del seminario, un comentarista externo y el presidente. El título fue “La modernidad porfiriana: construcciones, visiones y experiencias modernizadoras en el México de los siglos XIX y XX”. Los diferentes panelistas dieron énfasis al interés de la sociedad porfiriana por presentarse como moderna a los ojos

del mundo en diferentes aspectos: los anuncios y publicidad de los grandes almacenes¹ y la importancia que se le dio a una educación nacionalista acorde con los intereses del Estado y que se vio reflejada en la importancia de la difusión de los libros de texto.² Esta modernidad “alcanzada” se rompió con el estallido revolucionario que le mostró a la sociedad la otra cara de la moneda al encontrarse de frente con la llamada barbarie zapatista, según fue representada en la prensa y los libros de la capital.³ Los estudiantes presentaron en tiempo y forma sus ponencias (en algunos casos avances y en otros conclusiones de tesis) al doctor Ariel Rodríguez Kuri (Colmex) quien fue el comentarista.

Otro de los paneles en que hubo presencia del Departamento fue en el de “Empresas y Empresarios en México, siglos XIX y XX”, coordinado por la doctora Carmen

¹ Denise Hellion, “La modernidad como mercancía: Anuncios de los grandes almacenes en la Ciudad de México”.

² Arturo Miguel Ramos, “Los libros de texto en el porfiriato”.

³ María Herrerías Guerra, “El zapatismo visto desde la modernidad (1911-1919)”.

* Alumna egresada de la Maestría en Historiografía de México, UAM-A.

Blázquez. El objetivo fue discutir la conformación empresarial en México en un periodo amplio, convulsionado y de transformaciones (1850-1950), así como su función económica, social y política. También se buscó reflexionar sobre la región como espacio de acción empresarial y los empresarios como notables de las sociedades locales. El doctor José Ronzón presentó la ponencia "Empresarios navieros en Veracruz, 1890-1900". La ponencia tuvo por objetivo la conformación y naturaleza de un grupo de empresarios navieros que ocuparon la plaza porteña como centro de operaciones comerciales insertadas en grandes circuitos mercantiles en la región del Golfo-Caribe. Se analizaron los vínculos de grupos de poder y sus inversiones en las actividades marítimas.

La doctora Elsa Muñiz participó en el panel llamado "Arts, Sciences, Power, and Transdisciplinary Ways of Knowing" coordinado por Edward McCaughan (Loyola University/New Orleans). Asimismo, la doctora Muñiz presentó la ponencia "Reconocer el cuerpo, recuperar el poder. El

cuerpo como sujeto y objeto del conocimiento transdisciplinario". En ella menciona cómo la filosofía occidental fue consolidando la separación mente-cuerpo y como a partir de dicha dicotomía se establecieron otras: naturaleza-cultura; femenino-masculino. Para la doctora Elsa Muñiz esta concepción del cuerpo separado de la razón podría desestructurarse al proponer que mediante un proceso deconstructivo se desestabilizarán las dicotomías características del pensamiento occidental, concretándolo materialmente en el cuerpo del andrógino como una expresión de la disolución de la dicotomía femenino/masculino.

La participación en este evento permitió a los estudiantes dar solidez a sus investigaciones, así como la oportunidad de interactuar con otros especialistas y establecer redes de investigación que seguramente los incorporará en discusiones en ámbitos internacionales, lo que fortalecerá su formación apoyando al mismo tiempo a la Universidad Autónoma Metropolitana en la difusión del conocimiento.

LOS POSGRADOS DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES. PREMIOS A TESIS Y TESINAS

José Francisco Conde Ortega* y Víctor Díaz Arciniega**

Ofelia López Ríos “*La poesía de Rolando Rosas Galicia, una búsqueda en los ancestros*”

Ofelia López Ríos fue una alumna brillante de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo xx. Lectora cuidadosa y voraz, tuvo como inquietud allegarse las lecturas de los autores que no había frecuentado. Esto la llevó a estudiar la poesía de un poeta de la generación nacida en los años cincuenta: Rolando Rosas Galicia.

Sobre este autor realizó su tesis. Y no fue poco el arriesgue. Un poeta aún no santificado por la cultura oficial supone no pocos escollos para su tratamiento. No obstante, el sentido crítico de Ofelia y la apropiación de una metodología pertinente la llevaron a trabajar rigurosamente para encontrarle una razón de ser a su tesina.

Así, apoyada por la estilística, buscó en el discurso poético del autor una explicación del transcurrir de la palabra: la raíz del hombre en los ancestros y en el entorno de éstos. Asimismo, la contextualización

(ubicar al autor dentro de una generación) le permitió identificar rasgos, afinidades y ancestros literarios que explican un momento y una obra todavía construyéndose.

Disciplina y autocrítica son dos cualidades necesarias. Ofelia López Ríos las posee. Seguramente por esto su trabajo fue premiado en nuestra Universidad. Enhorabuena.

Adrián Montero Palma, El poder de la Biografía como estrategia narrativa en *La biografía del poder*, de Enrique Krauze.

El pasado 7 de noviembre el rector general y el rector de la Unidad Azcapotzalco de la UAM entregaron la Mención Académica, el más alto reconocimiento que nuestra universidad otorga a sus estudiantes, a Adrián Montero Palma, por la calidad de sus estudios en la Maestría en Historiografía de México y por su tesis “El poder de la Biografía como estrategia narrativa en *La biografía del poder*, de Enrique Krauze”.

En el Consejo Académico de nuestra Unidad se hizo el escrutinio correspondiente para la distinción referida, sin duda el

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

** Departamento de Humanidades, UAM-A.

mejor estímulo que se pueda otorgar a nuestros estudiantes. Adrián, a quien conocí el primer día de clases y a quien acompañé a lo largo de toda su formación en la Maestría en Historiografía de México, es ejemplo del estudiante comprometido con su formación profesional y su responsabilidad social.

En las múltiples sesiones de asesoría y en la paulatina revisión de los avances de sus indagaciones, pude constatar su disposición por revalorar los conceptos y categorías al uso, tanto propios como ajenos. Con el afán de cuestionar la realidad y con la vehemencia de hacerlo desde posiciones radicales, Adrián atemperó sus ímpetus para dar paso a ponderaciones argumentadas y documentadas.

El proceso cristalizó en su tesis y, sobre todo, en la apertura de su ángulo de visión de la realidad y en el rigor de sus conceptos y valoraciones. En el momento de la defensa

pública de su tesis, las doctoras Luz María Uhtoff López (UAM-I) y Evelia Trejo Estrada (FFYL, UNAM) si bien cuestionaron sus procedimientos y hallazgos, también reconocieron la originalidad y penetración respecto de sus apreciaciones de la obra de Krauze, amén de su disposición para recuperar las sugerencias e incorporarlas a su trabajo como vía para mejorarlo.

Me complace escribir estas líneas. Para mí, como asesor de Adrián Montero Palma, la Mención Académica que le otorgaron me estimula tanto como me obliga a perseverar en la docencia de la historiografía y en la indagación histórica. Creo en la renovación de los conceptos y me ocupo en exploración de nuevos horizontes de conocimiento. Con Adrián me sentí y todavía me siento acompañado de un colega cuya interlocución mucho me enriqueció.

NOVEDADES EDITORIALES DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Alegría de la Colina, Margarita, *Historia y religión en Profecía de Guatimoc. Símbolos y representaciones culturales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004, 187 pp.

Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842), poeta romántico mexicano, fue profundo conocedor de la Biblia. Con resabios de la Ilustración y en el contexto socio-político y cultural de la primera mitad del siglo XIX tradujo en *Profecía de Guatimoc*, obra que se analiza en este libro, la idea de que la época prehispánica transminó la savia que habría de nutrir el progreso futuro de la nación mexicana; mientras la Colonia es presentada por él como nefasta y su presente (santanista) como insatisfactorio.

En general, en los textos de referente histórico de este autor se observa el sentido que la historia tuvo en su época cuando ocupaba un lugar central y, pretendidamente, su fuerza tenía relación con el devenir oculto en la interioridad del cuerpo social. Este devenir le permite a Rodríguez explicar el México del siglo XIX en que vivía y vislumbrar el futuro del país.

La revelación de tal futuro es profética y está expresada en molde cristiano, e inserta en un poema de corte sublime acorde con la retórica que Dionisio Casio Longino diera a conocer en el siglo II de nuestra era, y que Hugo Blair complementara en 1782. Así canta Rodríguez a Guatimoc en su *Profecía...*, como un héroe deificado a través del cual el poeta pretende reconstruir el abolengo de la cultura nacional y fijar valores propios.

Con el análisis aquí expuesto se confirma lo que de Rodríguez expresara de uno de los escritores emblemáticos del siglo XIX, Ignacio Manuel Altamirano, al considerar que fue uno de los pocos poetas de principios de aquel siglo que manifestaron un carácter ya resueltamente nacional, afirmando que en sus obras “se reflejan los sentimientos y aspiraciones de su época, así como se siente la natural influencia del medio en que vivía.”

Rodríguez siguió los principios de la poética de la sublimidad merced a la cual presenta la interpretación figural de un héroe prehispánico, cuya importancia en la construcción del nacionalismo religioso mexicano es innegable. Interpretación figural en

virtud de la cual Cuauhtémoc se mimetiza en Cristo y experimenta una resurrección que le permite revisar la historia de México, para con base en dicha revisión, enunciar profecías en tono bíblico.

La riqueza del poema que aquí se analiza permite abordar no sólo la poética a la que el autor se ciñó, sino todos los aspectos de la cultura de la época connotados en la obra, así: la revaloración de lo indígena como propio, la defensa de lo mexicano frente a lo extranjero, la filosofía del sueño del retorno a la naturaleza, la importancia de la historia, el peso de la religión y las características del nacionalismo religioso mexicano. Revisión que justifica la segunda parte del título de este libro, referente al análisis de los símbolos y representaciones culturales que se expresan entre líneas en *Profecía de Guatimoc*.

Pappe, Silvia (coordinadora), *La modernidad en el Debate de la historiografía alemana*, Universidad Nacional Autónoma de México/Conacyt, México, 2004, 391 pp.

“La proclamación de la ‘posmodernidad’ tuvo su mérito. Dio a conocer que la sociedad moderna había perdido la confianza en el correcto de sus descripciones de sí misma. “También ellas son posibles de otro modo. También ellas se han vuelto contingentes”, decía Niklas Luhmann en 1991. Hoy, uno de los resultados de estas contingencias es una enorme cantidad de reflexiones en torno las posibilidades siempre nuevas que tienen las sociedades actuales para observarse, y para reflexionar críticamente respecto de estas observaciones.

Así, Peter V. Zima, Johannes Rohbeck, Ulrich Beck, Wolfgang BonB, Christoph Lau, Friedrich Jaeger, y Jörn Rüsen analizan las manifestaciones actuales de la modernidad

desde la historia, la sociología, la filosofía. Si bien tienen horizontes y referentes en común, proponen interpretaciones distintas en torno a las sociedades modernas. El reto consiste en encontrar formas abiertas y a la vez válidas de ubicarse en un mundo marcado por una modernidad múltiple que ninguno de los autores da por terminada. Ante el predominio de la tradición europea de una modernidad y una posmodernidad altamente ideologizadas, los autores proponen abrir las estructuras conceptuales, tanto dentro como fuera de Europa.

González-Valerio, María Antonia, Lucía Herrerías Guerra, María Dolores Illesca Nájera y María Luna Argudín, *Tres miradas en torno al tiempo: Merleau-Ponty, Gadamer y Ricoeur*, Universidad Autónoma Metropolitana/Conacyt, México, 2004, 215 pp. (Cuaderno 1)

Herrerías Guerra, Elsa Muñoz, Virginia Ávila García, Valentina Torres Septién y Silvia Pappe, *Mujeres Género. Construcciones culturales*, Universidad Autónoma Metropolitana/Conacyt, México, 2004, 138 pp. (Cuaderno 2)

Ruedas de la Serna, Jorge, María Luna Argudín y Leticia Algaba, *La tradición retórica en la poética y en la historia*, Universidad Autónoma Metropolitana/Conacyt, México, 2004, 139 pp. (Cuaderno 3)

Flores, Julia Isabel, Saúl Jerónimo Romero, Beatriz Odóñez, Jorge Alberto Rivero y Miriam Alfie C., *Representaciones políticas, Cuatro análisis historiográficos*, Universidad Autónoma Metropolitana/Conacyt, México, 2004, 180 pp. (Cuaderno 4)

Sperber, Richard, Christine Hüttinger y Silvia Pappé, *Articulaciones ambigua. Construcciones de la subjetividad en la literatura*, Universidad Autónoma Metropolitana. Conacyt, México, 2004, 116 pp. (Cuaderno 5)

Rhohbeck, Johannes, *Filosofía de la Historia –Historicismo– posthistoire. Una propuesta de síntesis*, Universidad Autónoma Metropolitana/Conacyt, México, 2004. 60 pp. (Cuaderno 6)

La Colección de *Cuadernos de debates* nace de los seminarios organizados por el Área de Investigación Historia e Historiografía, así como por la Maestría en Historiografía de México de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Algunos de esos seminarios cuentan con el apoyo de Conacyt y todos con el de la UAM-Azcapotzalco.

En los seminarios, espacios colectivos de discusión por excelencia, investigadores mexicanos y extranjeros de distintas corrientes, formaciones y tradiciones, así como estudiantes del posgrado presentan resultados de investigación y ponen a la discusión temas, problemas y reflexiones en torno a la discusión de nuevas líneas de investigación en los ámbitos de la historiografía y la teoría, mediante enfoques interdisciplinarios. La colección cuenta con seis cuadernos y próximamente aparecerán nuevos títulos.

Velázquez Estrada, Rosalía, *México en la mirada de John Kenneth Turner*, Universidad Autónoma Metropolitana/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Este libro analiza los discursos escriturísticos de John Kenneth Turner acerca de México;

para explicarlos la autora se ha acercado a los diferentes lugares de enunciación: el periodismo de los *muckrakers*, los años dorados del socialismo estadounidense, el magonismo y el devenir de la Revolución mexicana.

En el *México bárbaro* de Turner quedó plasmado el México de principios del siglo XX, con una narrativa caracterizada unas veces por el horror y otras por la ironía. La mirada del autor fue la de los magonistas, quienes se opusieron firmemente al gobierno de Porfirio Díaz; así que el México que mostró a los estadounidenses no fue el que Díaz se había empeñado en que se conociera en el exterior. Turner denunció en su obra las complicidades entre su gobierno y el mexicano. Su bandera en contra del intervencionismo de Estados Unidos en los asuntos mexicanos es la clave de su producción escriturística con relación a México.

El discurso de Turner respecto de México se explica por su militancia socialista (su filiación agonista), tendencia carrancista que le fue favorable y le permitió izar la bandera de la antiintervención.

Para el lector contemporáneo, la obra de Turner todavía tiene mucho qué decir. La globalización, la reducción de las experiencias geopolíticas y el predominio norteamericano sobre las directrices nacionales, amén de las políticas antiindigenistas, son motivos suficientes para que John Kenneth Turner, como Quijote de la Mancha, siga cabalgando.

El libro tuvo sus inicios como tesis de grado en la Maestría en Historiografía de México y Premio Edmundo O'Gorman 2000, que otorga el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Olvera Serrano, Margarita, *Lucio Mendieta y Núñez y la institucionalización de la sociología en México*,

1939-1965, Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa, México, 2004, 249 pp.

Este trabajo reconstruye las coordinadas generales del proceso de institucionalización de la sociología académica en México, así como la formación de sus primeras comunidades de practicantes. Para ello se toma como guía el examen sociológico e historiográfico de la obra textual y práctica de Lucio Mendieta y Núñez, abogado especialista en derecho agrario que promueve —desde 1939 hasta 1965— la conquista de espacios académicos, recursos materiales y el reconocimiento público para la sociología como disciplina independiente en México.

El libro examina el horizonte intelectual y social de la época, las representaciones de las relaciones entre pasado, presente y futuro que animaron los esfuerzos fundacionales de Lucio Mendieta y Núñez, el carácter de su liderazgo institucional y el peso de su obra en el diseño de las principales instituciones con las que contaba la sociología en esos años, como el Instituto de Investigaciones Sociales y, a partir de 1951, la escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El libro tuvo su origen en la tesis de grado que presentó la autora en la Maestría de Historiografía de la UAM-A.

El pasado mes de septiembre la editorial Fondo de Cultura Económica celebró 70 años de actividades. Entre las múltiples actividades realizadas para esa celebración, solicitó a nuestro compañero Víctor Díaz Arciniega un estudio que, de alguna manera, continuara y complementara su *Historia de la Casa. El Fondo de Cultura Económica, 1934-1994* (FCE, 1994), que realizó para el 60 aniversario.

En junio entregó *Las dos historias. Un perfil de la Colección de Economía*, libro en el cual analiza las características de la referida colección, la que origina a la empresa editorial y la articula durante muchos años, la más extensa y variada de todas, y la más directamente vinculada con una realidad social y económica de México y de Centro y Sudamérica. Luego de año y medio de indagación y análisis, dibujó un perfil general de las líneas y de los temas del pensamiento económico dominantes dentro del millar de obras publicadas en la Colección.

Como estudio historiográfico, el aporte de Díaz Arciniega, quien contó con los apoyos de Georgina Naufal Tuena para el análisis de las corrientes de pensamiento económico y de Teresa González Kuri en los análisis estadísticos de la Colección, consiste en la identificación de, por un lado, los problemas económicos (con un fuerte contenido social) de México y América Latina más relevantes a lo largo de los últimos 70 años y, por el otro, los enfoques teóricos y los diagnósticos empíricos con que se abordaron dichos problemas, según se consigna en los libros, que conforman, la Colección de Economía del Fondo de Cultura Económica.

La utilidad de un estudio de esta naturaleza es múltiple, pero sobresale uno: mostrar el interés de la editorial mexicana por dotar de un instrumento científico para el estudio riguroso de los problemas económicos de México y América Latina y, eventualmente, ofrecer vías prácticas para su solución. En otra dimensión y sin haberlo pretendido en su origen, Díaz Arciniega elaboró tanto una historia del pensamiento económico como una historia de los temas económicos más relevantes en el orbe hispánico durante los últimos 70 años.

SINOPSIS DE LOS ARTÍCULOS

“Cartelera: Paseos, Toros, Cine y Fiestas en el México de 1914 a 1915.” de Guadalupe Ríos
El desquiciamiento de la vida económica y militar que acarreó la Revolución de 1910 rompió con las actividades sociales de los capitalinos. Las fiestas, diversiones y paseos se vieron alterados. Los años de 1914 y 1915 fueron momentos poco gratos para los habitantes de la ciudad, y mucho menos para hacer los paseos tradicionales. Sin embargo, la revuelta propició otras diversiones para el disfrute de los capitalinos.

“El Kitsch en la Ópera” de Vladimiro Rivas Iturralde

En todos los países donde la ópera se cultivaba, incluido México, este espectáculo ha vivido tironeado por dos fuerzas antagónicas: la frivolidad (el kitsch) y el arte. Advierto que no voy a entender por kitsch el mal gusto y la cursilería, noción vulgar que daría lugar a otro ensayo. Hermann Broch define el kitsch como la ambiciosa y desenfadada decoración en la obra de arte. Yo iré más lejos: es la sustitución de los fines por los medios. Más concretamente, la sustitución del fin, que es la obra de arte integral llamada

ópera, por los medios, es decir, la voz humana o la puesta en escena. En el caso de la voz, esta sustitución empezó con el fenómeno de los *castrati* y luego tuvo que ver con toda la tradición operística italiana, frente a otras tradiciones europeas, como la alemana. Examinar cómo ha ocurrido esta sustitución en la historia de la ópera y defender la obra de arte integral será el tema de estas páginas.

“En busca del pasado prehispánico. José María Roa Bárcena” de Begoña Arteta

En el siglo XIX, la búsqueda de una identidad que le fuera propia a la nueva nación provocó enfrentamientos políticos y culturales entre los liberales y conservadores. En ese esfuerzo de construcción nacional, en el que participan todos los actores, José María Roa Bárcena, un conservador recalcitrante, rescata el pasado prehispánico en sus obras literarias, como parte de un pasado común para los habitantes de México, y le otorga a esta etapa de la historia de México, un lugar que le parece debe incorporarse al conocimiento de los mexicanos y a la cultura universal.

“Escritura Femenina y Tiempo Libre: Ocio Literario y Premiaciones de Mujeres en el Siglo XIX” de Lilia Granillo

A partir de un corpus literario surgido de la prensa del siglo XIX, este artículo traza el itinerario de la escritura de mujeres mexicanas al borde de la poesía de ocasión. A la vez que reconoce el significado expresivo de esta tradición poética, la coloca en su sitio estético revalorándola. Parte de la noción común de que las mujeres escriben cuando son de clase “pudiente” y disponen de ratos de ocio para contradecirla y señalar evidencias del gusto de la época por la poesía ocasional, y la capacidad literaria de las mexicanas, así como las peripecias para alcanzar la competencia lingüística en el siglo XIX. Aprovecha para hablar de los ocios masculinos, y también destaca la riqueza creativa de las mujeres en el tiempo libre.

“Fiestas cívicas y fiestas religiosas: crónicas de un desencuentro” de Leticia Algaba

En algunas crónicas que José Tomás de Cuéllar escribió en 1870 para *La Ilustración Potosina*, Revista bajo su dirección, toma el pulso de la vida provinciana en las fiestas cívicas señalando su preeminencia sobre las fiestas religiosas que acuñaron una tradición desde los siglos coloniales. La tristeza de los potosinos —de los mexicanos—, la desintegración familiar y social, luego de las luchas armadas y las contiendas ideológicas a partir de la independencia nacional, se convierten en el punto crítico desde donde Cuéllar analiza su rotura con el pasado que apunta la fragilidad de su presente.

“Florencio M. del Castillo: el traductor de los dolores del pueblo” de Óscar Mata

“El traductor de los dolores del pueblo” es una semblanza de Florencio María del Castillo, llamado por sus contemporáneos “El Balzac de México”. A mediados del siglo XIX fue el novelista más popular de México, el redactor principal de *El Monitor Republicano* y uno de los más importantes liberales de nuestro país, que se opuso con la pluma y con las armas a la intervención francesa, lo cual le costó la vida.

“Gabriel Zaid: poeta de silencios” de Ociel Flores

En la poesía de Gabriel Zaid, el silencio tiene un valor central. Esta palabra aparece en un número significativo de poemas, con un sentido que va de la ironía a lo religioso. Al mismo tiempo, sus poemas breves también abundantes, sugieren la humildad del poeta que renuncia a la abundancia en favor de la medida, del decir indispensable.

“Hombres: De la naturalización del género a la construcción cultural de la diversidad sexual” de Mauricio List

En este artículo revisaremos cómo es que esos sujetos distinguidos a partir de los discursos de género, provocaron el desarrollo de una sexualidad sancionada socialmente y en donde, como única manera válida de ejercerse, se estableció la heterosexualidad monógama. No obstante, las formas transgresoras han permanecido latentes, ocultas, clandestinas, pero también transformándose y actualizándose, permeadas por los discursos genéricos y por las condiciones sociales que en el ámbito particular se presenten. En consecuencia, haremos una revisión somera del desarrollo histórico que en Occidente tuvieron los discursos sobre el cuerpo, el género y la sexualidad,

centrándonos en los aspectos relacionados con el varón. Finalmente, realizaremos un análisis con relación a las sociedades contemporáneas que nos permita explorar cuál es la visión que dentro de las ciencias sociales se tiene hoy día, y cuál la perspectiva de estos estudios para no sólo conocer, sino entender y respetar las formas diversas de ejercicio de la sexualidad sin que esto vaya en detrimento de la construcción identitaria del género.

“La Carpa y El Género Chico, Dos Diversiones Populares, Dos Siglos en México.”
de Margarita Alegría

En el contexto de la situación social del siglo XIX y principios del XX, se reflexiona en este artículo sobre dos formas de recreación popular: las carpas y el género chico respectivamente, por medio de las cuales el pueblo buscaba desahogo a sus frustraciones. Espacio de diálogo entre actores y público, carpas y representaciones de teatro popular consiguieron la aceptación y par-

ticipación del pueblo; pero también la crítica de los intelectuales. No obstante, cumplieron un papel importante como centros de esparcimiento y foros de referencia al estado social de la época. Por ser formas rituales de espectáculo que tuvieron parte en la tradición popular, la revisión que aquí se ofrece de la carpa y el teatro mexicanos del siglo XIX y XX, pretende provocar la reflexión sobre el imaginario que en sus foros manifestaba.

“La noción de predicado y tipos de verbos”
de Martha Islas

Con la finalidad de dar evidencia de la enorme utilidad que los descubrimientos recientes hechos por la teoría sintáctica moderna pueden aportar a la clase de redacción, se ofrece un breve catálogo de casos ilustrativos que giran en torno a la noción de “predicado”, en el que se reseñan algunas propuestas teóricas de interés y relevancia para el diseño de materiales didácticos.

COLABORADORES

Margarita Alegría es licenciada en Lenguas y Literatura Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con estudios de maestría en Literatura Mexicana y doctorada en esa misma disciplina también por la UNAM. Profesora a nivel medio superior durante 12 años en el Colegio de Bachilleres, y por más de 20 en el Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas y capítulos de libros, además de algunos manuales y libros de texto sobre lectura y escritura. Actualmente se encuentra en prensa su primer libro de análisis y crítica literaria: *Historia y religión en Profecía de Guatimoc. Símbolos y representaciones culturales*, que será publicado por la UAM-A.

Leticia Algaba es profesora e investigadora titular del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco. Desde 1995 su línea de investigación es la Literatura mexicana del siglo XIX. A partir de su libro *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico* (UAM-Azcapotzalco, 1997), ha seguido estudiando la Novela Histórica. Entre sus publicaciones recientes están: "Lecturas y

lectores de *Carmen*, de Pedro Castera, en colaboración con Ana Chouciño Fernández, en la revista *Literatura Mexicana*, Centro de Estudios Literarios, UNAM, vol. XIV, núm. 1, 2003; y "La semilla y la cosecha: los escritores mexicanos del siglo XIX ante las poéticas y las retóricas", en *La tradición Retórica en la Poética y en la Historia*, UAM-Azcapotzalco/Conacyt, 2004. (Cuadernos en Debate, 3).

Begoña Arteta. Profesora titular del Departamento de Humanidades, UAM, Azcapotzalco. Ha publicado *El destino manifiesto en los viajeros anglosajones. 1830-1840*, Fray Servando Teresa de Mier. Una vida de novela, La primera Exposición de Arte Prehispánico por William Bullock, y varios artículos.

Ociel Flores Flores es doctor en Literatura General y Comparada por la Universidad de la Sorbona, París III y profesor-investigador en la UAM-Azcapotzalco.

Lilia Granillo Vázquez es profesora titular C en el Departamento de Humanidades, de la Universidad Autónoma Metropolitana-

Azcapotzalco. Eje curricular de habilidades comunicativas. Doctora en Letras Españolas, UAM, Mención Honorífica, es Presidenta de la Academia Nacional de la Mujer, S.N.I. // PROMED. Sus proyectos de investigación incluyen: Normalización de documentación en lengua española (ISO, NOM, NM); Valores Socioculturales de Iberoamérica en contextos de globalización y la Historia documental de las mujeres en Iberoamérica. Ha ocupado la Cátedra Andrés Bello, en Bolivia, y ha sido profesora visitante de varias universidades en México y en el extranjero, recientemente en la Universidad Veracruzana y en la Universidad de Salamanca, España.

Martha Islas. Licenciada en lingüística de la EHAH; maestría en lingüística y doctorado en lingüística por El Colegio de México; maestría en lingüística, al igual que todos los créditos del doctorado terminados en la Universidad Estatal de Nueva Cork (SUNY-Buffalo). Área de especialización: interfase sintaxis-semántica.

Óscar Mata es doctor en literatura mexicana por la UNAM y profesor-investigador del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco. Miembro del Sistema

Nacional de Investigadores, ha publicado libros de narrativa y de crítica literaria, los más recientes son: *La novela corta mexicana del siglo XIX* (2a. ed. UNAM/UAM, 2003) y *Juan José Arreola, maestro editor* (Conaculta-Ediciones sin nombre, 2003).

Guadalupe Ríos de la Torre. Profesora investigadora del Departamento de Ciencias Sociales, Área de Historia y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

Vladimiro Rivas Iturralde. Nació en Ecuador, en 1944. Ha publicado cuentos: *El demiurgo* (1967), *Historia del cuento desconocido* (1974), *Los bienes* (1981), *Vivir del cuento* (1993). Ensayo: *Desciframientos y complicidades* (1991), *Mundo tatuado* (2003). Novela: *El legado del tigre* (1997), *La caída y la noche* (2000). Algunos de sus cuentos han sido traducidos al inglés, francés, alemán y búlgaro y constan en diversas antologías. Ha editado libros anotados de varios autores ecuatorianos y de otras latitudes. Profesor-investigador en el Departamento de Humanidades de la UAM, Azcapotzalco, desde 1974, ha creado el programa *La ópera como en la ópera* en este plantel.

EL DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA DE LA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO

INVITA

A LA PRESENTACIÓN DE LA REVISTA

EN SU
XX ANIVERSARIO

QUE SE LLEVARÁ A CABO
EN LA GALERÍA
METROPOLITANA
UBICADA EN MEDELLÍN 28
COLONIA ROMA

27.ENERO.2006
18:00 HORAS

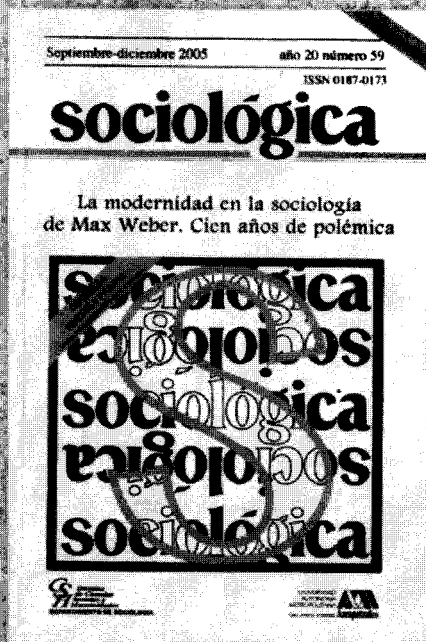
VINO DE HONOR

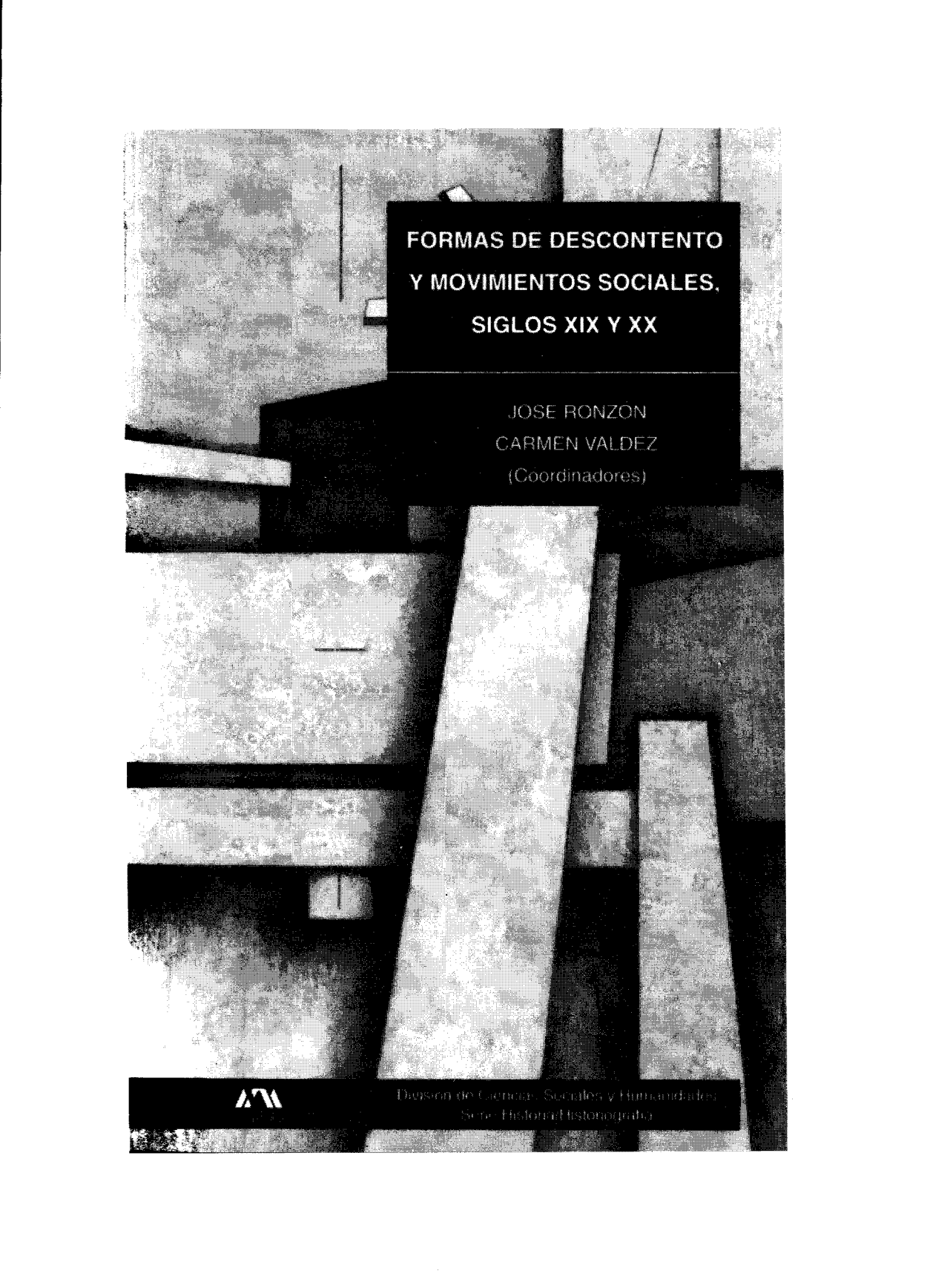
COMENTARISTAS:

DR. FRANCISCO GIL VILLEGAS
DR. MANUEL GIL ANTÓN
DRA. GINA ZABLUDOWSKY
DR. ARTURO BALLESTEROS

MODERADORA:

MTRA. LILIA PÉREZ FRANCO





**FORMAS DE DESCONTO
Y MOVIMIENTOS SOCIALES,
SIGLOS XIX Y XX**

JOSE RONZÓN
CARMEN VALDEZ
(Coordinadores)



División de Ciencias Sociales y Humanidades
Serie: Historia y Etnografía

INVITACIÓN

- La revista *Fuentes Humanísticas* publica artículos y ensayos de investigación inéditos, bibliografías críticas, notas hemerográficas de revistas y reseñas bibliográficas relacionadas con la teoría de la cultura, la historia, la lingüística y la literatura.
- *Fuentes Humanísticas* se publica semestralmente. Aparece en enero y junio de cada año. Para presentar colaboraciones en el mes de enero, el plazo de recepción vence el tercer viernes de septiembre. Para el número que se publicará en junio, el plazo es el primer viernes de marzo.
- Los criterios de dictaminación del material valoran la originalidad del tratamiento del tema y su aportación científica, la solidez metodológica, argumentación y coherencia del texto, apoyado en una bibliografía amplia y pertinente, así como en los atributos estilísticos de la exposición.

Normas para la presentación de originales

1. Se enviarán tres ejemplares impresos de cada texto, acompañados de su correspondiente archivo, capturado mediante cualquier procesador de palabras de uso amplio. Deberán ser versiones definitivas e inéditas con una extensión entre 12 y 25 cuartillas (tipo de 14 pts., 28 renglones, 60 caracteres por línea).
2. El título del trabajo se escribirá en mayúsculas sin subrayar y no deberá ser mayor de 10 palabras. El nombre del autor y de la institución a la que pertenece aparecerán al final del texto y se anexará nota bibliográfica del autor no mayor de 5 líneas (50 palabras).
3. Los temas de los artículos requieren apearse a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (Historia, identidad cultural, lingüística y literatura).
4. Los trabajos de investigación incluirán un resumen de los mismos en donde se describirá el problema, la metodología y los resultados de la investigación, sin exceder 5 líneas (50 palabras).
5. Las citas textuales que excedan de cuatro líneas irán a renglón seguido y con márgenes a ambos lados, mayores que los del resto del cuerpo el texto. La traducción en nota de pie de página deberá acompañar las citas en idioma extranjero.
6. Las referencias bibliográficas se harán de acuerdo con el formato empleado por *Fuentes Humanísticas*. Las fichas bibliográficas se elaboran de acuerdo con el siguiente modelo:
Parra, Eduardo Antonio, *Los límites de la noche*, ediciones Era, México, 1996, 134 pp.
7. Las colaboraciones deberán ser entregadas junto con las coordenadas suficientes que permitan una comunicación fácil con los autores (dirección electrónica, teléfono, fax, domicilio).
8. La revista *Fuentes Humanísticas* no devolverá originales.
9. No se considerarán las colaboraciones que no reúnan todos los requisitos arriba señalados.

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Arzapotzaco