

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ENTRE EL LETRADO Y EL ESCRITOR: DESLINDES DEL CAMPO
LITERARIO. FRANCISCO ZARCO Y JUAN MONTALVO.

Trabajo de grado presentado a la
Universidad Nacional Autónoma de México por
Cecilia Rodríguez Lenmann
Como requisito parcial para optar al título de
Doctor en Letras
Realizado con la asesoría de
Pablo Mora
2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

1. Introducción.....	1
2. Deslindes del campo literario.....	12
2.1. Letrados y escritores.....	17
3. Los retratos de Francisco Zarco.....	39
3.1. Fortún, la representación y la máscara.....	51
3.2. El lector y la autonomía.....	65
4. Las crónicas de la ciudad. Del <i>flâneur</i> al ciudadano.....	82
4.1. La ciudad del deseo.....	89
4.2. Un <i>spleen</i> moral.....	95
4.3. Liberalismo. Orden y libertad.....	99
5. La moda, el “bello sexo” y el figurín.....	105
5.1. Los peligros del encaje francés.....	115
5.2. La moda y su contrabando espiritual.....	122
6. Los relatos para señoritas y el poeta iluminado.....	128
6.1. Un sentimiento moral.....	132
6.2. El amor conyugal.....	145
6.3. La naturaleza religiosa del mundo.....	149
6.4. El escritor en la recámara.....	152
7. Los “genios aéreos” de Juan Montalvo.....	159
7.1. La autonomía y la legitimidad.....	167
7.2. El mercado y el intelectual.....	175
8. El intelectual y Sancho Panza.....	184

9. Los ensayos: explorar el interior.....	204
10. Relatos de viaje. El placer de emprender el camino.....	220
11. Conclusiones.....	235
Bibliografía.....	245

1. Introducción.

La historiografía en general, y, desde luego, también en particular la literaria, son construcciones discursivas culturales; son artefactos retóricos; objetos de composición verbal, que, lejos de reproducir acontecimientos del pasado, los producen en el lenguaje
Beatriz González-Stephan

La crítica literaria latinoamericana, al igual que su historiografía, parece estar atravesando por una intensa revisión de sí misma. Las grandes periodizaciones con las cuales había intentado ordenar y jerarquizar el campo literario parecen ahora un tanto insuficientes. De alguna manera, se ha hecho cada vez más evidente que esas categorías que intentaban dar cuenta de fenómenos muy amplios y complejos tendían a simplificar las diferencias, en un infructuoso afán por controlar la heterogeneidad.

Posiblemente los cambios y cuestionamientos ocurridos dentro de disciplinas cercanas como la historia y la historiografía mellaron un poco las bases de estos discursos totalizadores. Los aportes tantas veces citados de Hayden White, Michel de Certeau, Eric Hobsbawn, por citar sólo a los más emblemáticos, replantearon, una vez más, las maneras como reconstruíamos y “narrábamos” el pasado. La noción de verdad histórica, la diferencia entre los discursos históricos y los discursos ficcionales, la objetividad del historiador, su imparcialidad, su instrumental aséptico, eran nociones que se tambaleaban. El discurso histórico se presentaba no como ese

espacio único del saber y la verdad sino como una construcción discursiva plagada de mediaciones.

Estos reacomodos pusieron al desnudo los distintos engranajes con los cuales se edificaba la historia literaria. La sensación de que se trataba de un cuerpo construido y narrado desde el artificio parecía desmontar premisas importantes y canónicas con las cuales se había intentado construir su presente y su pasado. Esta serie de crisis epistemológicas nos hizo un poco más modestos y menos “arrogantes”, pero también nos dejó un poco desamparados:

El lugar desde donde hablo o desde donde interpreto ha perdido la seguridad de eso que se llama los macro-relatos. No tengo una historia global o un héroe fundamental que todo lo explique. En ese sentido, hablo desde la intemperie, sin la seguridad de la receta o del pensamiento formulario (Achugar En González Stephan, 2002:11).

Este desamparo y esta conciencia de los límites, más que atarnos de manos o conducirnos al silencio, ha permitido que se recorran caminos más abiertos y plurales. Se intenta entonces recuperar la diversidad y la heterogeneidad, conscientes de que es imposible dar cuenta de grandes conjuntos sin eliminar sus aristas y matices. La noción de la historia literaria como una construcción que de alguna manera cercena, excluye, e impone un modelo homogéneo, permitió repensar la manera como construíamos nuestros parnasos y los mecanismos de legitimación que llevábamos a cabo de manera natural.

Este cuestionamiento desdibujó un tanto las fronteras entre los estudios literarios, la historiografía, la crítica, y hubo que lidiar con una serie de formas novedosas que intentaban acercarse al campo cultural desde otro lugar. La crítica literaria latinoamericana tuvo que dialogar con nuevos derroteros como los estudios postcoloniales, culturales, subalternos, de género, y un largo etcétera. Estas miradas intentaban, aparentemente, recuperar una heterogeneidad que había sido apabullada por una “ciudad letrada” excluyente. Una vez más se planteaba un viejo dilema, asimilar estas posturas que provenían básicamente de la academia norteamericana o buscar nuestros propios itinerarios.

¿Cómo incorporar desde el “subcontinente” propuestas y discursos “centrales” con respecto a los cuales América Latina sigue ocupando el lugar de una otredad problemáticamente construida a partir de una mirada hegemónica situada en espacios de “privilegio” económico, lingüístico, epistemológico?[...]¿Cómo desconocer, al mismo tiempo, los tránsitos y flujos que vinculan distintas localizaciones geoculturales, insertando sujetos y prácticas concretos en espacios supuestamente ajenos a aquellos que definen su origen y su genealogía? (Moraña, 2000: 10).

Más allá de las respuestas que podamos darle a estas interrogantes resulta imposible negar las marcas que la reconfiguración de las disciplinas ha dejado en las últimas décadas en la crítica literaria latinoamericana. Estos nuevos mapas nos han hecho revisar nociones con las que solíamos trabajar con relativa comodidad, figuras como las del intelectual, el escritor y el letrado, se vuelvan más complejas y menos transparentes. La conciencia de la interpretación y sus excesos, de la mano que selecciona y también mutila, parece traer como consecuencia ineludible, no sólo la

revisión de ese constructo llamado la historia literaria, sino también de la autoridad de aquellos agentes que han llevado a cabo esta edificación. Se cuestiona la autoridad del intelectual y del letrado y se ve con suspicacia el papel que han desempeñado. Pareciera entonces que la palabra ha funcionado como un mecanismo disciplinante y excluyente y que hay que revisar, una vez más, el peso y el lugar que se le ha dado a estos personajes.

Esta visión desacralizadora del letrado y el intelectual nos ha hecho visitar estas figuras, ya sea para confrontar esta visión, ya sea para encontrar aquellas pistas de violencia simbólica que al parecer la crítica había obviado. Los esfuerzos por entender las entreveradas relaciones que se establecen entre el mundo de los signos y la realidad social han generado toda una serie de aproximaciones que intentan replantearse viejas y nuevas interrogantes: las relaciones entre la literatura y las instituciones sociales y culturales, las continuidades y rupturas entre política y literatura, la importancia de la opinión pública, el poder de la representación, el diseño de imaginarios sociales legitimadores, el poder disciplinante de la palabra, y un largo etcétera.

Estas nuevas perspectivas han intentado releer mucha de la crítica literaria heredada del pasado; nadar contracorriente y remontarse a terrenos que creíamos conocer plenamente. En su imperioso afán de deconstruir la autoridad letrada han intentado hacer el camino de vuelta hasta sus momentos germinales, rastrear su proceso de gestación, sus primeros pasos, su constitución. Esta necesidad de remontarse a los orígenes ha hecho del siglo XIX latinoamericano un territorio especialmente rico de explorar. Las constantes transformaciones que sufrió el campo

intelectual durante este atribulado siglo permiten ver con una cierta claridad cómo se van delimitando los distintos roles que asumen letrados, escritores e intelectuales. Esta mirada crítica y contra canónica, de alguna manera ha sustituido la visión heroica del letrado constructor de una identidad cultural y nacional, por una suerte de “depredadores que, al construir la nación sobre las bases del proyecto modernizador y civilizatorio, violentaron y borraron en sus discursos la nación realmente existente” (Lasarte, 2005: 14).

El desmontaje de estas heroicas visiones –más allá de que las compartamos o no- nos ha hecho preguntarnos por el estado de un campo cultural y literario y por las relaciones que éste establece con la esfera pública y política. Cada una de estas figuras (El letrado, el intelectual, el escritor) obedece a distintos estados del campo y a distintas maneras de relacionarse con él. La voz de autoridad que cada uno de ellos asume, su legitimidad y su lugar de enunciación, están determinados por las características que definen el campo cultural y literario al cual inevitablemente pertenecen. Se trata de un campo inestable y en continua transformación, que atraviesa a lo largo del siglo XIX por diferentes etapas, desde la amplitud y ambigüedad de las “bellas letras” (concepto que analizaremos con cuidado en el capítulo siguiente), hasta el discurso más especializado –y profesionalizado- del escritor finisecular.

Se trata, a fin de cuentas, de rastrear la manera como el campo literario decimonónico tiende a buscar una cierta especificidad que lo diferencie de otras prácticas discursivas; la conquista de una relativa independencia (no hablemos de autonomía), que le permite definir, o al menos esbozar, sus mecanismos de

legitimación, sus agentes, sus usos de la lengua, sus valores (Bourdieu, 1992). Este proceso de delimitación definirá, en última instancia, la manera como el letrado o el intelectual se aproximen a los problemas de la polis y el tipo de autoridad que los respalda.

Sin duda, no es un tema inédito, muchos estudiosos del siglo XIX¹ han dedicado numerosas páginas a explorar las formas complejas que asume el discurso literario durante este siglo convulsionado, no obstante, es un tema que merece ser revisado a la luz de un campo de estudio que parece más abierto a la pluralidad y a la hibridez. Revisitar estos procesos de deslindes del campo literario no como etapas que se suceden unas a otras, peldaños de una escalera interminable, sino como lentas y complejas gestaciones permite rescatar algo de esa diversidad e hibridez. La idea de un proceso que admita en su interior las más diversas pulsiones permite incorporar materiales muy diversos, retomar, por ejemplo, aquellas obras que se han subestimado como simples divertimentos, ensayos juveniles, coqueteos con el público, en fin, toda esa “literatura menor” que tiende a ofrecernos un paisaje rico y contradictorio.

Esta noción de proceso, un tanto más abierta, nos permite rastrear ciertos rasgos del deslinde del campo literario mucho antes de las consabidas rupturas finiseculares. Nos permite ver figuras como el letrado y el escritor de una manera menos monolítica y menos excluyente. Más que personajes que se suceden y se suplantán unos a otros, como figuras que terminan muchas veces conviviendo e

¹ En el capítulo titulado “Deslindes del campo literario” se revisarán con detenimiento las principales propuestas que se han hecho en torno al tema.

integrándose en algún grado (Ramos, 1996). Pienso, por ejemplo, en importantes y emblemáticas figuras letradas que han encontrado pequeños subterfugios y hendiduras que les han permitido escrituras un tanto más híbridas y complejas. Autores tan representativos como Francisco Zarco (México, 1823-1869) y Juan Montalvo (Ecuador, 1832-1889), tan políticamente comprometidos con la labor de edificar una república, tienen ciertos rasgos de su escritura que nos muestran las batallas que se emprenden dentro del propio campo de la letra y de la representación. Estos dos personajes nos permiten mostrar esas fisuras, ese letrado que no siempre se siente a gusto con el lugar que se le pretende adjudicar y que problematiza su propia labor y su propio lugar de enunciación.

La conciencia de los límites y las mediaciones que determinan nuestro aparato crítico representa así, más que el desmontaje y el aniquilamiento, la posibilidad de recuperar espacios más heterogéneos, espacios que parecen insumisos a las rígidas categorías del letrado y el escritor. ¿Por qué mostrar un Juan Montalvo combativo y olvidar en casi todas sus antologías sus obras más caprichosas sobre los viajes, el maquillaje o las ninfas?, ¿por qué descuidar el Zarco de las crónicas de moda o el de los relatos para señoritas? Pareciera que estos autores que surcan la segunda mitad del siglo XIX no hicieran más que repetir los gestos de esos letrados ilustrados que acompañaron la Independencia. La contundencia política de su obra, su profundo compromiso con la vida pública y política de su tiempo, parecen pruebas irrefutables y sólidas de que se trata, una vez más, de la representación de una figura letrada sin mayores pliegues ni contradicciones. De hecho, ellos parecen la encarnación última de esta figura, ejemplos paradigmáticos del letrado decimonónico.

Es precisamente por esta aparente claridad y por esta solidez incuestionable que resulta enriquecedor revisar estas dos emblemáticas figuras. Esta suerte de monumentos de la república de las letras, escritores políticos por excelencia, desarrollan en su escritura maneras muy complejas de entender su lugar de enunciación, un lugar que no siempre establece con claridad el vínculo indisoluble entre política y literatura. La relación entre la vida pública y la palabra no es un todo coherente y homogéneo, en repetidas ocasiones ella es el reflejo de contradicciones y batallas importantes dentro de la propia escritura.

Una revisión cuidadosa de aquellos aspectos de sus obras que se han considerado un tanto menores y que hemos relegado a la trastienda de la crítica, permitirían recuperar esa complejidad y desempolvar estos personajes, quitarles tanta pátina y tanto recubrimiento de bronce, para tratar de entender sus propias escisiones, complejidades, e incluso su manera de asumir un discurso político que intenta distintas maneras de acercarse al ciudadano, de seducirlo por vías menos áridas y menos directas.

Intento centrarme en este trabajo, precisamente, en estos aspectos menos estudiados, de Francisco Zarco me interesa resaltar sus crónicas de moda, las crónicas de la ciudad, los relatos para señoritas, y los textos firmados con el pseudónimo de Fortún. De Juan Montalvo me interesa sobre todo sus relatos de viaje, sus ensayos más intimistas, sus relectura de El Quijote, y aquellos donde deja muy claro su autorrepresentación como “genio del aire”. Si bien estoy consciente de la vastedad de las obras a las que me enfrente intentaré centrarme lo más posible en estos rasgos menos transitados en aras de ese equilibrio que he intentado defender.

Sería insulso y poco fértil, sin duda, tratar de convertir estos dos ilustres “letrados” en una suerte de prematuros “escritores”, valerse de estos espacios *aparentemente* menos marcados políticamente para, de nuevo, enfatizar y simplificar un rasgo de su escritura en aras de la desaparición o subestimación del otro. Francisco Zarco es el escritor de los tratados políticos y el de la moda; Montalvo no deja de ser aquel hombre que proclamaba haber “matado con su pluma” a García Moreno. Se trata más bien de ver las conexiones entre ambas facetas de su escritura, entender pues, qué tienen que ver las disertaciones sobre capas y tules con el proyecto liberal de Zarco, cómo entender las bufonadas del Quijote con la visión del escritor que está proponiendo Montalvo. Más que dividir y renombrar, más que despolitizar su obra o disminuir sus rasgos letrados, se trata de comprender la complejidad del lugar desde el cual intentan hablar.

¿Cómo entender ese tramado donde se conjugan la polémica política más aguerrida con pasajes más “literarios”? ¿se trata tan sólo de distintas facetas de la escritura?, ¿incipientes deslindes? ¿o tal vez la política hecha desde otro lugar? Las preguntas se multiplican de manera exponencial, más que cerrar el campo se trata de abrirlo y de repensar importantes elementos en la sempiterna relación de la palabra con el mundo que nombra y que intenta ordenar. ¿Qué papel juega el escritor en este reordenamiento de los signos?, ¿desde donde habla?, ¿cómo se relaciona con el público lector?, ¿cómo se vincula con el poder y con los agentes políticos?, ¿cómo se autorrepresenta? Son estas preguntas las que nos permitirán repensar el estado del campo literario sin tratar de reducirlo ni de darle respuestas unívocas, se trata de rescatar, precisamente, sus contradicciones y su heterogeneidad.

Si bien se trata de dos personajes que responden a contextos políticos y sociales diferentes -uno está hablando desde el Ecuador y el otro desde México- es posible encontrar en ellos una serie de afinidades en su manera de encarar la escritura que nos permite repensar cierto estado del campo literario. La manera tan problemática como Zarco y Montalvo se relacionan discursivamente con el Estado, la diferencia clara que intentan establecer entre su discurso y el del político y el de los partidos; la manera como ambos se acercan a instancias como el mercado e intentan negociar con él; las vías que toman para intervenir en la opinión pública; sus autorrepresentaciones siempre tan cercanas a la pureza y a la autonomía; la manera como intentan legitimar una voz insubordinada, crítica de los desvaríos del poder; la exploración de ciertas vetas estéticas y románticas, nos hablan, precisamente, de que no se trata de esas figuras tan monolíticas, tan incuestionablemente letradas que la crítica a veces ha insistido en devolvernos, sino de contradictorias figuras que han asumido el mundo de los signos como un terreno lleno de paradojas, batallas, esperanzas y desencantos.

Dentro del amplio espectro que representa la literatura latinoamericana de mediados del siglo XIX, escoger estas dos figuras heroicas me permite visitar algunos paradigmas de la crítica latinoamericana, no desde sus bordes y sus orillas, sino desde sus figuras más canónicas. Se trata de una revisión que sin duda puede extenderse mucho más allá de estos dos autores, pero que ha decidido detenerse en ellos para explorar el itinerario tan similar que ambos trazan en la búsqueda de cierto deslinde del campo literario y en la construcción de una identidad problemática que

no se siente a gusto ni con la categoría de “letrado” ni con la de “intelectual”. Las travesías, como siempre, están abiertas a nuevos mapas y cartografías.

2. Deslindes del campo literario.

La historiografía literaria europea, especialmente la francesa, ha puesto especial interés en rastrear el surgimiento del escritor y el intelectual modernos. Autores como Pierre Bourdieu, Paul Benichou, Christophe Charle, Alain Viala, han consagrado una buena parte de su obra a rastrear los movimientos que permitieron que el tradicional *hommes de lettres* cediera su lugar a estas nuevas representaciones. Obras como *La coronación del escritor* (Benichou, 1981), *El tiempo de los profetas* (1984), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Bourdieu, 1995) *Campo intelectual y campo de poder* (Bourdieu, 1983), *Los intelectuales en el siglo XIX* (Charle, 2000), *Naissance de l'écrivain* (Viala, 1985)¹, por sólo mencionar algunas, han intentado dar cuenta de la profunda transformación que sufre el campo intelectual a partir de los procesos políticos y sociales que marcan el devenir del mundo moderno.

Tanto Bourdieu, como Benichou y Charle, parecen tener un mismo punto de partida: la figura del escritor se encuentra indisolublemente ligada al proceso de modernización que acompaña a los convulsionados años de las postrimerías del siglo XVIII. Un mundo que apunta hacia la secularización y la ilustración de sus ciudadanos carga de nuevas funciones y significados a sus hombres de letras: guías espirituales, nuevos apóstoles, “sacerdotes laicos” (Benichou), “intérpretes del

¹ A excepción del libro de Viala, estoy citando las primeras ediciones en español, para ver sus primeras ediciones en francés remitirse a la bibliografía.

espíritu de los tiempos”, “profetas del futuro” (Charle, 2000: 3), poetas visionarios, nuevas nomenclaturas² que intentan redefinir una identidad que se está reconstruyendo. Si el *hommes de lettres* parecía estar indisolublemente ligado al viejo orden y al papel secundario que se le había reservado en él³, la floreciente y recién “coronada” (Benichou, 1981) figura del escritor parecía estar también asida, al menos en un principio, a un nuevo poder espiritual heredero y compañero del proyecto moderno.

El desuso de los dogmas y el descrédito de las autoridades tradicionales fueron proclamados en la Francia del siglo XVIII por una literatura laica militante; fenómeno hasta entonces sin ejemplo, y que hizo para siempre memorable dicha época y dicho país. Por vez primera, las letras, al encontrarse ante una especie de vacío o de carencia de los poderes que habían gobernado en el pasado, se vieron en situación de recoger su herencia (Benichou, 1981:17).

Esta magistratura del espíritu intentaba legitimar su recién reformulada identidad, no sólo en la lucidez y la comprensión del mundo que venía de la mano del

² Sin duda, la idea del hombre de letras como guía espiritual puede ser rastreada mucho antes de la aparición del proyecto moderno y de los sucesos históricos a los que da lugar, Benichou hace un interesante rastreo de esta imagen y se remonta a tiempos tan remotos como la cultura griega: “Por lejos que lleguemos en la historia de las civilizaciones, vemos la literatura enseñar a los hombres y ofrecerse a ellos como intérprete de su condición, como guía de sus juicios y de sus opciones”(1981: 11). Sin embargo, para Benichou, la idea del intelectual moderno, tal como lo conocemos hoy en día, sólo puede rastrearse en el siglo XVII donde algunos de sus rasgos se manifiestan como una extraña anomalía “El tipo de escritor consagrado a las cosas del espíritu y que colabora por tal motivo en la educación del género humano, no fue desconocido en el siglo XVII, que recibió esta herencia del humanismo. Tal tipo se presenta entonces con una modestia relativa; los poderes establecidos lo eclipsan” (1981:22).

³ Para Benichou, la literatura antes de la llegada del siglo XVIII funcionaba tan sólo como un adorno que deleitaba a la corte: “la sociedad, sostenida entonces en el orden natural y sobrenatural por creencias generalmente admitidas, no daba otro valor a la literatura que el de un adorno, que no comprometía a nada y cuya función se situaba a nivel menor: verdad de las pinturas, sugerencias morales, atractivo” (1981:256).

hombre versado en las lides del espíritu y el conocimiento –nada novedoso por lo demás-, sino en la autonomía, real o deseada, que aparentemente sustentaba este poder. En el fondo, la historia del escritor y el intelectual es también la historia de un poder y de un campo que intenta independizarse de otras instancias y que siente la imperiosa necesidad de labrarse una identidad mucho más definida.

Se trata de un camino tortuoso lleno de desplazamientos y negociaciones –no siempre exitosas- en una sociedad que parece replantearse continuamente el lugar de la inteligencia y la razón, de la espiritualidad y la sensibilidad, de los valores y la belleza. Si las postrimerías del siglo XVIII parecen funcionar como un momento fundacional, el siglo XIX, con todo su dinamismo y sus contradicciones, parece encarnar el momento de la consolidación de este poder espiritual. Más allá de la diversidad de representaciones del escritor que surcan este siglo, desde las más conservadoras hasta las más liberales, el punto que parece articularlas es la búsqueda de una legitimación en un campo literario que se presenta diferenciado de otras esferas. Escritores monárquicos y liberales, románticos e ilustrados, poetas iluminados o escritores comprometidos, todos apelan, en última instancia, a su poder como voz autónoma.

Los escritores, los poetas en particular, parte integrante de la sociedad, se constituyen sus jueces y sus profetas: son solidarios y separados, apologistas y críticos; como todo poder espiritual, son reconocidos e impugnados a la vez por los poderes temporales de la sociedad. Esta posición ambigua no puede comprenderse si no se admite, en el juego de las fuerzas sociales, un papel propio y una acción autónoma de la clase intelectual, tal como el siglo XVIII y la Revolución la legaron a la sociedad burguesa naciente (Benichou, 1981: 325).

Esta “clase intelectual” necesita redefinir cuáles son aquellas características que la diferencian de otras instancias y que le otorgan esa legitimidad como poder espiritual autónomo. Hijos de la especialización de los discursos y los saberes que inevitablemente la modernidad parece traer consigo⁴, el escritor intenta definir las particularidades de su escritura, de su campo de acción, y los valores que se le adjudican a este campo. La vieja noción de la literatura como un todo donde cabían tanto las “obras de filosofía, de política, de economía, de historia, de vulgarización científica, en una palabra toda la literatura de información, de ideas y de combate, a la vez que las obras de ficción, novelas, teatro, poemas y aquellas que las comentan” (Ibid, 45) tiende a diluirse a medida que avanza el siglo XIX.

Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995) describe este proceso como un tortuoso camino que conduce hacia una cierta independencia de la literatura y del arte. La literatura, antaño supeditada a “las instancias políticas” y a los “beneficios materiales o simbólicos que están capacitadas para repartir”(82), debe encontrar instancias de legitimación que le sean propias. Se trata de invertir un orden establecido donde los mecanismos de legitimación internas del campo tengan mucho más peso que las presiones foráneas: “El grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado dentro de él al principio de jerarquización interna” (322).

⁴ “La esencia de la modernidad parece residir en la ruptura de un mundo simbólico donde las esferas de la ciencia y de la moral, del arte y de la política, constituían un todo coherente y posibilitaban una concepción global del mundo: donde la literatura era a la vez pedagogía, la moral era política, etc”(Rubert de Ventos, 1989: 145).

No se trata de un abandono de la política y de los problemas de la polis, un retiro a los apacibles campos del arte y la literatura, sino por el contrario, de la aproximación al fango de la historia desde un poder y una voz que se relegitima en su autonomía y en la naciente figura del intelectual.

El intelectual se constituye como tal al intervenir en el campo político en el nombre de la autonomía y de los valores específicos de un campo de producción cultural que ha alcanzado un elevado nivel de independencia con respecto a los poderes (y no, como el hombre político que dispone de un importante capital cultural, basado en una autoridad propiamente política, adquirida a costa de una renuncia a la carrera y a los valores intelectuales) Con ello, se opone al escritor del siglo XVII, que goza de las prebendas del Estado y cuenta socialmente con el crédito de una función reconocida pero subordinada (198).

Si el *Hommes de lettres* se acerca a la política desde un lugar indiferenciado, el escritor y el intelectual lo harán desde un campo cultural que intenta establecer sus propios valores, límites e instancias legitimadoras. Para Bourdieu, una buena parte de esta autonomía se le adjudica a las grandes transformaciones que sufren las instituciones de alguna manera ligadas a la producción intelectual: reforma de las universidades, aumento del público lector, masificación de la educación primaria, aumento de editoriales y revistas, urbanización de las ciudades, una serie de factores que permiten que el escritor pueda acercarse a formas incipientes de profesionalización. El mercado de los bienes simbólicos permite que el escritor explore otras formas de supervivencia y de legitimación menos ligadas al Estado y al poder.

Ahora bien, tanto Bourdieu como Benichou tienen el cuidado de plantear esta independencia como una instancia siempre relativa que continuamente debe negociar con el campo del poder y que “varía considerablemente según las épocas y las tradiciones nacionales” (Bourdieu:327). No se trata de una conquista alcanzada de una vez y para siempre, sino de procesos que se encuentran siempre en un continuo devenir y que responden a necesidades históricas muy concretas.

Es precisamente esta noción de proceso, con sus cumbres y sus abismos, la que me interesa rescatar en este trabajo. Esta discontinuidad permite acercarse a los deslindes del campo literario latinoamericano como un proceso que responde a sus propias exigencias y necesidades, a sus propias tradiciones y rupturas. Las meras traducciones en términos de la crítica y la historia nunca han generado respuestas muy acertadas. Rastrear las escisiones y configuración del campo literario latinoamericano requiere de un trabajo de filigrana que desentrañe sus propias coordenadas y que nos permita entender los matices que de este lado del océano asumen estos personajes. Si bien algunos rasgos de su fisonomía recordarán sin duda a sus pares europeos –admirados o repudiados- habrá gestos que sólo podrán entenderse dentro de una tradición y una realidad histórica muy particular.

2.1. Letrados y escritores

La oposición entre el *hommes de lettres* y el intelectual parece adquirir en América Latina otro tenor. Para empezar las mismas nomenclaturas no resultan del

todo apropiadas. La historiografía latinoamericana ha preferido hablar del binomio letrado - intelectual, o simplemente letrado - escritor. La categoría de “*hommes de lettres*” parecía poco traducible y poco acertada. Críticos como Rafael Gutiérrez Girardot describen con precisión la inviabilidad de aplicar este término a una figura que no correspondía del todo a sus pares franceses:

“Hombres de letras” no equivale en el contexto histórico-cultural hispanoamericano al término francés *homme de lettres*, cuya especificidad gala parece ser intraducible, pues dicho término se emplea en otras lenguas para caracterizar el autor social y literariamente soberano como Montaigne o Voltaire[...]Este *homme de lettres* supone mundaneidad, es decir, libertad de pensamiento, serenidad, gozo de las letras por lo que ellas transmiten de saber y de duda...Ese *homme de lettres* no lo conoció ni la Colonia ni la Península (Girardot, 2001: 62).

Girardot prefiere desechar la terminología francesa y utilizar -al igual que lo había hecho Pedro Henríquez Ureña en su momento- el muy castizo “hombre de letras”, esto le permite establecer las diferencias entre ambas figuras⁵. Girardot utiliza al “hombre de letras” para definir tanto al autor de la época Colonial como al de las primeras décadas del siglo XIX. Se trata de un “aficionado a las letras” que progresivamente será reemplazado por figuras como el escritor y el intelectual.

Ahora bien, si seguimos de cerca la numerosa bibliografía que se ha escrito sobre el tema encontraremos que, más allá de estos matices de los que habla Girardot, la categoría de “Letrado”, que tanto le debe a Ángel Rama, terminará por imponerse, al menos eso demuestra su continua presencia en los debates de la crítica

⁵ No quiere decir esto que Girardot sea el primero en utilizarla, sino que ha hecho del término un problema a dilucidar y ha permitido una reflexión sobre cierta terminología que se venía utilizando.

latinoamericana. La figura del Letrado parece convertirse en una pieza fundamental para comprender la función del discurso literario en un momento histórico solícito de cierta conducción espiritual.

Se trata, sin duda, de un problema de vieja data que ha despertado no pocas polémicas, hablar del complejo proceso a través del cual se fue configurando el campo literario en América Latina parece un camino ya bastante manido. Hemos repetido hasta el cansancio los importantes hallazgos de trabajos como *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945) de Pedro Henríquez Ureña, *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama, *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989) de Julio Ramos, *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX* (1990) de Gutiérrez Girardot y pare usted de contar. Pero tal vez el problema ha sido precisamente ese, que hemos repetido sus aportes una y otra vez y de alguna manera nos hemos quedado atrapados en ellos. De allí que crea necesario revisar una vez más este itinerario de la crítica y entender sus propios reveses y sus propios procesos de construcción. Ella parece haber edificado un sólido parnaso decimonónico del cual es difícil salir, un parnaso que hizo del letrado una importante -aunque problemática- figura sin la cual resultaba difícil comprender lo literario.

Si intentamos seguirle los pasos de cerca a este itinerario parece inevitable ir a dar, una vez más, a ese especie de momento fundacional que representa *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945) de Pedro Henríquez Ureña⁶.

⁶ Junto a Henríquez Ureña resulta importante destacar de este momento fundacional nombres como Mariano Picón Salas y José Carlos Mariátegui, que contribuyeron enormemente en la comprensión del fenómeno literario como un elemento inmerso en una problemática cultural y social de la cual no puede desprenderse.

Esta propuesta funciona como detonante de una larga discusión que se extiende hasta nuestros días sobre las estrechas conexiones que se establecen entre los procesos políticos y sociales que atraviesa un siglo XIX inestable con un igualmente tambaleante campo intelectual. Desde las lecturas paradigmáticas que ya mencionábamos⁷, hasta propuestas más actuales como las de Román de la Campa, Raúl Antelo, Mabel Moraña, Bernardo Subercaseaux se sigue repensando una y otra vez la constitución del campo intelectual a lo largo del siglo XIX y la consolidación – o no- de figuras como el escritor y el intelectual.

Si bien la propuesta de Henríquez Ureña suena a ratos un poco envejecida y algunas de sus premisas han sido desmontadas repetidas veces, sigue siendo un momento germinal. Henríquez Ureña se propuso rastrear con asiduidad el lugar y la función que desempeñaba la literatura en el proceso de independencia y consolidación de la *América Hispánica*. En un esquema que recuerda mucho al proceso europeo, el autor comienza por recordar el lugar protagónico que ocupaban los “hombres de letras” dentro del proceso de independencia y como su voz ilustrada era esa fuerza que promovía e incitaba a la rebelión. Son los ilustrados precursores de

⁷ Estos autores si bien difieren en no pocos puntos capitales -¿cómo podría ser de otra manera?- poseen horizontes referenciales y metodológicos comunes que los diferencian de las formas más tradicionales de historiar nuestras letras. Se trata básicamente de la incorporación de categorías sociológicas e históricas que permiten enmarcar el hecho literario dentro de su entorno social y cultural, son autores que se encuentran muy cercanos a una sociología de la literatura o a una historia social de ella. El uso de estas herramientas provenientes de la historiografía y de la sociología han servido para destacar aquellos acontecimientos históricos y sociales que de alguna manera han determinado las propuestas estéticas decimonónicas y sus maneras de acercarse o alejarse de la realidad: fenómenos como la proximidad del escritor a lugares de poder, la influencia del surgimiento del mercado, el lugar del escritor dentro del Estado, el rol que éstos juegan dentro de la construcción de la nación, el papel determinante de la profesionalización y de la escisión de los distintos campos del saber, el fortalecimiento de las universidades y de las instituciones culturales, son algunos de los tópicos que abundan en estos lineamientos.

la independencia política y espiritual: Andrés Bello, José Joaquín de Olmedo, Andrés Quintana Roo, Juan Cruz Varela, José Joaquín Fernández de Lizardi, etc. A este período heroico sigue un romanticismo que apuesta por su veta más social y que intenta definir, en medio del caos, los valores y tradiciones que constituyen un temple nacional. Durante este período romántico la literatura, para Henríquez Ureña, conserva su carácter público y político, se trata de un cambio de formas más que una transformación de fondo:

Los poetas de las guerras de independencia habían descubierto la utilidad pública de la poesía, y hasta las odas en que Bello proclamaba nuestra aspiración a la autonomía intelectual fueron una manera de actividad política. Para la generación que vino después de 1830, aquella proclamación resultaba demasiado incompleta: Bello, Olmedo, Heredia y Juan Cruz Varela eran demasiado europeos en las formas que adoptaron para expresar América. No bastaba la novedad del asunto; imponíase también la novedad de la forma (1994:120).

Hasta aquí la propuesta de Ureña parece seguir un modelo de lectura bastante canónico que le pisa los talones muy de cerca a cierta tradición europea, sin embargo, a medida que avanza su trabajo intenta definir con más precisión ciertos rasgos diferenciadores: un romanticismo alejado del individualismo y de los excesos, que evita la trasgresión de los valores y costumbres de la sociedad, que intenta construir más que cuestionar, más cercano al romanticismo social que a cierto destemple Byroniano. Para Henríquez Ureña la función del escritor parece mantenerse más o menos incólume durante la mayor parte del siglo XIX y los románticos no vienen más que a acentuar esta continuidad:

Los intelectuales más típicos en este período fueron aquellos a quienes podríamos llamar luchadores y constructores, herederos de Bello y de Heredia, de Sarmiento y Mitre, hombres que solían ver en la literatura una parte de su servicio público, siguiendo la que era ya una de nuestras tradiciones (Ibid,155).

Es a partir de finales del siglo XIX, 1890 para ser más exactos, que el autor establece una escisión dentro del papel que el escritor había desempeñado hasta el momento, estos constructores de la nación que han surcado todo el siglo se transforman, súbitamente, en los abanderados del “arte por el arte”, poetas que abandonan la vida pública para encerrarse en su torre de marfil. Sin duda, es este planteamiento de Henríquez Ureña el que ha causado más escozor. La crítica ha recogido una y otra vez esta afirmación, la ha citado con asiduidad para negarla con insistencia y fervor⁸. De alguna manera se le reconoce que ciertos procesos de pacificación, y especialmente de profesionalización, generaron cambios dentro del campo intelectual, pero se rechaza el tan poco acertado calificativo de “literatura pura”. El mismo Ureña no parece moverse con comodidad en esta estrecha categoría que ha creado, debe hacer malabarismos para poder justificar obras como las de Martí, a quien intenta convertir sin mucho éxito en una extraña anomalía.

Ahora bien, la idea de que el escritor atraviesa gran parte del siglo XIX sin mayores variaciones, atado a un proyecto político al cual se supedita, tiene eco en esa otra propuesta fundacional llamada *La ciudad letrada*. La propuesta de Rama, si bien

⁸ Pienso, por ejemplo, en la lectura que hace Gutiérrez Girardot sobre este libro. Esta revisión de Girardot la desarrollaré más adelante.

se contraponen de manera absoluta a la idea de ruptura y pureza finisecular planteada por Ureña, coincide en su planteamiento del hombre de letras decimonónico como una figura sin mayores fisuras ni escisiones. Sin duda, el rastro que ha dejado este libro dentro de la crítica literaria latinoamericana nos habla del peso que esta propuesta aún mantiene en nuestros días, estudiosos como Román de la Campa, Rolena Adorno, Raúl Antelo, Javier Lasarte, Mabel Moraña, John Beverly, Carlos Alonso, Saúl Sosnowski⁹, entre muchos otros, han revisado con detenimiento los aciertos y desaciertos de esta obra paradigmática y han reconocido, más allá de sus bemoles, la importante huella que ella ha dejado en los estudios sobre el campo intelectual latinoamericano.

Tal vez uno de los rasgos más originales y controvertidos de la propuesta de Rama tiene que ver precisamente con su noción de letrado¹⁰. Rama parte de la idea de que la comunidad letrada se encuentra indisolublemente entretrejida con los anillos del poder. Desde las tempranas horas de la Colonia hasta la “ciudad revolucionada” del siglo XX, las elites ilustradas se han mantenido siempre muy cerca del poder estatal, ellas han sabido amoldarse a los vaivenes de una nación y un Estado que se ha ido redefiniendo, sin perder su lugar dentro de sus engranajes. La Independencia, por ejemplo, no marca una ruptura significativa entre aquella elite letrada –mayormente

⁹ Me refiero a trabajos como: “The Lettered City. Power and knowledge in Latin America” de Román de la Campa; “La ciudad letrada y los discursos coloniales” de Rolena Adorno; “De la ciudad letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América” de Mabel Moraña; “Rama y sus retornos: Figuring the Nineteenth Century Spanish América” de Carlos Alonso; “Ángel Rama: un sendero en el bosque de palabras” de Saúl Sosnowski.

¹⁰ Ángel Rama define a los letrados anteriores al arribo del fin de siglo como los “dueños de la escritura en una sociedad analfabeta” (Rama, 1984: 41), son aquellos sujetos sociales que se definen por “el ejercicio de la letra, dentro de la cual cabía tanto una escritura de compra-venta como una oda religiosa o patriótica” (*Id*:37).

eclesiástica- que defendía la monarquía, y esta ciudad letrada que gira en torno a las nuevas repúblicas y al proyecto moderno. Las ideas políticas cambian, las maneras de pensar el Estado también, pero el lugar desde el cual habla el letrado se mantiene inmutable. Su función como “anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes” (1984:33) no se altera, tan sólo se adapta “al servicio de los nuevos poderosos surgidos de la élite militar” (Ibid, 65).

Rama no concibe la idea de una ciudad letrada que pueda constituirse fuera del engranaje del Estado, al menos no hasta la llegada del fin de siglo. Para Rama, el letrado decimonónico es un intelectual orgánico, que sólo puede subsistir dentro de una burocracia estatal que no le permite mayor autonomía. El surgimiento de nuevos espacios institucionales que acompañan la llegada del fin de siglo constituyen para Rama un momento de diversificación y de cierta apertura, pero no una separación del proyecto político. “La ciudad modernizada” de Rama se abre a espacios como la educación, el periodismo y la diplomacia, instancias que permiten una cierta profesionalización del escritor -tal como lo había señalado Henríquez Ureña- pero que no terminan de independizarse del todo del Estado. Para Rama, el periodismo constituye, sin duda, un espacio que permite un grado de autonomía no explorado hasta el momento, pero se trata de una independencia muy relativa:

[El periodismo] pareció disponer de un espacio ajeno al contralor del Estado aunque salvo los grandes diarios y revistas ilustradas, la mayoría de los órganos periodísticos, que siguieron siendo predominantemente políticos como era ya la tradición romántica, retribuyeron servicios mediante puestos públicos, de tal modo que las expectativas autónomas del periodismo se transformaron en vías de acceso al Congreso o a la Administración del Estado. Aun con estas limitaciones, fue sin duda un campo autónomo respecto a la concentración del poder, como lo fue también la función educativa en la

medida en que creció suficientemente como para no poder ser controlada rígidamente desde las esferas gubernamentales (1984: 81).

Si bien Rama defiende una suerte de continuidad letrada que se mantiene siempre muy cerca del poder, encuentra en el proceso de modernización finisecular, en especial a partir de 1870, una cierta apertura que replantea las relaciones entre el letrado y el Estado, los mecanismos de mediación entre ambas instancias parecen volverse un poco más sutiles. El fortalecimiento del mercado y del público lector permite una templada autonomía con respecto al engranaje estatal:

Para tomar el restringido sector de los escritores, encontraron que podían ser “reporters” o vender artículos a los diarios, vender piezas a las compañías teatrales, desempeñarse como maestros pueblerinos o suburbanos, escribir letras para las músicas populares, abastecer los folletines o simplemente traducirlos[...]En el sector letrado académico, el ejercicio independiente de las profesiones “liberales”, o la creación de institutos que proporcionaban títulos habilitantes instauraron un espacio más libre, menos directamente dependiente del Poder (Ibid, 83).

Ahora bien, la constitución del campo literario como un espacio discursivo con cierta autonomía no implica para Rama, de ninguna manera, un abandono de la política y del deseo de seguir siendo importantes guías espirituales. Si bien el letrado debe ahora compartir su lugar directriz con figuras como los políticos, sociólogos, historiadores, economistas, etc. no está dispuesto a renunciar a su lugar privilegiado. La especialización fortalece las relaciones con la política, no las debilita. El letrado, al encontrarse con la posibilidad de establecer una cierta distancia del poder y de los partidos políticos, puede incrementar su capacidad de acción asumiendo lo que Rama

llama una “función ideologizante”. Este escritor especializado es para Rama el equivalente a esos profetas laicos que vimos esbozarse en la tradición europea, para él no se trata del nacimiento de una nueva figura independiente, más cercana a eso que concebimos como el intelectual moderno, sino una actualización de la ciudad letrada:

Al cabo de este recorrido, es dable retornar a nuestra proposición de partida, para decir que en este tiempo que encabalgaba el 900 estaba viva la vocación política de los escritores, y aun desmesurada por un modelo que pareciendo francés potenciaba la larga tradición redentorista del letrado americano. La inmensa mayoría lo ejerció, como lo que aún seguía siendo, la derivación normal del ejercicio de las letras[...]Ellos eran verdaderamente los “ilustrados” que casi no habíamos tenido en el siglo XVIII y por sola esa capacitación, estaban destinados fatalmente, a la orientación de una sociedad que apenas había comenzado a practicar las formas democráticas (Ibid, 125).

Rama no distingue entre este letrado que habla desde cierto lugar especializado -y que el mismo ha reconocido como un lugar con una cierta autonomía- de aquella figura que atraviesa prácticamente toda la historia del continente. Para él se trata del mismo letrado, de una representación que se encuentra más cercana al hombre de letras del siglo XVIII que al intelectual moderno (ese intelectual que ya había firmado su acta de nacimiento con el caso Dreyfus). Es precisamente esta continuidad sin mayores matices la que genera una crítica tan acertada como la de Julio Ramos en su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Ramos intenta desmenuzar con mayor cuidado esta visión del letrado como “un intelectual orgánico a la vida pública dominada, desde la Colonia, por un culto ciego a la autoridad de la letra” (Rama, 1984:69).

Si bien Ramos reconoce que la relación entre el escritor y el Estado a lo largo del siglo XIX parece ineludible, su concepción del escritor finisecular es muy distinta a la de Rama, no se trata de una mera prolongación de la figura letrada, una actualización, sino de una figura inédita dentro del continente. Para Ramos, el lugar desde el cual habla esta figura es muy distinto al del letrado tradicional, su autoridad y legitimidad no provienen de su cercanía con el Estado, sino por el contrario, de un campo que ha comenzado a diferenciarse y adquirir cierta autonomía. Rodó o Martí, aún cuando mantienen un vivo interés en la conducción de la vida pública, hablan desde un lugar muy distinto al de Sarmiento o Echeverría.

Pensar que tanto Rodó como Sarmiento son “letrados” porque en ambos opera la “función ideologizante” o porque ambos fueron servidores públicos, no toma en cuenta los diferentes campos discursivos presupuestos por sus respectivos lenguajes; no toma en cuenta que ambos escritores están atravesados por sujetos, por modos de autorización diferentes. En Rodó opera una autoridad específicamente estética, mientras que Sarmiento habla desde un campo relativamente indiferenciado, autorizado en la voluntad racionalizadora y de consolidación estatal (1989:70).

En la medida en que la literatura se constituye como un campo discursivo diferenciado, con sus propios mecanismos de legitimación, en esa medida el escritor interviene en la vida pública desde un lugar que establece sus propios valores – muchas veces contrapuestos a los valores de la política- y sus propios mecanismos de mediación con el ámbito social. Se trata, como ya hemos visto, del surgimiento de una figura que autoriza su conducción espiritual, precisamente, en su autonomía. Para Ramos, este deslinde que se produce en el campo discursivo permite que surja en

América Latina la figura del intelectual moderno. Martí, Rodó o González Prada no son letrados, tal como defendía Rama, son intelectuales que se acercan a la política desde un campo literario y cultural relativamente diferenciado.

Se trata de un momento de transformación que si bien guarda conexiones ineludibles con esos procesos de profesionalización que había descrito Henríquez Ureña, no se limita, para Ramos, a un problema de bienes y consumo. Efectivamente, el mercado permite que el escritor –ya no el hombre de letras o el letrado- encuentre formas de subsistencia alternas a las del Estado y sus prolongaciones, pero ésta no puede ser la única vía de explicación de este fenómeno. No se trata tan sólo de “una cuestión de empleos o profesionalización y mercantilización de la escritura” (1989:65) sino “de una reestructuración del tejido de la comunicación social, que sacudió los sistemas de autorización presupuestos por la producción literaria anterior al fin de siglo” (Ibid). La literatura y el intelectual son hijos de los procesos de racionalización que lleva consigo el proyecto moderno. En la medida en que el “saber decir”, que había dado legitimidad al letrado, se diluye y da paso a la especialización de los saberes, en esa medida la literatura se fortalece e independiza.

Ahora bien, este cambio en el lugar de enunciación se da, para Ramos, de una manera desigual, si bien puede ubicarse en un momento histórico concreto, el fin del siglo XIX, éste no se produce de manera homogénea en el continente. El intelectual latinoamericano debe convivir con el letrado tradicional y con formas híbridas de representación y de enunciación, más que una sustitución se trata de una convivencia. Esta idea de una modernidad desigual y de una autonomización tambaleante e impura

es retomada por Ramos en su libro *Paradojas de la letra* (1996) donde el autor insiste, una vez más, en esta multiplicidad finisecular:

Tal vez no sea necesario detenernos aquí en las contradicciones que marcan la inflexión latinoamericana de ese proceso de autonomización [el de la literatura]. Al no contar con soportes institucionales, el proceso desigual de autonomización produce la hibridez irreductible del sujeto literario latinoamericano y hace posible la proliferación de formas mezcladas, como la crónica o el ensayo, que registran, en la misma superficie de su forma y modos de representación, las pulsiones contradictorias que ponen en movimiento a ese sujeto híbrido, constituido en los límites, en las zonas de contacto y pasaje entre la literatura y otras prácticas discursivas y sociales (169).

Ahora bien, aun cuando Ramos se detiene a describir con lucidez este momento híbrido de deslinde y establece muy claramente las diferencias que tiene con el trabajo de Ángel Rama, su visión sobre el “escritor cívico” anterior al fin de siglo se asemeja mucho a la propuesta de *La Ciudad Letrada*. De alguna manera, Ramos cae en algunas de esas generalizaciones que tanto ha criticado en Rama, el letrado posterior a la Independencia parece responder a un único modelo que se mantiene constante hasta la aparición del intelectual finisecular.

Hasta el último cuarto del siglo XIX, en América Latina la relación entre la literatura –las letras, más bien- y la vida pública, generalmente no había sido problemática. En las sociedades recién emancipadas escribir era una práctica racionalizadora, autorizada por el proyecto de consolidación estatal...en ese período anterior a la consolidación y autonomización de los Estados nacionales, las letras eran la política (1989:63).

Ramos nos presenta una imagen un tanto esquematizada del letrado que domina gran parte del siglo XIX. No logra ver en él esa serie de matices con los que acertadamente describió al intelectual finisecular. Se trata, además, de una figura que, aparentemente, no presenta mayores contradicciones ni conflictos. El letrado establece una relación orgánica con el poder que no le genera mayores contratiempos; su entrega absoluta a la vida pública no suscita variantes ni dudas; su sujeción al proyecto moderno racionalizador es incuestionable, y, por último, su visión de la literatura como “máquina de acción” no genera duda ni resquemores¹¹. En el momento que Ramos iguala literatura y política está diluyendo cualquier tipo de matiz o de enfrentamiento que pueda existir entre ambos discursos. Si bien la constitución de un campo literario con una cierta autonomía sólo parece vislumbrarse claramente en las postrimerías del siglo XIX, no quiere decir que antes de esta nítida ruptura no sea posible rastrear cierta conciencia de que el escritor se aproxima a la política desde un campo que no es idéntico a ella. Fundir la literatura y la política en un bloque que no genera mayores “problemáticas” simplifica en demasía la relación - no siempre armónica- que se establece entre ámbitos que si bien no han establecido sus fronteras con claridad, tampoco son un todo indivisible.

Este riesgo de la simplificación y el estereotipo resulta mejor toreado por propuestas como la de Gutiérrez Girardot en *La formación del intelectual*

¹¹ Habría que reconocer que cuando Ramos trabaja la obra de Andrés Bello encuentra en ella ciertos rasgos de autonomía producidos por una incipiente escisión del Estado con respecto al campo del saber: “Dada la relativa centralización y consolidación del Estado en Chile, el saber (no hablemos todavía de literatura) ganaba cierta autonomía de la administración inmediata o de la proyección de la vida pública. Esa autonomía no conduce a una independencia o pura exterioridad, pero es innegable que ya en Bello el “saber” comienza a especificar su lugar en la sociedad, ante la esfera de la vida pública y económica (1989:38). Sin embargo Ramos trata el caso de Bello como una excepción que no cuestiona su noción del letrado previo al fin de siglo.

hispanoamericano en el siglo XIX (1990). Girardot trata de eludir estos deslindes finiseculares tan precisos y determinantes e intenta explorar una vía un tanto más abierta a la multiplicidad y a la heterogeneidad. El intelectual no es el producto de una súbita ruptura sino de un lento y entreverado proceso que se remonta incluso a las primeras décadas del siglo XIX¹². Retomando la propuesta de Henríquez Ureña del surgimiento del escritor moderno a partir de la profesionalización, Girardot se pregunta:

Esta relación [racionalización y profesionalización] plantea la pregunta de si la ‘profesionalización’ del hombre de letras es sólo un producto inmediato y hasta súbito de esa ‘racionalización’ o de si ésta es el momento de un proceso. Si esta relación constituye el momento de un proceso, entonces cabe preguntar si antes de manifestarse esa relación en la forma de la ‘profesionalización’ del hombre de letras hubo momentos anteriores de esa relación y cómo se desarrollan hasta llegar a esa transformación del ‘hombre de letras’ en ‘profesional’ (Gutiérrez Girardot, 1990:14)

La idea de la profesionalización del hombre de letras que hemos visto hasta ahora indisolublemente ligada al fin de siglo, Girardot la transforma en una gestación lenta que viene incubándose desde las primeras décadas del siglo XIX. Fernández de Lizardi, por ejemplo, es para Girardot un claro ejemplo de cómo un autor de principios de siglo intenta apelar al mercado como un mecanismo de supervivencia y, de alguna manera, de legitimación. Más allá de que este intento sea exitoso o no, la

¹² No podemos pasar por alto que la idea de la constitución del campo literario como un lento proceso ya había sido planteada por Antonio Cándido en el caso específico de la literatura brasileña. Cándido encuentra las raíces de la constitución del campo literario en momentos tan tempranos como el siglo XVIII. Si bien los deslindes del campo literario no son el centro de su obra, el autor nos muestra con algunas pinceladas los momentos decisivos dentro del proceso de formación del discurso literario, proceso que para él ya tiene rasgos bastante claros a finales del siglo XVIII, se afianza después del romanticismo, y se consolida a finales del siglo XIX.

sola idea de intentar separarse de cualquier forma de mecenazgo y hablar desde una cierta autonomía nos habla de un cambio en la manera como se concibe el oficio y el lugar del hombre de letras.

Ahora bien, más allá de la profesionalización y del mercado, Girardot centra su análisis en otros dos aspectos que igualmente determinan su visión de estos hombres de letras como los momentos germinales del intelectual. Se trata, por un parte, de la voluntad racionalizadora, y por otra, de la concepción de la opinión pública como el lugar donde se diseñan las nuevas repúblicas y los nuevos ciudadanos. Para Girardot, estos autores vienen a llenar un vacío dejado por el silencio colonial, son ellos los primeros en intentar racionalizar lo social secularizando esferas anteriormente dominadas por una mirada religiosa del mundo. Para el autor, ellos son los incipientes profetas laicos de los que hablaba Benichou, son también los primeros en tratar de constituir una opinión pública sólida y amplia que permita consolidar la república. Son intelectuales en tanto intentan hablar desde su lugar como guías espirituales laicos y no como “funcionarios-escritores”, su legitimidad viene dada por los valores modernos que enarbolan y no por su engranaje dentro del poder colonial. Lizardi no sólo intenta explorar nuevas vías económicas como las suscripciones y la prensa, sino que también asume el rol de conductor espiritual e intenta “ilustrar”¹³ y moralizar a los futuros ciudadanos a través de ejercicios como los de *El Pensador Mexicano*.

¹³ Girardot establece una especie de paralelismo entre escritor ilustrado e intelectual, un paralelismo que puede sonar un poco grueso y que elude ciertos matices importantes. Girardot no parece tomar en cuenta ese lugar de enunciación y de autonomía del cual hablaban tanto Bourdieu como Benichou y, en el caso latinoamericano, Julio Ramos. Si bien su mirada está tratando de rescatar la pluralidad, a veces

Fernández de Lizardi constituye el primer y ejemplar momento de la transformación del “hombre de letras” en “intelectual” en Hispanoamérica. Su intento de racionalizar, “moralizar”, de formar público y “opinión pública” simultáneamente sentó pauta, es decir, trazó el primer rasgo fundamental de “tipo” de “intelectual” hispanoamericano. Fue el primer momento fundacional de un proceso que tendrá su primera culminación en Hispanoamérica a finales de siglo, casi paralelamente con el acontecimiento que en Francia extendió la “fe de bautizo” del hombre y del deber moral y político del “intelectual”: el “Manifiesto de los intelectuales” (1990:75).

Girardot no intenta establecer nuevas actas de nacimiento, desplazar el parteaguas finisecular a las postrimerías de la Independencia, sino tan sólo reconocer que se trata de un proceso –problemático y contradictorio- que puede ser rastreado y estudiado en su complejidad sin intentar reducirlo y encasillarlo. Es precisamente esta concepción un poco más abierta la que me interesa rescatar de Gutiérrez Girardot. Una concepción por lo demás que parece estar en sintonía con cierta tendencia de la crítica latinoamericana contemporánea que intenta rescatar la polifonía y revisar con mirada escrutadora algunas lecturas paradigmáticas.

Pienso, por ejemplo, en la manera como se ha revisado una y otra vez la obra de Rama y como junto al reconocimiento de su importante labor crítica también se ha desmontado la manera vaga y en cierta medida “ahistórica” como define al letrado. Mabel Morana en su artículo “De la Ciudad Letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América” nos habla precisamente de

la manera como utiliza el término intelectual puede ser demasiado laxa, un intelectual puede ser un Lizardi, un Sarmiento como González Prada. Su categoría de intelectual parece tan laxa como la del letrado de Rama.

los límites de esta categoría y como ella tiende a simplificar y uniformizar un panorama más complejo:

En el libro de Rama se diseñan los mapas de la cultura colonial y republicana dibujando el espacio del letrado como actor social en base a su función privilegiada dentro del aparato que administra el poder cultural. Pero no llega a mostrarse el proceso por el cual estos actores (productores y receptores de la cultura) se transforman en sujetos sociales elaborando formas de conciencia divergentes o al menos alternativas a las dominantes, según los proyectos políticos en los que sus diversas prácticas se adscriben (Moraña, 1995: 48).

La propuesta de Rama impide nombrar aquellos sujetos que disienten, subvierten, o simplemente se oponen a los llamados proyectos hegemónicos, elimina de la ecuación a la figura del escritor como disidente del poder. Es la misma objeción al trabajo de Rama que recoge Román de la Campa en su libro *Latin Americanism* (1999), ese deseo totalizador que impide acoger la diferencia y la pluralidad, la singularidad de una obra, especialmente con relación al poder:

Rama's critics will rightfully observe that his intellectual history does not quite allow for the promise of textual irruption to come through in seminal texts because he is much less concerned with exceptions than with a structured totality. Indeed, Rama looks for a representational field of force that functions almost as a pact between colonial power and organic intellectuals armed with the power to signify in ever more imaginative ways. He fails to see –or, more accurately, resists– the notions that specific texts or authors can be said to alter this relationship between power and significations, or that we can reconstruct the epistemic period solely based on the transgressive qualities of a given text (132).

Estas rígidas formas tienden a homogeneizar al letrado decimonónico y a eliminar los matices y variaciones que no se acoplen con comodidad a las formas preestablecidas. El desmontaje de este reduccionismo –que como ya vimos no es exclusivo de Rama- es tal vez una de las constantes que vemos repetirse con más frecuencia en cierta crítica contemporánea. Javier Lasarte en “El XIX estrecho: leer los proyectos fundacionales” vuelve de nuevo sobre esta simplificación:

Si algo predomina en las representaciones académicas sobre la postindependencia es la figuración del letrado del siglo XIX como un sujeto uniforme y, con frecuencia, rígidamente tipificado. La historia es una cada vez más saturada de cómodas reducciones (2003:48).

Son revisiones y cuestionamientos de la historiografía literaria, especialmente de la manera cómo ha tendido a lidiar con el problema del letrado y el intelectual, que nos recuerdan posturas que tal vez han circulado con menos bombos y platillos dentro de la crítica literaria latinoamericana, pero que han apostado por una mirada más detallada. Me refiero a obras como las de Bernardo Subercaseaux en su libro *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX* donde señala lo poco apropiado que resulta hablar de la “élite letrada” como un todo unificado:

El problema reside en la tendencia a usarlo [el término élite ilustrada] como concepto homogeneizador, como una categoría que simplifica e ignora la variedad de lo real, y que en virtud de cierta similitud de intereses político-económicos desconoce los estrados sociales y las diferencias o matices ideológicos que se dan al interior de la élite (1981:213).

El letrado no es uno, indivisible y monocromática hasta la llegada del fin de siglo, es una figura llena de contradicciones, que debe negociar con distintos proyectos y modelos sociales, que debe establecer alianzas y desacuerdos con el poder y con los distintos agentes políticos y culturales, que libra batallas dentro de su propio quehacer literario, que se rebela y se pliega, que pelea incluso con su propio discursos, se contradice, se enmienda, que se ensaya así como se ensaya la república.

Son precisamente estas perspectivas más plurales las que nos permiten acercarnos a terrenos que a simple vista parecían insumimos a las dicotomías del letrado y el escritor. Nos permiten de alguna manera releer ciertos momentos dentro de la constitución del campo literario y cultural que habían quedado sujetos a una visión muy excluyente. La comprensión de que se trata de un lugar complejo, lleno de tensiones y fuerzas, permite rescatar ciertos terrenos que habían quedado apabullados por las categorías monolíticas del letrado y el escritor.

Estas figuras complejas e híbridas, construidas a partir de materiales impuros, nos permiten aproximarnos a la literatura decimonónica de una manera menos esquemática y menos excluyente. A la luz de esta mirada más abierta y menos reduccionista es posible acercarnos a Zarco y a Montalvo y retomar aquellos aspectos de sus obras que no parecían ajustarse con comodidad a la categoría del letrado. Si intentamos salirnos de estos cajones de la crítica encontraremos una serie de registros que no han sido estudiados con suficiente asiduidad. De alguna manera se ha pasado por alto –conscientemente o no- aquellos rasgos que parecían cercanos a una cierta banalidad incompatible con la visión heroica del letrado. Me refiero a las crónicas de moda, los relatos de viaje, los relatos para señoritas, las crónicas de la ciudad,

espacios que han sido subestimados como ejercicios menores, “divertimentos”, digresiones dentro del ámbito letrado.

Creo que son precisamente estas zonas menos transitadas las que nos muestran con mayor claridad lo híbrido y complejo que resulta el campo literario en este momento del siglo. Su riqueza nos pone en escena distintas maneras de concebir no sólo lo literario sino también la manera como el escritor se representa a sí mismo. Los trajes y las máscaras que estos autores asumen, los lugares desde los cuales intentan hablar, nos muestran un campo que está experimentando con distintas maneras de entender la escritura. Ambos están diseñando estrategias que les permitan una cierta pluralidad discursiva; cada uno a su manera, intenta construir espacios de representación donde puedan conjugarse nociones como la distensión y el disfrute junto con las propuestas políticas y la construcción de los futuros ciudadanos. Se trata, como ya dije, de negociaciones, de elementos que se amalgaman y a veces se resignifican, toman otros sentidos.

Zarco, a través de esa máscara llamada Fortún, intentará explorar territorios aparentemente muy frívolos y banales, las tertulias, los salones, las modas, el *spleen*, dándole un nuevo sentido a lo mundano, reconstruyéndolo, de alguna manera, en función de un proyecto nacional muy claro. Montalvo, por su parte, adopta en estos textos un temple romántico que le permite adentrarse en nociones como la locura, la fantasía, el desencanto, sin por ello desprenderse de su labor de guía espiritual. El poeta iluminado, el guía espiritual, el constructor de la nación, el escritor satírico, son representaciones que muchas veces dialogan y se suplantán, se enmascaran, se retan, y terminan creando imágenes más complejas. Adentrarnos en estos textos es la única

manera de desentrañar las distintas tesituras de estas representaciones y las importantes contiendas que se están dando en el campo de lo literario. Estudiaré entonces en Zarco sus crónicas de moda, las crónicas de la ciudad y los relatos para señorita, y en Montalvo sus ensayos, sus relatos de viaje y su reescritura de El Quijote.

3. Los retratos de Francisco Zarco.

Como otros, los discursos críticos diseñan sus héroes y enemigos, imprimen direcciones, fijan imágenes y sentidos en sus lecturas. Irregular, conflictivamente, traman el devenir de tradiciones y rupturas que afectan por igual a hechos, sujetos y trazados.

Javier Lasarte

Parece una tarea inevitable aquella de revisar, una y otra vez, aquellas imágenes que la crítica y la historia literaria nos han devuelto del pasado. Este sano ejercicio de revisión y cuestionamiento puede llevarnos, sin embargo, a un terreno menos fértil, convertirnos en eternos rastreadores del error y la contradicción, erigiendo una y otra vez monumentos que intentan partir del vacío y de la negación del pasado.

Un presuroso afán de innovar y cuestionar puede hacer de la crítica un ejercicio bastante fútil si no porta consigo una cierta dosis de equilibrio y de medida. Se trata de hurgar con suspicacia en aquellos aspectos menos *iluminados* por la crítica, los resquicios menos transitados, no como quien busca sustituir una imagen legitimadora por otra, sino como quien intenta reconstruir una cierta complejidad.

Rescatar entonces una imagen de Francisco Zarco opuesta a sus lecturas más canónicas no parece una empresa muy sensata y justa. Construir un Francisco Zarco “otro”, ensimismado en sus textos literarios y en sus crónicas, no haría justicia a una obra que sin duda está marcada por una carga política y letrada difícil de cuestionar.

Intento más bien entender los vasos comunicantes que determinan distintas prácticas de su escritura y cómo ellas se perfilan y se modulan mutuamente.

Resulta difícil traspasar la imagen blindada del Francisco Zarco héroe de la Patria. Una vida marcada por el sacrificio en nombre de los ideales políticos parece un terreno especialmente fértil para el diseño de este retrato solemne. Los epítetos con los que suele recordársele se encuentran impregnados de esta discursividad heroica, una discursividad que parece mantenerse constante desde los primeros retratos de sus contemporáneos hasta visiones más recientes: “El ilustre patriota”, “Atleta de la libertad”, “Ilustre demócrata”, “Uno de los patriarcas de la Reforma”(Altamirano); “Aquiles de la prensa”, “Un héroe” (Gutiérrez Nájera); “Patriota celoso”, “Campeón por excelencia de la Reforma”, “Ardiente liberal” (Raymond White); “Quijote de las letras”, “Vigilante de la libertad y de las instituciones” (Castañeda Batres).

La historia literaria ha creado su propio retrato de Francisco Zarco, una imagen que parece inevitablemente entrelazada con su intensa vida pública. Su *Historia del Congreso Extraordinario Constituyente de 1856-57* ha sido mucho más recorrida que sus crónicas teatrales, sus crónicas de moda o sus relatos para señoritas. Sin embargo, más allá de estas miradas tan canónicamente letradas es posible toparse con algunos retratos que han intentado dar cuenta de los distintos registros que se conjugan en su obra. Como todo acto de crítica y exhumación algunas imágenes parecen más fieles que otras.

Carlos González Peña en su *Historia Literaria de México* (1928) ubica la obra de Zarco dentro de una categoría que él ha denominado “Historiadores de sucesos

particulares” (1998:177). Curiosamente, González Peña no ubica a Zarco entre los escritores de su tiempo sino entre los historiadores, pareciera en este caso que la *Historia del Congreso* opacara por completo el resto de su obra. En el breve pasaje que le dedica a Zarco dentro del capítulo “Eruditos y escritores políticos” rescata al periodista y al historiador, pero desconoce por completo cualquier otro rasgo de su escritura: “D. Francisco Zarco, polemista de fuste, sobresaliente tribuno en el Constituyente e historiador del mismo, y creador del famoso periódico *Las cosquillas*” (Ibid,178).

Esta elusión del Zarco escritor no resulta, sin embargo, tan inusual, la imagen de un Zarco exclusivamente periodista e historiador es retomada nuevamente por Julio Jiménez Rueda en su libro *Letras mexicanas del siglo XIX* (1989). Para Jiménez, Zarco, a diferencia de otros escritores más polifacéticos como Altamirano, no se interna en los terrenos de la literatura y el arte y se atiene exclusivamente a su labor como periodista:

D. Francisco Zarco, en cambio, fue exclusivamente orador y periodista. El más serio e inteligente de los oradores del Congreso que expidió La Constitución de 1857. Es un periodista de ideas. La imaginación no le presta ayuda para adornar sus períodos con un estilo elegante y florido(1996:139).

Jiménez no sólo excluye a Zarco de la literatura sino que además insiste en resaltar que se trata de un periodista ajeno al espacio de la *imaginación* y del *estilo*. De alguna manera necesita recalcar que su discurso gira en torno a la polémica y a la diatriba política y que no se interna en territorios menos marcados por la

funcionalidad del discurso. Al desestimar tanto el estilo como la imaginación de la obra de Zarco -dos parámetros tradicionales del discurso literario- logra encasillarlo en el estereotipo del periodista político. Así, para Jiménez, el peso del discurso heroico parece ensombrecer otras facetas de su escritura, su estrecha relación con un evento histórico de tanta relevancia como la Constitución de 1857, impide otro tipo de representaciones y acercamientos.

Otras miradas un tanto más polifónicas han intentado rescatar un Zarco menos rígido. Oscar Castañeda Batres (1961), por ejemplo, nos presenta un retrato más complejo, junto al periodista y al constituyente convive, ahora sí, el escritor. Si bien Castañeda recurre, una vez más, al discurso épico, no deja de reconocer al Zarco que se interna en otras facetas de la escritura, aún cuando éstas estén cargadas de funciones políticas:

Como “escritor de costumbres” (que así gustaba llamarse), innegablemente dentro de la escuela romántica –a la cual estuvo ligado literariamente-, Zarco seguía el discipulado de Mesonero Romanos y de Larra. Para él, como para *El Curioso Parlante*, los artículos de costumbres son pinturas filosóficas o festivas y satíricas de las costumbres populares. Bajo el manto del costumbrismo, Zarco participaba activamente en la política...Dentro del género –que en México tenía el antecedente clásico de Lizardi y cultivadores significados como Morales y Prieto-, Zarco sobresale por su viva imaginación, por su sutileza y gracejo y por su finísima ironía política (1961:33).

Castañeda inserta la figura de Zarco dentro de un largo linaje de escritores, recupera una prosa que si bien está determinada por sus fines públicos, no deja de obedecer a unos parámetros propios del discurso literario. Esta inserción dentro de una prolongada tradición permite comprender los distintos vínculos que establece

Zarco con corrientes muy marcadas dentro del ámbito cultural decimonónico, como el romanticismo y el cuadro de costumbres. Castañeda ve con claridad la manera como Zarco se incorpora a una tradición literaria que adapta y hace suya, heredero de Larra y de Mesonero Romanos, utiliza el cuadro de costumbres no sólo como una manera de definir una identidad propia sino de modificarla y amoldarla a una visión de mundo. El Zarco escritor que se acerca a eso que Jiménez había desechado tan categóricamente, la imaginación, la ficción, y por supuesto, la literatura, es un hombre marcado por un proyecto que sobrepasa los límites de lo literario, pero que no abandona sus arenas.

Este acercamiento a un Zarco escritor, político sin duda, pero escritor al fin y al cabo -con toda una serie de parámetros y características que desarrollaremos más adelante- se repite de manera muy similar en *La expresión nacional* (1955) de José Luis Martínez. Al igual que Castañeda, Martínez incluye a Zarco dentro de una corriente romántica que determina gran parte del siglo XIX. Martínez divide en cuatro grandes bloques a la literatura mexicana decimonónica: “El aprendizaje de la libertad 1810-1836”, “Romanticismo y adversidades 1836-1867”, “Concordia nacionalista 1867-1889” y “Estar en el mundo 1889-1910”. La obra de Zarco se inscribe para él en la segunda categoría, aquella que intenta, a través de la vía romántica, encontrar una expresión propia. Se trata de la adopción de un romanticismo avocado a la construcción de una literatura “que fuera expresión de lo nacional” (1993:45). Para el autor, ante una nación desmembrada que busca a toda costa definir su identidad, el romanticismo se presenta como la vía idónea para construir un discurso unificador. Este romanticismo, si bien parece apropiarse con

comodidad de un cierto sentimentalismo muy en boga, tiene plena conciencia de los riesgos de perderse en los abismos del espíritu. La pasión y la necesidad de crear una literatura propia que de alguna manera cohesione a la nación se presenta como una tarea más urgente: “El camino no se encontraba, pues, en la evasión ni en los lamentos sentimentales sino en el servicio personal y, acaso, en la creación de una cultura que conviniera a la formación de una nacionalidad” (Ibid).

Es precisamente este romanticismo nacionalista el que lleva a Martínez a rescatar la labor de Francisco Zarco al frente del Liceo Hidalgo¹, su desempeño como promotor de la actividad cultural y literaria en un momento tremendamente convulsionado para el país encarna esa necesidad de un discurso nacional legitimador. Martínez encuentra en Zarco los gérmenes que luego permitirán la labor nacionalista de un Altamirano.

Este Zarco romántico parece bastante cónsono con el Zarco político avocado a la construcción de un ideario nacional. Estos retratos de alguna manera reafirman su condición letrada y logran una representación homogénea del escritor público y político. Me resulta mucho más interesante una lectura como la de José Woldenberg que intenta rescatar en la obra de Zarco una heterogeneidad discursiva menos fácil de sintetizar. Para Woldenberg, en el Zarco más joven se encuentra una riqueza discursiva que le permite desenvolverse en distintos ámbitos y distintas temáticas:

Desde siempre le interesa la política en los términos más amplios del vocablo y a ella dedica buena parte de su esfuerzo, pero de 1850 a 1854 publica también una serie de textos que van de las reflexiones “románticas” a los

¹ Recordemos que Francisco Zarco presidió El Liceo Hidalgo durante el año de 1851.

divertimentos más variados. De artículos sobre “el llanto”, “el día nublado”, “el candor”, “las nubes”, “la oración” hasta breves relatos y ensayos sobre literatura (1999: 26).

Woldenberg intenta rescatar no sólo al escritor público de Castañeda y Martínez, sino que además contempla un plano de su escritura que se encuentra menos marcado políticamente. Junto al escritor avocado a la edificación de una identidad nacional y al rediseño de sus costumbres se encuentra un Zarco que desea explorar terrenos aparentemente más ligeros y hedónicos, menos marcados por la cotidiana política. Para Woldenberg, hay en la obra de Zarco una suerte de escisión, junto al escritor y periodista político convive un autor que se interna en otros ámbitos y que es capaz incluso de escribir eso que él llama “divertimentos”. A través del pseudónimo, Zarco construye un personaje, Fortún, que le permite establecer otro tipo de relación con lo literario, esta suerte de máscara le otorga “grados de libertad que al parecer el nombre propio inhiben” (1996:27).

En esta descripción hecha por Woldenberg pareciera que se solaparan dos representaciones distintas del escritor. Zarco, una vez más, como la encarnación del letrado constructor de la nación, y Fortún como una suerte de escritor más veleta y caprichoso que tiene “humor y tiempo” para “diferentes divertimentos” (1999:29). Pareciera que las representaciones del letrado y el escritor se superpusieran como dos vías de afrontar el hecho literario y de lidiar con él sin necesidad de que una anulara a la otra.

Sin duda, esta visión abre el espectro y muestra un grado de complejidad del campo literario muy enriquecedora, sin embargo, esta aparente bipolaridad de la obra de Zarco no parece encontrar las numerosas conexiones que hay entre ambas representaciones. Al acentuar la aparente ligereza de Fortún, Woldenberg intenta desestimar la carga pedagógica, política y moral que se encuentra detrás de su levedad. Pensar en Fortún como en un escritor de “divertimentos” es pasar por alto la trama que subyace por debajo de la ligereza de esta máscara.

La “percepción dicotómica” de la obra de Zarco ya había sido considerada por René Avilés en su prólogo a los *Escritos literarios* (1968). Avilés, al igual que Woldenberg, encuentra en el pseudónimo una manera distinta de lidiar con la escritura, de aligerarla y darle un tono más humorístico: “Si la lectura revela a un escritor serio, reposado, aunque a veces romántico y hasta sentimental, firma Francisco Zarco; si por el contrario...escribe un personaje de buen humor, que invita a reír con ella, firma Fortún (1999:XII). De nuevo pareciera que Fortún le permitiera a Zarco una cierta dosis de libertad más allá de su ineludible compromiso político.

Ahora bien, esta dualidad ha sido explicada de distintas maneras, si bien para Woldenberg y Avilés ella representa una manera de abrirse a espectros de la escritura más lúdicos y libres, para otros estudiosos esta dicotomía obedece a fenómenos más concretos. El propio Castañeda Batres cree ver en estos dos registros el reflejo de la contienda política. La aproximación de Zarco a una cierta literatura menos cargada políticamente no es más que el resultado del enfrentamiento con el poder, una manera de eludir las presiones y sinsabores de la censura. Los numerosos enfrentamientos que Zarco comienza a tener con el futuro presidente Mariano Arista, así como sus

continuos editoriales en *El Demócrata* en contra de su candidatura, desembocan en la prisión momentánea de Zarco y en la suspensión de este periódico. Para Castañeda, el riguroso control de la libertad de prensa obliga a Zarco a explorar “su otra personalidad de escritor festivo” (1961:30):

Al desaparecer *El Demócrata*, víctima de las persecuciones del entonces Ministro de Guerra, Zarco había optado por retirarse de toda actividad política. Tomó la firme decisión de no escribir ni aun artículos de variedades para periódicos políticos. Durante casi dos años va a dedicarse casi exclusivamente a la tarea de promover la literatura nacional. Literato él mismo, por ese tiempo escribe, bajo su nombre o bajo el seudónimo de Fortún, cuadros de costumbres, artículos descriptivos, estudios morales, biografías, críticas de libros, de ópera y de teatro, prosa poética y aun versos (Ibid, 32).

Para Castañeda, dado que no le es permitido hablar de política so pena de enfrentarse con severos castigos, Zarco prefiere acercarse a otros terrenos de la escritura, como si la literatura se transformara en una especie de refugio temporal donde guarecerse de las turbulencias políticas y del peso de la censura. Castañeda respalda esta afirmación a través de una declaración hecha por el propio Zarco el 18 de junio de 1851 en la cual el autor confirma que abandona la crónica política y se dedica exclusivamente al terreno literario:

Desde el año pasado que suspendí la publicación de *El Demócrata*, me resolví firmemente, y por circunstancias que no es del caso referir, a no tomar parte en las discusiones en la prensa política, y he llevado adelante este propósito, negándome a escribir no sólo editoriales más o menos importantes, sino hasta ligeros artículos de variedades para los diarios políticos. He vuelto a escribir para el público hace poco, pero me he resuelto a ocuparme sólo de puntos literarios (Zarco en Castañeda, 1961: 37).

Pareciera que Zarco se acercara a la literatura con cierto grado de resignación y renuncia; dado el control que se ejerce sobre la prensa, no le queda más remedio que dedicarse a ella. Años más tardes, con la llegada de Santa Anna al poder y la promulgación de la restrictiva Ley Lares², Zarco de nuevo hace el gesto de anunciar su retiro del periodismo político. El 17 de agosto de 1853 luego de ser multado por el incumplimiento de esta Ley, Zarco anuncia el retiro de *El Siglo XIX* de las arenas políticas y de nuevo la literatura parece la mejor opción: “Nuestro diario se limitará a dar artículos de literatura y variedades, a insertar con la mayor brevedad todos los comentarios oficiales, y a publicar noticias nacionales y extranjeras, sin emitir opinión alguna, ni permitimos ninguna clase de comentarios”(*El Siglo Diez y Nueve*, 17 de agosto de 1853). Estas idas y venidas se prolongarán durante todo el gobierno de Santa Anna. En 1855, con la huída de éste del poder, desaparece también Fortún y Zarco se enfocará en la lucha política en pro de la Reforma. Para Castañeda, la brevedad de la vida de Fortún responde a este período de enfrentamiento que atraviesa Zarco en los convulsionados años que van de la llegada de Arista hasta el triunfo de la Revolución de Ayutla.

² Jesús Reyes Heróles en *El liberalismo mexicano* (1958) nos habla de lo taxativo de esta ley: “De 25 de abril de 1853 es el decreto restrictivo de la libertad de imprenta, o sea, la famosa Ley Lares, que si bien, firmada por Teodosio Lares, obedeció al programa trazado por Alamán. La ley cuidadosamente señalaba los abusos de la imprenta, comprendiendo como escritos subversivos los impresos que atacaran o se dirigieran a destruir las bases para la administración pública o que atacaran al Supremo Gobierno, a sus facultades y a los actos que ejercieran en virtud de ellas; los que insultaran el decoro del Supremo Gobierno, del Consejo o de cualquier autoridad “superior o inferior” y, por supuesto, los contrarios a la religión católica. Con la misma amplitud se calificaban los escritos de sediciosos, inmorales, injuriosos o calumniosos (398).

Sin duda es innegable que hay en Fortún un diálogo con ciertas formas de la censura, sus propias palabras parecen conducirnos por esa vía, sin embargo, esta relación no parece poder explicarlo todo. Si bien Fortún desaparece con la Revolución de Ayutla, por ejemplo, los problemas de Zarco con la censura no desaparecen, recordemos los años atribulados que debe afrontar con Comonfort y especialmente en la Guerra de Reforma y que lo llevarán de nuevo a la prisión y a numerosas multas. Raymond C. Wheat nos recuerda como el 1 de enero de 1858 Zarco de nuevo “informó a sus lectores que *El Siglo Diez y Nueve*, al igual que en los tiempos de la dictadura de Santa Anna, volvería a ser un periódico de artículos literarios sobre temas diversos y que evitaría toda discusión política” (1957:186). Los problemas de Zarco con el control de la libertad de imprenta parecen mantenerse prácticamente a lo largo de toda su obra, sin embargo la vida de Fortún es mucho más breve, habría que preguntarse entonces por esta brevedad y por las características que asume esta suerte de personaje que se esconde detrás del pseudónimo: ¿Por qué asumir la máscara de la frivolidad y no cualquier otra?, ¿por qué adentrarse en los relatos de costumbre y en ciertas vetas románticas?, ¿por qué escoger las crónicas de moda y de la ciudad?, ¿por qué asumir ciertas formas literarias y no otras?, ¿por qué prescindir del pseudónimo y la máscara en enfrentamientos posteriores con el poder? Como vemos, las preguntas no hacen más que multiplicarse, reducir la vida de Fortún y los escritos literarios de Zarco a una estratagema para evitar la censura sería simplificar un fenómeno que obedece a factores complejos.

Pareciera mucho más importante rescatar la lectura que está haciendo Zarco de la literatura y la política como terrenos discursivos que requieren de registros y de

voces distintas. Se trata de campos discursivos que si bien suelen mantener estrechos vasos comunicantes tienen sus propias especificidades y sus propias fronteras – porosas, sin duda- que permiten deslindarlos. El Zarco periodista- político sabe que debe transmutar su voz cuando se sumerge en el terreno de lo literario. Hay una escisión discursiva y estilística que implica una clara conciencia de que se trata de terrenos diferenciados que tienen sus propias exigencias. Este Zarco que se enmascara para internarse en eso que él llama “los puntos literarios” presenta al lector un espacio escriturario que parece, al menos en apariencia, ajeno al de la política.

Este terreno expurgado de las impurezas políticas es además una manera de eludir los mecanismos de control del poder. Se trata de una escritura que se concibe como una herramienta para hablarle al poder desde un lugar que se piensa externo a él, y que intenta sortear sus excesos. Este lugar un tanto descentrado intenta construir una autoridad que habla desde la disidencia y desde un sujeto que intenta autorrepresentarse como una figura ajena a los avatares políticos.

Ahora bien, más allá de esta propuesta donde lo literario asume un registro aparentemente desmarcado del discurso político, es necesario desentrañar qué hay detrás de esta declaración de intenciones. Si bien ella nos muestra una clara conciencia de las especificidades de lo literario en un campo en plena conformación, no quiere decir, en última instancia, que esta estrategia no sea, precisamente, una estrategia y un enmascaramiento. Esta supuesta pureza política es, sin duda, una impostura. Pareciera necesario revisar entonces, una vez más, la escisión Zarco/Fortún. Pensar estas dos representaciones como figuras antagónicas no ayuda a comprender las conexiones que unen ambos aspectos de la escritura. Ni Fortún es un

despreocupado escritor centrado en “divertimentos”, un escritor “festivo”, ni Zarco es el letrado público sin fisuras ni contradicciones.

3.1. Fortún, la representación y la máscara.

Un buen autorretrato es aquél que nos ofrece más allá de la fisonomía del retratado, aquellas características esenciales de una estética personal. Un autorretrato es, de alguna manera, una poética de la mirada, un reflejo que nos permite entrever una concepción del arte y de la belleza. Basta mirar el autorretrato de Van Gogh con sus ojos perdidos y alucinantes, los rasgos de Picasso en extraña asimetría, o, para entrar en el siglo XIX, los tan comunes autorretratos del pintor en su gabinete, rodeado de paletas y de objetos cargados simbólicamente, para darnos cuenta de que la autorrepresentación va más allá de la captura vanidosa de la fisonomía para transformarse en una manera de transpolar sobre los gestos una búsqueda personal.

Usando sus propios instrumentos, el escritor también nos ofrece una imagen de sí mismo, una autorrepresentación que indiscretamente nos revela una manera de concebir un oficio y un lugar dentro de un campo cultural y social. Estos retratos a veces están cargados de vanidad, seriedad, rigidez, y otras veces están más cercanos a la caricatura, a los gestos distorsionados e hilarantes, a la ironía. Imágenes que tienden a ser poco coherentes e incluso bastante contradictorias: retratos sarcásticos e inclementes junto a visiones solemnes y heroicas. Polaridades que nos muestran contradicciones y batallas dentro del propio quehacer literario.

Zarco, como ya vimos, apela a esta bipolaridad, la imagen del guía espiritual, el gran moralista, convive con la imagen del escritor ligero e insustancial, frívolo y caprichoso. El pseudónimo le permite esta multiplicidad, Francisco Zarco y Fortún son dos registros que le permiten encarnar distintos personajes y distintas tonalidades en la escritura.

Zarco y su pseudónimo tienen una misma partida de nacimiento. Zarco comienza a publicar con regularidad en el año de 1850, anteriormente ha tenido dos pequeñas apariciones en el *Álbum Mexicano* con los textos “El porvenir” y “La gota de Rocío”, pero es realmente en este año con la fundación de *El Demócrata* que su nombre comenzará a circular de una manera constante. *El Demócrata* es un periódico “político, literario y comercial” que quiere difundir las ideas liberales y tratar de convencer a sus lectores de la conveniencia de una serie de reformas, su fin político es muy obvio y transparente, sin embargo hay también espacio en él para la literatura y para las “variedades”.

El 23 de marzo de 1850, tan sólo unas semanas después de que aparece el primer número de esta publicación, Zarco estrena su pseudónimo y lo presenta al lector dentro de la sección de variedades. En esta primera aparición en público el autor hace una exposición detallada de las temáticas que va a tratar Fortún y de la manera como va a acercarse a ellas. La vastedad y la hibridez parecen ser sus principales características.

Las costumbres, la educación, la moral pública, la policía que es una inmundicia, todo, todo en fin, dará materia para que a menudo llene yo las columnas de *El Demócrata*. Un periodista tiene sangre fría para escribir de

todo, gracias a que hay quien tenga cachaza para leerlo todo (“Fortún, el primer artículo”)(1994a:19).

La literatura, la política, la moral, el teatro, la educación, de todo pretende hablar Fortún, al menos eso proclama en su acta de nacimiento, sin embargo su tono humorístico suele llevarlo a las temáticas aparentemente más livianas. En *El Demócrata* Fortún escribe artículos dedicados a la gimnasia, a los distraídos, a los incomprensibles, mientras que Francisco Zarco se ocupará de los artículos dedicados a aspectos como las instituciones democráticas, la libertad de imprenta, la guerra con los Estados Unidos, la instrucción pública, la apatía ante la nación, las fronteras, la distribución de las tierras entre los indígenas, el salario mínimo, los partidos políticos, y una serie de textos que desencadenarán –como ya vimos- sus primeros encontronazos con la censura y la suspensión de *El Demócrata*.

Desde la primera aparición de Fortún en 1850 queda claro para el lector que este personaje que comienza a esbozarse es muy distinto de la imagen sobria y comedida del Francisco Zarco. Fortún es presentado como una figura lúdica y humorística, una máscara burlona que permite una cierta alteridad.

Fortún es el nombre con que me vais a conocer, y aunque tengo otro, ya sabéis que un escritor burlón a veces, serio otras, y que sólo diga aquello, para que esté de humor debe tener un pseudónimo, para que él, ansioso más que nadie de descubrir el secreto, lo fie a sus amigos, y cesen las dudas del respetable público. Por lo demás, escribo cuando quiero y porque quiero (“Fortún, el primer artículo”, 1850) (1994a: 19).

Este escritor que se define como un personaje a ratos “burlón” y a ratos “serio” parece necesitar de Fortún como una estrategia discursiva que le permite explorar temáticas más ligeras, con un tono menos severo, menos marcado por la praxis política, aunque, sin duda, ellas no están exentas de una importante función social. Resulta llamativo la manera cómo Zarco retrata a Fortún y los adjetivos con que lo suele caracterizar: es una figura amable, irónica, distraída, caprichosa y “frívolo por naturaleza” (Ibid, 417):

Eso de las ciencias y de los conocimientos útiles será sin duda muy importante; pero no va bien con mi carácter *bobalicón, distraído y olvidadizo*. Nunca pude aprender fórmulas de memoria, ni siquiera la del binomio de Newton; nunca amé las conversaciones serias, ya versasen sobre política, ciencia, religión, etcétera (“Los miopes”, 1850) (Ibid, 33) (Los subrayados son míos).

Reiré, lloraré, elogiaré, censuraré, negaré mañana lo que diga hoy, y seré siempre el mismo, *ligero, veleta, inconsecuente*. (“Resurrección de Fortún”, 1851) (Ibid, 184)

Fortún se presenta como el reverso de Francisco Zarco, pareciera ser incluso una copia diametralmente opuesta. Como la figura del doble, Fortún tiene todos los rasgos más irreverentes y discordantes de Zarco, es “ligero”, “frívolo”, “veleta”, “inconsecuente”, “bobalicón” y “distraído”. Después de su enfrentamiento con la censura y de la suspensión de *El Demócrata*, Fortún se estrena en *La Ilustración Mexicana* con un artículo titulado precisamente la “Resurrección de Fortún”, en él Zarco advierte al lector que se “ha curado de todo achaque político” (1994a:180) y que por lo tanto no se le “escapará ni por distracción, ni una sola alusión política”

(ibid). Como una especie de personaje regenerado se presenta ante el público un Fortún que dice que explorará territorios muy alejados de la sátira, que se perderá en otro tipo de disertaciones, aquellas que lo lleven al arte, a la literatura, a la moda, al teatro, a las biografías. Sin duda, una afirmación que porta en sí misma su negación, que más político que hablar precisamente de su supuesta ausencia. Lo cierto es que Zarco pone en escena un personaje al que quiere retratar como un ser ajeno a la discursividad política.

Fortún, efectivamente, explorará otro tipo de territorios, hablará realmente de moda, de teatro, de arte, de la ciudad, de los bailes de salón y especialmente de la literatura. Disertará sobre tocados y colores, románticos y clásicos, calaveras y coquetas, hablará del *spleen* y del *flaneur*, pero sin que ello signifique un abandono de un proyecto nacional cuya construcción se nutre de vías muy diversas.

Aparentemente, nada más alejado de la figura del escritor como un sacerdote del espíritu que este personaje totalmente inconsecuente. Pareciera difícil entonces, en un principio, conectar a este Fortún con aquel Zarco que proclamaba en esos mismos años en el “Discurso sobre el objeto de la literatura” (1851), la misión del escritor como “un verdadero apostolado” en contra de las “tiranías” y “el despotismo”:

La literatura no tiene, pues, un carácter pueril, ni de mera diversión; sus miras son elevadas, santas y salvadoras. Las letras intentan redimir a la humanidad, y en esta generosa empresa no son estériles sus afanes. En todo género de composición se busca la verdad y la filosofía, y las que de estas circunstancias carecen, son trivialidades inservibles en la época presente. ¡Enseñar verdades luminosas, corregir los vicios nocivos a la humanidad, dar un poco de fe y de esperanza a los que padecen en la Tierra, es la misión grandiosa de la literatura de nuestros días! (1851) (1994a:776).

Ahora bien, si bien es cierto que Fortún se describe como un escritor *ligero e insustancial*, que sólo se ocupa de los “puntos literarios”, esto no significa que la función que cumplen estos textos sea igualmente banal, no tenemos por qué creer en la trivialidad de sus desplantes. Los desmanes de Fortún –aun cuando Zarco diga lo contrario- no implican necesariamente un distanciamiento de la arena política, mucho menos del proyecto de nación, ella es tan sólo una manera distinta de acercarse a estos modelos.

Se trata de un antiquísimo recurso, Zarco apela al humor y al enmascaramiento como una manera de ir al encuentro de su lector. A través de la caricatura no sólo disfraza su imagen letrada sino también su discurso moral, pedagógico y, por supuesto, político. Zarco no está más que actualizando los disfraces tantas veces empleados por los costumbristas para modelar las costumbres de los ciudadanos. Está utilizando las máscaras de lo literario y de lo banal para asentar su propuesta liberal sin enfrentar la censura y sin confrontar, básicamente, a ese lector que hay que seducir. La deformación caricaturesca se transforma en un medio para criticar desde las más airadas posiciones políticas hasta ciertos hábitos y costumbres que parecieran nocivos para el progreso de la nación.

Caricatura en el dibujo es un retrato en que se exagera el principal rasgo de la fisonomía, conservando los otros, más o menos semejanza con el original. Esto se hace para dar a conocer lo feo, o para afejar lo que no es bello. En la literatura que tanta antología tiene con la pintura, la parodia ocupa el lugar de la caricatura. Además, los que escriben para corregir, ridiculizan nuestras costumbres o nuestros vicios, exagerándolos, para hacerlos despreciables, odiosos, o ridículos. Así, estas caricaturas escritas son útiles siempre, de ellas se han valido todos los escritores que han

emprendido la ardua e imposible tarea de corregir al género humano. (“Caricaturas”, 1850) (1994a:359).

El humor se transforma entonces en un elemento de disección que perfila con precisión un modelo de ciudadano ejemplar –moderno, ilustrado, librepensador, moral, trabajador- que debe amoldarse a los patrones y valores que vienen de la mano del modelo de la nación deseada. El personaje “bobalicón” asume la misión de “corregir al género humano” con una impostura de resignación y sacrificio. Un papel que de alguna manera lo convierte en el recipiente de una suerte de amarga verdad. En un gesto que recuerda mucho a Larra y a su famoso “*Je me presse de rire de tout, de peur d’être obligé de enpleurer*”, Zarco describe el sinsabor que se encuentra detrás del escritor satírico y del escritor de costumbres. En un artículo titulado “El payaso” (*La Ilustración Mexicana*, 1851) compara al escritor con esta figura circense³.

El escritor satírico, el escritor de costumbres es el payaso en la literatura. ¡La Bruyere, Baumarchais, Fray Gerundio, Figaro y tantos otros, han tenido el triste oficio de hacer reír al mundo de sus propios defectos! Pero el escritor de costumbres, que tiene también que burlarse de todo, puede conservarse sin degradación de ninguna clase; pero no puede alcanzar los aplausos ni la indulgencia de que goza el payaso. Cuando hay la detestable facultad de percibir el ridículo en cuanto rodea al escritor, sus lectores lo creen un hombre de muy buen humor, y no saben que cada burla que lanza su pluma, le destroza el corazón (Ibid, 271).

³ La metáfora del escritor como payaso nos remite, una vez más, al enmascaramiento: el maquillaje, la nariz falsa, la sonrisa color carmesí, la peluca. De nuevo está presente el juego de la doble identidad, el rostro entristecido del escritor y la máscara que lo suplanta. El circo y el baile de máscaras, dos espacios festivos donde las imágenes se trastocan, espacios ligados al espectáculo, a las representaciones y a los roles que se ponen en escena.

Larra había escrito algo muy parecido en “De la sátira y los satíricos” (1836), allí mostraba al escritor como un ser desafortunado que escondía detrás de la risa una profunda amargura; comparaba a este escritor con la luna, “un cuerpo opaco destinado a dar luz, y es acaso el único de quien con razón se puede decir que da lo que no tiene” (*El Español*, 2 de marzo de 1836). Pareciera entonces que lo corrosivo de la crítica estuviera atado a una cierta dosis de sacrificio por parte del escritor, éste tiene la penosa labor de extirpar y diseccionar la parte corroída de la sociedad para permitir que crezca y se desarrolle su parte más *saludable*, más adecuada a unos ciertos parámetros de sociabilidad. Este enmascaramiento que lo convierte en payaso, por un lado, ennoblece su labor literaria al darle un fin ulterior trascendente, pero por el otro, lo rebaja al ponerlo muy cerca de un triste ridículo poco cónsono con otras imágenes más heroicas.

Esta máscara ridícula y banal le permite a su vez un procedimiento muy interesante, internarse en los espacios de la clase media -a la que dirige sus críticas y consejos- con un discurso disfrazado de discusión sobre abanicos, tertulias, bailes y tules. Cuando Fortún se interna en los espacios de la naciente clase media, los bailes, los salones, el teatro, sin duda no lo hace en tono apologético -al menos no siempre-, pero tampoco lo hace con un tono corrosivo. Desea que su público, la clase media, incorpore una serie de valores sociales y morales -burgueses a fin de cuentas- sin los cuales una república moderna parece imposible. Intenta aleccionar a la coqueta y exaltar el matrimonio; mesurar al calavera y llevarlo a formas de vida más virtuosas; convencer a las señoritas de llevar una vida recatada; impulsar al hombre de sociedad al trabajo honesto; combatir el ocio, los vicios, las apuestas, los excesos, etc. Este

deseo de modular los decibeles de las costumbres y de los valores modernos utiliza estrategias de *disciplinamiento* ciudadano más gentiles.

Zarco no busca la recopilación de un inventario de costumbres populares que le permitan construir una cierta identidad cultural, le interesa sí, diseñar y divulgar los caminos que conduzcan específicamente a la clase media al anhelado progreso. Tal como lo señalara Guillermo Prieto, no le interesan los elementos populares, no le interesan ni la china ni el lépero:

Así es que cuando Zarco publicó su *Ilustración Mexicana*, los artículos de Fortún fueron ruidosos, porque decía con más valor que otros, cuáles eran los vicios de aquella sociedad, porque aguardaba escuchar los chasquidos de su látigo en la antesala de los magnates y en los gabinetes de los sabios. Pero en cuanto a las costumbres populares, Zarco las había observado desde su balcón, como cerrando su Shakespeare y su Montesquieu para ver pasar al mayordomo de monjas o a la coqueta...No participa él de esas costumbres, no sentía estremecido su quicio con el columpiar del castor de una china ni había tomado gusto por el sabor picaresco de un verso de jarabe (En Avilés, 1999: XXI).

Zarco, a diferencia de Prieto o de Lizardi, no intenta el rescate de lo popular, intenta hablarle a la clase media y a la república ilustrada, tal como lo señala María del Carmen Ruiz en su artículo “El joven Zarco” (2001), el autor “dirige sus reconvenciones a la clase social a la cual pertenece” (221). Más que intentar edificar una imagen de la nación que recupere el elemento popular⁴ como un ingrediente que la define, Zarco está buscando un modelo de nación deseada, imaginada⁵.

⁴ No se trata, sin duda, de un desprecio de lo popular, esto iría en contra de todo lo que Zarco defiende, sino el deseo de que ese elemento popular -que a ratos se presenta como caótico y peligroso- logre hacer suyas, a través de la educación y las reformas políticas, los valores de una elite ilustrada y una clase media instruida y moderna: “Los dos grandes principios, las dos ruedas matrices de una sociedad, son las mejoras materiales y la instrucción pública. Cuando aquéllos y éstos llegan a su mejor grado de desarrollo, los pueblos tocan también al punto más culminante de su engrandecimiento,

De ahí que su máscara sea la máscara de la banalidad y de la ligereza, no es un traje escogido al azar. Esta suerte de colorido disfraz le permite internarse en aquellos espacios que desea reformar. No le interesa el mercado o la plaza pública, le interesa los salones de la clase media y para ella, precisamente, se disfraza. Ese sumergirse en la vida de salón con su traje de “distráido” y de “veleta”, “frívolo por naturaleza” es una estrategia discursiva dirigida a la clase media con la cual desarrolla una relación ambigua. Zarco critica sus excesos, aquellos bordes donde parece perderse un cierto orden y unos límites morales necesarios, pero por otra parte parece reconocer en ella los síntomas y los valores de una sociedad burguesa moderna. Fortún no cuestiona el baile de salón, las tertulias, el teatro, la moda, la ópera, todos aquellos síntomas de una cierta modernidad deseada, tan sólo modula aquellos elementos que parecen distorsionar y amenazar un orden (el dandy, el calavera, la coqueta, etc). Zarco critica y parodia aquellos espacios donde puede respirarse una cierta desmesura, aquellos espacios donde se intuye un cierto caos asociado a los excesos del materialismo y a una sociedad que pierde –en nombre del progreso- sus valores morales y religiosos, sus mecanismos de contención y de unificación⁶.

De alguna manera se cuestiona aquellos elementos de una modernidad europea –a ratos asociados a una cierta degeneración- que no parecen adaptarse del

así como casi rayan en la barbarie cuando ni las mejoras ni la instrucción figuran en lo más mínimo. La República Mexicana ha pasado ya por el segundo de esos periodos, en gran parte al menos: se encuentra ya en el principio del primero” (*El Siglo Diez y Nueve*, 13 de enero de 1852).

⁵ Esta elusión de lo popular será trabajado con más detenimiento en el capítulo 4 de este trabajo.

⁶ Este tema será ampliamente tratado en el capítulo “Relatos para señoritas: educar las almas sensibles”.

todo a un proyecto nacional mexicano que tiene sus particularidades. Y es aquí donde entra de nuevo la necesidad de establecer un proyecto y un imaginario propiamente mexicano que, como ya se ha mencionado, se hace eco de un cierto romanticismo que apela a la revalorización de lo particular.

Raymond C. Wheat ha descrito con claridad como Zarco necesitaba siempre aclimatar y adaptar aquellas ideas que parecían de provecho para la nación y eliminar aquellas que no respondían a un temple típicamente mexicano:

Francisco Zarco, mexicano y leal patriota, no aceptaba ciegamente todas las ideas que habían tenido éxito y popularidad en el extranjero. Siempre se preguntaba: ¿Es bueno para México? ¿Se adapta a nuestro pueblo y a las condiciones en que vivimos? ¿Necesitamos cambiar nuestro sistema actual y sustituirlo por esta innovación extranjera? Cualquier innovación, para caber dentro de su programa de reforma y progreso, tenía que comprobar que era de provecho para México (1957:127).

De igual manera sucede con las costumbres, no todos los hábitos y modelos que parecen venir imbricados con el proyecto moderno se adaptan de igual manera a una realidad con unas necesidades bien específicas, de allí que Fortún module, “mexicanice”, e incluso descarte algunas de esas costumbres. En un artículo dedicado al *Spleen*, Fortún diserta sobre las tradiciones de cada país y sobre esa extraña mezcolanza en que se ha convertido la sociedad mexicana:

Nuestra sociedad presenta una especie de mosaico, y en cada familia se encuentran usos de países distintos. Oramos para formar nuestro carácter nacional, como el jardinero que se dedica a plantar flores exóticas sin saber si podrán o no vivir en su jardín, y de él arranca hasta la hierba más menuda. Observad lo que os pase diariamente, y veréis que ni para la etiqueta hay regla segura y que en cada casa todo cambia de aspecto, desde

los manjares hasta lo más insignificante. Nuestras compatriotas son: unas lánguidas y ligeras como las italianas; otras espirituales y coquetas como las francesas; otras seriamente amables como las norteamericanas; otras vaporosas y esquivas como las inglesas; otras orgullosas e ignorantes como las españolas...pero pregúntese, ¿las mexicanas cómo son? (“El *spleen*”, 1852)(1994a: 405).

Resalta de este artículo, por un lado, el retrato que hace Zarco de México como un país incorporado de lleno a una cierta lógica internacional, que ha hecho suyas costumbres y actitudes de distintas partes del mundo *civilizado*, y por otra, la necesidad de acotar y ponerle límites a esta especie de hibridación de los valores y costumbres nacionales. De nuevo pareciera que Zarco hablara desde el deseo y desde la puesta en escena de un país que ha incorporado hasta los tan modernos males del tedio y el *spleen*, y donde cada día se degustan exóticos manjares y las mujeres adoptan la última moda de Europa. Si bien Fortún critica este exotismo y busca eso que llama el “carácter nacional”, no deja de ser llamativa la nación que plasma sobre la página.

De alguna manera, Fortún elude los elementos caóticos y disonantes que marcan a una nación que apenas ha salido de la guerra con los Estados Unidos (y que lucha por superar las nefastas consecuencias económicas y políticas que trajo al país⁷) e intenta recuperar una visión más armoniosa de la sociedad. Ante el desencanto de una nación cercana a la ruina que no logra conciliar exitosamente un proyecto de país

⁷ Justo Sierra en su *Evolución política del pueblo mexicano* (1977) nos describe con desencanto este árido momento: “bien poco era lo que se podía en la desorganización que la guerra extranjera, la federación mal practicada y mal regularizada, los elementos de anarquía y las resistencias a todo orden en los grupos de acción y a toda reforma en los grupos de conservación, habían hecho endémica la república[...]La situación , pues, era, en enero de 1851, al comenzar el general Arista el período presidencial que debía acabar de hecho antes de concluir el año siguiente, más grave que nunca (1985:185).

y que deberá esperar todavía algunos años para consolidar un Estado-nación, Zarco reconstruye a través de Fortún una unidad y un proyecto que dista mucho de la mirada más crítica y escéptica que despliega en su sátira política y en algunos de sus artículos de opinión. Está intentando construir una imagen que eluda el caos y el desencanto y que refleje una serie de personajes que asumen a cabalidad su rol de ciudadanos modernos, modelados a imagen y semejanza de una nación que, a pesar de los conflictos y enfrentamientos, también desea representarse como el escenario de una república igualmente moderna e ilustrada.

De ahí entonces que Fortún no tema internarse en aspectos de la escritura que aparentemente parecen demasiado ligeros, la moda, los salones, los amores, los chismes, le permiten construir un imaginario que unifique a la nación. De ahí también que su relación con la literatura sea un poco más laxa. Si la literatura es, tal como afirma Zarco en el “Discurso sobre el objeto de la literatura”, una evidencia del grado de civilización de un pueblo, ella se transforma no sólo en el medio para modelar a la nación, sino en la prueba manifiesta de su desarrollo.

La puesta en escena de una escritura que a ratos se deja seducir por espacios más líricos y románticos, más entregados a la creación de una suerte de estamento espiritual de los ciudadanos, nos habla de la manera como Zarco está explorando el poder constitutivo y modelador de la escritura, pero también sus rasgos menos pragmáticos.

Hay en el fondo de mi alma una veneración a todo lo bello, y amo con entusiasmo las bellas letras, no sólo porque son el más dulce solaz, el más agradable entretenimiento, sino porque miro en ellas un medio poderosísimo

de civilización y de adelanto para el género humano, y de hacer triunfar los principios eternos e inmutables de la moral y la virtud (“Discurso sobre el objeto de la literatura”, 1851)(1994a: 765).

Llama la atención los distintos elementos que Zarco está conjugando en su visión de la literatura, es una trama donde se conjugan belleza, “dulce solaz”, “agradable entretenimiento”, “civilización y adelanto”, “moral y virtud”. Esta mirada nos permite entender lo heterogéneo de los relatos que firma Fortún; bajo el pseudónimo, Zarco escribe las crónicas de moda, de la ciudad, cuadros de costumbre, estudios morales, relatos románticos, reflexiones sobre la naturaleza, sobre la condición humana, sobre el desencanto de la vida, sobre el amor, etc. Se mueve en una serie de registros que si bien se encuentran indisolublemente ligados a un proyecto nacional, le permite explorar maneras distintas de lidiar con la escritura, le permite experimentar con un cierto romanticismo, hablar desde un discurso que intenta construir una suerte de horizonte espiritual de la sociedad y que por tanto puede experimentar con formas que se alejan del tratado político y del periodismo de opinión. Puede disertar, por ejemplo, sobre los colores del atardecer, o sobre el aroma de una flor, precisamente porque está apelando a la construcción de una sensibilidad, una sensibilidad que en última instancia se ajusta a su visión de una nación moderna e ilustrada, pero que no deja de otorgarle a Zarco una cierta libertad creadora y una heterogeneidad discursiva que no intenta sofocar “los puntos literarios”.

Posiblemente sea esta amplitud la que nos haga tan difícil asir la figura de Fortún, es una máscara que como ya hemos visto se sumerge dentro de un proyecto

muy claro de país, pero al mismo tiempo es una figura que utiliza unas vías que lo alejan de la visión de lo literario como un terreno indiferenciado de la política. Fortún le permite, en efecto, explorar espacios de la literatura que están apelando a una visión más amplia y compleja de su función dentro de la sociedad, ella es el lugar desde donde se diseña y se modela una nación, pero es también el lugar desde donde se construye una espiritualidad que necesita de unas formas que sólo pueden acercarse a la política de una manera muy tangencial.

Esta visión más amplia de la literatura lo llevará a explorar no sólo formas distintas de acercarse y seducir a su lector, sino también lugares distintos de enunciación y de legitimización. No es ese letrado adjunto al Estado que nos ha descrito Rama, no es el hombre de letras que supedita toda su escritura a la órbita política, su lugar de enunciación es más complejo y tiene que ver en última instancia, precisamente, con el vínculo que desea establecer con la opinión pública y con el lugar desde el cual desea hablar. Su transitar por las modas y los bailes, por los lánguidos atardeceres, por las conversaciones de salón, por los tules y abanicos, nos hablan de una manera distinta de asumir el diálogo entre el escritor y la esfera pública y política.

3.2. El lector y la autonomía.

El cambio de la posición y las demandas del público modifica el carácter de la institución literaria, sin duda, pero transforma por igual la índole y las funciones de la literatura misma y de sus productores.

Antonio Cornejo Polar

Zarco está conciente de la necesidad de dialogar con el público lector, de enamorarlos, sabe que el discurso político tiene sus limitaciones y que hay que intentar vías menos áridas de diseñar la nación. En numerosas ocasiones, Zarco alaba la capacidad de instruir deleitando; admira de Larra, por ejemplo, la habilidad para desmontar la realidad social a través de una aparente ligereza: “El festivo escritor de costumbres, el desdichado Larra, sabía en sus producciones más ligeras a primera vista, prodigar serias reflexiones sobre difíciles puntos de legislación, sobre cuestiones económicas de un interés vital para su Patria” (1994a:773).

La idea de adaptar las formas en que la política se acerca al ciudadano nos habla de la importancia que adquiere el lector para Zarco. Necesita construir y edificar la opinión pública⁸ y para ello utiliza las herramientas que encuentra a mano. Quiere que el modelo de civilización y progreso “circule”, y esto lo lleva a diseñar (concientemente o no) distintas estrategias y distintas máscaras⁹. En *La Ilustración Mexicana*, Zarco nos describe esta necesidad de un cierto enmascaramiento:

⁸ En un artículo titulado “El hombre-eco” Fortún insiste en la necesidad de que los hombres desarrollen su propio criterio y juzguen con autonomía los asuntos del bien común. Sin el desarrollo de esta capacidad crítica es imposible la constitución de la opinión pública y de su necesario contrapeso a los abusos y desventuras del poder: “Podemos observar, que el acto que llamamos juzgar, se ejerce sólo por unas cuantas inteligencias; y que la multitud, el vulgo (que a veces se coloca muy alto), adopta las opiniones corrientes, sin examinarlas, sin saber lo que adopta; y cuando cualquier opinión, por absurda que sea, llega a generalizarse entre los que no la entienden, nada es más expuesto que combatirla...por causas que no es fácil explicarse, hay unos pocos que piensan lo que debe pensar la multitud, que le dan sus verdades, sus errores, sus utopías, sus quimeras, sus ilusiones, para que entren en circulación hasta que causen un mal, hasta que se gasten y pierdan su brillo (*La Ilustración Mexicana*)(1994a:197).

⁹ Es el mismo mecanismo que llevó a muchos escritores decimonónicos a defender la novela y la ficción como herramientas civilizatorias. La seducción del lector, en especial de aquél que se incorpora a la lectura, es una de las vías fundamentales para crear a los nuevos ciudadanos. Decía Ignacio

Suele suceder que un gran pensamiento se acomoda a una forma ligera, se despoja de todo aparato magistral, y se rebaja casi en la apariencia para entrar en circulación. Quien crea que exageramos al atribuir a ciertas obras un fondo superior al que muestran en la apariencia, y tendencias más filosóficas que las que se ven en las formas, o en la fábula, recuerde que El Quijote tiene miras más elevadas que poner en ridículo los libros de caballerías; que El Telémaco no es sólo la entretenida y poética narración de un viaje por pueblos antiguos (“De la misión de la crítica literaria”, 1854) (1994a:838).

Parafraseando un poco a Zarco podríamos decir que Fortún no es sólo un frívolo personaje perdido en la vida de salón y en los lamentos sentimentales, su ligereza le permite enmascarar esas “miras elevadas” que se mueven como un substrato debajo de cierta majadería. Esta suerte de verdades enmascaradas están dirigidas a la sutil seducción del lector, pero, como todo juego de seducción, se necesita de una cierta complicidad y negociación de ambas partes.

Las crónicas de moda y de la ciudad, los relatos para señoritas, las reflexiones románticas, tienen sus propias exigencias y formatos, tienen además sus funciones, ellas deben entretener a una figura cada vez más influyente: el lector. Cuando Zarco decide escribir para la prensa sabe que tiene que negociar con figuras como los editores o el público, sabe además que existen unas reglas que hay que jugar. Las

Altamirano de la novela que ella era una forma velada de acercar las premisas morales y políticas a la masa: “La novela es indudablemente la producción literaria que se ve con más gusto por el público, y cuya lectura se hace hoy más popular. Pudiérase decir que es el género de literatura más cultivado en el siglo XIX y el artificio con que los hombres pensadores de nuestra época han logrado hacer descender a las masas doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil hacer que aceptasen...La novela hoy ocupa un rango superior, y aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa: en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas (“La literatura nacional”, 1868) (1949:63).

crónicas de moda, por ejemplo, deben antes que nada informar sobre las últimas novedades de París, hablar de tocados, de bucles, de encajes, de una manera inevitable. Deben, además, cumplir con las expectativas de una lectora que sabe muy bien lo que está buscando en ellas. El escritor se ajusta a estas condiciones, las adapta, las combate a veces, pero no puede eludirlas. Tal como señala Cornejo Polar en “La literatura hispanoamericana del siglo XIX”, la influencia que se establece entre el escritor y la opinión pública es un camino de dos vías: “El periodismo forma la opinión pública tanto como es formada por ella” (1995:13).

Zarco tiene plena conciencia entonces de la importancia de “negociar” con el público, continuamente reflexiona sobre la relación de dependencia que se establece entre el escritor y su audiencia, especialmente el escritor que debe moverse en los renglones de la prensa. Zarco define al público como “un ser multiforme, ilustrado, monstruoso, imparcial, non descripto, indulgente, que reverencio y acepto como todos los periodistas” (“Fortún, el primer artículo”, 1850) (1994a:18). El escritor se relaciona de una manera ambivalente con sus lectores, por un lado ellos parecen encarnar esos tiranos caprichosos a los que hay que complacer, y por el otro, representan la única vía que permite una cierta independencia y libertad, la libertad de no depender de los favores del Estado.

Resulta muy importante para Zarco que la literatura busque su legitimación en la figura del lector y no en la esfera política. Zarco critica duramente tanto los mecenazgos como la idea de que la literatura deba ser protegida por el Estado, subvencionada de alguna manera. Es el mercado en última instancia el que debe dar su voto de aprobación o no, aun cuando ese voto a veces pueda ser banal, injusto, y

tremendamente caprichoso. La literatura debe evitar la protección oficial ya que ella envilece al escritor:

Si hubo una época en que varios soberanos se envanecían con mantener poetas y filósofos y los conservaban como gala de sus cortes, esta época pasó pronto, y esa clase de favores más de una vez impusieron un yugo de servidumbre al vuelo del genio. *La independencia, y aún si se quiere la altivez de carácter, es la primera dote que debe acompañar al escritor*, si se quiere que diga verdades y que sus obras no tengan esas medias tintas, esos coloridos falsos con que se disimulan o se disculpan actos en que la franqueza puede disgustar a un favorecedor...*El favor debilita, la protección corrompe, y el genio se degrada y se envilece cuando consiente en ser parásito del poder* (“De la protección a la literatura”, 1852) (1994a:819) (Los subrayados son míos).

De alguna manera, Zarco hace el intento de comenzar a deslindar mejor las esferas del poder y del Estado (aún en proceso de consolidación), de las esferas de lo literario. Si bien en él estos espacios siguen estando muy imbricados y cercanos hay ya un incipiente esfuerzo por delimitar un poco más claramente sus perímetros y por encontrar un lugar de enunciación que apele a otra legitimidad. Una legitimidad que no viene dada por su cercanía o no con el poder, sino por su independencia, su libertad, su mirada crítica y reveladora. El escrito atado al poder, subyugado por él, responde a un estado de dependencia relacionado con el pasado, con las cortes, no con el sistema republicano que requiere de otra autoridad intelectual. Este escritor que desea consolidar la opinión pública ya no puede representarse como un súbdito, un “parásito del poder”, debe hablar en nombre de la autonomía de la razón y de la libertad de conciencia. Se trata de un lugar de enunciación que sólo es posible si el

escritor encuentra una alternativa donde ejercer su escritura, alternativa que parece encarnar a cabalidad el público y el mercado:

¿La literatura ha de ser aquí planta parásita que se alimenta con la escasa savia que le ministra el nombre de las notabilidades políticas? Por honor, por dignidad de la naciente literatura, debe condenarse tal conducta. Tenga cada cual atrevimiento para escribir sin amparo de nadie, y reciba el aplauso o silbido del público, según el mérito de sus obras, o según las injusticias de sus contemporáneos (“Correo de México, 1852)(1994b:422).

Zarco intenta apelar a un mercado de lectores incipiente y encontrar en ellos un cierto grado de independencia. Si bien el índice de analfabetismo en México seguía teniendo cifras elevadísimas, había un mercado editorial que comenzaba a crecer, especialmente en el espacio de la prensa y los folletos. Anne Staples nos describe el aumento vertiginoso que se produjo en el número de periódicos del país a mediados del siglo:

De uno o dos que se publicaban de manera regular en el momento de la Independencia, para mediados del siglo, digamos en el periodo entre 1844 y 1861, hubo nada más en la capital de la república (no todos simultáneos) 22 periódicos de tendencia liberal y otros 18 en los estados. Los conservadores se expresaban a través de, por lo menos, once periódicos en todo el país” (2005: 99)

El libro no contará con tanta suerte, su elevado precio hace que se vuelva muy difícil su adquisición y que el mercado se limite sólo a aquellos con un alto poder adquisitivo. Incluso el reducido número de individuos que sabía leer y escribir, generalmente “no tenía fondos suficientes para comprar libros” (Ibid). Este estrecho

mercado, sin embargo, ofrecía para aquellos que pudieran costearlo una variedad de libros y librerías importantes que tendían a multiplicarse a medida que avanzaba el siglo:

La gran sociedad de la capital de la República no sufría por falta de material de lectura, como tampoco sufría la gente adinerada de provincia, que en librerías de Guadalajara, Puebla, Oaxaca o Mérida encontraban novelas francesas, libros de textos, manuales técnicos al día, periódicos y una amplia gama de escritos de tipo religioso. Esta abundancia contrasta, sin embargo, con la escasez de lectura para el pueblo que, de todas maneras, en su gran mayoría era analfabeto durante el siglo XIX (Staples, 2005: 94).

Es en este mercado embrionario en el que intenta insertarse Zarco, intenta apoyarse en él en busca de un lugar distinto de legitimación, aunque está consciente de que se trata de un espacio limitado y reducido. Prefiere los riesgos que acarrea la búsqueda de la profesionalización en un mercado incipiente¹⁰, que la claudicación ante las presiones del poder. La independencia parece transformarse en un valor sin el cual no puede ejercerse las labores del guía espiritual.

El genio no necesita de la protección ni del amparo del poder, sino que por el contrario se eleva, se engrandece y se purifica en las luchas que tiene que sostener, y que la persecución o el abandono, son el crisol que más le

¹⁰ Sin duda no es posible hablar de un mercado literario consolidado en este momento ni en México, ni en general en América Latina donde el índice de analfabetismo continuaba siendo muy alto. Resulta llamativo ver como los escritores de finales del siglo XIX continuaban quejándose por la ausencia de lectores en estas latitudes. Decía Martí cuando se le preguntaba por qué había decidido prolongar su estancia en Nueva York que “Todo me ata a Nueva York...A otras tierras, ya sabe usted por qué no pienso ir. Mercado literario no hay en ellas” (Martí en Ramos: 1989: 87). De igual manera se quejaba Gutiérrez Nájera quien encontraba un Europa un mercado literario sin igual “La literatura es en Europa una carrera en toda forma, tan disciplinada como la carrera militar, puesto que en ella se asciende por rigurosa escala, desde soldado raso, con excepción de aquellos que en la milicia, lo mismo que en las letras, comienzan a ceñir la banda azul. Los escritos, como todas las mercancías sufren la ley de la oferta y la demanda” (Gutiérrez Nájera, 1959: 65).

conviene para adquirir ese brillo esplendente, que nada empaña ni oscurece
("De la protección a la literatura, 1852)(1994a:819).

Zarco está apelando a una cierta profesionalización del escritor; al desligarlo del Estado e intentar insertarlo dentro de una lógica del mercado, con sus demandas y sus beneficios, está otorgándole al escritor y al discurso literario un lugar más complejo y menos canónicamente letrado. Ya hemos visto la importancia que reviste la profesionalización del escritor y como ella se encuentra íntimamente ligada a un cierto deslinde. Zarco parece insertarse dentro de ese largo proceso de autonomía (siempre relativa y contradictoria) que nos ha descrito Gutiérrez Girardot, que comienza con Lizardi y se extiende a lo largo del siglo. Zarco, al igual que Lizardi, está intentando apelar al mercado y a la profesionalización, y aún cuando este intento en ambos casos resulte un poco infructuoso, la búsqueda de la legitimidad en el lector nos habla de una manera más compleja de concebir el oficio y el lugar del escritor.

La protección a la literatura debe venir de la nación, y ésta consiste en leer y estimar las producciones que tengan algún mérito. Reconocemos que en México, no sólo en las clases del pueblo, sino en las más acomodadas de nuestra sociedad, falta todavía la afición a la lectura, y no se comprende que pueda ser *una profesión honrosa la de escritor público* (Ibid, 821) (Los subrayados son míos).

Esta “profesión honrosa”, si bien apenas comienza a esbozarse en estas latitudes¹¹, ya se vislumbra como una posibilidad, un lugar deseado, al menos en el terreno del imaginario. Se trata de una búsqueda sin duda muy influenciada por el proceso de deslinde de la literatura que se está llevando a cabo en Europa. Autores como Zola remarcan una y otra vez la importancia de una opinión pública independiente que sólo puede venir de la mano del mercado y de la profesionalización del escritor. Un escritor que tiene la opción de apelar a un mercado de lectores, es un escritor que puede ejercer su lugar de director de conciencia desde un lugar que se presenta mucho más abierto y más plural.

Intentemos comparar brevemente la situación de un escritor bajo el reino de Luis XIV con la de un escritor de hoy. ¿Dónde está la afirmación plena y compleja de la personalidad; donde está la verdadera dignidad; dónde, incluso la mayor productividad, la existencia, más fácil y respetada? Evidentemente del lado del escritor actual. ¿Y esta dignidad, este respeto, esta largueza de medios, esta afirmación de su persona y de sus pensamientos, a quién lo debe? Indudablemente al dinero. En efecto es el dinero, la ganancia legítimamente obtenida a través de sus obras, la que lo ha liberado de toda protección humillante, que ha hecho del antiguo volatinerero de corte, del antiguo bufón de antecámara, un ciudadano libre, un hombre que sólo depende de sí mismo...El dinero emancipó al escritor y creó las letras modernas (Zola en Sarlo, 1983: 70).

¹¹Sin duda se trata de un camino muy tortuoso que parece moverse más en el plano de los deseos que en la realidad económica de estos países, Belem Clark de Lara ha señalado como en América latina ni siquiera en el fin del siglo XIX es posible encontrar la profesionalización del escritor: “el escritor se vio súbitamente desplazado de sus funciones sustantivas del gobierno y quedó inmovilizado en su actividad profesional, pues no contó con el respaldo de un mercado de lectores que le permitiera ejercerla independientemente. Por ello, los escritores del último tercio del siglo XIX se vieron obligados a ejercer otras actividades no literarias (Clark, 1998: 46).

De nuevo se vislumbra la relación entre el escritor y el poder como una característica del pasado monárquico y se resalta la independencia y la libertad del escritor-ciudadano, sin más atadura que la de su conciencia. Es este lugar de independencia al que muchos escritores latinoamericanos aspiran, una cultura republicana que permita que el escritor viva de su pluma y se desligue de los mecenazgos y de los cargos oficiales. Un escritor que dialoga directamente con sus lectores, sin presiones. Un escritor, en fin, que intenta hablar desde un lugar distinto al del Estado y el poder¹². Sin duda, se trata de una aspiración que choca en América Latina con una dura realidad, instituciones más débiles y mercados que no ofrecen un soporte sólido, sin embargo sigue siendo un lugar que se anhela y se aspira. Esta relación contradictoria con el público, a medio camino entre la búsqueda y la queja, lleva al escritor a una situación ambigua donde apela a la legitimidad del mercado pero debe ejercer otras actividades para su subsistencia.

En América Latina [el escritor] se encuentra sometido a las presiones de un mercado reducido: si el escritor tiene que trabajar como tal o en otra actividad para financiar la publicación de sus libros, al cabo observa que su literatura carece de mercado, pues son escasísimos los editores y los lectores. Los libros circulan de manera restringida, el escritor sólo será reconocido como tal por los grupos de pares, muy poco en el círculo diminuto del mercado editorial. En Europa no ve sino las posibilidades que nunca tendrá en sus países (Montaldo, 1995: 101).

¹² La relación entre la profesionalización y el surgimiento del intelectual será estudiada más detalladamente en el capítulo “Los genios aéreos de Juan Montalvo”.

La conciencia de esta situación desventajosa no quiere decir que no se intente, precisamente, solidificar los mercados nacionales y fortalecer la opinión pública. La necesidad de difundir la lectura, no sólo en los sectores medios sino también en los sectores populares, obedece a esta conciencia de que sólo se puede construir una república de ciudadanos a través de la consolidación de la opinión pública y de la libre discusión de las ideas. Es ésta una de las premisas fundamentales de las que parte Zarco, sin la difusión de las nuevas ideas no hay república posible:

La educación es la base de la felicidad de las naciones, de las familias y de los individuos; la educación hace buenos padres, buenos hijos y buenos ciudadanos. En vano una nación aspirará a ser grande, si antes no ha procurado difundir la instrucción en el pueblo. Sin ella ¿cómo podrá una nación seguir una senda de progreso que no conoce, que no comprende siquiera? (*El Siglo Diez y Nueve*, 28 de abril de 1851).

Zarco apela a una república de lectores-ciudadanos, es a ellos a los que se dirige, sin embargo, está conciente de que se trata de una opinión pública en gestación y que todavía hay mucho camino por recorrer. De allí que Zarco termine un poco atrapado en su propia propuesta, si no es posible legitimar la voz del escritor en el mercado hay que apostar entonces por el sacrificio y, si es necesario, por la miseria. En una actitud verdaderamente romántica Zarco hace de la miseria, digna y noble, un sacrificio necesario si se quiere mantener la integridad del escritor, “La miseria no es una disculpa. Ella es por el contrario la verdadera prueba del genio, de la conciencia y del honor” (1994a:821). Aquel que desee ejercer su magisterio tendrá que asumir a ratos una cierta heroicidad:

Los que tengan vocación para escribir tienen que trabajar asiduamente y que resignarse a no esperar recompensa. La pasión a las letras exige también generosos sacrificios. El abandono y la pobreza son los males que menos temor inspiran: es menester contar con la burla, con la ingratitud, con la envidia y con la calumnia. Todo debe arrojarse. El que no tenga valor para tanto, abandone la pluma o mendigue favores (“De la protección a la literatura”)(Ibid,823).

Pareciera entonces que para Zarco sólo se perfilaran dos caminos, el del sacrificio o el del mercado de lectores, sin embargo, esta última opción tiene sus propias contradicciones y paradojas. Zarco está conciente de que el mercado también tiene sus demandas y exigencias, no es un medio libre de presiones y ataduras. El mercado implica un grado de negociación que no está exento de una cierta dosis de renuncia y sumisión. El lector permite que el escritor se libere de ciertas instituciones de las cuales parecía depender de una manera muy directa, pero al mismo tiempo ejerce una nueva presión, impone sus gustos, sus aficiones, demanda cierto tipo de escritura y rechaza otras. Se trata de un diálogo y una negociación que no siempre resulta fácil.

Cuando Zarco define al público como un ser de dos caras “monstruoso” y “multiforme” e “imparcial” e “ilustrado”, no está más que reflejando esta serie de conflictos, poniendo sobre el tapete la tensión que se produce entre ambos. Son las mismas paradojas que establecerá con el editor, figura con la que parece batallar continuamente, negociando entre las exigencias del periódico y sus propios deseos.

Te voy a contar lo que me pasa en *El Demócrata*. Esta redacción es una verdadera federación; cada uno de nosotros es un estado soberano e independiente; pero como nos falta lo que en cualquier periódico es el

centro de unión, el poder general, es decir el editor impresor, esto es una verdadera Babel...En medio de esta anarquía, todos se acuerdan de que el misero de Fortún tiene que llevar algunas columnas cada semana, y todos me cuitan, me acosan, me asedian; un redactor quiere que hable yo de modas, otro que me ocupe del teatro, otro quiere que elogie esto, que critique aquello, y siempre me dicen que me falta o me sobran treinta renglones, que mi artículo salió muy corto, que estuvo muy largo, y quieren poner linderos fijos a mis producciones. Así cuando algo escribo, es muchas veces sin acordarme de *El Demócrata*, y gozo de la más amplia soberanía para decir lo que se me viene a las mientes (“Correspondencia particular de Fortún”, 1850)(1994b:385).

Por más que Fortún se declare como un estado soberano, la presencia de estas líneas devela la tensión que se produce entre el escritor y las demandas del público. Zarco debe negociar sus espacios y muchas veces ceder ante las presiones de un medio que tiene sus propios requerimientos. Tendrá que ser a veces editor, cronista, poeta, reportero, narrador, ensayista político, etc. Deberá ajustar su escritura a una serie de funciones que requerirán de distintos personajes. Cuando Fortún comienza a escribir artículos de moda dice hacerlo porque no le queda más remedio ya que así se lo ha asignado su editor. En un divertido diálogo entre ambos personajes, Fortún dice lo siguiente:

-...me declaro enteramente incompatible para estudiar la moda, y en último caso haré dimisión...y escribiré luego un folleto sobre los inconvenientes de ser redactor de *La Ilustración*, a manera de los que últimamente...

- Nada Vale. No hay remedio. Se ha de publicar esa estampa que acabamos de recibir de París, y ha de ir acompañada de un artículo de usted. Después que usted no hace versos, ni pensamientos sueltos, ni estudios morales, ni traduce nada, ni escribe biografías, ¿no ha de escribir un artículo de modas?

- ¡Paciencia! Escribiré...¡Qué bien decía Fíguro: qué placer el de ser redactor! (“El hábito no hace al monje”, 1851) (1994b: 436).

La prensa se presenta como un lugar lleno de negociaciones, de pactos, donde el escritor intenta modelar a un lector, pero al mismo tiempo es modelado por él. Un lugar que se quiere representar como un espacio exento de la presión política y donde los integrantes de esta suerte de comunidad letrada establecen sus propios pactos y sus propias reglas. Al igual que la literatura, la prensa no puede buscar legitimidad en el Estado o en el poder, debe buscarla en el público con todos los riesgos que esto significa:

Si se comprende cuanta es la importancia que debe tener la prensa en un país democrático, si se comprende su misión civilizadora y grandiosa, se comprenderá también que el asalariarla es lo mismo que reprimirla, y que la inteligencia se prostituye cuando se la obliga a pensar de la manera que más plazca a los encargados del poder (1994a:115).

Cuando a Zarco se le acusa de ser un periodista oficial y de mantenerse muy cerca de Juárez responde con vehemencia: “Nuestros juicios serán enteramente libres e imparciales[...]Por grande que sea la conformidad de nuestras ideas con cualquier gobierno, jamás aceptaremos el papel de periodistas oficiales, pues creemos que sin absoluta independencia es imposible poder cumplir con los deberes que impone la profesión de escritor público” (*El Siglo Diez y Nueve*, 1 de enero de 1856).

Sin duda, se trata de una visión que vuelve más compleja la tradicional noción del letrado que nos ha devuelto la crítica. El lugar desde el cual pretende hablar Zarco no es el de los alrededores del Estado -una noción que además parece poco pertinente

en un México que atraviesa importantes coyunturas y que no termina de consolidar un estado nación- sino desde y hacia la opinión pública. Ese “anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes” (Rama, 1984: 33) que parece caracterizar a la “ciudad letrada”, no termina de cuajar con esta visión de un Zarco que intenta reiteradamente establecer una escisión entre su lugar de enunciación y los anillos del poder, al menos como lugar deseado, imaginado.

Zarco intenta pasar por alto las transacciones políticas que se producen en la prensa y la cercanía que ella tiene con proyectos políticos muy claros. No podemos olvidar que se trata de medios que defienden proyectos muy nítidos y definidos. *El Siglo Diez y Nueve* es inevitablemente el portavoz del partido liberal, aun cuando Zarco desea representarlo como un espacio imparcial. Zarco nos presenta una visión idealizada de la prensa como un lugar marcado por la pureza y la independencia. Más allá de la factibilidad o no de esta independencia, lo realmente significativo es lo novedoso del lugar que se está diseñando para el escritor y la función que se le quiere asignar como un sujeto libre, imparcial, autónomo, en pocas palabras, un escritor y un sujeto modernos.

Su labor como editor nos refleja algunas de las paradojas de esta representación, desea erigirse como una figura independiente, alejada del poder, profesionalizada, pero al mismo tiempo se constituye en una figura que defiende unos intereses y una visión política muy clara. Zarco no está hablando desde un lugar exento del poder, está hablando desde un nuevo poder, el de la prensa y la opinión pública. Desea alejarse de Estado, no para abandonar la política sino para ejercerla

desde otra autoridad, la del escritor independiente que se constituye en una suerte de contrapeso del poder y su más certero vigilante.

La prensa si es justa, si es imparcial, si se propone decir la verdad, tiene alternativamente que censurar o que alabar los actos de los poderes públicos. La prensa puede muy bien errar en sus juicios: pero para ser consecuente debe tener por norma los principios y no trazarse como plan la alabanza o la censura perpetua. Tal es al menos la conducta que nosotros seguimos y en ella no hay afectación ni inconsecuencia (*El Siglo Diez y Nueve*, 16 de junio de 1869).

Zarco está construyendo un espacio que intenta fusionar las labores políticas de un letrado que sabe que la literatura no puede prescindir de un contenido moral y pedagógico, con la necesidad de ejercer ese magisterio desde un lugar que se desea presentar como ajeno al poder. Se trata de ejercer la política desde otro lugar, desde una suerte de apostolado que intenta establecer un mundo de valores ajenos o, por encima de, las luchas de los partidos y las facciones. Ese “enseñar las verdades luminosas, corregir los vicios nocivos de la humanidad, dar un poco de fe y de esperanza a los que padecen en la tierra” no pasa por los engranajes del Estado, sino por los de la prensa y la opinión pública. Se trata de un cambio tanto del lugar de enunciación como de la manera de autorrepresentarse. De allí que las máscaras le sean de tanta utilidad, le permiten asumir distintas voces y distintas funciones dentro del espacio híbrido de la prensa; hablar desde la frivolidad de Fortún, o desde la voz letrada de Francisco Zarco, desde la crónica mundana o desde el tratado político. De alguna manera, la heterogeneidad del discursos periodístico lo obliga a camuflarse repetidas veces y asumir distintas máscaras.

Fortún es el traje de luces, la máscara banal, que le permite disfrazar su mensaje moral y político, no sólo para burlar los guardianes de la censura, sino también para hacerlo llegar, a través de la ligereza, a la opinión pública, a sus lectores de la prensa, a sus damas encopetadas y a sus distraídos calaveras. Salirse del buró político e internarse en los renglones de la crónica, no como quien predica, sino como quien deja colar sus lecciones suavemente entre sus liviandades y sus desplantes. Adentrarnos en Fortún, en su vida efímera (1850-1854), en sus escenarios, nos permitirá comprender mejor la complejidad del lugar desde el cual intenta hablar Zarco y el lugar tan híbrido que intenta darle al escritor y a la literatura. La ciudad, será uno de los espacios predilectos de sus crónicas, el decorado ideal donde desplegar su traje de “veleta”. Veamos algunas de sus escenas.

4. Las crónicas de la ciudad. Del *flâneur* al ciudadano.

La palabra llena los vacíos: construye estados, ciudades, fronteras, diseña geografías para ser pobladas, modela a sus habitantes.

Beatriz González Stephan

La ciudad es el espacio político por excelencia, el lugar donde se ventilan los pormenores de los avatares públicos. En ella se desgrana la política menuda y se discute el destino de los ciudadanos, en sus calles los avatares de la *Realpolitik* se vuelven charla y cotorreo, el pan nuestro de cada día. Es esa política menuda la que Zarco recoge en sus primeras crónicas de la ciudad. No se trata del gran panorama ideológico, sino de la política del día a día: la destitución de un ministro, las elecciones del ayuntamiento, la actuación de un gobernador, las decisiones de la cámara de diputados, y todos aquellos accidentes que conforman la cotidiana política.

Son las crónicas de la ciudad que Zarco escribe para *El Demócrata* antes de toparse con la censura. En ellas Zarco describe con minuciosidad la vida política de la ciudad, sus avances y caídas, pero sin abandonar por completo esos otros avatares que también conforman la vida de los ciudadanos: las obras de teatro, la ópera, los conciertos, los bailes, las tertulias, el hipódromo, así como noticias sobre incendios, asesinatos, etc. Zarco nos informa sobre los debates del ágora mientras explora brevemente otras facetas más mundanas. De igual manera, no pierde la oportunidad de insertar reflexiones morales, comentarios mordaces, parodias, caricaturas,

haciendo de la ciudad un rico y complejo escenario donde deambulan y debaten los ciudadanos. La ciudad, como sus crónicas¹, son el espacio de la hibridez.

Este artículo no es un estudio moral, como se llaman ahora todos los escritos en que una vez siquiera se pone la palabra “alma”, ni es filosófico, ni político, ni religioso, ni moral, ni inmoral. Es sólo una especie de revista, de relación de hechos, de gacetín como dice un colega de reciente introducción (“Novedades, mejoras, etcétera”, 1850)(1994b:363).

Una miscelánea en que todo se confunde, en que se mezcla la política con el teatro, lo triste con el risueño, el gobierno con toda clase de cuentos y novedades (Ibid:367).

El hilo conductor que le da una cierta unidad a esta miscelánea es la metrópoli, pero el punto focal irá variando, así como la entonación con que se relatan sus acontecimientos. Después de la desaparición de *El Demócrata* las crónicas de la ciudad tienden a hacer de la política un tema más sutil, menos fácil de rastrear. En *El Siglo Diez y Nueve* encontramos ya una manera distinta de jerarquizar y representar la ciudad:

Y así comienzo hoy para hablaros de todo lo que pasa en la ciudad, para charlar de política, de teatros, de música, de literatura, y en una palabra, de cuanto pueda, valga o no la pena de ser referido. Estos escritos no serán históricos, políticos, ni literarios, ni nada, en fin, pudiendo aspirar cuanto más al título de *crónicas insustanciales y ligeras*, porque en ellas nada habrá de peso por ser esta circunstancia no sólo ajena de mi carácter, *frívolo por naturaleza*, sino de la sección de literatura y variedades de cualquier periódico que aspire a ser leído, pretensión que ya es extraña de parte de nuestros escritores (“Correo de México”, 1852) (1994b:417). (Los subrayados son míos).

¹ Zarco llama a esta serie de textos sobre la polis “crónicas de la ciudad”. Si bien el término crónicas parece acercarnos a una concepción de la escritura más cercana al fin de siglo, Zarco la utiliza para caracterizar aquellos artículos marcados por la hibridez de sus temas.

Los textos sobre la ciudad que aparecen tanto en *El Siglo Diez y Nueve* como en *La Ilustración Mexicana* tienden a explorar la polis con una mirada menos cargada de las novedades, menos centradas en las noticias políticas y mucho más cercanas a la reflexión, la contemplación, y a la descripción de este espacio, de sus recovecos, sus actividades, pero sobre todo de sus habitantes. Esa mirada “frívola” que Zarco insiste en resaltar se acercará a las vitrinas, las exposiciones, los paseos, e intentará registrar el temple de la ciudad, su deambular más mundano. Zarco insiste una vez más en asumir un tono ligero y banal que pareciera inseparable de lo que él llama la “sección de literatura y variedades de cualquier periódico”. De nuevo necesita el enmascaramiento para encarnar las peculiaridades de este registro literario y para explorar con más comodidad estas “crónicas insustanciales”.

Esta mirada frívola y ligera lo llevará a un terreno poco explorado en estas tempranas décadas del siglo XIX. Zarco incorpora ciertos tópicos que parecen inevitablemente asociados a una cierta experiencia moderna de la ciudad, me refiero a la incorporación de nociones como las del *flâneur* y el *spleen*. Resulta realmente sugestivo encontrar en estas crónicas largos pasajes dedicados a la descripción de estos fenómenos tan emblemáticos de la modernidad.

Posiblemente hablar del *spleen* y del *flâneur* en América Latina nos remita invariablemente a un cierto imaginario moderno que se despliega a finales del siglo XIX. Esa mirada urbana que roza el desencanto y la transgresión nos recuerda los desplantes de un Juan Fernández. Sin embargo, estos tópicos tan emblemáticos de la modernidad, tan definitorios de una mirada estetizada que intenta hablar desde una cierta periferia del mundo burgués, se encuentran presentes en una serie de textos

mucho más tempranos. Desde el incipiente y ambiguo “*Je flâne*” de las cartas de viaje de Sarmiento es posible toparse con el uso –complejo y contradictorio- de una cierta mirada moderna que asume un problemático desencanto vital. Y digo problemático porque estos tempranos coqueteos con la *flanerie* y sus desplantes no parece poder insertarse del todo dentro de la visión dominante de lo literario como un espacio determinado por el imperativo de la construcción nacional.

La idea de explorar un cierto tedio vital unido a una mirada individual y solitaria que pretende distanciarse de la masa y de sus medianías parece un discurso poco cónsono con los idearios nacionales y con las elevadas misiones civilizadoras planteadas por la élite letrada y sus productores culturales. Sin embargo, el *flâneur* y el *spleen*, aunque discretos y esporádicos, están allí. Habría que preguntarse entonces por las funciones que estos elementos desempeñan dentro de este complejo campo cultural y qué tipo de diálogos establecen con otro tipo de discursividades más politizadas.

En *La Ilustración Mexicana*, Zarco le dedica un largo artículo al *spleen* y lo describe como una enfermedad del espíritu, que si bien tiene sus orígenes en las ciudades inglesas, ha comenzado a formar parte ineludible del estado anímico de los ciudadanos. Los tiempos modernos han hecho del tedio un “hecho universal” (“El *spleen*”, 1852) (Zarco, 1994a: 404) que igual puede sentirse en una obscura calle de Londres, en los pasajes de París o en las bulliciosas calles de Ciudad de México. Para Zarco, el *spleen* llega a México de la mano de un mundo que está cambiando y que abandona las viejas formas coloniales.

El *spleen* es una manía o enfermedad o desgracia que no podemos traducir, porque significa cosa distinta y peor que nuestro hastío, que nuestro tedio y que nuestra tristeza. En cuanto a enfermedades puede colocársele entre el histérico y la hipocondría. Pero con todo, *el spleen no es más que spleen, cosa desconocida en México durante la dominación española*, circunstancia que no sé cómo han olvidado los que declaman contra nuestra independencia. *Es seguro que nuestros abuelos ni siquiera oyeron hablar del spleen* y aunque las primeras relaciones exteriores de México fueron con la Inglaterra, el *spleen* tardó algunos años en introducirse, de contrabando por supuesto, pues no tiene lugar en el arancel (Ibid: 403)(Los subrayados son míos).

Esta enfermedad que llega de contrabando con la república y la independencia parece inevitablemente asociada a una concepción distinta de la ciudad y sus habitantes. Se trata de una mirada que desea entrar en contacto con ciertos tópicos ligados al progreso, al desarrollo y a la modernización de la urbe. El *spleen* le permite establecer una ruptura y un corte con la ciudad de los “abuelos”, es decir, con la tradición y el pasado colonial, y acercarse a un espacio que establece vínculos más claros con una cierta modernidad europea. En “El crepúsculo en la ciudad” (*La Ilustración Mexicana*, 1851) Zarco nos describe a un sujeto que se lanza en la aventura de explorar las contradicciones de la ciudad tratando de aplacar el hastío vital. Se trata de un personaje que busca en las calles una serie de estímulos que le permitan lidiar con cierto desasosiego y que nos recuerda, sin duda, las actitudes y desplantes del *flâneur*²:

² Walter Benjamín describe al *flâneur* como un “abandonado en la multitud” (Benjamín, 1998:71), multitud que funciona como un “asilo”(Ibid) y un “narcótico”(Ibid). El paseante solitario con su mirada atenta devela muchos de los sentidos menos evidentes de la muchedumbre y la ciudad, pero también encuentra en ella un cierto grado de consuelo y satisfacción, su presencia es estimulante y cautivadora, casi diríamos, adictiva. La ciudad es al mismo tiempo la causa y el remedio del hastío. El *spleen* y otras novedosas formas del tedio se encuentran estrechamente ligadas a los espacios urbanos y a los furtivos intercambios que ella genera.

Son las cuatro y media de la tarde (no empieza aún el crepúsculo, pero a mí me gustan las ojeadas retrospectivas); he concluido de comer; fumo un cigarro; me paseo en mi cuarto; no hallo que hacer: tomo un periódico, sé cuantos robos hubo el día anterior, cuántas piernas rotas, y otras mil cosas que no me interesan. Hojeo algunos libros, me asomo a la ventana; hace todavía un sol fuerte, no tengo a donde ir, ni de que ocuparme. Puedo, pues, disponer libremente de mi tiempo, del cual he sido un poco pródigo, a pesar de que no falta quien me diga que el tiempo es dinero. Busco mi sombrero, que siempre me cuesta trabajo encontrar, mi bastón, mi pañuelo, mis cigarros, y a la calle (1994a: 217).

La misma descripción detallada del atuendo que le acompaña, su pañuelo, su bastón, su sombrero y sus cigarros, parece querer mostrarnos la imagen de un cosmopolita que bien podría encontrarse en cualquier ciudad del mundo. Su defensa del ocio y ese desprecio por el paso de las horas y la visión mercantilista del tiempo nos hablan de ese paseante que no tiene prisa y que puede sumergirse en una contemplación sin horarios y sin rutas, deambulando “en distintas direcciones” (Ibid).

Este Fortún que Zarco despliega en la ciudad se pierde entre la masa anónima, se topa con las muchedumbres, se desconcierta ante la velocidad de los coches que “amenazan la existencia del público pedestre” (Ibid, 221), se aturde ante la confusión y la amalgama de estímulos, “gente que van, que vienen, que corren, ruido, confusión” (Ibid). Zarco nos describe un tipo de sociabilidad que ha abandonado los espacios más familiares de lo rural para sumergirse en una convivencia más urbana y mercantilizada.

Esta aproximación a una mirada moderna de la ciudad es descrita con minuciosidad por el escritor Vicente Quirarte en su libro *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México* (2001). Quirarte encuentra en Zarco una especie de

solitario *flâneur* latinoamericano que “logra leer entre líneas la condición del hombre, desconcertado ante la modernidad” (2001: 109). Para Quirarte, estas crónicas hacen de la Ciudad de México más que el lugar de la construcción de la identidad nacional el escenario donde descifrar el destino del hombre y su inevitable soledad.

Pocos textos de nuestra literatura urbana de la primera mitad del siglo alcanzan la riqueza conceptual del trío de colaboraciones de Zarco publicado en *La Ilustración Mexicana*: “Los transeúntes”, “México de noche” y “El crepúsculo de la ciudad” son tres piezas más cercanas a Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire que a Guillermo Prieto. Apenas salido de la adolescencia, Zarco explora la relación del individuo con la masa, la soledad individual en medio de la multitud (Quirarte, 2001: 106).

Sin duda hay en Zarco una manera distinta de imaginar la ciudad, pero habría que preguntarse por la funcionalidad de ese discurso y por la manera como Zarco utiliza ese desencanto dentro de un proyecto político nacional. Esta apropiación de ciertos tópicos modernos más que una exploración del tedio existencial, pareciera una estrategia y una manera de concebir lo nacional como un espacio que se entreteje con ciertos parámetros de la modernización. No hay en Zarco la mirada desencantada de un Poe o de un Baudelaire, desmontando las paradojas y contradicciones de la ciudad moderna, sino por el contrario el deseo de apropiarse de este imaginario como un espacio anhelado. Zarco desea revestir la Ciudad de México, caótica y empobrecida, con los ropajes de la civilización y la modernidad. Intenta construir un decorado urbano que se ajuste al modelo de ciudad avizorado como el espacio de los ciudadanos modernos.

4.1. La ciudad del deseo

Las crónicas de Zarco intentan poner en escena una ciudad moderna que se aleja de la pobreza y de las penurias de la ciudad real. Cuando se interna en ella su foco se dirige, una vez más, hacia un ciudadano clase media que no parece mostrar mayores contradicciones ni amenazas al orden. Describe a los “negociantes”, “banqueros”, “dependientes”, “calaveras”, “cocineros”, “sastres”, “zapateros”, “artesanos”, etc. Dentro de este registro de la ciudad y de su incesante movimiento apenas si se nombran sujetos ligados a oficios menos pujantes “la vendedora de tortillas”, “los billeteros”, “los limosneros”, “las hijas de la alegría” y “los rateros”. Sujetos que aparecen más ligados a la noche y a esa oscuridad que hace de la ciudad un espacio menos reglamentado y más proclive a la ruptura del orden. El retrato de estos personajes, sin embargo, no atenúa la visión de una ciudad moderna, por el contrario, acentúa la representación de una polis rica en sus paradojas y contradicciones.

En “México de noche” Zarco nos describe junto a los asiduos al teatro, a los paseantes, a las familias comiendo caramelos y castañas, una serie de personajes que habitan los suburbios de la ciudad. Se trata de aquellas calles alejadas del centro que, según Zarco, tienen una fama inmerecida, ya que la vida en ellas transita con tranquilidad:

¿Avanzaremos hasta los barrios? Sí, adelante, todo está cerrado, el silencio es profundo, el sereno está dormido y es raro encontrar a alguien. Se calumnia, pues, a los miserables que viven en los suburbios cuando se pondera tanto la inseguridad...Y en cuanto a crímenes son exagerados tantos lamentos. Ya no hay ladrones astutos como Garatusa, ni ensebados y endiablados como en tiempo de Revillagigedo... ¿Ha mejorado la policía? No; pero ha mejorado el pueblo y ha disminuido la ignorancia. Las clases trabajadoras se acuestan temprano y duermen en paz (1994a:549).

Zarco está intentando representar una ciudad sin mayores asperezas, en donde incluso los suburbios -espacio otro por excelencia, siempre tan cercano en el imaginario a la miseria, la violencia, lo no civilizado- son lugares donde impera el orden y el acatamiento de las leyes³. Resulta llamativo como Zarco elude, por ejemplo, la conflictiva figura del lépero, tan predominante en otros retratos de la ciudad⁴. Le resulta incómoda porque no parece poder integrarla dentro de esta sociedad relativamente armoniosa que está intentando representar.

A Zarco le gustan las miradas panorámicas, poner el foco en la “coqueta” y no en la “china”, en el elegante y no en el lépero. De alguna manera, Zarco desea transformar el mosaico urbano -incluso sus espacios más tradicionalmente

³ Esta visión de Zarco de un pueblo tranquilo que “duerme en paz” de alguna manera se inscribe dentro de una tradición que ha intentado suavizar la imagen de lo popular y que se refleja en los grabados, la pintura y las crónicas de costumbre. Patricia Massé Zendejas en su libro *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita* (1998) nos describe esta mirada: “Los grabados, la pintura y las crónicas literarias mexicanas afianzaron el estereotipo simpático de los pobres de la ciudad, ‘bien planchaditos y catrines’, como se refirió Manuel Toussaint al comentar los grabados de Hesiquio Iriarte. Algunos habían alcanzado cierto prestigio como figuras emblemáticas del pueblo capitalino” (109).

⁴ Pienso, por ejemplo, en la manera como Madame Calderón de la Barca describe con frecuencia los léperos de la ciudad deambulando entre la basura y la suciedad: “No se veía un alma cuando llegamos al sagrado recinto, sólo léperos miserables, en andrajos, mezclados con mujeres que se cubrían con rebozos viejos y sucios...el suelo está tan sucio que no puede uno ni arrodillarse sin una sensación de horror, y sin la determinación íntima de cambiarse después de ropa a toda prisa”, “Mientras escribo, un horrible lépero me esta viendo de reojo, a través de la ventana, recitando una interminable y extraña quejumbre, al mismo tiempo que extiende su mano con sólo dos largos dedos (“Mi debút en México”)(2003:54).

estigmatizados- en un espectáculo que no hiera los sentidos, que no ofenda⁵. Resulta muy interesante contrastar la ciudad armoniosa de Zarco con la visión más problemática que nos devuelve Prieto. Si en Zarco la elusión de la miseria y del conflicto pareciera ser su punto de mira, Prieto, por el contrario, encuentra necesario retratar el conflicto en aras de su superación:

Si la primera de nuestras necesidades, como yo creo, es la de la morigeración social, si el verdadero espíritu de una revolución verdaderamente regeneradora ha de ser moral, los cuadros de costumbre adquieren suma importancia, aunque no sea más que poniendo a los ojos del vulgo, bajo el velo risueño de la alegoría y entre las flores de una crítica sagaz, este cuadro espantoso de confusión y desconcierto que hoy presentamos (Prieto, 1993:406).

Este “cuadro espantoso” incorpora esa “población degradada y asquerosa” (Ibid: 98) que se mueve en el entramado urbano y que Prieto no tiene intenciones de omitir. Zarco, en cambio, tiene la necesidad de obliterar en nombre de una ciudad idealizada que contrasta de manera vertiginosa con la ciudad que nos devuelve la

⁵ Se trata, por lo demás, de una mirada que asumen muchos escritores de costumbres de mediados del siglo XIX y que intentan de alguna manera sanar las heridas de la guerra y apostar por la unidad nacional. María Esther Pérez Salas nos habla de este cambio de perspectiva: “Los artículos sobre el Paseo de las Cadenas, las Vendutas, o el Café del Progreso ilustrados con litografías presentaba las actividades de una sociedad que pretendía comportarse de manera similar a la europea; desaparecieron los representantes pintorescos de la capital en tanto ejes de un artículo o litografía. Aguadores, vendedores de dulces o aguas frescas, cocheros pasaron a formar parte de aquella sociedad que había que mejorar. Los textos y las ilustraciones se identificaron en gran medida con el sentimiento que prevalecía en ese entonces, tendiente a mejorar el país para evitar errores tan dramáticos como los sufridos después de la guerra de 1847” (2005: 257)

historia y sus cronistas⁶. Michael Costeloe en *Hombres de bien en la época de Santa Ana* (2000) nos habla de esa otra mirada:

Los numerosos extranjeros que visitaban la capital y los pueblos provinciales describían vívidamente la pobreza, la suciedad y las escenas generalizadas de decaimiento que veían. Una clase muy baja –conocida como los “léperos”– infestaba las calles de todos los barrios, donde la ebriedad, la prostitución y el desempleo y la vagancia eran comunes. La violencia y los robos eran cotidianos, y el delito de hecho estaba desatado porque las autoridades nacionales y municipales eran impotentes para contenerlos (2000: 44).

Una visión de la ciudad que sin duda refleja la profunda crisis económica y social por la que está atravesando un país que acaba de salir de una guerra en la que perdió gran parte de su territorio. La pobreza de la ciudad no sólo se refleja en esos léperos que Zarco prefiere eludir, sino también en la imposibilidad de mantener los servicios básicos, limpieza de sus calles, sistemas de agua, alumbrado, etc. La ciudad real parece entonces muy distinta de aquella urbe moderna que desea construir Zarco.

La inicua invasión de los Estados Unidos, la desastrosa guerra de 1846-47; la entrada de los norteamericanos a la capital de república, haciendo flotar el pabellón de las estrellas sobre nuestros edificios públicos el 16 de septiembre de 1847!; la pérdida de la mitad del territorio nacional, tenía consternados a todas las clases sociales; y más empobrecido aún el erario municipal, tuvo que abandonar importantísimos servicios. Así, al mediar el siglo XIX, en 1850, el aspecto de la ciudad era desastroso (Galindo y Villa, 1925: 191).

⁶ No quiere decir, en última instancia, que Prieto y Zarco no estén orientados por el mismo propósito, modelar y corregir las costumbres, simplemente que sus maneras de asumir estas tareas se dan de una manera distinta. Las finalidades serán las mismas, sus enfoques y métodos variarán en función de sus propias propuestas de edificación nacional.

Zarco intenta eludir esta ciudad, que al igual que el país, parece muy cercana a la desintegración y al caos, y nos presenta un espacio que apuesta por la cohesión y el reordenamiento social, donde los contrastes apuntan más hacia la riqueza vital de una ciudad moderna que a duras contradicciones que hay que resolver:

¡Qué divertidos son en medio de la confusión del anochecer, tantos contrastes! ¡Es la hora de luz y de tinieblas, de landós y de mendigos, de oración y de cinismo; es la hora en que se reúnen en las calles a darse codazos y a oprimirse las clases todas, los ciudadanos del mismo país, el que hace zapatos, el que sirve la mesa, el que improvisa fortuna, el que domina a la multitud, y el que hace versos; la que es la joya de los salones, la que vive de su trabajo, la que suspira de amor, y la que trafica con su cuerpo! En ese conjunto está todo lo que adoramos y lo que aborrecemos, lo que admiramos y lo que despreciamos, lo que esperamos y lo que tememos, la pureza y el crimen, el genio y la estupidez, la opulencia y la miseria. Y todos son hombres, todo es la propia especie, todos ríen, todos corren, todos se agitan, todos se ocupan de sí mismos, todos dormirán y soñarán dentro de pocas horas, para despertar mañana y volverse a encontrar al anochecer, sin conocerse, sin amarse, sin odiarse, hasta que uno a uno vayan desapareciendo, y entonces la historia de todos será una misma: la historia de un feto hasta convertirse en esqueleto (“El crepúsculo en la ciudad”) (1994a:222).

No puedo dejar de pensar en el calificativo “divertido” con el cual Zarco califica las contradicciones de la ciudad. De nuevo pareciera necesario restarle violencia a la imagen. Zarco se acerca a una visión de los ciudadanos como una masa anónima que se roza sin conocerse, que se amalgama de alguna manera, a veces a través del codazo, del tropiezo, pero que termina por poblar las mismas calles sin distinción. La calle es el lugar del encuentro, un espacio nivelador que pareciera omitir la posibilidad de la exclusión y la marginalidad. El tropiezo no impide que caminen por la misma acera la prostituta y la niña de sociedad, no impide, además,

que todos lleven el nombre de “ciudadanos” y que puedan apropiarse de las calles con un incuestionable temple democrático.

Esta noción de ciudadanía parece poder someter la heterogeneidad y las desigualdades sociales bajo un horizonte común. Un pensamiento que viene circulando desde los procesos de emancipación y que tiene que ver con la constitución de una identidad común que permita, más allá de las diferencias, la construcción de un imaginario nacional. Tal como señala Mónica Quijada en “¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano”, la noción de ciudadanía permite limar las diferencias:

En el imaginario de la emancipación, por ende, la nación aparecería como una construcción incluyente, en la que la heterogeneidad y la ausencia de cohesión que a ella se vinculaba, se irían esfumando paulatinamente por obra de una benéficas instituciones y una educación orientada a la formación de ciudadanos. En otras palabras, la dimensión institucional de la nación se sobreimpondría a la cultural, neutralizando la fuerza centrípeta de la diversidad mediante la cohesión fundada en la identidad global de la “ciudadanía” (2003: 309).

Es esta misma necesidad de atenuar las diferencias la que hace que Zarco termine apelando no sólo a la ciudadanía, sino a la condición humana como una suerte de rasero nivelador. Las diferencias sociales parecen diluirse ante el hecho contundente de que todos padecemos las mismas alegrías y tristezas, “todos ríen, todos corren, todos se agitan, todos se ocupan de sí mismos” (Ibid). Ante el dilema de la vida y la muerte las diferencias se vuelven más sutiles, menos determinantes.

Estos seres que deambulan por las calles y que irán, como todos, a parar a la tumba, no parecen ser entonces una simple exploración del tedio vital y del desencanto de la vida, parecen más bien la apropiación de un discurso de modernidad que le permite presentar una ciudad menos problemática. Si los dilemas de la vida nos afectan a todos por igual, los abismos económicos y sociales que se presentan en esa nación que se intenta construir e imaginar parecen menos profundos y menos insalvables. Los personajes de la ciudad moderna le permiten enmascarar las problemáticas fisuras de una nación que lucha por mantener un hilo cohesionador en medio de una tambaleante y quebradiza realidad política y le permiten a su vez introducir un modelo de ciudadanía democrática. Este modelo, paradójicamente, hará del *spleen* un arma de disciplinamiento y de reforzamiento del orden, más que un elemento cuestionador.

4.2. Un *spleen* moral

La noción del *spleen* puede resultar, sin duda, un elemento un tanto problemático a la hora de introducir un modelo de ciudadanía, su carga transgresora y cuestionadora del orden, no parece avenirse bien con la idea de construir un ciudadano que apunte los cimientos de la república. La imagen del *spleen* puede terminar, paradójicamente, en aquello que Zarco quiere evitar, la desintegración, el caos, la disolución de una nación que aún parece demasiado frágil. De allí que Zarco trabaje con mucha precisión este término e insista en determinar con claridad las

características del *spleen* mexicano, “un poco desnaturalizado, un poco cambiado” (1994: 403).

Zarco se ve en la necesidad de mexicanizar el mal del siglo y despojarlo de sus excesos, esos que pueden acercarse a terrenos moralmente peligrosos. Desecha de un plumazo las pasiones exacerbadas que conducen al suicidio y al delirio y las sustituye por acciones más mesuradas. De hecho, el *spleen* de Zarco termina siendo una enfermedad moral, se trata de una queja ante una sociedad que aparentemente se ha dejado seducir por un materialismo y una banalidad que sólo puede causar tedio. Los jóvenes de la clase media –hombres y mujeres- con una cierta sensibilidad y riqueza del espíritu son, según Zarco, los únicos capaces de sufrir de este mal. Jóvenes hastiados de una vulgaridad materialista que parece venir de la mano de una ciudad moderna que se consume en las frivolidades de salón:

Vosotros los hombres de carrillos gordos y colorados, vosotros los que gozáis de estar bien peinados, de que os hagan cumplimientos, de comer mucho, o de ir a los toros; vosotras las que estáis ufanas con vuestras blondas y contentas cuando os dice flores cualquier quídam, creeréis que el cuadro que acabo de trazar es quimérico o exagerado y pensaréis que el *spleen* es una cosa imposible. No trataré de convenceros, y me conformo con felicitaros por vuestra dicha, porque bienaventurados son en este mundo todos los estúpidos (“El *Spleen*”, 1852) (1994a: 408).

Zarco está utilizando el *spleen* como un elemento diferenciador⁷, aquello que separa a los seres virtuosos de este sujeto burgués de carrillos gordos y colorados

⁷ La enfermedad como un elemento que sólo afecta a las almas delicadas es uno de los grandes recursos románticos del siglo XIX, piénsese por ejemplo en el gran papel que tuvo la tuberculosis en la literatura de la época y en cómo ella era un signo inequívoco de una sensibilidad frágil y de una

entregado a la chatura del mundo material. Está tratando de modular el temple de ese joven clase media que debe ser, precisamente, el modelo de ciudadanía, el epítome de las virtudes republicanas. De allí que el materialismo y las banalidades le resulten tan amenazantes, de alguna manera ellos se insertan en un espacio que considera vital para la construcción de una república liberal e ilustrada. Más que el cuestionamiento del mundo burgués se trata de la necesidad de limar sus excesos. El progreso se presenta como un futuro deseable siempre y cuando se module con valores que contrarresten sus banales desmesuras.

El espíritu de nuestro siglo es el materialismo; lo que se palpa, lo que se ve. De aquí el progreso de las artes que procuran comodidades; de aquí la decadencia de todos los sistemas abstractos. En nuestro siglo vale más una máquina para cortarse las uñas, que diez poemas épicos; alcanza más gloria el inventor de unas despabiladeras que se abran y se cierren solas, que el autor de un nuevo sistema filosófico; y conquista más secuaces un hábil maquinista, que un profeta o un fundador de nuevas sectas. La máquina casi ha animado a la materia; le ha dado cierta vida, cierto orden, que remeda la inteligencia y el instinto...En compensación se han amortiguado las grandes pasiones; el sentimiento se va en menguante todos los días, hasta que llegue a extinguirse como cosa inútil para las mejoras puramente materiales de los pueblos. (“Crónica de la Exposición, 1852) (1994a: 313).

Si bien este reclamo ante un mundo sumergido en un materialismo voraz nos recuerda mucho las posturas del artista finisecular, aquél que se apartaba de “El rey

imaginación poderosa. Susan Sontag describe la tuberculosis como una enfermedad que individualiza, es un mal que metafóricamente funciona como un elemento que diferencia al escritor y al artista de la multitud y sus banalidades: “El temperamento melancólico –o tuberculoso- era un temperamento superior, de un ser sensible, creativo, de un ser aparte. Puede que Keats y Shelley hayan sufrido atrozmente por esta enfermedad. Pero Shelley consolaba a Keats diciéndole que ‘esta consunción es una enfermedad particularmente amiga de gente que escribe versos tan buenos como los tuyos’”(Sontag, 1989:51).

burgués” y la “Canción del oro”, no se trata del mismo desencanto⁸. En Zarco el materialismo funciona como una amenaza, algo que se intuye pero que sin duda se encuentra muy lejano de ese país empobrecido que dejó la guerra. Como ya dijimos, Zarco no está intentando hablar desde los márgenes del mundo burgués, está tratando de reforzar sus valores morales. El burgués de Zarco necesita ser fortalecido y contenido a través de la moral y los valores cívicos y espirituales, valores que permitan la construcción de una nación y una república que parecen necesitar con urgencia de cierta contención. De allí que el *spleen* de Zarco sea una enfermedad que necesita ser diagnosticada y, sobre todo, curada.

De un teatro, de una tertulia, de un festín; sale uno con muy buena dosis de *spleen*. Pero si teniendo algo de *spleen*, se sale uno a recorrer los campos, volverá un poco curado. Creo que de un paseo solitario nadie vuelve con *spleen*, pues si no se vuelve con una loca alegría; se adquieren ideas apacibles y tranquilas (“El *Spleen*”)(1994a: 411).

La naturaleza, es decir, lo ajeno a la urbe y a sus avatares, el espacio *otro* de la modernización, se transforma en el lugar donde ir al encuentro de un mundo de valores espirituales que la ciudad –al menos la imaginada- amenaza por momentos con destruir⁹. Una visión muy romántica de la soledad y del hombre que le permite

⁸ Esta crítica al materialismo también le sirve para acercarse a problemas como el librecambio, la riqueza como producto del trabajo individual y la concentración de fortunas y poder en pocas manos. El abogar por el fortalecimiento de la clase media implica una revalorización del trabajo y de los bienes materiales como producto, precisamente, de ese trabajo. Los lujos y excesos parecen acercarse más que a la sociedad finisecular a las clases y estamentos privilegiados que parecen sobrevivir del pasado colonial.

⁹ Esta relación entre la naturaleza y los valores espirituales será trabajada en el capítulo seis de este trabajo.

expurgar los excesos de un proyecto moderno que por un lado se anhela, pero también se le teme por sus excesos materiales.

El escritor diagnostica la enfermedad, la delimita, y al mismo tiempo propone su solución: la moral, los valores del espíritu y la religión, tres ejes que se fusionan dentro de su concepción de una república moderna e ilustrada que apueste por el orden y la medida.

El que no tiene ni más Dios que el interés ni más regla de conducta que la conveniencia, ni más principios de virtud que los del propio interés, pronto tocará a su término, porque es preciso que esas reglas máximas minen sus cimientos, y acaben por llevarlo a su ruina. La moralidad y la religión, que tantos espíritus fuertes tienen hoy por simplezas, o a lo sumo por cosas indiferentes, son dos cosas tan indispensables, tan necesarias, que sin ellas nada es subsistente ni duradero (*El siglo Diez y nueve*, 13 de junio de 1849).

4.3. Liberalismo. Orden y libertad.

La relación que Zarco establece, entonces, con la ciudad es bastante problemática, por un lado, la ciudad moderna le sirve como la puesta en escena de un mundo poblado de ciudadanos, heterogéneos y disímiles, pero ciudadanos al fin y al cabo, y por otro lado, ella encarna el peligro del materialismo, de un mundo que pierde sus valores y que relaja las premisas morales. De allí que Zarco insista en delimitar con claridad cuáles son aquellos rasgos que deben incorporarse a un proyecto nacional y cuáles deben ser pasados por alto. Zarco, nuevamente, desea establecer un modelo mexicano que no copie fielmente los patrones europeos, ni siquiera aquellos de la ciudad y la ciudadanía. La urbe y la nación deben encontrar su

propio equilibrio. Se trata de una visión que le permite rescatar ciertas zonas aparentemente alejadas de la modernización europea. Ante la queja de la tranquilidad y el atraso de la Ciudad de México, Zarco responde:

La quietud de nuestra capital, no me parece, como a algunos, síntoma de atraso. Si tuviéramos más afluencia de población, habría más espectáculos, y el comercio adquiriría mayor actividad, durando el tráfico hasta medianoche; pero la actividad y el movimiento nocturno de los muy pobres en las ciudades de Europa, es cosa que, a la verdad, no debemos envidiarles (“México de noche”)(1994a:549).

La quietud de la ciudad, esos pobres que inofensivos e inmóviles habitan la noche, parecen representar una urbe más apetecible y equilibrada. Una ciudad donde es posible ponerle límites a la experiencia moderna, desmontar los márgenes del mundo civilizado -llámese éste los desplantes del calavera o las rudezas de los tipos populares-, es éste el verdadero hilo conductor que se mantiene a lo largo de sus crónicas de la ciudad.

La importancia de la medida y el comedimiento en estos textos responden, de alguna manera, a la visión de un liberalismo en Zarco que le teme a los extremos y, sobre todo, a la pérdida del orden. Si bien Zarco ha sido catalogado como un liberal “puro” o “radical”¹⁰, especialmente en los años en que participó en la elaboración de la Constitución de 1856-57, la preocupación por el establecimiento del orden parece ser un ideal que comparten tanto “moderados” como “radicales”. Tal como lo ha señalado

¹⁰ Castañeda Batres, Raymond Wheat, Jesús Reyes Heróles.

David Brading, se trata de un asunto de tiempo y métodos más que de diferencias ideológicas:

La mayoría de los liberales suscribía más o menos el mismo cuerpo de abstracciones; creían en la libertad y en la soberanía de la voluntad general, en la educación, la reforma, el progreso y el futuro...Las diferencias surgen no del desacuerdo acerca de los objetivos finales, sino de los medios prácticos a utilizar y de su distribución en el tiempo (1998:101).

En el discurso que pronuncia Zarco para presentar la nueva Constitución a la nación, éste insiste en la necesidad de amalgamar dos parámetros inseparables, el orden y la libertad: “Se busca la armonía, el acuerdo, la fraternidad, los medios todos de conciliar la libertad con el orden; combinación feliz de donde dimana el verdadero progreso” (1994c:9). La insistencia en la importancia de las leyes y de la institucionalidad devela esa necesidad de instaurar un orden claro con reglas de ciudadanía muy bien establecidas que logren dejar atrás la eterna amenaza del enfrentamiento y la anarquía: “En la senda de las revoluciones hay hondos y oscuros precipicios: el despotismo, la anarquía. El pueblo que se constituye bajo las bases de la libertad y de la justicia, salva esos abismos” (Ibid). Son precisamente estos abismos los que Zarco está tratando de evitar.

Zarco refuncionaliza las crónicas de la ciudad y convierte una imaginiería moderna en elementos que le permiten mantener un cordón umbilical con un modelo de nación y de ciudadano muy claro. Está tratando, por un lado, de establecer modelos de hombres virtuosos que permitan la edificación de los ciudadanos

necesarios para la construcción de la república, y por el otro, de eludir los conflictos de la ciudad y de un país que lucha por la integración¹¹. Esta imperiosa necesidad de reunificar un país marcado por las guerras, no sólo con potencias extranjeras sino principalmente entre sus propias facciones, es retomada nuevamente en su discurso ante la nación:

El Congreso estimó como base de toda prosperidad, de todo engrandecimiento, la unidad nacional, y por tanto, se ha empeñado en que las instituciones sean un vínculo de fraternidad, un medio seguro de llegar a establecer armonías, y ha procurado alejar cuanto producir pudiera, choques y resistencias, colisiones y conflictos (Ibid, 5).

¿No son precisamente los choques y conflictos los que Zarco está tratando de eludir en su representación de la ciudad?, ¿no se trata, precisamente, de construir esa armonía? Las imágenes de la ciudad que Zarco despliega en sus crónicas funcionan como un espejo de la nación deseada y como un poderoso medio de construcción y orientación de los futuros ciudadanos. Zarco está consciente de que la ciudad es un espacio clave para el progreso de la nación.

¹¹ Esta fragilidad del sentimiento nacional y de su poder cohesivo es trabajado por Annick Lempérière en su artículo “De la república corporativa a la nación moderna. México (1821-1860)”. La autora nos dice: “Los sucesos del año 1846, cuando el restablecimiento de la Constitución del 24 coincidió con la Invasión Norteamericana, ofrecen sobradas pruebas de que el sentimiento nacional no podía todavía competir exitosamente con el egoísmo sagrado de las comunidades estatales y pueblerinas. Tal fragmentación de la identidad comunitaria facilitaba, por lo demás, las empresas políticas de todos los que actuaban al mismo tiempo dentro y fuera del sistema constitucional y del liberalismo: los caudillos que, apoyándose en una autoridad de tipo carismático que prescindía del “sprit de corps” y fomentaba las lealtades personales...” (2003: 327).

Nuestro solitario *flâneur*, cargado de tedio y de vacío espiritual, termina siendo una estrategia que desemboca en la construcción de ese imaginario nacional que permita consolidar a los tan imprescindibles ciudadanos. Su exploración del vacío espiritual, del desencanto, de la ciudad moderna, del *spleen*, no lo conduce a la edificación de una nueva subjetividad moderna, crítica y marginal, sino, por el contrario, hacia la moral, el disciplinamiento y la construcción de un marco modelador de la nación. Se trata de un ciudadano construido con los impuros materiales del desencanto espiritual.

No quiere decir esto que en última instancia Zarco no esté, efectivamente, explorando un registro distinto de la escritura que le permite adentrarse en nuevas temáticas y en maneras más modernas de lidiar con lo literario. Las crónicas de la ciudad, al igual que la ciudad misma, son un espacio muy híbrido y heterogéneo en donde Zarco encarna distintos papeles. Asume la voz de ese sujeto moderno, distanciado de la masa, cargado de *spleen*, que se deleita en describir el crepúsculo de la ciudad, aún cuando esa voz sea impura y se conjugue con la del guía espiritual que debe orientar a sus lectores. Se trata de espacios de exploración donde es posible que se fusione ese escritor desconcertado ante lo vertiginoso de la vida moderna, con ese letrado que necesita avocarse a la edificación de un imaginario que cohesione la nación. Toda la carga disciplinaria que se mueve detrás de ellos no anula el hecho de que Zarco esté experimentando con zonas novedosas y se esté permitiendo registros muy híbridos, donde la carga modeladora es tan sólo uno de sus elementos. Su exploración del vacío espiritual, del desencanto, de la ciudad moderna, termina conduciéndonos hacia la moral, pero no se reduce únicamente a ella.

De allí que me parezca necesario insistir una vez más en estas figuras híbridas que de alguna manera amalgaman una importante carga moral y política con la exploración de temáticas, voces, imposturas y registros discursivos que van definiendo lo literario como un espacio particular. La hibridez, paradójicamente, apunta hacia las batallas de un campo literario que está dibujando su propio perfil, un perfil con el que se negocia, pero que se está definiendo de alguna manera. Cuando Zarco explora una mirada moderna de la ciudad, un desencanto individual ante la multitud, está explorando registros de la escritura que tienen sus propias maneras de dialogar con los problemas de la modernidad y con los problemas de lo literario. Se trata de una mirada que irá definiéndose con más claridad y que terminará generando, en última instancia, la mirada del escritor moderno. Se trata, en fin, de una aproximación a la política desde las especificidades de un campo que requiere no sólo del enmascaramiento, sino de una exploración distinta de la escritura y sus necesidades.

5. La moda, el “bello sexo” y el figurín.

La moda está en el corazón de toda la modernidad.

Jean Baudrillard.

Si nos atenemos al número creciente de estudios sobre la moda que han aparecido en los últimos años pareciera difícil continuar hablando de ella como una práctica despojada de sentido. Sin embargo, la vieja imagen de la moda como un discurso fútil y superficial parece difícil de abandonar. Qué más banal que el ocuparse de escribir sobre trajes y figurines, sombreros y medias, corbatas y bucles. Habrá que insistir entonces, una vez más, en retomar una gramática del vestido que nos permita ir más allá del lugar común. Un traje copiado de un figurín francés o una mantilla española sobre los hombros portan consigo una serie de sentidos que van más allá del capricho del guardarropa y de las banalidades de la apariencia. La visión del traje y de la moda como objetos culturales nos permite insistir en una lectura que intente desentrañar los estrechos vínculos que se establecen entre la moda y otras prácticas como la política, la sexualidad, la construcción de una identidad, la lucha por edificar discursos legitimadores, y un largo e imbricado etcétera.

Zarco escribe para *La Ilustración Mexicana* una serie de crónicas de moda que intentan orientar a la lectora sobre el uso apropiado de los trajes y sus accesorios. En ellas el autor despliega una lectura de la vestimenta que va más allá del figurín y

del salón y que hace de los trajes y los bordados textos que sugieren complejas tensiones culturales. La moda parisina con todos sus excesos y opulencias, la española más discreta y neutra, la mexicana a medio camino entre ambas tendencias, son imágenes que Zarco transforma en discursos que, a ratos se encuentran y se integran, y a ratos se tropiezan. El traje se convierte en la forma corpórea y tangible de visiones que responden a ciertos modelos de modernidad y tradición, civilización y barbarie, y en última instancia, a ciertos modelos de nación deseada. En “Charla sobre un figurín” (*La Ilustración Mexicana*, 1851) Zarco define de una manera transparente esta concepción de la moda como un espacio signficante, plagado de connotaciones culturales:

Un vestido de mujer indica...indica además de una mujer, la industria, el comercio, la navegación, el estado de las artes, el del buen gusto, la riqueza, la prosperidad, la civilización, y hasta los instintos de un pueblo. Una cafe en todo su lujo, y una parisiense, puestas una al lado de otra, explican sin necesidad de historia, ni de estadísticas, ni de números, la diferencia de los dos pueblos. Yo creo que este nuevo sistema de estudiar a las naciones en la mujer, no dejará de encontrar partidarios (504).

No deja de sorprender la manera como Zarco está leyendo la moda en un momento donde ésta tiende a desdeñarse como una práctica poco significativa cuya importancia no debe traspasar las puertas del vestidor. Para el autor, a través de la moda pueden medirse los grados de desarrollo de una cultura¹, así como sus vínculos con proyectos liberales o conservadores. El vestido tradicional heredado de la colonia

¹ Tal como también podía verse en el desarrollo de esa ciudad moderna que Zarco quería poner en escena y en registros como la literatura que reflejan igualmente los avances de una nación.

española, por ejemplo, funciona como la antítesis de las visiones liberales y modernas de la moda parisina, son tendencias movidas, en última instancia, por resortes sociales y culturales. El figurín de moda se transforma entonces en un elemento que porta clandestinamente su carga política, un traje confeccionado a la manera de París es un elemento innovador y trasgresor:

El retroceso que hoy se nota en todo, no se extiende todavía a la moda, y no hay esperanza de que las mujeres se resignen a volver a los modestos trajes de la época colonial. De manera que el lujo femenino, fuera de consideraciones económicas, viene a ser un elemento democrático o revolucionario (“Modas”) (1994b:497).

Es “revolucionario” porque representa un mundo en transformación, abierto a las nuevas corrientes, y es “democrático” porque -al menos en teoría- al eliminar las leyes suntuarias² permite que distintas clases sociales se aproximen a él y puedan respirar la civilización que se esconde detrás de los encajes³. Emular el lujo de los trajes parisinos, sus excesos y ligerezas, es una manera de abrirse a procesos de modernización y de democratización que implican un desprendimiento del pasado y de algunas de sus tradiciones coloniales. La austeridad en el vestir, su “modestia”,

² Las leyes suntuarias fueron anuladas en 1793.

³ Dice Paulette Silva en su libro *De médicos, idilios y otras historias*: “El vestido y los zapatos marcaban la introducción al mundo civilizado, pero también a los valores burgueses: decoro, decencia, propiedad, autocontrol, autorrespeto, el gusto y la moda. Así, al considerar la homogeneidad que caracteriza a la sociedad moderna, es importante tomar en cuenta el papel de la moda y de la ropa ready-made, y las nuevas formas de distribución, como los escaparates atractivos y las tiendas por departamento. Incluso la venta por catálogo permitió ampliar los mercados hacia las zonas más tradicionales y al margen de la influencia de la moda dentro de los países europeos, pero también fuera de ellos. El sobrio traje negro masculino, y el exhibicionista, recargado e incómodo vestido femenino, con todos sus accesorios, a medida que avanzaba el siglo, conquistaba nuevos sectores sociales y apartados espacios” (2000: 39).

termina convirtiéndose en un elemento bastante conservador que representa el pasado monárquico y la herencia española. La mantilla y el sayón se transforman en prendas con una importante carga simbólica, en ellas se encarnan valores ligados a un cierto estoicismo castizo que parece resistirse testarudamente a los valores republicanos⁴.

Montserrat Galí Boadella en su libro *Historias del bello sexo* (2002) recoge la defensa que algunos escritores conservadores mexicanos hacen de la mantilla y el sayón. Marcos Arróniz y García Cubas, por ejemplo, escriben sobre la importancia de que las mexicanas no eliminen esta prenda de vestir de su guardarropa, ya que ella es una manera de llevar sobre los hombros ciertos valores de la sociedad colonial. Marcos Arróniz escribe lo siguiente:

El traje más romántico es sin duda el de la saya y la mantilla; es también el más adecuado a las damas, porque con su velo transparente y bordado simboliza su modestia y su recato, y cuando echado con soltura hacia atrás en ondulantes y graciosos pliegues se ve aparecer la blancura de la frente y el brillo de los ojos, como una ilusión de esperanza y de amor...En nuestro país se iba perdiendo esta costumbre española, que trae su origen de esas razas que levantaron el aéreo Alcázar de la Alambra, ligero y calado como las blondas; pero aquí en nuestro país sólo se usaba para las visitas de cumplimiento; en las grandes festividades religiosas, y el jueves y viernes santos para asistir a aquellas augustas ceremonias. Pero ahora comienza a llevarse con más frecuencia, y sirve para realzar sin duda alguna los encantos naturales de nuestras elegantes paisanas (Arróniz, *Manual del viajero en México*) (En Galí Boadella, 2002: 246)

Ante la creciente invasión de la moda francesa, los conservadores tienden a reaccionar con una actitud recelosa y una búsqueda por mantener vigentes esas prendas que ocultan el cuerpo femenino, que lo llevan a un pasado que se presenta

⁴ No quiere decir esto que la moda francesa no esté apelando en última instancia a los valores del candor y el recato, se trata tan sólo de grados de apertura y libertad.

menos amenazador, más natural, y si se quiere, más inocente y más sencillo. La matrona castiza, con su estoicismo, parece mantenerse como un modelo de recato, pudor y austeridad, que resulta para muchos indispensable a la hora de mantener las tradiciones y el orden frente a los artificios y transformaciones del vestido y del mundo moderno.

La exaltación de la moda, su mutabilidad, su afrancesamiento, su rapidez, su fatuidad, representan un mundo cambiante que está buscando sus modelos, no en una tradición que se desvanece y que algunos intentan deliberadamente diluir, sino en esa ciudadanía moderna que se desea construir. Carlos Fuentes en *El espejo enterrado* relata la llegada de la primera costurera francesa a Bogotá en 1840⁵ y como este acontecimiento banal daba fe de la estrecha relación que se establecía entre los trajes parisinos y la idea de una nación cosmopolita:

Las clases altas de Latinoamérica emularon la sensibilidad europea en su manera de gastar, de vestir, de vivir; en estilo, arquitectura y literatura, así como en sus ideas sociales, políticas y económicas[...]la llegada a Bogotá de la primera costurera francesa, una cierta Madame Gautron, en los años 1840, se consideró durante largo tiempo un acontecimiento memorable, certificando que la capital colombiana, por fin, era una ciudad moderna (Fuentes, 1994: 300).

Ahora bien, la idea de la moda como un espacio moderno por excelencia no se limita a los deseos de emular ciertos modelos civilizatorios, de parecernos, aunque

⁵ Julieta Pérez Monroy nos habla de la existencia de modistas francesas en la Ciudad de México a finales del siglo XVIII: “Los archivos y la hemerografía revelan la presencia de modistas francesas y peluqueros extranjeros residentes en la Nueva España. Así, en 1786-1787, Luisa Dupresí, Ofresí o Dupresne –como aparece en las fuentes- poseía una tienda en la calle Plateros (hoy Madero) junto a la entrada de la Alcaicería (hoy Palma)[...]Hacia 1805 Teresa Daufort, conocida en la Ciudad de México como la “modista francesa”, vivía en una accesoria de la calle del Amor de Dios” (2005: 59).

sea en las apariencias, a un ideal de nación representado en sus trajes y sus afeites, se trata más bien de su condición de existencia. Gilles Lipovetsky en *El imperio de lo efímero*, ha estudiado ampliamente el vínculo que se establece entre moda y modernidad, la moda necesita para su consolidación y existencia deslindarse de las tradiciones del pasado y exaltar nociones como las del individualismo, el placer, el gusto por la novedad, la originalidad, etc. La moda como sistema sólo logra un verdadero auge cuando aparece en escena lo que Lipovetsky ha dado en llamar el “Homo frivolus”, un sujeto que hará de las apariencias el lugar de la expresión de la individualidad y de su dominio sobre el mundo:

La moda forma parte estructural del mundo moderno por venir. Su inestabilidad significa que la apariencia ya no está sujeta a la legislación intangible de los antepasados, que procede de la decisión y del puro deseo humano. Antes que signo de la sinrazón vanidosa, la moda testimonia el poder del género humano para cambiar e inventar la propia apariencia y éste es precisamente uno de los aspectos del artificialismo moderno, de la empresa de los hombres: llegar a ser los dueños de su condición de existencia. Con la agitación propia de la moda surge una clase de fenómeno “autónomo” que únicamente responde a los juegos de deseos, caprichos y voluntades humanas. (Lipovetsky, 1990:35).

Jean Baudrillard, por su parte, en *El intercambio simbólico y la muerte*, encuentra que la moda sólo es posible en un mundo que concibe el tiempo como una serie de rupturas y transformaciones, un mundo que hace del cambio un valor en sí mismo: “Sólo hay moda en el marco de la modernidad. Esto es, en un esquema de ruptura, de progreso y de innovación” (Baudrillard, 1980: 115). La moda, el cambio,

el sujeto moderno, la libertad individual, la psicologización de las apariencias, se presentan como elementos indisolublemente entrelazados.

Este nexo entre moda y modernidad, sin duda, será uno de los resortes que moviliza las crónicas de Zarco, sin embargo, su postura ante este vínculo no siempre es llana y transparente. Para Zarco, la tensión entre modernidad y tradición se encuentra encarnada en tres puntos geográficos y culturales, París, España, México, tres puntos en tensión que generan una serie de cambios que van más allá del guardarropa, pero que aparecen representados en él: chales contra capas, abanicos contra círculos de plumas, seda contra algodón.

Esta batalla del vestido termina funcionando como un reflejo de la visión política de Zarco y de su concepción de la moda como la encarnación de un discurso moderno que a veces tiene sus peligros. Si bien el autor, por ejemplo, encuentra que la moda francesa es de una belleza sofisticada inigualable, digna de ser imitada por las mexicanas, es importante que éstas sepan amoldar la vestimenta a sus propias costumbres, valores y hábitos, “Gracias al buen gusto de las mexicanas, no han seguido la moda francesa de obligar el pelo a hacer ondas muy pequeñas sobre la frente, porque tales ondas tienen mucha analogía con el pelo de las mulatas o cuarteronas” (“Últimas innovaciones de la moda”, 1851) (1994: 456). Zarco celebra la diferencia, la adaptación de la moda a unos gustos particulares y bien definidos que no responden necesariamente a los modelos franceses. Utiliza la noción de “buen gusto” como una suerte de filtro que permite depurar los excesos de ciertos modelos parisinos, y al mismo tiempo establecer los parámetros de una suerte de estética nacional que excluye de sus fronteras, tanto los rasgos de una modernidad

amenazante, como aquellos aspectos que Zarco asocia con la barbarie, es decir, mulatas, cuarteronas, indias y mestizas.

La moda nacional es una propuesta que termina rescatando de la tradición aquello de lo cual aparentemente está intentando alejarse, es decir, lo español. La moda mexicana parece convertirse entonces en la fusión de la tradición española con la modernidad francesa, como si lo *típicamente* mexicano sólo pudiera surgir de este entrecruzamiento. De allí que no resulte tan sorprendente la defensa que hace Zarco de ciertas piezas españolas tradicionales como la mantilla. Al igual que los conservadores, el autor termina defendiendo su uso como una característica particular de la vestimenta de las mexicanas:

Aquí, y no en París, el chal comienza a hacer sus esfuerzos para no ser olvidado, y la mantilla también reclama la atención de las miradas en los templos. ¿por qué las mexicanas abandonan la mantilla? Ni el tápalo, ni la visita, ni nada da a la mujer de raza española tanta majestad, ni tanta dignidad como la mantilla (“Últimas modas de París y de otras partes”, 1851) (1994: 452).

Zarco le reclama a sus lectoras la posible sustitución de una pieza tradicional por prendas más novedosas. La mantilla pareciera estar ligada a una suerte de esencia nacional que le otorga “majestad” y “dignidad” a las mexicanas. Esta “dignidad” responde, nuevamente, a la construcción de un nacionalismo que parte de la asunción de un proceso de negociación que debe amoldarse a una “mujer de raza española”. Zarco parece querer centrarse en un modelo de ciudadanía que elimine todo aquello que se presente como una amenaza al orden; tan peligroso resultan ciertos excesos de

un mundo moderno, como aquellos elementos ligados a un mundo ajeno a una cierta hegemonía europea.

Zarco ve en el vestido la expresión de una estética nacional, que tiene que encontrar necesariamente sus propios matices, aun cuando éstos sean híbridos y complejos, compuestos de esa extraña y rica mezcla de encajes franceses y mantillas españolas, y que terminan por constituir, a fin de cuentas, una estética del vestido propiamente mexicana⁶. Ni el estancamiento en la tradición, ni tampoco su completo olvido en aras de la construcción del mundo nuevo.

Resulta muy interesante contrastar esta visión de la moda como un lugar de negociación entre la tradición y la modernidad, con otras representaciones del vestido mucho más polarizadas. En el caso argentino, por ejemplo, escritores como Alberdi y Sarmiento harán de la moda europea una metáfora muy clara de la modernización deseada. Susan Hallstead hace un interesante estudio sobre como Sarmiento coloca sobre la moda los paradigmas de la civilización y la barbarie. La moda europea es el lugar de lo moderno y civilizado y por lo tanto debe sustituir –no fusionar, ni amalgamar- el traje de la barbarie⁷.

⁶ Esta mezcla de estilos y modas es recogida por Julieta Pérez Monroy en su artículo “Modernidad y modas en la Ciudad de México: De la basquiña al túnico, del calzón al pantalón” en *Historia de la vida cotidiana en México* (2005). La autora encuentra esta diversidad en la moda desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX: “Las modas no sólo coexistieron sino que en ocasiones se mezclaron. Y algunas tradiciones sobrevivieron (chaqueta, capa, mantilla). La influencia de la moda francesa no significó que los trajes novohispanos fueran simples copias, ya que a lo europeo se agregaron prendas y textiles orientales traídos por la nao de China (abanicos, peinetas, chaquiras, lentejuelas, rasos, brocados, etc.) lo cual creó modalidades propias y originales con rasgos mestizos” (62).

⁷ Para ver cómo funcionan los paradigmas de la civilización y la barbarie en el caso mexicano resulta de mucha ayuda los trabajos de David Brading *Los orígenes del nacionalismo mexicano y Orbe indiano*.

Para Sarmiento, barnizados y brillantes estantes, cachemiras, pañuelos, cintas, blondas y terciopelos no eran las telas, las ropas o los productos de la barbarie, sino los símbolos de una forma más alta y depurada de socialización a la europea [...] Porque llevar la ropa de los civilizados, estar al tanto de las últimas reglas de conducta europea significaba oponerse a la brutalidad y el barbarismo americanos (2004: 59).

Resulta muy evidente que estas dos visiones de la moda, la de Zarco y la de Sarmiento, responden a modelos políticos muy claros que establecen sus propias maneras de lidiar con la modernidad y la tradición, la civilización y la barbarie, el nacionalismo y la importación cultural. La relación que Fortún establece con las novedades de la moda es similar a los vínculos que crea con la ciudad y con aquellos objetos que representan un mundo moderno, hay seducción y anhelo por estos objetos que encarnan el progreso, pero hay también un cierto recelo y unos grados de resistencia. Si Sarmiento hace de la moda un lugar desde el cual “copiar abiertamente los modelos de modernización metropolitanos” (Hallstead, 2004: 57), Zarco hará de ella el espacio donde construir un imaginario nacional que sin duda no parte del “desierto” ni del “vacío cultural”, sino de una fusión propiamente mexicana⁸ y de una tradición española que no se desea desechar.

La moda parisina, sus corsés y sus guantes, representan un mundo moderno que se mueve vertiginosamente, y que se presenta como un espacio “civilizado”, pero que también trae consigo una dosis de exceso y de trasgresión moral que Zarco

⁸ Recordemos la constante insistencia de Zarco en adaptar a las necesidades y particularidades de la nación mexicana cualquier modelo foráneo, se trata de partir de la realidad cultural del país para construir a partir de ella una república moderna e ilustrada.

rechaza porque no se adapta a una realidad mexicana que necesita ponerle frenos a aquello que se presenta como tentadoramente incontrolable.

5.1. Los peligros del encaje francés

La moda parece traer consigo, inevitablemente, una importante carga de seducción y sexualidad. Ella tiende a funcionar cada vez más como un fuerte distintivo sexual que exalta las voluptuosidades del cuerpo femenino y que busca, a través del juego de las apariencias, la mirada del otro. La sensualidad se encuentra sobre el escenario, bajo las luces de la vida pública, en el centro de las pupilas. Modernidad, placer, apariencias, de nuevo se conjugan bajo el signo de la moda.

La seducción se ha desprendido del orden inmemorial del ritual, de la tradición, ha inaugurado su larga carrera moderna individualizando, aunque sea parcialmente, los signos indumentarios, idealizando y exacerbando la sensualidad de las apariencias. Dinámica de excesos y amplificaciones, aumento de los artificios, preciosismo ostentoso, el atavío de moda testifica que se está en la era moderna de la seducción, de la estética de la personalidad y de la sensualidad. (Lipovetsky, 1990: 73).

Ya hemos visto como Zarco resalta con frecuencia la manera cómo la moda que se lleva en las calles mexicanas no es una copia al carbón de los modelos franceses sino una suerte de adaptación. La moda sigue algunos de sus patrones y otros simplemente los desecha porque no se adaptan a la realidad mexicana un tanto más conservadora. Se trata no sólo de buscar una expresión propia, sino también de

restarle a la moda esa carga de erotismo y extravagancia de las ciudades europeas y darle un matiz, si se quiere, más candoroso. Liberales y conservadores parecen terminar coincidiendo en una visión de los excesos de la moda como peligrosos territorios que es mejor evitar, una medida en el vestir y un cierto ocultamiento del cuerpo permite contener sus voluptuosidades y las peligrosas pasiones que éste puede desencadenar.

La investigadora Regina A. Root encuentra que en muchas crónicas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XIX, la moda parece muy cercana a nociones como la indecencia: “En la encrucijada entre una vida virtuosa y una conducta abominable, la afición por la moda parece conducir a las primeras etapas de la vida deshonestas y terminar en la prostitución” (Root, 1999: 10). De allí que estas crónicas tienden a conservar un cierto dejo moral del cual no siempre logran desembarazarse. En la medida que el cuerpo femenino y su sensualidad se conciba como un territorio peligroso, difícil de contener, que puede llevar a la destrucción que acarrea la desmesura y las pasiones incontrolables, en esa medida se tiende a contemplar la vestimenta como una muralla de contención.

Ahora bien, a medida que avanza el siglo XIX las severas críticas a la moda tienden a sustituirse por modelos un poco más sutiles. Más que intentar desvalorizarlas en su conjunto, se rescata su importancia y su función dentro de la sociedad. Se van sustituyendo los juicios de valor por la información sobre las últimas novedades, detalles sobre los figurines recién llegados de París, datos sobre

como obtenerlos, etc⁹. Este viraje hace que un número cada vez mayor de escritores y cronistas se ocupen de ella, no para censurarla, sino para adentrarse en los secretos del vestidor y desde allí ejercer un sutil tutelaje. La moda se transforma en una práctica social que merece la atención de importantes cronistas.

A partir de 1825-1826 se observa un discurso distinto sobre la moda. En lugar de los ataques de los reformadores e ilustrados, que no dejan de calificar la moda de frívola y aun inmoral, tenemos que las revistas y los escritores más serios se ocuparán de ella dándole un lugar inusitadamente importante (Galí Boadella, 2002:241).

En Europa la moda, sin duda, ha transitado un camino más largo y aunque ella no prescindiera de su función moralizante, ha conquistado a grandes defensores -Balzac, Barbey D'aurevilly, Mallarmé, Baudelaire- que harán de ella no sólo el lugar de la libertad y de la expresión del individuo moderno, sino también una importante práctica estética. Las crónicas de Baudelaire, "Lo bello, la moda y la felicidad" (1863), y "Elogio del maquillaje" (1863), han olvidado por completo las censuras morales y han hecho de la vestimenta y del maquillaje una pieza de arte.

La moda debe ser, por lo tanto, considerada como un síntoma del gusto por el ideal que sobrenada en el cerebro humano por encima de todo lo grosero, terreno e inmundo que la vida natural acumula en él, como una deformación sublime de la naturaleza o, más bien, como un sucesivo y permanente intento de reformarla. Asimismo, se ha señalado con sensatez (sin mostrar la razón de ello) que todas las modas son encantadoras, es

⁹ Este cambio da cuenta de la importancia que va adquiriendo la lectora a medida que avanza el siglo. En la medida en que la mujer cobra peso como uno de los consumidores principales de la prensa y de las revistas y novelas, en esa misma medida se intentará complacer sus demandas. Las crónicas de moda deben responder a los gustos y necesidades de sus potenciales compradoras, es decir, las mujeres.

decir, relativamente encantadoras, por constituir cada una de ellas un esfuerzo nuevo, más o menos feliz, hacia lo bello, una aproximación cualquiera hacia un ideal cuyo deseo titila permanentemente en el espíritu humano insatisfecho. (Baudelaire, 2000: 1407).

La moda en Baudelaire funciona como un ideal de belleza al cual se aspira, es la obra de arte llevada al propio cuerpo, el sujeto como una representación. Arte, belleza y moda responden al mismo ideal estético que se encarna de distintas maneras y que responde a una cierta mirada crítica ante los valores de la sociedad. La moda y la belleza como armas que permiten la diferencia y también el distanciamiento de la chatura del mundo burgués.

Zarco, a diferencia de Baudelaire, no utiliza la moda como crítica, por el contrario, ella funciona como un modelo para reforzar la conducta burguesa y para solidificar los valores morales. Sus crónicas no desechan una visión mundana y liberal de la moda, sólo que ésta debe lidiar tanto con la necesidad de controlar el cuerpo y el alma femenina, como con la imperiosa urgencia de modelar a unos ciudadanos modernos. Más allá de los salones, la mujer debe ocupar el espacio de lo doméstico y lo privado, serán ellas, en última instancia, las que determinen las conductas de los individuos y las que formen ciudadanos ejemplares. La mujer, por tanto, debe ser antes que nada un ser virtuoso, que no se extravíe en el mundo del encaje y la apariencia y que sea capaz de transmitir el sentido del bien y del mal.

Para tener buenos ciudadanos se necesita, pues, tener buenas madres de familia, y para que lleguen a serlo es preciso que se les eduque con

esmero, y teniendo presente siempre, que el principal deber de una mujer es educar a su hijos, evitar que se extravíen los primeros juicios del niño, que aprenda errores o que adquiriera el germen de los vicios, germen que nunca deja de desarrollarse más o menos tarde. (“Educación de las mujeres”, 1852) (Zarco, 1996a: 110).

Este ser virtuoso tan característico de ciertas visiones románticas y del ideal burgués contiene dentro de sí el germen siempre latente de los excesos sentimentales. Al identificar a la mujer con las emociones, la sensibilidad y la intuición, valores que le permiten conducir una familia y un hogar, también se le ha adjudicado su lado más trasgresor y frágil, el de la imaginación y la fantasía, rasgos que pueden volverse contra ella y contra los valores que representa.

La crónica de moda tendrá que lidiar con estas dos facetas de la sensibilidad femenina; debe vender fantasía, el juego de las apariencias, de la seducción, del cuerpo puesto en escena y a su vez debe intentar ponerle freno a estas mismas fantasías. La imaginación y la sensibilidad parecen encontrarse demasiado cerca del delirio, la extravagancia y los instintos más transgresores y destructivos del orden social.

La carga moral que encierran las crónicas de moda de Zarco intenta proteger a una lectora de sus propias fantasías y de sus desbocamientos, pero también intenta ponerle límites a un mundo que se centre en exceso en las apariencias y en los valores materiales¹⁰. El peligro de la moda no sólo se encuentra en el desbordamiento de la sexualidad y la sensibilidad femenina, sino que va más allá de ella, se trata de

¹⁰ Recordemos que la moda se inserta muy claramente dentro de una economía de mercado que intenta expandir la circulación de los bienes de consumo.

cuestionar la importancia de las apariencias y de enfrentar la amenaza de la desaparición de la espiritualidad. En las crónicas de moda, Zarco repite la misma preocupación que vimos en torno a la ciudad y a aquellos excesos que parecen rozar demasiado cerca un materialismo donde los valores espirituales terminan diluyéndose.

Pensad lo que queráis de lo que acabo de decir; pero sed ricos, sed elegantes, tened lujo, y la multitud os respetará y se arrodillará ante vuestros pies. Que la esposa arruine a su marido, pero que tenga aderezos; que el padre de familia no deje herencia a sus hijos, pero que dé tertulias y juegue partidas de *écarté*; que el joven no trabaje ni tenga profesión, pero que tenga deudas con todos los sastres y los peluqueros. ¡He aquí lo que quiere el mundo; si no le dais gusto os tendrá por ruines, por miserables, por misántropos, por animales raros (“El hábito no hace al monje”, 1851)(1994a: 442).

Zarco, al criticar los excesos de una sociedad materialista, se distancia un tanto de ese medio social que se presenta insustancial y peligrosamente frívolo. Sin embargo, este animal raro, es un animal mesurado. Fortún asume la defensa de una espiritualidad que se ve amenazada por un mundo que corre el peligro de ser devorado por un materialismo creciente, pero es una defensa que sabe darle su lugar a estos aspectos materiales y superfluos de la vida cotidiana. Su propuesta es, nuevamente, el equilibrio.

Son precisamente los personajes desmesurados los que serán blanco de su crítica. El “lechuguino”, el “elegante”, o el “dandy”, serán los representantes de la decadencia moral, los excesos del cuerpo erótico y el materialismo desbordado. De igual manera, la “coqueta” resulta un personaje trasgresor, un modelo peligroso para

una lectora que debe asumir sus roles de esposa y madre. Ahora bien, la moda y la preocupación por el vestir, si son guiadas con precaución y sabiduría, pueden transformarse en un aliado. De nuevo el “buen gusto” se convierte en el parámetro necesario para educar los sentidos, un entrenamiento que permite percibir la belleza con más propiedad. Una mujer que cultive el buen gusto sabrá reconocer lo bello y, más importante aún, lo bueno: “la gracia en el vestir es indicio de buen gusto, y quien tiene buen gusto no es un ser pervertido y depravado; el culto de lo bello mejora los sentimientos y las ideas” (Zarco, 1994b: 527).

La sensibilidad estética de la mujer debe ser estimulada y conducida a terrenos que han sido expurgados de sus peligros. El letrado, a través de su mano protectora, sabrá guiar a la lectora a través de los espinosos vericuetos del espíritu, la belleza y la moral republicana. Zarco sabe que ese “buen gusto” es necesario para la formación de su burguesa mesurada, de su ciudadana ejemplar, esa que pone en escena, a través del traje, los valores republicanos de la emergente nación mexicana. De allí entonces que el escritor tenga que traspasar las puertas del vestidor e internarse en los intrínquilis de la moda, de allí que dedique tanto tiempo disertando sobre los avatares del vestido. Sabe que el traje es la cara visible de un proyecto nacional que intenta fusionar los valores del mundo moderno –republicano y burgués– con los muros de contención de la tradición, la religión y la moral. Prendas como la mantilla y el sayón terminen transformándose entonces no sólo en ese contrapeso pudoroso y necesario a través del cual regular el cuerpo femenino sino también en el contrapeso de un proyecto moderno igualmente amenazante. La imagen no puede ser más transparente.

5.2. La moda y su contrabando espiritual.

La imagen interior que en un momento dado tenemos de nosotros mismos se expresa metafóricamente en el cuerpo a través del vestido y el adorno. La *toilette* es pues, en algunos casos, un movimiento del alma.

María Fernanda Palacios.

Para Zarco, así como la moda funciona como una práctica que permite educar la sensibilidad estética, asimismo ella funciona como un excelente medio para poner en escena esa misma sensibilidad. Una mujer que sepa percibir los matices de la belleza sabrá como llevar ese gusto a la ropa y a los objetos que la rodean. El atuendo y los objetos del hogar terminan transformándose en una extensión de esa sensibilidad, una espiritualidad que se exhibe a la mirada de los otros.

Sin duda, se trata de una visión típicamente romántica, la proyección del espíritu sobre los objetos y la vestimenta responde a una necesidad de expresar lo individual en todo aquello que nos rodea. La moda se presenta como un patrón que requiere de una serie de variaciones y de personalización. Zarco mira con cierto espanto la idea de que el individuo se pierda en una masa uniforme que logre borrar sus particularidades, y es que la moda tiene, indudablemente, una tendencia a unificar y a uniformar aquello que toca, pero ofrece también la posibilidad de hacer variaciones sobre un mismo tema, de no ser tomada al pie de la letra, “lo propio de la moda ha sido imponer una norma en conjunto y, simultáneamente, dejar sitio a la manifestación de un gusto personal” (Lipovetsky, 1990: 47). Se trata de personalizar

los objetos, incluso aquellos producidos en masa. Para Zarco, la masificación nos hace vulgares.

Nada es más vulgar en nuestra época que las naturalezas típicas, las copias serviles de lo que nuestros literatos llaman tipos. Desaparece la individualidad, y no se encuentran más que figuras vaciadas en un mismo molde. Esto es triste, esto es desconsolador. Cada ejemplar de los amoldados a cierto tipo vale tanto como cualquiera otro, y no hay nada individual, ni cosa alguna que sólo se encuentre en un hombre o en una mujer [...] Estas imitaciones *en lo exterior* y en lo moral borran de la escena del mundo todos los personajes que pudieran ser protagonistas, y lo llenan de comparsas cuyo menor defecto consiste en la monotonía (“Modas”) (1994b:490). (El subrayado es mío).

Zarco insiste en resaltar el valor de la originalidad, no sólo del espíritu, sino también del “exterior”, la apariencia física como una proyección del mundo interior. Es de alguna manera el mismo principio que rige al *dandy* y a visiones como las de Baudelaire, sólo que en Zarco la idea del “buen gusto” le pone freno a las excentricidades. Diferencia sí, mas no excesos, ni transgresiones del buen gusto. Una sensibilidad refinada sabe ser discreta y comedida.

La noción de gusto permitió la necesaria distinción, tanto de la frialdad y artificialidad de las clases altas, como de la vulgaridad de las bajas. El gusto y la delicadeza, ambos atributos femeninos, sirvieron para moralizar el placer y para dominar el apetito descontrolado –también cualidad femenina- por los placeres que traía el consumismo (Silva, 2000: 32).

La mujer debe desarrollar entonces un cierto talento artístico para defenderse en estas esferas estéticas, debe saber adaptar la moda a su propia sensibilidad y a su

propia moralidad para encontrar aquellas combinaciones que le impidan perderse en los excesos y en la masa indiferenciada. Debe además encargarse de la decoración del hogar, de escoger los muebles y piezas que representen no sólo su individualidad, sino también los valores de su esposo y de su familia. Los muebles se transforman en la parte visible del espíritu y, por tanto, de la diferencia, de un sujeto moderno y civilizado que se destaca dentro de la masa.

El hogar doméstico parece necesitar del aliento de la mujer para tener algún encanto, algún atractivo y para que aun en la mas oscura medianía tenga algo de tranquilidad y de belleza, para que sea en fin el *home* inglés, palabra que en ningún otro idioma puede expresarse con la misma fuerza y energía. En punto a muebles, tampoco agrada la imitación servil, y en la decoración de las casas es donde las mujeres pueden demostrar mejor su buen gusto y sus inclinaciones artísticas. En esto también hay más libertad para separarse de los gustos de la multitud (“Modas”)(1994b:492).

En Zarco comienza a asomarse ese temor tan finisecular de que lo estético se vulgarice y se vuelva accesible a las multitudes. El arte llevado a la moda, a los muebles, a los objetos y, en última instancia, al mercado, crea resquemor ante la pérdida de lugar del arte y el artista. Graciela Montaldo ha estudiado detalladamente la manera como esta amenaza se cierne sobre los escritores modernistas generando recelo y una búsqueda por mantener un lugar diferenciado. En su libro *La sensibilidad amenazada*, Montaldo dice lo siguiente:

La consolidación de una experiencia vital nueva arrastra tras de sí una cantidad de fenómenos inaugurales para el campo estético; entre ellos, cierto valor ornamental de los objetos de uso corriente y de algunas formas de la vida pública se difunde en la práctica cotidiana y ese hecho

modifica profundamente la concepción del arte y de la belleza –modifica su espacio y su función- pues el artista que admira la nueva codificación del mundo –desde los trajes cada vez más sofisticados hasta los objetos de aseo personal- sabe que esa misma belleza está disponible en el mercado (Montaldo,1995:14).

Zarco no llegará a la pasión extrema de la extravagancia emprendida por los modernistas, pero en él se encuentran ya los gérmenes del temor de diluirse en la multitud. Esta defensa de la individualidad expresada en el atuendo y en los objetos de los espacios privados nos muestra a un Zarco que hace de la moda algo más que una simple combinación de caprichos y encajes, y algo más también que una simple lección moral. Sus crónicas de moda batallan continuamente con el cuerpo femenino, con sus excesos, con la moral y con el materialismo, pero también hacen de ella el espacio de la espiritualidad. La moda como una híbrida trama que transita por temores y deseos, y que va desde su exaltación como una expresión de la sensibilidad estética, hasta su mesurada censura.

La moda le permite explorar registros que no requieren de la solemnidad, ni de las declaraciones de principios que otro tipo de discursos parecen requerir. La sensación de estar explorando terrenos menos cargados políticamente le permite una cierta distensión de la mirada y un tono menos severo, le permite también transitar terrenos como los de la originalidad, el buen gusto, así como aquellos más ligeros de las tertulias y los bailes de salón. La moda no es la política, aunque en ella se dejen relucir muchas de sus tonalidades.

Zarco no intenta pedirle a la crónica de moda lo que no es, es decir, una concienzuda lectura de la sociedad y de sus hábitos, intenta sí un delicado balance entre la visión moral de la vestimenta, y una escritura que tiene el fin último de entretener a una lectora a la que no se le pide grandes reflexiones, ni elaboradas retóricas sobre su entorno social. Las crónicas de moda intentan moldear a una nueva ciudadana, sin duda, pero no desde la severidad del discurso político, sino desde un formato que tiene sus propias reglas y exigencias y que tiene que satisfacer, primero que nada, los gustos y deseos de una lectora: debe informar sobre los trajes, sobre la manera de llevarlos, sobre el alto de una falda, los colores de un tocado, etc. Es el mercado y la lectora a fin de cuentas los que pondrán los límites de las crónicas.

Fortún tiene conciencia de que se está moviendo en un espacio que no le pertenece del todo y en el que no se termina de sentir cómodo, suele protestar y refunfuñar, pero termina haciendo su trabajo. Sus crónicas de moda son un lugar de negociación, pero no sólo entre la tradición y lo moderno, lo nacional y lo foráneo, sino también entre el escritor y el lector y, en última instancia, entre el escritor y el mercado. La prensa, como ya vimos, se presenta como el espacio ideal desde donde construir la ciudadanía, pero es un lugar marcado por demandas que hay que satisfacer. Seducir al lector, encantarle, se combina con la función disciplinante que es necesario ejercer sobre él. La política sólo puede figurar como contrabando detrás de los encajes y los tocados.

Para nosotros, profanos en el mundo de las cintas y de los encajes y de las flores artificiales, un figurín de modas no ha sido más que un pretexto para dirigir a nuestras lectoras una charla frívola, ligera, insustancial, que

a pesar nuestro e insensiblemente ha tomado a veces un rumbo serio (“Charla sobre un figurín”)(1994b:522).

Tal vez sea en las crónicas de moda donde pueda verse con más claridad el proceso de negociación entre el escritor y el mercado. Las rígidas formas de este tipo de texto, su clara necesidad de informar y describir, requiere de una suerte de sujeción estilística y de sumisión ante lo que se percibe como las demandas del lector. La mano voluntariosa del escritor parece poder imponerse sólo a ratos a través de ese “rumbo serio” que dice evitar pero en el cual termina cayendo casi involuntariamente. Esta suerte de disculpas ante sus lectoras nos muestra hasta que punto hay una suerte de batalla a pulso entre la misión del escritor y las demandas del público. Zarco se amolda a estos requerimientos, pero, una vez más, utiliza las máscaras de lo banal para pasar su contrabando discursivo, lo cual no quiere decir que no siga siendo un contrabando y es allí donde está precisamente la clave, en que se concibe el mensaje político como una carga oculta, disfrazada, no sólo porque la lectora no puede comprenderlo de otra manera, sino porque en este proceso de negociación el escritor comprende que hay terrenos en los que lo político no tiene cabida, o sólo la tiene en la medida en que se enmascara de otra cosa, en que se somete a exigencias particulares que lo sobrepasan. Esa otra cosa, con sus particularidades y demandas, que exige del disfraz y la impostura, parece conducirnos entonces hacia los confusos terrenos de lo literario y hacia la exploración de unas formas con unos límites más o menos definidos a los que hay que amoldarse.

6. Lo relatos para señoritas y el poeta iluminado.

Si todos supieran qué delicados son los músculos en las mujeres, hasta qué punto son débiles los nervios del movimiento, y por el contrario qué desarrollados están los de la sensibilidad.

Jules Michelet.

La crónica de moda no es el único discurso que Zarco dirige específicamente a una lectora. Entre 1851 y 1852 Zarco publica en *El Presente Amistoso* una serie de relatos orientados a guiar a las mujeres por los espinosos caminos del espíritu. Se trata de unos textos que intentan dirigirse a la mujer desde un ámbito distinto, menos mundano, pero no por ello menos amenazante. El espíritu suele ser también un territorio lleno de peligros, especialmente cuando se habla de la *volátil alma femenina*.

El temple que predomina en estos relatos está ligado a la sutileza, a una lectura que no hiera las sensibilidades más susceptibles. Sentimientos medidos, dosificados, que no se desborden dentro de los excesos de las pasiones: la melancolía, mas no la tristeza; la alegría, mas no la euforia; el amor, mas no la pasión. Emociones que no puedan dañar ni sabotear una estructura familiar y social que necesita de la ecuanimidad de la figura femenina.

Los “relatos para señoritas” parecen constituir una especie de sub-género dentro de la literatura decimonónica. Es posible rastrear con cierta facilidad las coordenadas que se mueven debajo de estos textos diseñados especialmente para una

lectora: temor a la desmesura de las emociones, estimular una cierta fantasía e imaginación inofensivas, fortalecer nociones morales y religiosas, contener los excesos y desvaríos del espíritu, y otra serie de rígidas concepciones. Estas pautas no intentan pasar camufladas detrás de la simple amenidad y el disfrute; ellas se mueven sobre el escenario sin complejos. Los editoriales que suelen encabezar las revistas para el *bello sexo* así lo demuestran; de una revista a otra vemos repetirse de manera sistemática el papel que estos relatos deben jugar en la construcción de una *sensibilidad femenina*. El editorial de Ignacio Cumplido que sirve de preámbulo a *El Presente Amistoso* (1847-1852) es un buen ejemplo de ello:

Consagrada la obra a las señoritas, cuanto ella comprende debía serles agradable; y así, mezclando los artículos descriptivos, morales y filosóficos, con los acentos melódicos de nuestros vates, he creído lograr el objeto de reunir una colección selecta de escritos [...] La mayor parte de los artículos en prosa, ya sean novelas o escritos descriptivos, tienen todos un fin moral o religioso: el estudio de la naturaleza, como medio más a propósito para conocer los excelsos atributos de la Divinidad, o inculcar lecciones saludables de virtud a las almas jóvenes que recorran estas páginas (Cumplido, 1851)(1979: II).

Una publicación de este tipo debe atraer a la lectora a través de aquellos temas que supone son de su interés, y debe además tratar de moldear las conductas de esas mismas lectoras. En el *Semanario de las Señoritas Mejicanas. Educación Científica, Moral y Literaria del Bello Sexo*, puede leerse un editorial muy semejante: “promover el cultivo y las mejoras del bello sexo [...] prestar un servicio positivo al logro de la felicidad pública pues que el primer aprendizaje lo recibe el hombre de la voz maternal” (García Torres en Castro, 2001: 355). Estas mismas propuestas parecen

repetirse con muy pocas variantes de una revista a otra, ellas tienen el tan ilustrado deber de entretener y educar al mismo tiempo. Al igual que las crónicas de moda, ellas deben someterse a los vaivenes del mercado, pero deben combinar esa sumisión con una labor que se piensa mucho más elevada que el mundo de las apariencias; más que regular el cuerpo, regular el alma.

Zarco en las crónicas de moda necesitaba de Fortún y de su máscara frívola, mientras que en estos relatos se deshace de él y asume una manera distinta de dirigirse a la mujer. Los relatos para señoritas exigen otro tipo de personaje, menos festivo y menos caricaturesco, ellos demandan una cierta imagen del escritor como una figura más transparente, más pura, y sobre todo, más confiable. Zarco debe asumir el personaje del poeta como un guía y faro espiritual, no se trata del escritor como el iluminador de la realidad social, como uno de sus más sagaces testigos, sino de otro tipo de conducción, la del hombre sensible que conduce a las frágiles criaturas por los caminos de la educación sentimental.

Así como el culto a la moda puede desembocar en un cierto refinamiento del gusto, la lectura y los relatos para señoritas también cumplen estas mismas funciones, “La lectura produce el amor a lo bello, inspira generosos sentimientos, engendra el amor y el aprecio a la virtud, perfecciona el gusto y es el medio de cultivar la inteligencia” (“La lectura”, 1851)(1994a:112). Para Zarco, el *bello sexo* -inclinado por su propia naturaleza a las pasiones y los sentimientos desbocados- debe más que nadie avocarse a esta práctica para lograr no sólo modular los decibeles de una sensibilidad

que se piensa muy frágil, sino también para exorcizar los demonios del ocio, tan cercano siempre a los vicios y desvaríos¹:

El bello sexo tiene tal vez más necesidad de amar la lectura, porque las mujeres no están llamadas a cierta clase de ocupaciones; el mundo en que brillan se reduce al hogar doméstico y su gloria consiste en la felicidad de la familia. Para no dejarse sorprender por el ocio, ni por el fastidio, tienen que leer durante las horas en que su familia no reclame su atención. Entre nosotros, se nota ya bastante gusto por la lectura en las mujeres y ellas deben conocer que la perfección del entendimiento las hace más apreciables (Ibid:113).

La lectura es una práctica reguladora de la conducta femenina, una buena distracción que las aleja de sus propios extravíos, pero es una práctica que debe ser expurgada de sus riesgos. Si los libros son el espacio donde toma cuerpo la imaginación y la fantasía ¿no se correría el peligro de que las mujeres se dejasen llevar por pasiones que atenten contra su lugar dentro del seno familiar? Habría que hacer la distinción entonces entre aquellas lecturas que tienden a exaltar los valores morales, las lecturas ejemplarizantes, y aquellas que tienden a perderse en los terrenos del desafuero romántico. He ahí la importancia del escritor como ese guía que orienta a la lectora, he ahí la importancia también de las revistas para señoritas, espacios donde la literatura puede ser depurada de sus peligros. Una mano paternal y protectora selecciona relatos que puedan ser leídos sin riesgos, que no proporcionen errados valores morales, ni estimulen en exceso una sensibilidad delicada: “cierto es que en la

¹ Sin duda, esta crítica severa al ocio dista mucha de aquella imagen de un sujeto sin mayores compromisos que vimos desplegarse en una de las crónicas de la ciudad de Zarco. Pareciera que si bien el ocio puede ser utilizado como un elemento en contra del materialismo, en el caso del ámbito femenino éste resulta intolerable.

lectura suelen encontrar sobre todo las almas jóvenes e inexpertas, ocultos venenos que matan el corazón; pero esto es fácil de evitar, y al fin la lectura proporciona siempre más bienes que males” (Ibid).

Toda esta carga que se esconde tras los relatos para señoritas determinará, a fin de cuentas, la relación que el escritor va a entablar con espacios como la imaginación, el ensueño, el amor, y en última instancia, la relación que establecerá con los ideales románticos. Se trata de encontrar un romanticismo igualmente depurado de sus excesos individualistas y de sus pasiones desenfrenadas. Zarco tendrá que adentrarse en el terreno de los sentimientos, de las intuiciones, de los suspiros y lamentos, y abandonar los territorios más seguros de la máscara banal.

6.1. Un sentimiento moral.

Un tono melancólico suele predominar en estos relatos, textos que hablan del llanto, del dolor, del ensueño, y de un leve desencanto del mundo y del sinsabor de habitarlo. “El Llanto” (1851), el primer artículo que Zarco publica en *El Presente Amistoso*, comienza con estas palabras: “Es este mundo una mansión del dolor. Es el llanto la expresión y el alivio del pesar. Sufre el corazón desgarrado por el infortunio, y ni una mano amiga, ni una sonrisa de amor podrán hacer renacer la paz perdida” (1994:47). La tristeza es recuperada como un sentimiento que enaltece el alma, una expresión del espíritu que sufre ante el espectáculo de la vida, “el hombre padece, mientras viva en la tierra, y por eso en todas las edades y bajo todas las condiciones

siente la necesidad de exhalar un suspiro, de expresar así toda su pena, de desahogar su pecho comprimido y harto de sufrir” (1994a:127).

La vida del hombre está hecha de martirios y desconuelos, una sucesión de golpes que no le dejan respiro. Ante esta dura realidad, el único descanso posible parecen ser esas horas en que el sueño lo domina: “dormir, dormir para descansar, para interrumpir la serie de dolores que se llama vida, he aquí un don del cielo para aliviar la triste condición humana” (“El sueño”) (1994a:76). Tanto el poeta como la mujer poseen una sensibilidad que les hace percibir los dolores del mundo, son seres indefensos ante el sufrimiento, vulnerables ante la desdicha. El poeta es representado como un ser desgarrado, una suerte de animal herido. En “La Tórtola” (1851) Zarco compara el canto de esta ave con la figura del poeta, “Cantan juntos sus deleites en dúos llenos de armonía; pero siempre melancólicos, siempre revelando algo de tristeza, porque esta ave es como el verdadero poeta, que, aun gozando, recuerda o adivina sus dolores” (1994a:50).

Esta visión del mundo como el lugar del sufrimiento y del dolor retoma una sensibilidad muy romántica que parece por momentos alejarse de la medida, de la moral y de cualquier misión pedagógica. La sensibilidad ofendida por el mundo, el sueño como escape de la triste condición humana, el poeta herido, llevan consigo un profundo riesgo, el de conducirnos a espacios un tanto más transgresores o evasivos. Sin embargo, Zarco sabe como resignificar ese desencanto, depurar este dolor y transformarlo en un mal moral que sólo puede conducir a Dios².

² La moral es, como ya hemos visto, uno de los pilares fundamentales dentro del proyecto nacional de Zarco. Ella se encuentra intrínsecamente asociada al terreno de la educación, ya se trate de la

La moral es, como ya hemos visto, uno de los pilares fundamentales dentro del proyecto nacional de Zarco. Ella se encuentra intrínsecamente asociada al terreno de la educación, ya se trate de la instrucción pública, o de la educación menos formal que se da en el espacio doméstico. La educación no sólo permite crear ciudadanos ilustrados conscientes de sus deberes y derechos dentro de la república, sino que también permite elevar el nivel moral de la población. Zarco sospecha que sin la regulación de la conducta y de la moral es imposible construir un orden político nuevo, se necesita reconstruir una serie de valores que largos siglos de coloniaje aparentemente habían deteriorado. Sin una moral sólida nos es posible construir una nación que tome el camino del progreso y del bienestar común.

La educación es la base de la felicidad de las naciones, de las familias y de los individuos; la educación hace buenos padres, buenos hijos y buenos ciudadanos. En vano una nación aspirará a ser grande, si antes no ha procurado difundir la instrucción en el pueblo. Sin ella ¿cómo podrá una nación seguir una senda de progreso que no conoce, que no comprende siquiera? Para mejorar la condición del pueblo es necesario moralizarlo, y para moralizarlo es necesario comenzar por instruirlo (*El Siglo Diez y Nueve*, 28 de abril de 1851)

Oscar Castañeda Batres encuentra en Zarco tres vías principales para mejorar el estado moral del pueblo mexicano: “El primer paso para elevar la moral pública era

instrucción pública, o de la educación menos formal que se da en el espacio doméstico. La educación no sólo permite crear ciudadanos ilustrados conscientes de sus deberes y derechos dentro de la república, sino que también permite elevar el nivel moral de la población. Zarco sospecha que sin la regulación de la conducta y de la moral es imposible construir un orden político nuevo, se necesita reconstruir una serie de valores que largos siglos de coloniaje aparentemente habían deteriorado. Sin una moral sólida nos es posible construir una nación que tome el camino del progreso y del bienestar común.

el cumplimiento estricto de la ley [...] Otro medio para mejorar la moralidad pública lo encontraba en una educación adecuada [...] El tercer medio que recomendaba era mantener las ligas de familia, una de las mejores influencias contra una vida criminal” (1961: 120). Ley, educación y familia parecen entonces tres elementos indispensables para modelar la moral pública, tres elementos que se conforman desde distintos espacios –público y privado- y distintas discursividades.

El llanto, la ensoñación, la melancolía, encuentran entonces sus límites en la moral y en el discurso religioso. La religión se convierte en un firme asidero, el ancla que permite mantener una serie de valores a flote. El temor al caos, a la anarquía, al vacío, le hace recurrir a un sentimiento religioso que le permite, por un lado, depurar al romanticismo de sus peligros y, por el otro, llevar consigo los valores espirituales que permitirán la supervivencia de todos. Dios se transforma en el sentido, en la respuesta última que le permite al hombre aliviar los sinsabores de la eterna “mansión del dolor”:

Bien sea por este cruel aislamiento en que el mundo se convierte en desierto espantoso, o bien por el vacío que dejan las ilusiones destruidas, y las esperanzas burladas; o por la melancólica contemplación del universo, que convence de la miseria del hombre en el vasto conjunto de la Naturaleza; el alma siente la necesidad de elevarse a regiones superiores, de abandonar de vez en cuando una mansión de cruentos martirios, y sufriendo resignada sus padecimientos, implorando un débil consuelo, o pidiendo que se reanime la fe que el infortunio amenaza extinguir, en un éxtasis casi divino, en alas de la oración, el espíritu se eleva hasta el trono de Dios (“La oración”, 1851) (1994a:117).

Los valores morales que permiten ordenar el mundo, establecer límites y contener los excesos, requieren entonces para Zarco -al igual que para muchos de los románticos- de un sustento religioso. Como buen liberal, Zarco critica con dureza los valores de una Iglesia corrupta y opresora, pero tiene mucho cuidado de deslindarla de los valores religiosos indispensables para el orden nacional. A propósito de la libertad de culto Zarco declara lo siguiente:

Entre la religión y el clero hay una distancia inmensa...si se teme protegerlo sobra razón, porque ha desnaturalizado del Crucificado; porque se ha declarado enemigo de la libertad; porque ha acumulado tesoros, empobreciendo al país; porque ha engañado a los pueblos; porque nos ha puesto las armas en las manos, encendiendo luchas fratricidas; porque ahora lanza excomuniones, traidoras como libelos, porque defiende el privilegio y el dinero, desentendiéndose de la verdad católica (En Wheat, 1957:60).

El deseo de construir un Estado laico y moderno que garantice el bienestar del pueblo, pasa en Zarco por una reapropiación del discurso religioso por parte de un sujeto que habla desde las afueras del ámbito eclesiástico. El poeta, de alguna manera, se apropia de una religiosidad que pasa por alto la institución, e intenta establecer su propia manera de vincularse con esos principios católicos que Zarco siente que han sido traicionados.

En un gesto que parece recordar algunas de las premisas de los escritores neocatólicos³ en Francia, Zarco intenta fusionar los ideales del progreso y la

³ Para una visión detallada de los pensadores neocatólicos ver el libro de Paul Benichou *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, en donde se explica con exhaustividad la conjunción entre el liberalismo y el catolicismo en la Francia de mediados del siglo XIX.

modernidad con los principios del cristianismo. El autor parece compartir ese temor a las consecuencias de una Ilustración que deja al hombre sin muchas de las respuestas y de los parámetros espirituales que la religión le había dado. La razón no parecía poder mantener en pie los sustentos de la conducta moral.

Zarco y sus contemporáneos no están ajenos a estas discusiones que se están dando del otro lado del océano, ellos están leyendo a Lamartine, a Chateaubriend, a Lamennais, están imbuidos en estos nuevos planteamientos y absorben y adaptan muchas de sus vertientes. El investigador Pablo Mora en su artículo “Restauración y catolicismo en las letras de México: 1830-1850”⁴ ha señalado como muchos de los escritores liberales de este período intentaron no romper con los valores del cristianismo reintegrándolos a un mundo que estaba construyéndose y que necesitaba de todo aquello que pudiera ayudar a legitimar la vida republicana:

En realidad, lo que había sucedido era que una nueva lectura del cristianismo había permitido la posibilidad de que los letrados mexicanos conectaran valores liberales –progresos, garantías individuales, utilitarismo, etcétera-, con valores cristianos. Esto suponía la vigencia de un proyecto cultural en el terreno de los intereses de la Iglesia, pero también dentro del terreno de los intereses seculares de la clase media, es decir, se elaboraba un argumento filosófico que servía de lazo para proyectar el dominio del reino espiritual sobre el temporal, como principio fundamental para sostener la nueva vida republicana (Mora, 2001:616).

De alguna manera, el catolicismo permite que la república se transforme sin correr los enormes riesgos del caos y del vacío moral. Para Mora, autores tan disímiles

⁴ Este artículo recoge de una manera minuciosa las distintas funciones que desempeña el catolicismo en los letrados mexicanos de este temprano período, así como las diversas posturas y justificaciones que se tejen en torno a él.

como José María Lafragua, Mariano Otero, Carlos María Bustamante, Guillermo Prieto, Gómez de la Cortina, Luis de la Rosa, José Joaquín Pesado, encontrarán en el catolicismo una manera de responder a una cierta destemplanza y desencanto de los tiempos. Liberales y conservadores terminan coincidiendo en su necesidad de mantener la religión como un molde espiritual de enorme utilidad a la hora de reordenar la nación.

En este sentido, resulta muy interesante ver el diálogo que establece Zarco entre el discurso de la ciencia y la racionalidad, por un lado, y el de la religión y la poesía por el otro. Para Zarco, la ciencia y la razón intentan explicar el mundo material, mientras que la religión y el arte se aproximan a aquellos terrenos innombrables, los del sentimiento, la belleza y el espíritu. La ciencia es limitada, no puede explicar más allá de la apariencia de las cosas, mientras que la religión se adentra en lo intangible y en los misterios de la vida. En “La luz”, Zarco intenta darle dos explicaciones distintas a este fenómeno, la luz como el producto de una serie de mecanismos físicos que pueden ser descritos por el discurso científico, y la luz como un acto divino ante el cual no podemos más que maravillarnos. La ciencia, como era de esperarse, fracasa en su intento por entenderlo: “¿Para qué interrogar a la orgullosa ciencia, para qué estudiar con fría filosofía el meteoro, hijo del cielo y vivificador del mundo? ¿para qué si la belleza que difunde nos dice que hay un Dios, si nos conmueve, si agita con dulzura nuestra mente, y llena de delicias el corazón?” (1852)(1994a:58).

El alma del hombre será entonces territorio de la religión y del arte, del sacerdote y del poeta. En una visión muy romántica de las emociones y del espíritu

humano, Zarco describe la inutilidad de la ciencia en los terrenos que realmente merecen atención: “Hay un escalpelo para estudiar los nervios y las arterias; no lo habrá jamás para comprender las emociones ni las pasiones. La ciencia ejerce su dominio sobre el cadáver; jamás lo tendrá sobre el alma” (“La melancolía, 1851)(1994a:64).

Aparentemente, esta concepción del arte como el terreno donde puede descifrarse los misterios del mundo y la naturaleza nos pone en escena un escritor que parece más interesado en internarse en los vericuetos del espíritu que en los de la polis. Este poeta iluminado que toma del romanticismo, no su veta nacionalista y social, sino sus rasgos más espirituales, parece querer asumir otro tipo de discursividad que no es una copia exacta de la escritura como “máquina de acción”. Zarco se apropia de un romanticismo religioso e intenta hablar desde ese dolor del espíritu. Los nexos entre este discurso que se deleita en los males del espíritu, y el proyecto nacional están allí, no hay duda, pero también está claro que estos nexos responden a un tipo de negociación que no parte de la sumisión ni de la simbiosis

Zarco explora en estos textos vetas muy románticas y muy modernas a las que sólo puede acceder asumiendo otras maneras de autorrepresentarse, no como guía social, sino como poeta y como un poeta iluminado cuyo campo de acción es el espíritu humano. Desde esta construcción y desde esta voz asume su discurso moral en nombre de su autoridad como poeta y como un ser sensible. Esta autoridad moral le permite religarse al proyecto nacional a través, principalmente, de la modulación y formación del alma femenina. Su voz legitimada en tanto ser sensible y superior es la

que lo lleva de vuelta al terreno de la construcción de los modelos de conducta ciudadana.

Esta elevada misión moral y espiritual produce resultados muy desiguales, en algunos textos la conducción espiritual es sutil e insinuante en otros es de una moral aplastante. Textos como “El candor”, “La sensitiva”, “Una madre”, “La oración”, “El pudor”, “La mujer” son de una pedagogía incuestionable que hoy nos resulta difícil de digerir. Las virtudes cristianas son tomadas una a una y volcadas sobre un rígido y aséptico molde en que debe calzar la mujer “virtuosa”. El pudor, el recato, el candor, la pureza, la humildad, la dedicación al hogar y a la familia, la amistad, la devoción religiosa, constituyen el eje fundamental de estos textos y de la concepción de la mujer.

No deja de ser llamativo ver como esta serie de valores tan cercanos a las virtudes religiosas se repiten con muy pocas variaciones dentro de la publicación de Ignacio Cumplido. Los textos de Marcos Arróniz, de González Bocanegra o de Luis G. Ortiz, así como la serie de hermosos grabados que ilustran *El Presente Amistoso*, responden a una visión muy clara del lugar que la mujer debe ocupar como “ángel del hogar”⁵. La madre, sin duda, será la figura donde recae el mayor peso simbólico. Dice Zarco de ella:

Todos los sentimientos generosos que son el asombro y la veneración del mundo los han hecho germinar y crecer en el corazón los cuidados o las

⁵ Esther Hernández Palacios define el *ángel del hogar* de la siguiente manera: “la mujer que resume todos los calificativos y atributos propios del modelo femenino de la época: la mujer de su casa, siempre en resguardo, dulce, modesta, laboriosa, pura, resignada y, sobre todo, sacrificada; nacida para amar y cuidar a su familia, para acercar a Dios a su esposo e hijos, para conducirlos por el camino del bien, única forma posible del bienestar” (Hernández, 2001: 538).

lecciones de una madre. Ella enseña a respetar a la sociedad, ella dirige la mano del niño y enternece su corazón cuando empieza a ser caritativo socorriendo la miseria; ella inspira resignación al infortunio; ella despierta en el pecho el noble sentimiento de la Patria, tan fecundo en grandes resultados para el género humano (“La madre”, 1851) (1994a:97).

La madre no sólo inculca en sus hijos las enseñanzas y los valores religiosos, sino que va más allá, es ella a fin de cuentas la que conformará los valores de los nuevos ciudadanos y esa conciencia nacionalista y patriótica que parecía tan necesaria. La mujer, confinada al hogar, tiene una enorme responsabilidad sobre sus hombros, será ella la que terminará imponiendo una moral ciudadana, educando a esos nuevos sujetos que constituirán un orden social que se piensa igualmente novedoso. Esta visión de la madre como una discreta pieza dentro de un reordenamiento del mundo se repite de manera casi idéntica en un texto de José Joaquín Pesado publicado ese mismo año en la revista de Cumplido:

Las madres forman por lo común el corazón de los hijos, y éstos conservan para toda su vida las impresiones de virtud y de orden que reciben en su niñez. Si a todos los maridos tocara una buena esposa, y a todos los hombres una buena madre, las casas serían felices, las familias dichosas, los hombres en mayor edad arreglados, y la sociedad excelente (“Consejos a las señoritas”, 1851) (1979:17).

Marcos Arróniz dirá de la madre que “ella es el médico que cura todas las dolencias y enfermedades del alma; porque ordena todos los remedios que deben aplicarse a las pasiones juveniles que nos acometen con furia; solo ella es capaz de libertar a sus hijos del abismo” (“La madre de familia”, 1851)(1979:84). Esta

preocupación por el rol social que debe desempeñar la mujer nos permite entender la carga pedagógica que recae sobre las revistas para señoritas y en última instancia sobre el escritor, él ha sido llamado a formarla espiritualmente, a refinar su sensibilidad, de manera que ella pueda cumplir a cabalidad con el papel que se le ha reservado⁶.

La necesidad de controlar una sensibilidad femenina que corre el riesgo de desbocarse pareciera ser, de alguna manera, el reflejo del temor de las emociones y de los sentimientos que pueden conducir a la sociedad al caos de las pasiones exacerbadas. Para Zarco, las emociones son importantes, necesarias, pero siempre y cuando ellas no excedan los límites que la razón y la prudencia le imponen. El temor del sentimiento es en el fondo el temor de perder el control y el de la anarquía social. Una preocupación que sin duda refleja la imperiosa necesidad de cohesionar a la nación y de controlar un orden institucional muy frágil que no termina de consolidarse y que tiene que lidiar continuamente con levantamientos, guerras fratricidas, insurgencias, etc. La ingobernabilidad de estos años es descrita con mucha minuciosidad por Michael Costeloe:

Uno de los aspectos de la época de Santa Anna fue la agitación política crónica y la aparente incapacidad de los mexicanos para crear un sistema de autogobierno estable y perdurable. Como causa y efecto de la

⁶ Sin duda la imagen de la mujer como la responsable de la formación de los nuevos ciudadanos estará presente en gran parte de la literatura del siglo XIX, ella responde a una visión muy difundida de la sociedad burguesa donde la mujer se recluye en el espacio de lo privado, lo doméstico y sólo logra recobrar su labor como ciudadana a través de la educación de los hijos, futuros ciudadanos de la república. Dominique Godineau en “Hijas de la libertad y ciudadanas revolucionarias” utiliza el término “madres republicanas” para describir esta nueva función social y explica lo siguiente: “Al educar a sus hijos como buenos ciudadanos, refuerza el orden cívico en el cual vive. Ausente de la escena política, no deja, sin embargo, de tener en ella una responsabilidad; aun cuando ésta no trascienda el círculo doméstico” (1993:48)

agitación, ningún presidente –salvo el primero- logró conservar su puesto durante todo el periodo para el que había sido elegido o designado, y los gobiernos cambiaban con sorprendente frecuencia. Ocurrió un número incalculable de revueltas, o pronunciamientos, y la acción militar de ambiciosos oficiales del ejército se convirtió en el cauce normal de expresión del disentimiento o el cambio de las políticas...entre 1824 y 1857 hubo 16 presidentes y 33 gobernantes nacionales provisionales, lo que hace un total de 49 gobiernos (2000: 17).

Sin duda, este orden frágil y tan cercano al caos hace que Zarco apuesta por la exaltación del sentimiento mesurado y moral en detrimento de las pasiones. De allí que exalte la melancolía o la ternura, emociones que llevan en sí mismas su propia medida. La melancolía se encuentra intrínsecamente ligada a la templanza y a la sobriedad. Zarco la define de la siguiente manera: “Esa reunión de blandas emociones, de pensamientos brillantes; ese sentir continuo y misterioso, ese encanto que tiene, sin embargo, cierta debilidad que se asemeja a la de los rayos de la Luna, es el placer vago, que se llama melancolía” (1994a:64). La melancolía se encuentra más cercana a la inteligencia y a la razón, que a la necesidad o al instinto. Zarco termina convirtiéndola en una expresión del intelecto, que puede prescindir perfectamente de la tan temida corporeidad:

Los placeres de la melancolía no son ardientes como los del amor; no son bulliciosos ni vivaces, no hay en ellos ni el fuego de la pasión, ni el éxtasis profundo de la fe...no: la melancolía no es un placer que hace palpar el pecho, y que extravía la mente; no necesita del cuerpo, es todo del alma...es todo poesía; pero esa poesía que gozando tiene algo de tristeza y de amargura... (“La melancolía”, 1851)(1994a:65).

Las emociones ligadas al alma parecen menos peligrosas que aquellas que se piensan están más relacionadas con el cuerpo. Así como la melancolía le permite explorar los sentimientos sin el peligro de los extravíos, el candor le permite darle a las pasiones un matiz más amable y contenido. En “El candor” Zarco deja muy clara la importancia de rescatar una sensibilidad equilibrada y, si se quiere, inofensiva.

El candor no excluye las pasiones, pero les da un tinte risueño y encantador. Hay ternura en el candor, pero no hay extravíos, no hay delirios insensatos. Cuando el amor se envuelve entre los misterios del candor, es más puro, más santo, más tierno, como es más bello el sol cuando flota en los cielos entre celajes de púrpura a la hora del crepúsculo de la tarde (1994a:232).

Podríamos hablar de una sensibilidad *crepuscular*, decorosa, que se encarna en la figura de la madre, pero que intenta ir más allá y extenderse sobre el orden social. La necesidad de controlar las fuerzas del desorden y la anarquía nos permite entender por qué Zarco nunca se extravía en el mundo de los sentimientos y las pasiones. El amor en él es siempre sosegado, un modelo de virtud matrimonial; la pasión es un mal propio de jóvenes y de sensibilidades frágiles, un mal que la sabiduría y el tiempo suele sanar; los deseos son fuegos fatuos que nos alejan de la verdadera espiritualidad; y los placeres son suaves delicias que nos acercan a Dios. Tal vez sea precisamente el amor uno de los terrenos donde Zarco tiende a sentirse menos cómodo, muy pocas de sus páginas están dedicadas a él y cuando lo hace parece temerle incluso a sus vertientes más domesticadas.

6.2. El amor conyugal.

El amor se presenta como un territorio muy espinoso, demasiado cercano al descontrol, como si portara en sí mismo su veneno y su desbocamiento. Ni siquiera un amor sublimado, en el que la mujer no es más que una figura angelical, parece poder difuminar esa sensación de escozor. Dentro de *El Presente Amistoso* autores como Luis G. Ortiz, Marcos Arróniz y González Bocanegra parecen cubrir ese vacío que Zarco no se atreve ni a rozar, ellos le cantan al amor romántico, a los desvelos que causa y a la transformación espiritual que parece venir de la mano con él. González Bocanegra en “Cantinelas” describe de una manera muy transparente este sentimiento purificado, celestial, que hace del amor un evento religioso:

Al mirar el dulce encanto
De tu faz, ángel del cielo,
Soy dichoso.
Reina en el mundo el consuelo,
Y mi labio entona un canto
Amoroso

Plácido canto que inspira
A mi mente enardecida
Tu mirada
Brilla el placer en mi frente
Y vuelvo a pulsar la lira
Ya olvidada (1849)

El amor transformado en un sentimiento casto, dirigido hacia una mujer que se representa como un ser casi místico que elude los peligros de la carnalidad o incluso

de la pasión. El amor si acaso puede ocasionar desvelo, nostalgia y algún que otro desgarramiento del poeta incomprendido y solitario -tan dado siempre a la congoja-, pero no la locura, ni la destructiva pasión. Arróniz en un texto llamado “En mis horas de amor” relata los desvelos del poeta ante su amor imposible:

¡Alma mía! ¿Qué quieres que te ofrezca sino un amor melancólico y sombrío, si oculta mi pálida frente, como la helada cima de los volcanes, que hay en mi interior el fuego mortífero de esos dolores inexplicables e invisibles, que no comprende la sociedad [...] ¿tú también no comprenderás el amor poético, ardiente, espiritual, que te han expresado mis suplicantes ojos en el lenguaje elocuente y sincero del alma? (1847)(1979:160).

Este amor “poético, ardiente y espiritual” no encierra grandes peligros. La queja ante el mundo del amor incomprendido no parece transgredir un orden estructurado, ni influenciar de una manera *díscola* los parámetros de conducta de “el bello sexo”; el poeta solitario logra preservar incólume la imagen pura y casta de la mujer. Sin embargo, pareciera que para Zarco la castidad no es suficiente, su cautela lo llevará un poco más allá y hará del amor un sentimiento indisoluble del matrimonio.

Mucho se ha estudiado sobre la relación del amor con la trasgresión social, pareciera que se tratara de un sentimiento que siempre corriera el riesgo de sobrepasar las barreras sociales y desbocarse en la búsqueda de la satisfacción individual. El amor exige un grado de independencia y de libertad que puede resultar riesgoso, por decir lo menos.

En muchas novelas del siglo XIX, el amor conduce a la introspección, al análisis del yo, esto es, a historias que enfatizan la libertad y la independencia del individuo con respecto al grupo. El amor lleva a la escritura, al relato autobiográfico, a narraciones que cuentan una y otra vez la búsqueda de la libertad individual frente a la comunidad, ante las demandas familiares, grupales o sociales, ligadas a conveniencias económicas y políticas [...] el amor se apoya en ideas individualistas: es una utopía para dos que se sustenta en la soberanía del individuo y en el aura de la trasgresión (Silva, 2000: 25).

Ninguno de los textos que Zarco publica en *El Presente Amistoso* está dedicado exclusivamente al amor; este sentimiento tan sólo aparece fugazmente entre líneas y vuelve a desaparecer, como si tuviera temor de su propia existencia y de esa carga “individualista” y “trasgresora” que parece portar inevitablemente. Zarco está tan preocupado por la consolidación de aquellos vínculos que logran construir una identidad común, que la idea de un sentimiento que pueda siquiera roer un poco estos ligamentos, lo espanta. Cuando Zarco se le acerca tiene la cautela de hablar siempre del amor conyugal. En un pasaje donde compara a las tórtolas con los esposos, Zarco dice lo siguiente:

¡Cuando las tórtolas son esclavas del hombre, y viven dos esposos en su pequeña prisión, ellos no echan de menos la inmensa extensión del bosque que fue su Patria; su amor les basta, y les hace olvidar su cautiverio!... ¡que delicadas son sus caricias! ¡Qué dulces son sus placeres, cuando palpitando de amor, erizando el plumaje, cantan juntos sus deleites en dúos llenos de armonía (“La tórtola”, 1851)(1994a:50).

Este es el único ámbito amoroso que Zarco se atreve a rozar, el del lazo familiar como una moral, un pegamento social más que un disolvente. El amor

conyugal como un sentimiento que se coloca en función del orden y de la estabilidad es uno de los recursos a los cuales acudirá el romanticismo en su búsqueda por retomar ciertos valores religiosos y morales que el Siglo de las Luces había intentado dejar atrás. Esta relación entre el amor y el discurso moral de una sociedad que intentaba reestablecer un orden espiritual atraviesa gran parte del siglo XIX, otorgándole a la novela de amor y a los relatos rosas una seria carga aleccionadora.

Si la modernidad concibió el mundo de las esferas separadas y colocó a la mujer en el centro del espacio doméstico, de la privacidad y de los sentimientos, la estética romántica, a pesar del desprecio de muchos románticos por la burguesía, logró convertir en cultos ampliamente difundidos las representaciones y sentimientos asociados a la mujer. El amor romántico fue una de las nuevas formas de re-encantamiento del mundo secularizado, uno de los espacios imaginarios hacia los cuales se desplazó lo sagrado. El ideal fue en esa época el de los sentimientos tiernos, no desbordados, que permitía el establecimiento de un vínculo sagrado: el matrimonio (Silva, 2000: 131).

Sin embargo, pareciera que en Zarco el resquemor permanece, un cierto escozor ante la exaltación de este sentimiento lo lleva a dar un paso más allá, en un intento por evadir los riesgos de las emociones anárquicas Zarco colocará el amor por encima de la mujer, en un espacio un poco menos conflictivo, el de la naturaleza. Zarco tratará de llevarlo a una forma más abstracta, ligado a la contemplación, a la Creación y a la búsqueda de la espiritualidad en la pureza de un mundo que aún no ha sido mancillado. Dentro del mundo templado de Zarco, la naturaleza se vuelve un eje central donde expresar y depositar el mundo de los sentimientos amorosos sin correr el riesgo de la avasallante pasión.

6.3. La naturaleza religiosa del mundo.

Así como la mujer aparece representada como una figura casta, objeto de admiración, la naturaleza también encarna un mundo virginal, sin las magulladuras de la civilización. La naturaleza y la figura de la mujer se transforman entonces en imágenes que nos hablan de la religiosidad del mundo, de su lado más puro e inmaculado⁷. Sin embargo, la naturaleza tiene una ventaja simbólica sobre la mujer, ella se presenta como un mundo menos inquietante y perturbador; se trata de un espacio más dócil y manejable.

La naturaleza, al igual que la mujer, puede ser a veces temperamental y caprichosa, “tormentosa” a su manera, pero se encuentra regida por un orden divino inquebrantable, ella no es más que la puesta en escena de la obra del Creador. A diferencia de muchos románticos que harán de ella el reflejo de sus infinitos tormentos, la naturaleza en Zarco es prudente y discreta, no hablamos de torbellinos, de borrascas, de volcanes y abismos, sino de crepúsculos, flores y brisa silvestre.

Esta visión religiosa del mundo natural le permite volcar sobre ella el sentimiento amoroso. Una especie de íntima comunión se produce entre la naturaleza y el hombre, y aquí la palabra comunión no es casual. Zarco establece con el paisaje un vínculo amoroso, en donde el hombre encuentra armonía y cierta placidez -la

⁷ Recordemos la visión de la naturaleza que nos da Zarco en sus crónicas de la ciudad. Se trata de un lugar que se construye en oposición a los vicios de la ciudad.

misma que se encuentra en el amor conyugal- al acercarse al mundo de Dios y a su pureza. Se trata del amor como una noción abstracta, llevada a un estado puro, donde el objeto amado no presenta mayor conflictividad.

Hay en el fondo del corazón una necesidad imperiosa de amar algo grande, que baste a ocupar toda nuestra existencia con todos sus sentimientos y sus ilusiones. Esta necesidad se desarrolla sobre todo, a la vista de uno de esos espectáculos grandiosos de la Naturaleza; los sentidos gozan y admiran, el espíritu tiene una grata y melancólica expansión, y el corazón palpita conmovido con un sentimiento dulce y apacible como el amor de los primeros años (“Molino de flores, 1851)(1994a:67).

Sin este mundo magistralmente orquestado por Dios el hombre no podría refugiarse en la templanza y la medida del mundo natural, ni podría encontrar esa válvula de escape que le permite lidiar con las desventuras del día a día. No quiere decir esto que la naturaleza sea siempre un espacio de consuelo y armonía, si bien ella es el lugar donde el hombre encuentra ese “sentimiento dulce y apacible” no siempre este amor es bien correspondido. En la naturaleza también se sufre del desamor y de la dolorosa sensación de que el hombre ha sido expulsado del paraíso.

En muchos de estos relatos se deja translucir una dolorosa escisión entre el hombre y el mundo natural, ya sea porque el hombre se ha alejado irremediamente de él, ya sea porque de alguna manera éste ha sido olvidado por Dios. Hay algo de orfandad en su relación con la naturaleza y con Dios. En un “Día nublado” (1849) el autor dice lo siguiente: “Las ideas todas son negras y dolorosas; muere la ilusión, huye la esperanza, se desvanecen las creencias, ese sol del alma, que la vivifica y la

reanima...Nacen, en fin, la duda y el tedio en esos días de duelo para la creación, en que huérfana, en vano desea una sola mirada del padre de la luz (1994a:61).

En una típica estrategia romántica, Zarco asocia ciertas horas del día, especialmente las del amanecer y las del atardecer, con emociones igualmente tenues y en algunos casos sombrías. Estas horas son las de la melancolía, pero también las de la duda, la orfandad y la búsqueda de Dios: “Los nublados inspiran una tristeza profunda, comprimen el corazón...ni una ilusión tan solo cruza por la mente en un día lleno de nubes. La existencia cansa, y horroriza la muerte, porque la fe se debilita en el corazón” (Ibid). De una manera muy similar se referirá Zarco a las horas del crepúsculo, este momento en que el día le cede espacio a la noche es “una hora triste, porque se asemeja a la duda, a ese martirio infinito que ofusca la mente y llaga el corazón” (1994a:63). No deja de haber entre el hombre y la naturaleza, y por tanto entre el hombre y la divinidad, un amor no correspondido, un vacío ante ese ser amado que se aleja y lo abandona a su suerte. Es tal vez en la naturaleza donde Zarco se atreve a explorar más abiertamente el desencanto romántico, el dolor, la soledad, la muerte, la orfandad. El paisaje es el lugar donde Dios habla más claramente, pero también a veces el lugar donde guarda silencio.

Ahora bien, en la naturaleza también entran en juego otro tipo de semánticas, tal vez ella es uno de los espacios más cargados simbólicamente a lo largo del siglo XIX, más allá de su estrecha relación con la mujer, con las emociones y con lo divino, es también el espacio donde se libran otras batallas como las de la “civilización” y la “barbarie” y las de la formación de la nación. De alguna manera todos estos elementos no son más que variaciones sobre una misma tonada, la de modelar una comunidad

donde todos estos elementos se conjuguen de manera armoniosa. No sería un exceso interpretativo ver detrás de todas estas representaciones un modelo social que encuentra en la naturaleza una imagen muy elocuente y convincente: rescatar un universo religioso, aún cuando la duda y la orfandad formen parte ineludible de nosotros; rescatar la pureza de un mundo no contaminado por los excesos de la civilización y las ciudades; rescatar algunos rasgos de la tradición sin desechar los ideales modernos igualmente irrenunciables; consolidar un universo moral que regule el mundo de las emociones, aún las más dolorosas y apasionadas; construir a partir de lo propio, lo natural, un orden nuevo.

Esta naturaleza divinizada, junto al romanticismo espiritual y a la exploración del mundo de las emociones, le permite a Zarco salirse del ágora política y de su retórica para adentrarse en el espacio doméstico, y crear esos “buenos padres” y “buenos hijos” que parecen tan necesarios. Se trata de herramientas y estrategias que intentan pasar por alto las barreras de lo público y lo privado para regular la conducta del ciudadano desde su cotidianidad. La instrucción pública que tanto defiende es sólo uno de los medios que le permite construir una moral cívica, el hogar es otro de los pilares fundamentales que hay que moldear y reglamentar. De esta manera, el escritor necesita desplazarse del espacio público, de la arena política, al espacio privado, a la vida doméstica y, especialmente, a un espacio que se piensa eminentemente femenino.

6.4. El escritor en la recámara. De la palabra pública a la palabra de la intimidad.

La literatura emplea un sistema de cebos y de espejos, y tiene trampas tanto más temibles cuanto mejor montadas están.

Stéphane Michaud.

Zarco es un escritor complejo, sin duda, que explora distintos registros de la escritura, que quebranta a veces sus propia autorepresentación, que se burla de sí mismo, de su solemnidad, pero es también un escritor para el que la palabra tiene un peso importante. Como ya hemos visto, no se trata de la ausencia de la política, sino de una manera distinta de acercarse a ella; los relatos y crónicas que Zarco dedica a las señoritas son una manera de sacar a la política de la esfera pública y llevarla al terreno de los sentimientos, de la ficción, de lo doméstico, de lo privado. Se trata de adecuarse a un lector que se imagina distinto y al que se le pretende seducir de una manera mucho más sutil, con el disfraz más amable de la ficción, de la moda, o de la naturaleza.

El letrado le habla a sus pares -al hombre ilustrado- desde un discurso que apela a la razón, le habla desde los tratados políticos, los ensayos filosóficos, pero utiliza otro tipo de recursos cuando intenta acercarse a un lector al que se pretende instruir o modelar, llámese éste mujer o simplemente todo aquél al que se le considere en desventaja a la hora de entender la complejidad de estos textos. Mucho se ha discutido sobre el valor de la novela y la ficción en estos procesos de instrucción y formación de los ciudadanos o ciudadanas, igualmente valioso sería ver como otros discursos como las crónicas -en este caso las crónicas de moda y las crónicas sociales- así como los relatos para señoritas, comparten con la novela esta visión de enmascarar

y diluir los contenidos políticos dentro de formas que se consideran más amables y de más fácil acceso.

Las pasiones, no contenidas por una verdadera religión, producen vicios y defectos, que el que se interesa por la humanidad conoce que merecen censura y represión. Pero decirlo voz en cuello, gritar que tal cosa es vicio, que tal otra es perjudicial, sublevaría los ánimos, y de aquí la necesidad de recurrir a invenciones más o menos ingeniosas (1994a:767).

De alguna manera, las crónicas de moda y los relatos para señoritas se transforman en esas “invenciones más o menos ingeniosas” que permiten difundir las ideas políticas y modelar a sus lectoras sin causar el rechazo ni la incomprensión. La lectura se presenta como una práctica civilizatoria y las mujeres deben formar parte de ese proceso. Una mujer educada, leída, será para estos letrados, una mujer capaz de manejar el hogar con dulzura, una compañera fiel, risueñamente refinada y equilibrada, “Una mujer cultivada constituía el orgullo de su marido” (Hook-Demarle, 1993:192). Podríamos ir más allá y decir que una mujer cultivada constituía el orgullo de toda una nación que intentaba mostrar a toda costa que dejaba atrás a la barbarie y se internaba en una república moderna, ilustrada.

Se trata de llevar la política, a través del “cebo” de la ficción, al espacio más doméstico. La política en la recámara, en la intimidad, en los salones, en las conversaciones de las mujeres, no en la plaza pública. Política menuda, de chismorreo, de encajes, pero tan poderosa y ejemplarizante como la que se discute en otras arenas. De allí que este Zarco que escribe para el “bello sexo” no sea tan distinto del que

escribe las crónicas del Congreso, ha explorado territorios distintos, se ha internado en el mundo de los sentimientos, ha discutido extensamente sobre trajes y tules, pero no ha olvidado nunca su importante misión de hombre ilustrado diseñando un mundo nuevo. Ha tenido que negociar con un público femenino, asumir que conoce sus gustos y deseos y tratar de hablarles en su idioma y en su ambiente: el espacio doméstico.

Estas crónicas nos muestran, precisamente, el estrecho vínculo que se establece entre el escritor y el público. En el intento de construir la opinión pública, el escritor se ve influenciado por las necesidades y exigencias de ese sujeto que está tratando de constituir. Este proceso de negociación implica una pluralidad discursiva que necesariamente tiene que adaptarse a distintos receptores, dialogar con ellos desde diferentes voces y autoridades.

La relación entre el escritor y la opinión pública parece entonces un factor determinante que modula y construye el lugar de enunciación del escritor e incluso la funcionalidad de su discurso. Las crónicas de Zarco -tanto las de moda como las de la ciudad- así como sus relatos para señoritas, están tratando de establecer puentes y conexiones con sus lectores, adaptándose a requerimientos que implican una modulación de la propia escritura. Entretener y seducir al lector, a ese lector que además es el que determina la supervivencia de la prensa⁸, implica ciertos ajustes; para

⁸ Llama la atención como en El Siglo Diez y Nueve uno puede toparse con mucha frecuencia con exhortaciones a los lectores para que cancelen sus deudas con el periódico “Suplicamos a aquellos de nuestros suscriptores en la capital que tengan recibos pendientes de pago, se sirvan cubrirlos en el presente mes, bajo el concepto de que a los que no lo hicieron se les suspenderá el envío del periódico [...] Tenemos que adoptar esta resolución, porque el siglo XIX es una empresa independiente que eroga gastos considerables para cumplir lo que ha prometido al público y que no cuenta con más recurso que el producto de sus suscripciones (28 de junio de 1869).

empezar, el escritor debe negociar precisamente con ese disfrute y con nociones como el placer y la distensión. De allí que Zarco no excluya de su visión de la literatura, ni a las preocupaciones estéticas, esa “veneración a todo lo bello”, ni al disfrute, esa literatura que se convierte en “el más dulce solaz, el más agradable entretenimiento” (*La Ilustración Mexicana*, 1851)(1994a:765). Sabe que la literatura no puede reducirse a estos factores, pero sabe también que no puede renunciar a ellos.

El sólo reconocimiento de que la literatura no debe olvidar estos rasgos que la constituyen nos habla de una manera de entender lo literario como un espacio complejo que tiene unas necesidades y unas características que no son idénticas a las del discurso político. La literatura y la política no son espacios ajenos, pero tampoco se convierten en terrenos sin fronteras ni límites, esa suerte de marasmo indiferenciado que nos describía Julio Ramos cuando anunciaba que en este período “las letras eran la política” (1989:63):

Las letras eran la política, sin duda, pero la hibridez del campo literario no parece tal fácilmente reducible al simplista esquema de literatura igual política. Ese “dispositivo disciplinario” del que nos habla Ramos -y que hemos visto desplegado en la obra de Zarco- tiene que amoldarse a las exigencias y valores, tanto de un público que tiene sus propios requerimientos, como de un campo literario, que si bien aún no se haya plenamente constituido, posee unos rasgos que parecen darle una fisonomía particular.

Esa fisonomía es la que le permite a Zarco desplegar una riqueza discursiva y una variedad de representaciones que van desde el poeta iluminado, el guía espiritual, el cronista “frívolo y veleta”, hasta el escritor político y sarcástico. Este cruce de

autoridades y de funciones del discurso literario nos habla de formas eclécticas que permiten una visión mucho más plural que las rígidas esquematizaciones que vimos esbozadas por una buena parte de la crítica latinoamericana. Clasificar a Zarco como un “letrado” o un “intelectual” más que iluminar su obra terminaría reduciendo sus riquezas y contradicciones, anulando la pluralidad y la hibridez de sus textos.

No quiere decir que, en última instancia, las distintas facetas de Zarco y los trajes que porta no terminen apuntando, efectivamente, hacia un proyecto político. Quiere decir sí, que estas relaciones pasan por el reconocimiento de lo literario como un lugar con unas ciertas características que hay que saber distinguir y manejar. La libertad de explorar rasgos muy espirituales del romanticismo, de hablar del desencanto del mundo, del *spleen* y del vértigo de la ciudad moderna, de la semántica de la vestimenta, nos muestra un Zarco que desea establecer un cordón umbilical muy claro con su proyecto político, pero que no por ello anula la capacidad de experimentar con distintas facetas de lo literario, incluso con aquellas que parecen más individualistas y mundanas.

Se trata de entender, a fin de cuentas, que el campo literario pasa por procesos impuros y complejos, por múltiples negociaciones, donde entran a jugar factores como el mercado, la independencia, la autorrepresentación, los lugares de enunciación, los de legitimación, de autoridad, etc. La combinación de estos distintos factores genera múltiples variantes y múltiples voces difíciles de asir y de clasificar. Hay una polifonía que resulta muy enriquecedora si no se le trata de reducir y simplificar. Pensar que el único modelo autonómico es el que plantea el campo literario europeo, el único,

además, que puede llamarse moderno, implica una sumisión crítica que no logra lidiar con las especificidades de lo latinoamericano y de sus propias batallas.

Las máscaras de Zarco, desde su traje banal y frívolo, hasta la más sublime del poeta iluminado, nos muestran distintas maneras de representarse, de legitimarse, de dialogar con el público, de establecer sus límites con el Estado y el poder. Una multiplicidad discursiva que apunta hacia un campo igualmente rico que no puede ser reducido a una suerte de copia defectuosa del inalcanzable y puro campo europeo o a una simple prolongación de la esfera pública y política. Entender esta hibridez parece ser entonces el verdadero reto.

Es esta misma complejidad la que intentaremos desentrañar en algunas obras de Juan Montalvo. De nuevo se trata de hurgar en algunos resquicios que han sido olvidados en la oscuridad y que nos permitirán entender mejor lo ecléctico del campo literario en este momento del siglo.

7. Los genios aéreos de Juan Montalvo.

Jugar con la propia imagen, distorsionarla hasta volverla poco reconocible, asumir distintos lugares de enunciación y distintas funcionalidades del discurso, son las maneras que encuentra Zarco para jugar con ciertos roles y fingir una levedad que le permita ajustarse al traje de la crónica, de la moda, de la recámara. Juan Montalvo, por el contrario, escoge un traje más sobrio, moderno, altivo a veces, polémico, y asume un rostro un tanto menos dado a la caricatura y a la parodia de sí mismo. Las estrategias son distintas, las maneras de presentarse al lector también, pero a fin de cuentas el lugar de legitimización desde el cual pretenden hablar, sin duda, es bastante similar.

La obra de Juan Montalvo abarca un poco más de dos décadas, ella se extiende desde 1866 -año en que aparece el primer número de *El Cosmopolita*- hasta 1888 fecha en que publica el último número de *El Espectador*. Durante todos estos años la obra de Montalvo sufrirá una serie de cambios que van desde las temáticas que aborda, hasta las formas discursivas que utiliza; sin embargo, a pesar de estas mutaciones, es posible rastrear a lo largo de su obra una serie de elementos que permanecen constantes y fieles a sí mismos: una cierta manera de aproximarse a lo político, una forma de entender la belleza del mundo y de lo literario, un cierto placer en detenerse en los artificios del lenguaje, una pasión siempre crítica y polémica, una

manera de divagar de un tema a otro, de la política a la moral, de la belleza a la ética, de los viajes a la risa, de la risa a la pasión.

La escritura de Montalvo oscila como un péndulo entre la seducción por las sombras de la noche, la pasión por la belleza del lenguaje, y la crítica política, la pluma utilizada como instrumento para herir de muerte al adversario. Algunas de sus obras intentarán fusionar estos distintos registros de la escritura, buscando un equilibrio entre los dos polos, y otras simplemente se muestran francamente híbridas, impuras y paradójicas.

La imagen que nos devuelve Montalvo de sí mismo tiende a ser más vanidosa y solemne que la de Francisco Zarco, su rol de hombre ilustrado portador de las luces del entendimiento le deja poco espacio para la ironía. Es una imagen además que apela a otro tipo de horizontes e intenta asumir nuevos trajes como el de “cosmopolita” y “hombre de mundo”. Montalvo se representa no como un ecuatoriano, ni un americano, sino como un ciudadano del mundo, que igual habla de los griegos, los europeos, o de las desdichas de este continente. Sus reflexiones sobre el lugar del escritor y el papel de la literatura intentan inscribirse dentro de una tradición occidental a la cual siente que tiene el legítimo derecho. Se trata de un rasgo tan importante en su obra que Montalvo comenzará a escribir en un periódico al que llama, precisamente, *El Cosmopolita* (1866), en él intenta insertar los problemas locales dentro de categorías más amplias como “El hombre”, “La civilización moderna”, “La naturaleza humana”, estrechando así las distancias entre el continente americano y algunos modelos civilizatorios.

Montalvo trata de pensar lo latinoamericano dentro de una especie de ciudadanía universal: “De ‘Cosmopolita’ hemos bautizado este periódico y procuraremos ser ciudadanos de todas las naciones, ciudadanos del universo, como decía un filósofo de los sabios tiempos” (“Prospecto”, 1866)(1923:109). La búsqueda de lo particular, de esas diferencias que constituyen una nacionalidad, pero reincorporadas a un panorama más universal. La diferencia vista como un paso necesario para reinsertarse dentro de una tradición.

El primer número de *El Cosmopolita* comienza con un amplio “Prospecto” donde Montalvo esboza las grandes líneas que surcarán su obra. En esta suerte de *Ars poética* nos muestra, más allá de su cosmopolitismo, los rasgos principales del personaje literario que va a encarnar, así como su concepción de la literatura, la política, los ciudadanos, y especialmente ese lugar tan preponderante que para él debe tener la prensa en la consolidación de una república moderna e ilustrada.

Lo primero que llama la atención de este “Prospecto” es la manera como Montalvo concibe al escritor, se trata de un personaje que debe moverse en distintas arenas y asumir múltiples roles. Por un lado, la esfera política como un terreno ineludible, preponderante, y por el otro, un espacio ligado a una noción de disfrute que lo acerca mucho a unas vertientes muy románticas de la escritura. Al igual que Zarco, Montalvo rescata la visión de la literatura como un espacio asociado al placer.

Pero como no nos proponemos ser solamente Timones y Aristarcos importunos en política, habremos de procurar que nuestro escrito tenga halago para todos. A las duras lecciones de gobierno seguirá, si bien saliere, tal cual trozo de literatura y de amena poesía, de esa poesía que desarruga la frente y hace olvidar la deportación; de esa ciencia sobrehumana con cuyo socorro Ovidio suaviza el rigor de la suya

cantando dulcemente los amores de los dioses (“Prospecto”, 1866) (1923: 112).

La escritura como el lugar donde se debate la política, donde se dan “lecciones de gobierno”, pero también donde se “desarruga la frente”, donde el lector se distiende y se deja llevar por un temple menos severo. Una visión que le abre a la literatura más de un camino: la construcción de la nación, sin duda, pero también la de cierto placer que no habría que desdeñar y que se piensa igualmente necesario. La literatura es la política, pero al mismo tiempo es el descanso de ella. Ciertos géneros literarios como la poesía, los relatos de viaje y los ensayos¹, parecen ofrecerle espacios donde desplegar otras búsquedas un tanto más intimistas. Esa escritura como “máquina de acción” que defendían un Sarmiento y un Echeverría, encuentra en Montalvo una cierta distensión. Detrás de los discursos que apelan a la imaginación se halla una vía de evasión de la realidad y de flirteo con el placer:

El pensamiento no puede andar siempre entre abrojos; gusta mucho de las flores; y no porque la suerte le persigue encarnizada a uno le quita la facultad de gozar de fantasía. El destierro, el desengaño, el desamor, el hambre misma, la orfandad, la viudez; el infortunio y el dolor en todas sus formas, sólo han menester un instante de secreto profundo para burlarse de la fortuna con una amable risa que viene a desarrugar la frente: de muchas horas pasadas suele descargar la imaginación a los hijos de la desgracia (“Fisiología de la risa”. Obra póstuma 1916)(1923: 174).

¹ Me refiero a algunos ensayos de Montalvo donde la política parece jugar un elemento menos preponderante. Para ver con mayor exactitud este planteamiento revisar el capítulo dedicado a este tópico “Los ensayos: explorar el interior”.

De allí que para Montalvo, al igual que Zarco, explorar un cierto tipo de romanticismo más ligado a la soledad, a las sombras de la noche, no resulte tan contradictorio. No se trata de escoger entre dos proyectos y entre dos visiones de la literatura, sino de permitir la pluralidad. Montalvo justifica sus desvaríos sentimentales con esa visión de la literatura como una respuesta a los sinsabores de la vida, una manera de sobrellevarla mejor. Al igual que Zarco, está retomando la visión de la literatura como una suerte de bálsamo ante las desventuras de “la mansión del dolor”. Ambos se apropian de una imaginería romántica que les permite amalgamar la visión del poeta iluminado con un proyecto civilizatorio que intenta regular los valores del ciudadano.

Uno de los pocos críticos que ha resaltado el romanticismo de Montalvo y su deleite por las sombras de la noche ha sido Arturo Andrés Roig quien encuentra en él “un romanticismo de las ruinas y de la soledad, que si bien es característico de sus escritos juveniles, habrá de dejar rastro en toda su producción literaria, aún la más tardía” (Roig, 1984:25). Esa pasión por la soledad y por una cierta exploración de la interioridad convive a lo largo de su obra con una escritura muy politizada que emprende batallas violentas contra figuras como García Moreno o el general Veintemilla. La estrategia que le permite esta diversidad se encuentra, precisamente, en esa concepción de la literatura como un discurso que debe desempeñar diversas funciones.

De allí que las formas tan híbridas de los diarios sean su espacio predilecto. Montalvo toma prestado de la prensa su heterogeneidad y su habilidad para mezclar elementos disímiles, y crea una serie de textos a medio camino entre el periódico y el

libro. Tanto *El Cosmopolita* (1866) como *El Regenerador* (1876) y *El Espectador* (1886) tratan de emular lo ecléctico de la prensa combinando formatos, temas e intereses, aunque ninguno de ellos sea propiamente un periódico. Montalvo explora esa forma mestiza por excelencia, el folleto, ya que ella le permite la libertad de moverse de un terreno a otro -y de una función a otra- sin mayores contratiempos. La complejidad de este formato hace que le resulte tan difícil clasificar sus propios textos, no sabe si llamarlos “artículos”, “obras”, “obritas”, “enciclopedia”, como si no encontrara la palabra que le permitiera nombrarlos:

Si es el caso, advertiremos que varios de los artículos contenidos en esta humilde enciclopedia, son principios o partes de escritos que, si no fuera faltar a la modestia, los llamaríamos obras; pero digamos obritas, para no ofender a nadie, ni despertar el mal dormido encono de los que no nos perdonan nuestra aplicación a los estudios (“Advertencias”, 1867) (Montalvo, 1923:285).

De manera muy similar definirá a la prensa: un espacio que de alguna manera cubre las distintas facetas del hombre y de la sociedad. El periódico, como la enciclopedia, son discursos que intentan dar cuenta de la totalidad de la experiencia humana: “El periódico es una enciclopedia menor que todo lo contiene; nada se le escapa a ese Argos de cien ojos: todo lo ve, óyelo todo, y todo lo dice, y los hombres tienen ojos y oídos para ese personajecillo diminuto que a dos vueltas está despachado” (“Del periodismo”, 1867) (1923:219).

Tanto Zarco como Montalvo encuentran en la diversidad de los diarios una vía para explorar distintos registros de la escritura. La noción de “variedades” que introduce el periódico hace que, de alguna manera, el escritor diversifique su prosa y

atienda distintos aspectos. El proyecto modernizador está allí, sin duda, pero esto no quiere decir que aspectos como la moda, los relatos de viaje y la misma literatura, pierdan todos aquellos rasgos que los caracterizan y que hacen que tengan una manera muy particular de relacionarse con ese proyecto.

Es esta pluralidad la que trata de reproducir Montalvo en sus textos, siempre a medio camino entre el libro y la sección de variedades de la prensa. Resulta curioso que, salvo unos cuantos artículos esporádicos, Montalvo no haya hecho de la prensa su tribuna principal y haya preferido el modelo del folleto², del libro por entregas. Posiblemente el folleto le ofrece un mayor control de los textos y le evita tener que lidiar con figuras como los editores y las premuras y exigencias del diario. Adopta sus formas, pero elude algunos de sus rigores.

El folleto permite una temporalidad distinta a la del libro, una proximidad con los problemas de la actualidad que lo acerca un poco al temple del diario, pero sin caer en el terreno de lo efímero y lo transitorio. El folleto permite una relación más inmediata con el lector y a su vez un poder mayor sobre la opinión pública. Se trata de guiar a ese lector a través de las convulsiones políticas y ofrecerle algunas luces, pero sin quedarse atrapado en la volatilidad del día a día. Montalvo tiene plena conciencia del poder enorme de la prensa sobre la opinión del ciudadano, pero

² El uso del folleto comenzaba a difundirse de una manera muy notoria, posiblemente por la notable influencia que estaba tomando la prensa. Roig llamó a este fenómeno “el espíritu de diarismo”, una tendencia a emular ciertos rasgos de la prensa aún en los géneros literarios más disímiles: “No es casual que grandes escritores de la época fueran considerados como poseídos de lo que se llamó “diarismo” y que esta mentalidad e inclinación alcanzara a todas las formas de la producción literaria, desde el pequeño artículo hasta la elaboración de escritos de mayor alcance, como podrían ser la novela o ese otro tipo de escrito, ambiguo, polifacético y a veces increíblemente rico, al que sólo cabe llamarle ensayo” (Roig, 1986:128).

también de que su voz es muy efímera. Su poder está en la inmediatez, pero también su gran fragilidad.

El periódico es un brillante insecto efímero; no vive sino un día, hace su ovación para mañana, y muere para siempre: nadie se acuerda de él, y nadie le olvida, nadie le aprecia, y nadie puede pensar sin él: ente extraordinario, longevivo muriendo niño, emperador y pechero, poético y prosaico (“Del periodismo”, 1868) (1923: 219).

El libro por entregas parece entonces una manera de establecer un puente entre la velocidad y efectividad de la prensa con la permanencia del libro y su deseo de perdurar. Permite la intromisión en la cotidianidad, en su cambiante realidad, pero permite a su vez el tiempo más pausado que requiere el espacio reflexivo del libro. A diferencia de una buena parte de los escritores finiseculares, Rubén Darío, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera, José Martí, González Prada³, que sienten con nostalgia cómo el libro va siendo sustituido por la velocidad y la superficialidad de la prensa (cfr. Ramos, 1989: 102-103), Montalvo encuentra en ella no un medio ramplón al que se acude con cierto recelo, sino un espacio que ofrece una serie de ventajas de la cual el libro puede apropiarse.

La prensa, para Montalvo, es el lugar de la diversidad, pero es también y sobre todas las cosas, la vía más expedita para difundir las nuevas ideas con un paso

³ González Prada en *Horas de lucha* se refiere a la prensa de la siguiente manera: “Para la multitud que no puede o no quiere alimentarse con el libro, el diario encierra la única nutrición cerebral: miles y miles de hombres tienen su diario que aguardan todos los días, como el buen amigo, portador de la noticia y el consejo [...] Sin embargo el periodismo no deja de producir enormes daños. Difunde una literatura de clichés o fórmulas estereotipadas, favorece la pereza intelectual de las muchedumbres” (González Prada, 1924: 33).

nunca antes imaginado. Ella encarna la posibilidad de asumir una verdadera labor de convencimiento y transformación.

Entre las invenciones de los tiempos modernos el periodismo es una de las que más ha contribuido para la civilización y el adelanto del género humano [...] La prontitud es la divisa de estos siglos: se camina, se comunica por la posta; se piensa, se siente más pronto; y, lo que no es muy halagüeño, se vive, se muere de prisa. La imprenta y el periodismo son respecto del pensamiento, lo que los ferrocarriles y el vapor respecto de los intereses materiales [...] Las ideas corren como el agua, fácil, conocida y abundante; se reparten por toda la tierra; la humedecen, la fecundizan, y la cosecha es pronta y de buena calidad...La imprenta debe ser, y es en las naciones pulidas, una tribuna sagrada: el escritor el sacerdote, el género humano el auditorio, el mundo el santuario (“Del periodismo”, 1868) (Montalvo, 1923:213).

Zarco y Montalvo harán de la libertad de imprenta la punta de lanza del proyecto modernizador, sin ella no es posible esa visión del escritor como “sacerdote”, ni la del “género humano como auditorio”. Sin ella es difícil de entender el lugar de autoridad al que estos escritores están intentando apelar. La prensa es la posibilidad de erigirse como un librepensador que legitima su voz precisamente desde su lugar de independencia y de una supuesta imparcialidad y objetividad ante los devaneos del poder.

7.1. La autonomía y la legitimidad.

Pero si tu ojo está pendiente de tu amo, no puedes pensar como un intelectual, sino sólo y exclusivamente como un discípulo y acólito. En el reverso de tu mente se encuentra el pensamiento que tu debes elegir, y no rechazar.

Edward Said.

Contrario a lo que algunos críticos han señalado (Rama, Ramos, Henríquez Ureña) concebir el oficio de escritor como una labor desligada del Estado no es una característica indisoluble del fin de siglo. Como ya vimos en Zarco, la relación entre el letrado y el poder es mucho más contradictoria de lo que parece en primera instancia. Ni Julio Ramos, ni Ángel Rama, parecen reconocer el continuo debate que se lleva a cabo entre el escritor y el poder en la búsqueda por legitimar su voz. Para Rama, como ya vimos, una cierta autonomía del Estado sólo es posible con la llegada del fin de siglo, en el momento en que la profesionalización permite explorar otras áreas como las de la educación, el periodismo y la diplomacia.

A las ya existentes en la administración, las instituciones públicas y la política se agregaron las provenientes del rápido crecimiento de tres sectores que absorbieron numerosos intelectuales, estableciendo una demanda constante de nuevos reclutas: la educación, el periodismo y la diplomacia. Sólo la segunda pareció disponer de un espacio ajeno al contralor del Estado aunque salvo los grandes diarios y revistas ilustradas, la mayoría de los órganos periodísticos, que siguieron siendo predominantemente políticos como era ya la tradición romántica, retribuyeron servicios mediante puestos públicos, de tal modo que las expectativas autónomas del periodismo se transformaron en vías de acceso al Congreso o a la Administración del Estado. Aun con estas limitaciones, fue sin duda un campo autónomo respecto a la concentración del poder, como lo fue también la función educativa en la medida en que creció suficientemente como para no poder ser controlada rígidamente desde las esferas gubernamentales (Rama, 1984:81).

Aún cuando para Rama toda independencia es siempre relativa, el fin de siglo parece traer consigo una cierta libertad de acción, libertad de la que no gozaban los escritores anteriores a él, quienes parecen convertirse inevitablemente en “El anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes” (33). Julio Ramos, por su parte,

describe a los escritores finiseculares como los primeros intelectuales modernos ya que ellos logran deslindar su lugar de enunciación de las esferas del Estado. Ramos pasa por alto las conflictivas relaciones que escritores como Zarco o Montalvo, por ejemplo, establecían con el Estado y con el poder.

Podemos pensar a los escritores de la época [fines del siglo XIX] como nuestros primeros intelectuales modernos, no porque fueran los primeros en trabajar con “ideas”, sino porque ciertas prácticas intelectuales, sobre todo ligadas a la literatura, comenzaban a constituirse fuera de la política y frecuentemente opuestas al Estado, que había ya racionalizado y autonomizado su territorio socio-discursivo. Es decir, incluso Martí y González Prada, en tanto intelectuales mantienen una relación con el Estado muy distinta de la de Sarmiento o el propio Bello, para los cuales escribir era una actividad ligada a la ley, orgánica a la “publicidad” liberal en vías de formación (Ramos, 1989: 71).

Ni Zarco, ni Montalvo, pretenden hablar desde un lugar indiferenciado del Estado, por el contrario, enfatizan de manera sistemática su separación con respecto a cualquier función estatal. Hemos visto ya como Zarco declaraba con insistencia su lugar de independencia con respecto a las instancias de poder y a los partidos políticos. Montalvo, por su parte, retoma este mismo deseo de hablar desde un lugar que se piensa distinto al del poder, una voz independiente, sin amarras políticas, que se legitima precisamente por su autonomía y su libertad.

Montalvo llama a los escritores cercanos al poder los “cortesianos”, viles servidores que no hacen más que adular al hombre de turno; hombres maniatados a quien el poder los lleva inevitablemente hacia el silencio y hacia la aprobación incondicional de las decisiones que éste tome. Hablar desde el Estado es hablar desde

un lugar que neutraliza el poder moral del magisterio espiritual. El escritor que quiere defender la libertad de pensamiento y de la escritura debe mantenerse alejado de él.

El que finca sus esperanzas en el Erario, cualquiera que sea el que mande, no es juez idóneo; el que aspira a una gobernación y la quiere conservar largos años, no sabe lo que se dice; su lengua va siempre encaminada a su provecho, ora oculte la verdad, ora olvide los antiguos beneficios (“Los cortesanos”, 1866) (1923: 124).

Hablar desde un lugar de poder es hablar desde un lugar que atenta contra la noción misma de intelectual, atenta contra su legitimidad. La autoridad del intelectual parece venir de la mano de su supuesta independencia y de su capacidad de denunciar cualquier desatino producido por el poder. Su estrategia de legitimación consiste en representarse como una figura que no mantiene ataduras de ningún tipo y que por lo tanto puede descifrar con lucidez e imparcialidad los desafueros de la arena política y social. El intelectual se presenta como una figura que defiende unos valores que están más allá de las escaramuzas por el poder, una posición que intenta defender una supuesta pureza de los ideales, no contaminados por los intereses más terrenales.

[Los intelectuales] adosados a sus propios valores de libertad, de desapego, de justicia, que excluyen que pueda abdicar de su autoridad y de su responsabilidad específicas a cambio de unos beneficios o de unos poderes temporales necesariamente devaluados, se afirma, en contra de las leyes específicas de la política, de la Realpolitik y de la razón de Estado, como el defensor de unos principios universales que no son más que el producto de la universalización de los principios específicos de su propio universo (Bourdieu, 1995:198).

Hay en Montalvo y en Zarco algunos de estos rasgos. En Zarco, la relación con el Estado y el poder es, sin duda, mucho más problemática, para empezar no hay un Estado constituido y sólido al cual enfrentarse, recordemos que Zarco escribe en un momento coyuntural en el que aún no se han asentado con solidez las bases de la república. Este momento coyuntural hace que su relación con el mundo del poder y la política sea muy ambigua, desea marcar la diferencia del lugar de enunciación, pero al mismo tiempo su escritura cumple un rol fundamental dentro de la restauración del orden republicano de México. La importante carga moral que atraviesa gran parte de su obra, la imperiosa necesidad de contener el caos y la anarquía, el deseo de construir a los ciudadanos, su papel tan protagónico dentro de la política mexicana, hace que su relación con el poder, más allá de que se declare un sujeto autónomo, tienda a ser un poco más conflictiva y problemática.

En Montalvo, la separación sí resulta un poco más clara y tajante, demarca con más solidez su rechazo a las formas estatales y esboza la inmaculada figura del “genio aéreo” que lo distancia con mucho más claridad del ámbito político. Zarco se separa de esta representación tan aérea y pura, su figura es más terrenal, está más imbuida en el pantano de la política, aún cuando a veces intente una mirada más elevada.

Montalvo repite de manera obsesiva y sospechosamente reiterativa su independencia no sólo con respecto al poder, sino con respecto a los partidos políticos. Si bien es un liberal confeso, no por ello decide asumir la defensa incondicional de un partido político, su labor parece estar más allá de estas menudencias. La legitimidad que está buscando no viene dada por el campo político,

el cual se desprecia como una práctica corrupta y devaluada, sino por unos ideales que parecen encontrarse por encima de él:

Declaro que las mías [las pasiones] no son ciegas en lo concerniente a la política: heme puesto fuera de los partidos, para poder ver a todos; no me acojo a bandera ninguna, para reprender lo malo en unos y otros y ensalzar lo bueno. De aquí puede resultar que caiga yo herido por los flechazos de ambos campos (“Advertencias”, 1867) (Montalvo: 1923: 287).

Tomar parte en la política es renunciar inmediatamente a la hombría de bien, la magnanimidad, la generosidad, la dignidad y todo. El universo de un partido está en su interés y su caudillo: lo que éste piensa y quiere es lo justo y debido (“La parte ilustrada del Ecuador”, 1866) (Ibid: 220).

Montalvo rechaza la idea del escritor como hombre de Estado y nos lo presenta como un ser que necesita de la autonomía para poder ejercer su función de guardián de los valores. Se trata de lo que Bourdieu ha llamado una “política de la pureza”, “La antítesis perfecta de la razón de Estado” (1995:492). El intelectual como una figura que se autorrepresenta como un ser que no se somete al poder, ni a las verdades dogmáticas⁴. La pureza que defiende Montalvo lo lleva a plantear la imagen del escritor como un “genio aéreo” que vela por los valores eternos del hombre y que contempla desde la altura los tropiezos del mundo político:

⁴ La idea del intelectual como una figura autónoma surcará gran parte de las representaciones del intelectual moderno, desde aquellas fundacionales del *Manifiesto de los intelectuales* y el *Yo acuso* de Zola, hasta representaciones más recientes. Autores como Edward Said en su libro *Representaciones del intelectual* (1996), nos presenta al intelectual como un francotirador capaz de enfrentar al poder, una conciencia vigilante capaz de mostrar los posibles caminos a seguir allí donde el poder pierde su rumbo.

El que pertenece a un partido no está obligado sino a defenderle a todo trance, a sangre y fuego, dando tajos y cuchilladas a tontas y a ciegas a todo el que es de los suyos. La Verdad, majestuosa y venerable, está sentada en un excelso trípode: una aureola resplandeciente la circuye: genios aéreos, divinos, vuelan en su torno, pero a sus pies no hay de rodillas sino tal o cual sectario. Viene un hombre de partido, una hacha al hombro, e impetuoso y sacrilego asesta un gran golpe a la diosa inmaculada (“La parte ilustrada del Ecuador”) (Ibid: 221).

Montalvo necesita remarcar la diferencia que existe entre su voz, aun aquella que se exploya sobre los problemas políticos de su tiempo, y la voz falsa, interesada y engañosa del político propiamente dicho. Esta necesidad de la diferencia nos revela la conciencia en Montalvo de que se está acercando a la opinión pública desde un lugar distinto al del político: el escritor no es su aliado, es más bien su censor, el que vigila desde el aire, desde afuera, y sentencia en nombre de su pureza lo que merece el desprecio o la admiración. El político es visto como el bárbaro, el tiranuelo, el que usa la espada y no la razón. Es un hombre en el que no se puede fiar puesto que sus acciones estarán siempre guiadas por los intereses personales.

Los “genios aéreos” parecen batallar continuamente con el hombre de acción por un lugar dentro de la república. De alguna manera, el escritor está reclamando su lugar dentro de un mundo que parece no escucharlo. Montalvo narra con nostalgia la enorme audiencia y poder que tenían los escritores dentro de la Revolución Francesa. Son ellos, en última instancia, los responsables de los grandes cambios de mentalidad que auparon y sustentaron la revolución. El dueto del escritor como “sacerdote” y el “género humano como auditorio” permitió esa gran hecatombe que dio paso a la sociedad moderna. La revolución fue “obra del escritor, obra de la filosofía, obra de

la imprenta” (Montalvo, 1923:221). Sólo una audiencia ilustrada permite que el escritor tome la función protagónica que le corresponde dentro de una república ilustrada.

El problema para Montalvo es que en Latinoamérica no existe, ni ha existido nunca, esa audiencia que garantice el lugar directriz del escritor. En estos países bárbaros, el escritor no tiene quien lo escuche, no tiene público ni audiencia, al menos no aquélla ilustrada a la que él aspira. Una suerte de barbarización de la política hace que el destino de las naciones esté en manos de tiranos y caudillos que saben cómo manejar la espada, pero muy pocas veces las ideas, dejando a los hombres de luces al margen de toda influencia sobre las nacientes repúblicas.

No se trata de una nostalgia por una suerte de paraíso perdido, o de poder perdido, se trata más bien de que nunca ha tenido una verdadera autoridad como intelectual. Más que lamentarse por la separación del escritor de sus funciones cercanas al Estado, Montalvo sueña con una vinculación con el mundo social que venga dada por su autoridad como “genio del aire”. Un ejercicio que no se puede llevar a cabo sin una república de lectores que constituyan la tan anhelada opinión pública.

Ahora bien, ¿cómo portar el traje del intelectual sin un número significativo de lectores?, ¿cómo conformar la opinión pública en países con tan altos grados de analfabetismo?, ¿cómo conducir la sociedad hacia un horizonte ilustrado si el futuro está en manos de la espada y no de la razón? Son estas algunas de las preguntas con las que debe tropezar el escritor que intenta moldear la realidad desde su elevado lugar de observación. El escritor lucha contra el silencio, contra una audiencia que

parece no colmar sus expectativas y que lo llevan a decir con desdén y desencanto que “Aquí el escritor no puede, no vale nada. El que no entiende, por ignorancia le desprecia; el que entiende, por viles motivos le aborrece, y todos le difaman” (“La imprenta en el Ecuador”, 1866) (Montalvo, 1923: 116).

Es la misma queja que hace Zarco con respecto a la ausencia de lectores en México y de cómo su palabra tiende a perderse en el vacío: “Reconocemos que en México, no sólo en las clases del pueblo, sino en las más acomodadas de nuestra sociedad, falta todavía la afición a la literatura” (1994a: 821). Ambos escritores están intentando construir el espacio de la opinión pública, dirigirse a ella y guiarla con lucidez, sin embargo los dos tropiezan con un mundo de lectores-ciudadanos que apenas comienza a constituirse. Se escribe entonces para los pares, para los otros hombres ilustrados, aunque no se renuncie a un panorama que vaya más allá de esta camarilla.

7.2 El mercado y el intelectual.

Somos obreros de lujo; pero resulta que nadie es lo bastante rico para pagarnos. Si uno pretende ganar dinero con la pluma, tiene que dedicarse al periodismo, al folletín o al teatro.

Gustave Flaubert.

Se ha insistido con mucha frecuencia en la relación entre la profesionalización del escritor y su autonomía con respecto a ciertas esferas políticas. Aún cuando la

crítica ha reproducido hasta el cansancio ciertos fragmentos de *Las corrientes literarias en la América hispánica*, especialmente aquellos ligados precisamente a la profesionalización del escritor, me resulta ineludible citarlo una vez más, valga la cita entonces a pesar de su popularidad:

Nacida de la paz y de la aplicación de los principios del liberalismo económico, la prosperidad tuvo un efecto bien perceptible en la vida intelectual. Comenzó una división del trabajo. Los hombre de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política; los abogados como de costumbre, menos y después que los demás. El timón del Estado pasó a manos de quienes no eran sino políticos (1945:165).

Como vimos en el capítulo introductorio de este trabajo, Henríquez Ureña plantea una escisión entre el escritor y la política a partir de 1890 con la llegada de una estabilidad económica y política que permite que el escritor pueda desarrollarse dentro de las especificaciones de su campo. La prosperidad económica permite que el escritor asuma su pluma como un trabajo que puede ser remunerado en un mercado de trabajo. El aumento del público lector es la garantía que respalda este intento de separación del Estado en busca de la independencia que parecen ofrecer otros ámbitos aparentemente menos marcados políticamente.

Esta visión de Ureña sirvió de punto de partida para muchos estudios posteriores⁵ sobre la relación entre el escritor y la política. Ya sea para refutar, cuestionar o matizar esta afirmación, la relación entre la profesionalización del

⁵ Ver capítulo 2 “Deslindes del campo literario”.

escritor y la política se convertirá en un eje fundamental que permite repensar el lugar del escritor. En la medida en que el escritor se separa del Estado y de la política como valor fundamental que legitima la escritura, en esa medida se puede establecer la literatura como un campo que tienen sus propios valores y sus propios mecanismos de legitimación. Tanto Ramos como Henríquez Ureña están concibiendo al letrado como intelectuales orgánicos del poder, indisolublemente ligados al Estado, a los partidos políticos y sus tentáculos, y que sólo con la llegada del fin de siglo pueden adquirir un cierto grado de autonomía.

Si la relación entre el escritor y el poder es tan estrecha e indisoluble, si todo letrado es por su propia naturaleza un intelectual orgánico, cómo entender los “genios aéreos”, puros e inmaculados en el cielo de las ideas, o las inconfundibles críticas de Zarco a los escritores que supeditan su pluma al partido de gobierno: “el favor debilita, la protección corrompe, y el genio se degrada y se envilece cuando consiente en ser parásito del poder” (1994a:819). Difícil entender estos matices dentro de estas vastas aseveraciones.

Zarco y Montalvo representan, precisamente, el deseo de apelar a la profesionalización como una manera de desvincularse –al menos en el campo del imaginario- de las esferas del poder. Un deseo que, por supuesto, encuentra en la realidad una serie de obstáculos y fracasos, pero que no por ello anula la visión del escritor y del intelectual como figuras que intentan hablar desde un universo de valores que parece estar más allá de las vendutas del poder.

Sin duda, podría objetarse que ninguno de estos autores pudo realmente vivir de su pluma, sin embargo ambos hicieron el ejercicio de acercarse al mercado y tratar

de vivir de él. Zarco intentaba encontrar un espacio en la prensa, ya sea como editor y director de revistas y periódicos de vital importancia en el siglo XIX, ya sea a través de sus relatos, artículos, o crónicas de moda. Tenía plena conciencia de la negociación que se establecía con el público y de allí las relaciones tan paradójicas que establecía con él. Montalvo, por su parte, intentaba vender su folletos a través de suscripciones y deseaba infructuosamente vivir de ellas. Los dos intentan vivir de la pluma aunque esto implicara muchas penurias financieras.

Ahora bien, más allá de la posibilidad real o no de esta profesionalización y de los avatares que estos intentos trajeron consigo, lo importante es resaltar el lugar desde el cual se quiere hablar y los deslindes que se intentan establecer, aun cuando ellos no siempre logren ir más allá del terreno simbólico. Tal vez este deslinde dentro del campo del imaginario resulte mucho más importante que el acto real de vender un artículo al mejor postor. Entender la relación entre el escritor y el Estado como una relación conflictiva e intentar aproximarse al mercado de los lectores, es ya una manera distinta de entender la función del escritor dentro del campo de la política. La profesionalización se presenta como una opción, aun cuando sea una opción llena de limitaciones y frustraciones.

Tal vez son precisamente estas limitaciones las que generan relaciones tan difíciles con el mercado. Si bien Zarco a veces se resiste a las presiones que este nuevo medio genera, la reacción de Montalvo será mucho más radical. Para Montalvo el público no sólo es un ser “multiforme” es además un tirano que termina ejerciendo un control igualmente pernicioso sobre la literatura. En los *Siete Tratados* (1881) Montalvo describe al público como un juez caprichoso e injusto, “un perverso

distribuidos de fama, que no sabe a quien eleva, ni a quien deprime” (“El buscapie”)(1986:334). Vender la escritura es una transacción que resulta poco noble. De alguna manera se trata de pactar con el gusto del otro, satisfacerlo. Los genios aéreos de nuevo parecen correr el peligro de mancillarse.

Allá los que escriben asalariados den gusto a sus compradores. La verdad es hermosa, noble la filosofía, la poesía se encumbra como el águila y va dando por el aire grandes voces ¿Me ponen por condición que hable a lo corre-ve-y-dile, a lo truhán, a lo barbero? ¡Cristianos! (“Cosas de mi tierra”, 1868) (1923:273).

Montalvo se acerca al público con un gesto de resignación ante ese mercado que no retribuye satisfactoriamente el trabajo del escritor. Muchos de los textos de *El Cosmopolita* están cargados de una queja continua ante la dificultad de publicar, la falta de dinero y de apoyo. Son carencias que reflejan el desprecio por el trabajo intelectual que impera en estos países. A propósito de los escritores y las riquezas dice lo siguiente:

Nosotros somos ricos por otro término, el brillo del oro no nos deslumbra. ¿Y cómo había de ser si sabemos la opinión de Marco Tulio? ‘Qué será sino ser rico no ser ávido de riquezas? Es una renta el verse sin esta pasión de comprar y vender, sin esta pasión de la ganancia’. Nadie que yo sepa se propuso nunca escribir en este triste rincón del mundo con el proyecto de medrar (“La imprenta en el Ecuador”, 1866) (Montalvo, 1923: 109).

La pobreza es un reclamo ante un público poco ilustrado que no reconoce los méritos del escritor, pero es también una opción. Al igual que Zarco, Montalvo hace del fracaso en el mercado y de la pobreza, un valor. De alguna manera la miseria es la prueba de fuego a la que se someten los escritores que buscan hablar desde un lugar de independencia. Un escritor pobre es a fin de cuentas un hombre que conoce los sacrificios que acarrea su sacerdocio y lo elevado de su misión. El fracaso en el mercado se transforma en un valor de legitimación⁶, en una prueba de la pasión sin concesiones. Decía Zarco lo siguiente:

Los que tengan vocación para escribir tienen que trabajar asiduamente y que resignarse a no esperar recompensa. La pasión a las letras exige también generosos sacrificios. El abandono y la pobreza son los males que menos temor inspiran: es menester contar con la burla, con la ingratitud, con la envidia y con la calumnia. Todo debe arrostrarse. El que no tenga valor para tanto, abandone la pluma, o mendigue favores (823).

El fracaso del escritor ante el mercado es una idea que sigue muy vigente en nuestros días, un escritor muy popular genera siempre la ineludible sospecha de que se trata de un hombre que hace muchas concesiones ante el público, que se pliega ante él. Montalvo decía con insistencia “mi pluma no es cuchara”, intentaba salvar el obstáculo de atar nuevamente a sus genios aéreos en nombre de las banalidades y caprichosas exigencias del público. La literatura corría el riesgo de trivializarse o de perder una cierta aura que la había mantenido alejada de la mercancía.

⁶ Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995) ha desarrollado con profusión la relación entre el fracaso económico y la legitimación en lo que él ha llamado “un mundo económico al revés”. A mayor desprecio de la obra por parte del público, mayor legitimación dentro del campo literario: “El artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico” (130).

Sin embargo, más allá de estas dudas y contradicciones que genera la idea de “medrar” con la escritura, pareciera que el mercado sigue siendo un espacio mucho más libre que el presentado por el poder estatal. Espacios como la prensa incluso parecen poder escapar de estas exigencias del público. Montalvo pasa por alto las demandas comerciales que comienzan a moverse detrás de los diarios y revistas y nos muestra una visión idealizada de la prensa según la cual ella no se encuentra sometida ni a las presiones económicas, ni a las políticas. Por supuesto se trata de una visión que tiene como base la prensa ilustrada de los países civilizados, donde al parecer ella goza de salud y plena libertad:

En 1858 salían a la luz en Francia 600 periódicos entre diarios, hebdomadarios y revistas mensuales, los cuales, si podían contenerse en ciertos límites de moderación y buena crianza, hablaban hasta de los actos más íntimos del gobierno, sin ocultar su juicio (De la libertad de imprenta”, 1866) (Montalvo, 1923: 32).

De todo hablan, todo lo discuten, todo lo juzgan: el gobierno tiene en la prensa un censor, poderoso por lo que en ella hay libre y autorizado: la prensa es el de aquí no pasarás de los gobernadores, de los ministros, del monarca y aún del poder legislativo (Ibid: 33).

Es en esta prensa idealizada donde Montalvo colocará a sus “genios aéreos”, esta suerte de gran ágora de los lectores permitirá mantener una visión inmaculada del intelectual como un hombre que puede hablar desde unas virtudes ciudadanas que están más allá de los intereses políticos. Esta virtud a toda costa, suerte de valor último irreductible, de alguna manera garantiza la vida de la república y la vida del

hombre ilustrado. Intelectual y opinión pública parecen ir indisolublemente de la mano:

La característica principal de la clase moderna de los intelectuales estuvo en la formación de una cada vez más extensa opinión pública a través de la prensa, hasta el punto de que el fenómeno de la opinión pública y el de la clase de los intelectuales, en el sentido moderno de la palabra, se gestaron a la vez (Bobbio,1998: 115).

Hablar desde y para la opinión pública es un rasgo que le da un matiz muy distinto a este escritor, es por eso que la prensa se vuelve un lugar tan preponderante, desde ella se intenta construir un nuevo ciudadano capaz de someter a riguroso examen los asuntos de la polis. Ciudadanos capaces de exigir y demandar, de volverse a su vez garante de esos valores que se pregonan con tanto afán. La prensa, el mercado, la opinión pública, el intelectual, terminan siendo terrenos muy cercanos que dependen unos de otros para su existencia. Sin el ser “multiforme” y “monstruoso”, sin el “perverso distribuidor de fama” no sería posible intentar hablar desde un lugar –simbólico o real- separado del Estado, ni sería tampoco posible diseñar esos textos mucho más híbridos y eclécticos desde los que dialogan Zarco y Montalvo.

La hibridez y la heterogeneidad de la que hablábamos al principio, ese pensar la literatura como un discurso cargado de distintas funciones, tiene que ver justamente con la posibilidad de establecer un cierto grado de autonomía y de pensar la literatura como un terreno que no es idéntico al de la política, aunque conserve un

vínculo muy estrecho con ella. Dialogar con el lector, interpretar sus demandas, modifica sustancialmente la función y el estilo de esos textos. A veces se le seduce, a veces se le enseña, a veces se le distrae, a veces se intenta hacer todo en un mismo impulso, pero sus exigencias nunca desaparecen del todo. De alguna manera el mercado al tiempo que constriñe ciertos rasgos de la escritura, le permite una cierta libertad. ¿Cuánto de las crónicas de moda de Zarco no son una batalla a pulso entre los deseos de las lectoras y la misión del intelectual?, ¿cuánto de los relatos para señoritas no son el resultado de una negociación?, ¿cuánto de la ficción no es el resultado final de ese interminable diálogo entre el deseo de atraer al otro y el empeño en educarlo?

Es este eclecticismo y estos incipientes deslindes los que he querido resaltar en la obra de Zarco y que intento evidenciar ahora en ciertos rasgos de la obra de Montalvo. Lo que en Zarco son apenas primeros esbozos, tímidos intentos de autonomía, arenas aun muy cargadas de moral y de ciudadanía, serán en Montalvo espacios más libres, más románticos, más intimistas. Montalvo logra dar un paso más allá en esa búsqueda de la distensión que asocia a la poesía y a lo literario a valores menos letrados.

Dentro de la vasta obra de Montalvo me detendré en aquello que considero sus rasgos más ricos y donde nuestro problema queda más a la vista. Trabajaré con *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, los *Siete Tratados*, algunos artículos sueltos de *El Cosmopolita* y los relatos de viaje. Textos donde la pasión por lo heterogéneo parece dejar una fuerte impronta.

8. El intelectual y Sancho Panza.

-Quiero decir- dijo Don Quijote- que cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen; y así, siendo yo tu amo y señor, soy tu cabeza, y tú mi parte, pues eres mi criado; y por esta razón el mal que a mí me toca o tocare, a ti te ha de doler.

Miguel de Cervantes.

Los Capítulos que se le olvidaron a Cervantes (1895)¹ es una obra que nos produce, antes que nada, desconcierto. Retomar una obra de tal envergadura e intentar rescribirla, añadirle capítulos y aventuras nos resulta, por decir lo menos, inquietante. Por alguna extraña razón la obra de Cervantes parece atraer este tipo de acciones temerarias, sus andanzas han sido imitadas, plagiadas, completadas y rescritas durante siglos, baste recordar esa larga cadena de imitaciones que comienza con el célebre Fernández de Avellaneda y que se prolonga hasta nuestros días.

Montalvo le agrega al Quijote nada más y nada menos que sesenta capítulos nuevos, es una tarea osada que el autor emprende no sin cierto resquemor. El largo prólogo que precede a la obra nos habla precisamente de la conciencia de que tremendo atrevimiento puede ser leído de manera equívoca, teme que se le tome por un escritor poco humilde que decide enmendarle la plana a Cervantes, pero teme sobre todo que se le tome por un escritor banal que se sumerge en un ligero

¹ La obra fue publicada después de su muerte, el original fue concluido en 1872.

divertimento, jugando a tontas y a locas con Quijote y Sancho Panza. La resurrección del Quijote viene acompañada de una larga disertación teórica sobre la conveniencia de recuperar esta figura literaria en un momento donde su presencia parece volverse si no imprescindible, bastante oportuna y necesaria.

Montalvo desea traer a la vida a un caballero andante que de alguna manera se acople a las vicisitudes de la “América española”, desea incorporar episodios y agravios relacionados con estas latitudes. Si bien este Quijote sigue sus andanzas en los territorios de la Mancha, muchos de sus personajes, especialmente los villanos, provienen de estas tierras. Recordemos ese severo episodio donde el Quijote y su escudero tropiezan con un hombre ajusticiado que lleva tatuado sobre su piel el nombre del general Ignacio Veintemilla. Montalvo intenta una suerte de *acriollamiento* de la aventura combinando los entuertos del Quijote con lo que él llama “acontecimientos reales y positivos” (1976:45²).

Las escenas de nuestra obrita titulada *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* no son casos ficticios ni ocurrencias no avenidas; mas antes acontecimientos reales y positivos en su totalidad...Muchas escenas puestas en tono caballeresco son las comunes y diarias, sin otra dificultad para componer de ellas un paso fabuloso, que echarle a la historia cortapisas y arrequives con sabor a antigüedad y caballería. Pocas aventuras o lugares de nuestro libro recordarán otros de Cervantes; ni podía ser de otro modo, supuesto que, como llevamos dicho, las por nosotros referidas son historias pasadas a nuestra vida de las cuales tenemos conocimiento (45).

² Todas las citas de la obra serán tomadas de esta edición.

Esta “obrita” busca fusionar una tradición literaria que percibe muy cercana - pero que no termina de hacer suya- con las desventuras de un continente *malferido*. Intenta amalgamar la literatura española con la del nuevo mundo, pero no sin cierto recelo y sobre todo con la sospecha de que este acto de transmutación no está del todo permitido. Montalvo necesita explicarle al eventual lector español que se trata de un texto que no va dirigido a él y que por lo tanto debe ser tratado como lo que es, un Quijote creado para el público de este lado del océano:

Si vosotros, ¡oh españoles!, ¡oh hijos de nuestros padres!, ¡oh hermanos en religión, lengua y costumbres! Si vosotros llegares a ver nuestra obra, a leedla, examinadla y juzgadla, sed, no generosos con lo indebido, pero sí benévolos hasta donde lo comporten vuestra gran literatura y la gloria del príncipe de vuestros ingenios (47).

Montalvo hurta al caballero y lo amolda a un temple americano que tiene sus propios bemoles, pero que parece acomodarse muy bien con los valores culturales heredados de la madre patria³. Ahora bien, ¿Por qué retomar una obra como El Quijote y añadirle unos cuantos entuertos americanos?, ¿qué hay en esta novela que despierta en Montalvo este curioso ejercicio?, ¿por qué de pronto este caballero parece una figura necesaria en estas tierras?, ¿cuáles son esos entuertos que habrá que *desfacen*? Las claves de estas preguntas se encuentran en el prólogo. El “Buscapie” nos permite ver con claridad la manera como Montalvo está leyendo el Quijote,

³ España no se presente como una figura amenazante, aquello de lo cual intento alejarme y diferenciarme, sino como un espejo que me devuelve cierta semblanza de mi carácter, de mis valores y principios

cuáles son los aspectos que recupera y aquellos que decide pasar por alto, qué lo seduce y qué lo repele.

Uno de los aspectos que Montalvo desea aclarar con mayor premura es que el Quijote no es tan sólo una divertida comedia. Desde las primeras páginas parece estar muy interesado en descartar cualquier lectura de la obra que la acerque demasiado a la ridiculez, Montalvo le teme a la risa despreocupada y socarrona, le teme a la caricatura distorsionada del Quijote, desea deshacerse de cierta insensatez de este caballero y presentarlo como un modelo de virtud y de moral intachable.

Don Quijote enderezador de tuertos, desfacedor de agravios; Don Quijote caballero en Rocinante, miserable representación de la impotencia; Don Quijote infatuado, desvanecido, ridículo, no es hoy necesario para nada. Este Don Quijote con su celada de cartón y sus armas cubiertas de orín se llevó de calles a Amadises y Belianises, Policisnes y Palmerines, Tirantes y Tablantes; destrozólos, matólos, redujolos a polvo y olvido: España ni el mundo necesitan ya de este héroe. Pero el Don Quijote simbólico, esa encarnación sublime de la verdad y la virtud en forma de caricatura, este Don Quijote es de todos los tiempos y todos los pueblos, y bienvenida será a donde llegue, alta y hermosa, esta persona moral (3).

Montalvo intenta depurar esta figura, atenuar sus fragilidades y elevarlo a este plano “simbólico” donde parece redimirse de sus pecados y transformarse en un emblema impoluto de la verdad y la nobleza. El Quijote como el modelo de las virtudes morales a seguir, unas virtudes que de alguna manera lo excusan de sus disparates y desaciertos, lo salvan del marasmo de la risa y de la ridiculez. Don Quijote de la Mancha no es una comedia es un curso de moral, o, para ser más exactos, es un modelo de virtud escondido detrás de la risa. Tanto los *Capítulos que*

se le olvidaron a Cervantes como el mismo Don Quijote de la Mancha terminan siendo un modelo pedagógico, los disparates no son más que el disfraz que permite que estas enseñanzas sean más efectivas.

Ocultar un pensamiento superior debajo de una trivialidad; sostener una proposición atrevida en forma de perogrullada; aludir a cosas grandes como quien habla de paso; llevar adelante una obra seria y profunda chanceando y riendo sin cesar, empresa es de Cervantes. La alegría le sirve de girándula, y las imágenes saltan de su ingenio y juegan en el aire con seductora variedad (15).

Para que este modelo funcione y no se pierda en el trivial campo de la carcajada es necesario que la inteligencia juegue un papel fundamental en él. En este intento de elevar al Quijote al cielo de las virtudes es necesario desprenderse de una cierta corporeidad del personaje. El Quijote parece encontrarse siempre en terreno peligroso, muy cercano a cierta socarronería, a cierto fango del que hay que elevarlo continuamente. A este Quijote simbólico hay que salvarlo de sus propios tropiezos y de sus propias bufonadas, para ello Montalvo diseña una mesa de disección para la risa, en la que divide con precisión de cirujano la risa del espíritu de la risa del cuerpo, la risa moral y la carcajada brutal. La *Fisiología de la risa* (obra póstuma publicada en 1916) es un intento por clasificar y diseccionar sus distintas facetas, se trata de separar la carcajada tosca y grosera de la sutil sonrisa que apenas arquea el contorno de los labios. Dentro de esta suerte de inventario de la risa encontramos: “la risa fina y delicada”, “la risa fina y penetrante que se va a través del pecho como frío puñal”, “risa que cae cual un martillo”, “risa hueca, retumbante cual trueno sin rayo”, “risa de especulación: riéndose mucho pasan por inteligente”. Esta disección nos

permite ver el intento de depuración que Montalvo quiere llevar a cabo; en una especie de barómetro que mide el grado de inteligencia y de corporeidad que se registra en la risa, el autor establece una clasificación que va desde la carcajada brutal, hasta la risa refinada e inteligente, reflejo de la sobriedad y la comprensión.

Montalvo necesita alejar a la comedia de la carcajada, ella es demasiado desmedida, su tosquedad la hace grosera. La sonrisa, por el contrario, logra “hurtar el cuerpo”, prescindir de él; el goce debe ser sólo de la inteligencia, como si la unión del goce al cuerpo pudiera generar únicamente brutalidad. De alguna manera se trata de ese mismo temor a la corporalidad y a las pasiones que mostraba Zarco en sus crónicas de moda y en los relatos para señoritas. A la risa debe sustraérsele el cuerpo para transformarla en una risa decantada, que no entra en contacto con las pasiones, con el movimiento de una musculatura que se despliega incontenible hasta la desfiguración del rostro. La carcajada, como tantas otras pasiones, debe ser domada.

Don Diego Clemencín afirma en sus anotaciones que algunos pasajes del Quijote de Avellaneda hacen reír más que los de Cervantes. Puede ser; pero de la risa culta, risa de príncipes y poetas, a la risa del albardán, alguna diferencia va. Pantalón y Escapín hacen también reír en el escenario, y no por su sal de gallaruga han de tener la primacía sobre esos delicados representantes que, huyendo de la carcajada montaráz, se van tras la sonrisa leve, la cual, como graciosa ninfa, hurta el cuerpo y se esconde por entre los laberintos luminosos del ingenio. La carcajada es materia bruta: molida, cernida, tras mil operaciones de química ideal, daría quizá una sonrisa de buenos quilates; bien como el oro no comparece sino en granos o pepitas diminutas, apartados los otros metales groseros y la escoria que lo abriga en las entrañas (Montalvo, 1986: 342).

Una vez hecho este acto de alquimia el camino queda libre de peligros para adentrarse en la comedia. El Quijote puede elevarse ahora y dejar a un lado su cuerpo y sus terrenales majaderías, la sonrisa del intelecto podrá acompañarlo a lo largo de sus nuevas aventuras sin perderse en el abismo de la locura, la estupidez o la risotada. La moral funciona, al igual que en Zarco, como un horizonte de valores que permite refrenar los excesos y apostar por el orden y la medida. Esta sonrisa racionalizada parece muy cercana a la contención y al disciplinamiento.

Uno de los rasgos del Quijote que Montalvo intenta recrear con más fuerza tiene que ver precisamente con la idea de enmendar y de corregir los vicios y las costumbres. El Quijote de Montalvo está intentando desfacer los entuertos, enderezar todo aquello que parece estar torcido, fuera de lugar. Está tratando de someter a la realidad –siempre caótica y dispersa- a una serie de ideales incorruptibles: la justicia, la equidad, la honradez, la nobleza, la bondad. Este Quijote intenta enmendarle la plana al mundo a través de dos caminos, el ejemplo y el castigo. Por un lado predica con sus máximas el camino a seguir, y por el otro castiga con la espada a aquellos que osen transgredir estas premisas. En el fondo la figura del caballero termina siendo tremendamente punitiva, aquél que se desvíe del camino del bien será severamente castigado por su lanza justiciera. La idea de corregir las costumbres de un pueblo parece tener que pasar necesariamente por el escarnio, un modelo que Montalvo dice haber tomado de Cervantes quien “propagó las sanas máximas riendo, escarneció los vicios y barrió con los pervertidores de la sociedad humana“(5).

El Quijote se transforma entonces en una figura que debe imponer los límites, aun cuando esa imposición implique una cierta severidad. Tiene el deber ineludible

de establecer con claridad cuáles son los valores a los que hay que aspirar, los modelos a emular, y aquellas conductas que transgreden y violentan ese orden. Debe delimitar con nitidez quiénes son los “pervertidores” y quiénes los hombres de bien. Al igual que Zarco, intenta aterrizar una serie de valores y preceptos en la vida cotidiana y en el día a día de los ciudadanos, modificar lo menudo, la conducta más sencilla, para llegar al gran modelo de convivencia social. Arturo Andrés Roig ha señalado la importancia de la moral en el discurso de Montalvo, su deseo de modificar las costumbres está íntimamente vinculado con la necesidad de mantener el orden y construir una sociedad: “sus requisitorias, sus descripciones, apuntan al régimen de costumbres, es decir, a aspectos que tienen que ver de modo inmediato con una moral social primaria” (1984: 104). La comedia, la crónica, los relatos para señoritas, parecen funcionar entonces como vías para la construcción de esa “moral primaria” sin la cual es imposible pensar en una república.

Ahora bien, esta figura que quiere deshacer agravios y ordenar el mundo de los valores no se encuentra solo en su aventura, tiene como contrapartida al muy terrenal Sancho Panza. Montalvo nos presenta una imagen del escudero mucho más corpórea y burda. A diferencia del Quijote, él no pasa por ningún proceso de alquimia, no es necesario, su llaneza parece muy apropiada para los fines de su obra. La tan estudiada polaridad de Don Quijote y Sancho juega un papel fundamental dentro de la recreación de Montalvo. Mientras más pura e inmaculada la figura del Quijote más llana y burda la de su contraparte.

Don Quijote es el hombre imaginario, en oposición al real y usual que es su escudero Sancho Panza ¿Quién no divisa aquí las dos naturalezas del

género humano puestas en ese contraste que es el símbolo de la guerra perpetua del espíritu y los sentidos, del pensamiento y la materia? (4).

El Quijote queda transformado en un alma sin cuerpo, un espíritu que deambula en los elevados aires de los valores y el pensamiento, mientras que su escudero es pura materia, un conjunto de órganos dominados por las emociones y los sentidos. Montalvo entiende que ambas partes son necesarias, pero no pierde oportunidad para insistir en la visión de la materia como un elemento indisolublemente ligado al vicio y a una cierta animalidad. No puede prescindir de Sancho pero se asegura de no exaltar su lugar y su condición.

Si a fuerza de pensadores le quitamos a la humana especie su parte tosca y viciosa, queda descabalada: el polo del mal es contrarresto necesario en nuestra naturaleza; y sin propender a un sacrilego trastorno, al sabio mismo no le es dable decir: “Así hubiera sido mejor el hombre” todo lo que hace el filósofo para mostrarnos que somos ruines y que pudiéramos ser más dignos del Criador, es delinear el hombre imaginario (5).

Sancho es entonces el cuerpo, la parte “tosca y viciosa”, el “mal”. Pero es además el hombre “real” en contraposición con el hombre “imaginario”, con el Quijote. Este hombre real necesita ser moldeado, controlado, y finalmente domado, tal como hace el amo con su escudero, a veces a través de su enorme sabiduría, a veces simplemente a través de la obediencia. Sancho no siempre entiende las razones del Quijote pero las acata, a su manera, las defiende y hace suyas, se embala en la aventura con él y nunca le abandona.

El Quijote de Montalvo suele referirse a Sancho con palabras como “ignorante”, “supersticioso”, “pusilánime”, “villano”, “aparador de mentiras”, “bodega de maldades”. Llega a quejarse incluso de su desconfianza y de que no se deja amparar bajo su manto. En un diálogo que sostienen ambos en uno de los primeros capítulos el Quijote le reclama con firmeza “¿No ves que con tu eterna pusilanimidad me pierdes el respeto, dando a entender que no tienes fe en la eficacia de mi protección” (68). Es ésta tal vez una de las quejas más frecuentes del caballero, la idea de que Sancho dude de su empresa y a veces ose incluso cuestionarlo. Cuando el entendimiento no es posible el caballero apela a la simple obediencia: “Cree y calla, Sancho; economiza dudas importunas y vente tras mí” (161).

Sancho obedece porque de alguna manera es parte de su condición de escudero, pero también porque hay un reino prometido. Sin embargo, en el Quijote de Montalvo no hay Barataria para Sancho, ni ínsula que pueda gobernar. Su reino es tan sólo una promesa que nunca llega, la zanahoria al final de la vara. Y no hay reino no sólo porque Sancho no está listo para ocupar el lugar de los sabios, sino también porque el Quijote le teme a la traición del hombre llano.

Si desde ahora me desconoces, ¿qué será cuando te veas en tu castillo, rodeado de tus vasallos? Entonces me has de declarar la guerra y has de invadir mis Estados en correspondencia de mis beneficios. ¿Qué retaguardia te pican, ni qué manguardía te soplan, pedazo de bayeta negra? Si no fueras un salsa de perro, se te pudiera poner quizás alguna vez a la vanguardia (152).

Este Sancho “ignorante” y “pusilánime” puede ser alejado de la maldad y del vicio, puede ser moldeado para la felicidad doméstica, pero su lugar al parecer

seguirá siendo el mismo. No hay reino para Sancho si no se transforma en Quijote, si no abandona su naturaleza y se convierte en el hombre imaginario. Se desea reformar a Sancho, pero no sacarlo de su condición de eterno escudero: “no os alcéis a mayores y quedaos en vuestro lugar, que es lo más seguro” (85).

La propuesta de Montalvo parece bastante transparente, ha escogido al Quijote porque le permite poner en escena un enfrentamiento que está mucho más allá de los molinos de viento -o mucho más acá para ser exactos- y que tiene que ver con la manera como se está llevando a la ficción el lugar de la inteligencia y el de la materia. Ese ser que se mueve en el mundo de los símbolos y los valores tiene que ver con una clara representación del guía espiritual que protege y orienta al siempre obediente Sancho. El escudero, el hombre real, se encuentra demasiado cercano a las pasiones y al cuerpo, pero si se deja orientar puede ser una figura bonachona, inofensiva y hasta un cierto grado de sabiduría le es dado alcanzar.

El Quijote y su escudero son una manera de trasladar a la ficción a un viejo dueto, el Intelectual y el pueblo, una dupla que no siempre logra entenderse y que establece maneras muy distintas de relacionarse. Su intelectual desea cobijar bajo su ala a ese pueblo bárbaro y tosco, quiere alejarlo del vicio con voz paternal y escarnecedora, pero en ningún momento parece reconocer alguna virtud en él. Tal vez tan sólo la bondad, la obediencia y la sumisión son los elementos que él intenta rescatar y sobre todo reafirmar. Nuestro Sancho no parece muy lleno de virtudes.

De alguna manera el proceso a través del cual se intenta reformar a este pueblo en *hombres de bien*, se asemeja a la tarea que emprende Zarco con sus relatos para señoritas y sus crónicas de moda. Tanto la mujer como el pueblo parecen tener

maneras similares de representarse, son seres determinados por la pasión más que por la razón; seres marcados por el cuerpo que parece en ellos más poderoso que el espíritu; seres cercanos al descontrol y a la desmesura; seres peligrosos que hay que guiar con severa mano paternal. La operación parece ser la misma, contrarrestar sus siempre volátiles emociones con una disciplina severa y una educación espiritual que les permita hacer suyos los valores de la república, anular su corporalidad con una férrea conciencia moral. Sin embargo, la manera de disciplinarlos no es la misma.

Zarco utiliza la religión y la moral para moldear a sus frágiles criaturas, intenta exaltar una serie de virtudes religiosas que mantengan a las féminas en el hogar cumpliendo con la labor que la república les ha encomendado. Montalvo, por su parte, no necesita de los valores religiosos, lo que se espera del *pueblo* es distinto a lo que se espera de la mujer, sus lecciones están claramente definidas hacia una enseñanza de las virtudes ciudadanas, estos futuros hombres de bien no necesitan del cristo y del rosario –al menos no en la forma en que el bello sexo lo necesita- sino de la constitución y las leyes. Las virtudes que el Quijote le inculca a Sancho tienen que ver con el honor, con defender los derechos, con batallar contra la barbarie.

El intelectual debe tratar de llevar a la realidad al hombre ideal, es decir a ese hombre que se encuentra sólo sobre el papel. La idea es transformar al pueblo real en el ciudadano imaginario, tal como se desea transformar a la nación real -llena de vicisitudes, trabas y problemas- en la república imaginada y deseada. En el fondo se trata del mismo proceso, cómo ajustar la realidad a este plan ideal que hemos soñado para ella, cómo ajustar el caos a esa república imaginada que se mueve en el campo del deseo, en la hoja de papel.

Montalvo logra hacer del Quijote la encarnación de uno de esos genios aéreos que tanto ha defendido, es por ello que necesita limpiar con esmero su imagen. El Quijote de Cervantes es un genio del aire llevado al campo de la acción y de las batallas ciudadanas, porque este Quijote lucha, conquista y vence. La ficción le permite poner a su intelectual en movimiento, hacerlo dialogar directamente con Sancho, confrontarse, debatir. Abstracciones como las del pueblo y el guía espiritual son convertidos en personajes, se les coloca un rostro, una voz, y con esto se pone en escena el debate entre la inteligencia y la vastedad de ese otro llamado pueblo. La ficción se transforma entonces en la manera de hacer más tangible este diálogo, pero también en la manera de hacerlo más digerible, más potable.

Como ya vimos en Zarco, la ficción funciona muchas veces como un mecanismo de seducción, una manera de “ocultar un pensamiento superior debajo de una trivialidad” (15). Las lecciones del Quijote parecieran estar tratando de seducir a Sancho –o a los lectores sanchos⁴-, a encantarlos con pasajes hilarantes y disparatados, sin embargo sus códigos son muy confusos, una primera lectura nos hace pensar que no es a él a quien están dirigidos estos capítulos. El grado de erudición que se maneja en sus pasajes, la complejidad de referencias que desarrolla en su buscapié parecen orientarlo hacia un lector muy especializado. Más que hablarle a Sancho le está hablando a los otros caballeros, está disertando sobre el papel y las funciones que deben desempeñar. La enorme cantidad de citas, de datos eruditos sobre la comedia, de disertaciones sobre el quehacer literario, sin duda no están dirigidas a Sancho, no

⁴ Habría que pensar de qué manera intenta Montalvo seducir y modelar a través de la lectura a unos sanchos que pocas veces conocen la letra y que tienen un contacto muy escaso con la palabra escrita.

tienen siquiera la relativa simpleza de un Fortún o la accesibilidad de la crónica, su lector es un hombre avezado que conoce bien los códigos y las referencias.

Montalvo parece estar tratando de encantar tanto al intelectual que maneja estos complejos términos, como al Sancho que parece entenderse mejor con la ficción, sin embargo el esfuerzo parece un poco infructuoso. Desea contrarrestar la complejidad de su prólogo con unas aventuras que quieren cautivar a un público más amplio, las disertaciones teóricas están hechas para su pares, la comedia para los lectores. Ahora bien, más allá de este deseo expreso de transformar a los capítulos en un curso de moral para Quijotes y Sanchos hay algo en esta empresa que sin duda atenta contra sus originales propósitos. Más allá de toda la justificación teórica que Montalvo encuentra necesaria a la hora de emprender tamaña aventura no deja de haber en ella un componente disparatado e hilarante que le da un matiz distinto al eterno dilema del intelectual y el vulgo.

Una vez que abandonamos las apacibles aguas de las disertaciones teóricas de Montalvo y nos sumergimos en sus aventuras y enredos, en sus disparatados capítulos, nos encontramos con que este Quijote simbólico está lleno de contradicciones y paradojas. Por más depurada que esté la imagen del Quijote, no deja de ser, precisamente, un Quijote. Los capítulos de la obra de Montalvo están llenos de aventuras donde el caballero comete esos innumerables errores y confusiones a los que ya estamos acostumbrados, apalea a simples penitentes, toma por malandrines a un grupo de creyentes, libera a maleantes, confunde venteras con princesas, en fin, que su locura va tiñendo la realidad y transformándola a su antojo. Nuestro personaje es antes que nada un lunático lleno de buenas intenciones que

confunde la ficción con el mundo real. No tiene los pies en la tierra y al parecer tampoco desea tenerlos. Entre un episodio y otro encontramos la reivindicación de la locura como una manera de enfrentar la vida, de llevarla con menos desazón.

Si vivimos contentos merced a un engaño, ningún bien nos hacen con sacarnos de él y volvernos a la realidad, madre de sinsabores y dolores. ¡Felices los locos, si no propenden al mal y su locura rueda en una órbita sonora y luminosa! ¡Oh locura!, tú eres como la pobreza, heredad fácil de cultivar, no sujeta a los celos de los amigos, ni expuesta a la envidia y venganza de ruines y perversos. El demente cuyo desvarío es agradable, es más feliz sin duda que el hombre cuerdo cuyas verdades son su propio tormento y el de sus semejantes (79).

Montalvo no sólo está reivindicando los valores de la locura, sino también los de la mentira y de esa otra forma de mentira que es la ficción. Recuperar cierta demencia y cierto disparate en medio de un proyecto racionalizador que está intentando, precisamente, controlar estas fuerzas, nos suena sin duda paradójico. Esta apología de la locura parece tener poco que ver con el deseo de construir sociedades racionales que controlen el caos y apunten hacia la sensatez. Montalvo ha tenido el cuidado de llamarla locura “luminosa”, “agradable”, tratando de delimitarla, sin embargo, esta defensa de la demencia, aun aquella que “no propende al mal”, sigue siendo una apuesta muy riesgosa.

Recordemos además que la locura del Quijote parte de la lectura y de los libros. Al parecer un exceso de interés en los libros lo ha hecho perder la noción de la realidad y perderse en una serie de aventuras disparatadas. El temor a la imaginación desenfrenada y a los desmanes que ella puede traer consigo no es acaso uno de las

constantes que se repiten con asiduidad en muchos escritores del XIX. No hemos visto a Zarco, por ejemplo, tratando de controlar las pasiones que puede detonar una lectura sin censuras y controles. Imposible no pensar en una obra como *La Quijotita y su prima* (1818) de Fernández de Lizardi y como en ella la obra de Cervantes es utilizada con un fin ejemplarizante y aleccionador. La Quijotita cae en desgracia precisamente porque se ha dejado llevar por las fantasías literarias, la lectura la ha conducido por un camino que sólo puede terminar en la tragedia.

Lizardi utiliza al Quijote como una imagen a evitar, una lección para aquellos que sientan la tentación de perderse en el mundo de los libros y la ficción. Montalvo, por el contrario, lo rescata y lo transforma en un modelo, en un héroe cuya locura tiene una razón de ser. Podríamos pensar que estas lecturas tan antagónicas están marcadas por el destinatario, en el caso de Lizardi es un relato claramente dirigido a una lectora, mientras que el de Montalvo parece estar apelando más bien a un lector masculino, sin embargo creo que estos distintos receptores no son la única razón por las que estas lecturas son tan disímiles. Posiblemente un Quijotito no hubiera corrido con mejor suerte⁵.

Sólo es posible entender el Quijote de Montalvo si retomamos su visión de la imaginación y la ficción como espacios que alivian los dolores del mundo. Montalvo ha dicho de la poesía que ella debe “desarrugar la frente”, algo muy similar intentará hacer con los mundos imaginarios, ellos permiten un equilibrio necesario, más allá del curso de moral, más allá de las prédicas, la ficción parece tener un valor en sí

⁵ De hecho un personaje como *Don Catrin de la Fachenda* tampoco parece quedar muy bien salvado de su pasión por los libros.

mismo, un respiradero que permite tomar oxígeno en medio de las penurias y los sinsabores de la historia: “El sabio no resucitaría a un muerto ni curaría a un loco, aun cuando lo pudiese, a menos que no quisiese burlarse de ellos o hacerles un mal, porque sabe que la locura y la tumba son dos abismos donde caen y se desvanecen todos los dolores del hombre” (79).

Esta exaltación de la ficción y la poesía como espacios de distensión acaso no nos acerca a una visión moderna de la literatura. El vínculo que establecen Montalvo y Zarco entre la literatura y el disfrute nos pone en evidencia un intento por adjudicarle a la literatura funciones que le son propias más allá de sus obvias intenciones de ordenar y construir la república. Pensar en la literatura como el espacio de un cierto relajamiento, una manera de aliviar y confortar, parecen acercarla a nociones típicamente modernas como el disfrute y el placer. Se trata de una búsqueda que sin duda se entreteje con un discurso moral que parece no poder abandonar del todo, pero que está intentando concebir otros espacios y otras funciones. Habría que pensar si la fuerte carga modeladora que se entreteje en estos textos implica necesariamente que se conciba la literatura como una práctica indistinta de la política o si por el contrario se trata de acercarse a la república desde distintos ángulos y discursos sin que por ello pierdan su especificidad.

¿El deseo de responder a ciertas urgencias históricas significa acaso una total renuncia a cualquier otra faceta de la literatura?, ¿implica desconocer que la literatura y la ficción pertenecen a un ámbito que se rige por sus propias reglas y que esboza sus propias funciones? La respuesta pareciera ser que no, si bien estos autores

reconocen que hay una realidad apremiante que requiere de su pluma, no por ello deslegitiman y anulan otras funciones también asociadas con la literatura.

De alguna manera, el Quijote-intelectual ha aprendido a lidiar con otras esferas que ya no resultan tan amenazantes, ha aprendido a reírse de sí mismo, a parodiarse. Más que la severidad de un letrado intentando recomponer el mundo, Montalvo juega con la imagen de ese letrado constructor de lo nacional. Su intelectual desfacedor de agravios se pierde entre Dulcineas, se divierte con Sancho, se encuentra envuelto en aventuras ridículas. Por más sabio que encontremos a Don Quijote, por más ético y digno que se nos presente, heroico incluso en su batalla contra el mundo, no deja de ser un personaje ligado al disparate y a la locura. De modo que este curso de moral que Montalvo quiere emprender tiene el don de aligerar un poco esta relación conflictiva entre el intelectual y el mundo, permitiendo una cierta risa de sí mismo. Su llamado a recomponer el entramado social es más una comedia de enredos que una severa tarea.

La imagen impoluta del genio aéreo parece terminar divirtiéndose con sus batallas imaginarias y sus desventuras. Ese Quijote “simbólico” que Montalvo ha defendido con tanto fervor en su prólogo termina enredado en situaciones disparatadas, no puede anular una parte esencial de su personaje, aquella que se conecta con la locura y la insensatez. Ese intento de salvar a don Quijote de su propia torpeza, de su marasmo, no puede tener éxito, porque es precisamente esta insensatez la que le da vida al personaje y la que lo hace tan atractivo para Montalvo. Más que sacar al Quijote del fango es el intelectual quien termina sumergiéndose en las

confusas aguas de la locura, la ficción y el disfrute, aunque intente mantener a flote las banderas de la moral y los valores espirituales.

Tanto Fortún, con su carga de ligereza y frivolidad, como este Quijote defensor de la locura y el ensueño, nos muestran una cara más compleja del letrado, no sólo en esa oposición férrea que asumen en contra del Estado y sus alrededores, sino también en la manera de representarse. Ambos juegan continuamente con el rol del escritor, lo cuestionan y lo parodian, le restan seriedad. Sin duda, ambos defienden con pasión la idea de que es el intelectual el que debe conducir los sueños de la república, pero esto no deja de producirles profundas contradicciones y paradojas. ¿Desde donde ejercer su oficio?, ¿cómo acercarse a la política?, ¿cómo abordar las exigencias de la literatura?, ¿cómo batallar con la ficción y la imaginación?, ¿cómo definirse a sí mismos? En fin, cómo diseñar un lugar que les permita intervenir en la vida política sin dejarlos atados de mano y sin diluir ese lado tan Fortún y tan Quijote que parece definirlos.

La polaridad intelectual-vulgo, hombre ilustrado-masa, ha surcado gran parte del siglo XIX, desde Bello y Sarmiento intentando dominar los espacios de la “barbarie”, hasta el arielismo de Rodó. Sin embargo, la relación entre el letrado y la masa, el intelectual y el vulgo, no es siempre la misma, ella se encuentra matizada por la manera cómo estos personajes se conciben a sí mismos y el lugar desde el cual intentan hablar. Creo que en Montalvo y en Zarco hay una exploración confusa de esa imagen, híbrida, y es allí donde está su riqueza, en esa gama de matices con la cual intentan perfilarla.

Se trata de una hibridez con la cual no nos sentimos cómodos. Ella no parece estar en consonancia con la manera como concebimos la literatura moderna. Nos resulta difícil tolerar el substrato moral que yace debajo de estos textos. Nos hemos acostumbrado a escindir estos dos discursos como lugares ajenos que no deben tocarse. Pareciera que la literatura perdiera un poco de su modernidad si se permitiera adentrarse en el terreno de la pedagogía y la moral. Sin embargo habría que pensar si esta clara división nos impide ver los rasgos modernos que se están perfilando en esta literatura, aun cuando estos rasgos sean un tanto “impuros”. Partir de que la literatura moderna es un campo que no está atravesado por una serie de importantes tensiones culturales, políticas, sociales, es cerrarse a la complejidad de un campo que sigue y seguirá construyendo imaginarios sociales cargados de valores culturales. Lo estético como un valor preponderante nos hace rechazar aquello que concebimos como “contaminación”, “impurezas” del campo.

Son precisamente estas impurezas las que permiten en Zarco registros tan distintos como los que vimos en la primera parte de este trabajo y la que permitirán que en Montalvo convivan los genios aéreos con el Quijote. Explorar los ensayos y los relatos de viaje nos permitirán comprender un poco mejor este rediseño de la imagen del escritor y el intelectual, y como se va delineando una modernidad que se abre paso lentamente, con sus tropiezos y negociaciones.

9. Los ensayos: explorar el interior.

El ensayo: ese centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe de todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al etcétera.

Alfonso Reyes

Tal vez sea el ensayo el género donde puede verse con mayor nitidez los distintos rostros que Montalvo quiere adjudicarle a la escritura. De alguna manera su impureza le permite desplegar sin restricciones esa multiplicidad de roles que tanto ha defendido. El centauro parece ceder gustoso ante el deseo de derribar fronteras y conjugar aspectos muy disímiles de la realidad y la literatura.

Es esta hibridez, precisamente, la que hace tan difícil el diseño de un corpus bien delimitado. ¿Dónde comienza el ensayo y donde el panfleto?, ¿cuáles son las fronteras entre la crónica y el tratado? ¿entre las disertaciones políticas y la reflexión cultural? Establecer estos límites sería forzar los textos a entrar dentro de unas clasificaciones bajo las cuales no han sido concebidos. Montalvo explora un terreno poco definido donde estas formas discursivas se entrecruzan continuamente. Se trata entonces de entender esa impureza genérica.

Algunos de estos ensayos se inclinarán con naturalidad hacia formas como el panfleto o las crónicas, otros en cambio harán de la heterogeneidad su razón de ser y su eje fundamental. Me refiero a obras como *El Cosmopolita* (1866), *Los Siete Tratados* (1881), *Geometría moral* (1881) y *El Espectador* (1886) en donde el

“espíritu ensayístico” asume una forma más acabada y se aleja de la función meramente política del panfleto; de la actualidad de la crónica; y de lo exhaustivo y pedagógico del tratado.

Son obras que intentan rescatar el carácter más libre y transitorio del ensayo, de hilvanar muy sutilmente materiales muy diversos, donde la política pueda convivir con episodios líricos, autorretratos, confesiones, etc. Montalvo superpone esta serie de elementos sin preocuparse en demasía por la coherencia interna o por el hilo conductor que los une. Le interesa una especie de sentido global que unifique medianamente la dispersión y le dé un cierto orden, y digo cierto porque la sensación de estar perdidos en el texto, sujetos al capricho del autor, no nos abandona.

Si nos diéramos a la tarea de diseccionar una buena parte de estos trabajos, posiblemente podríamos aislar una serie de episodios que funcionan con una relativa autonomía. Pareciera que Montalvo se extraviara con frecuencia en pasajes que mantienen un vínculo muy débil con su propuesta inicial. Esta fragilidad de la construcción le permite variar de un registro a otro sin mayores miramientos, puede detenerse en un pasaje lleno de lirismo y luego saltar a una sesuda disertación sobre la importancia del mestizaje. Lo que pareciera en un primer momento una debilidad del texto se transforma en su fortaleza y en la manera de jugar con los roles de lo literario.

Si revisamos con cuidado un ensayo como “De la nobleza” (*Los siete tratados*, 1881), por ejemplo, veremos como lo deshilvanado se transforma en una magnífica estrategia que permite que la esfera de lo político y lo literario convivan sin anularse una a la otra. Inicialmente el autor intenta reflexionar sobre el ideal de la

nobleza y de cómo ella depende en última instancia de los valores espirituales del hombre: la valentía, la inteligencia y el talento, sin embargo a medida que el ensayo avanza la propuesta se va quedando rezagada. Montalvo parece engolosinarse con su propia prosa y con una serie de referencias eruditas que lo hacen trastabillar entre la reina Victoria y la democracia griega, la Comuna y la obra de Shakespeare, Lord Byron y los antiguos egipcios, Cervantes y Lamartine.

Una vez que el lector ha transitado por esta serie de abrumadoras referencias se tropezará con otro tipo de dispersión, pequeños episodios donde el cuidado de la prosa y de las imágenes darán cabida a un lirismo muy poco frecuentado por los ensayistas decimonónicos. Se trata de pequeñas piedras preciosas incrustadas en medio de la prosa de ideas. En el episodio “La flor de nieve” Montalvo abandona nuevamente el tema de la nobleza y nos narra la historia de un naturalista ruso que encuentra en Siberia una flor que sólo vive un día. En este romántico pasaje se dedica a describir con minuciosidad una serie de exóticos paisajes donde el frío ha desterrado a los faunos y a las ninfas:

Ni plantas, ni animales: alguna vez una sombra rápida cruza a lo lejos ese mar empedernido, y se desvanece a mayor distancia: es el rengífero que pasa de un abismo a otro en busca de un amor imaginario, o el alce que va huyendo de un fantástico cazador que le persigue en sueños [...] Allí no hay bosques en cuyas profundidades faunos y silvanos persiguen a las ninfas; ríos que humedecen la tierra y la excitan a dar fruto; fieras que dan testimonio de la vida, bramando de cólera o mugiendo suavemente de placer; aves que llena de música los árboles y vuelven nuestro planeta un globo de armonía (1881)(1986: 29).

No sólo hemos perdido el eje temático del texto también nos hemos tropezado con una prosa distinta, preocupada por la forma y por la sonoridad, distraída con seres mitológicos y con paisajes romantizados. Estos episodios funcionan como pequeñas parcelas donde el autor puede explorar otras tesituras, puede sucumbir ante la pasión por la naturaleza, explorar temáticas más románticas, y puede, sobre todo, degustar de las palabras. Son momentos donde lo literario parece imponerse sobre cualquier otra consideración. Estos pasajes líricos se repiten de manera constante dentro del ensayo, unas páginas más adelante encontramos la descripción de un pequeño insecto llamado *Aimatocare*, una descripción tan delicada y exquisita que parece el retrato de un ser amado.

Aimatocare, serafín del reino animal, suspiro de poetisa consolidado por el céfiro que desciende por los nevados, bajando del arco iris. Las dos alas primeras, como queda dicho, eran de tul fino y transparente, blancas, puras como el alma de un niño hijo de dos santos; las de encima, las principales, al contrario, eran el resumen de los colores y los resplandores juntos, revueltos en inextricable laberinto. Desde la simple línea recta hasta el círculo, obra maestra de la ciencia de Euclides, todas las figuras geométricas estaban allí. Paleta que manejara un ángel para pintar el cielo, las alas de *Aimatocare* contenían matices y tintes desconocidos para nosotros (Ibid: 33).

Estos fragmentos llenos de serafines, de un lenguaje alambicado y ostentoso, funcionan más como hermosos oropeles que como afilados instrumentos con los cuales perfilar la realidad. La belleza del lenguaje tiene un peso tal que es difícil no ver en él una preocupación por las formas que no se detiene en la mera funcionalidad del discurso. Es una manera de insertar la poesía dentro del ensayo político, de combinar sus registros sin que pierdan sus funciones y su lugar. La propuesta de

Montalvo aboga por una cierta convivencia que permita un enriquecimiento de la prosa y no su mutilación.

Se trata de una propuesta que tiene sus riesgos y que no siempre llega a buen puerto. Las críticas con que se recibieron estos ensayos dan fe de un lector que no vio con buenos ojos esa *poetización* del ensayo. Decía Alfredo Boquerizo Moreno que “sus flechas [...] son plumas de palomas que vuelan más poéticas que belicosas” (Moreno en Montalvo, 1923:319). En el periódico *El Sudamericano* se encuentran notas como ésta: “contemplemos al viajero solitario y taciturno, en la visita a la Roca Tarpeya y entremos en sus profundas meditaciones, participemos de sus melancolías, ¡ay! De esas melancolías que nos han arrancado tantas...carcajadas!” (En Pérez Galo, 1990: 265); “el alambicado y culterano Juan Montalvo” (Ibid:267); “erudición repugnante, ridícula y extemporánea” (Ibid). En *El Cosmopolita* puede leerse una carta dirigida a Montalvo en la que se le exhorta a abandonar este tono poético en una época donde la apremiante situación política parece requerir de otro temple:

Su libro VI no ha tenido tan buena acogida como el anterior: ¿de dónde saca usted esa moderación, que no es sino flojera? En tiempos de efervescencia casi revolucionaria, la calma filosófica es buenamente un disparate: lo que conviene es tirar de las orejas a los bribones, y no andarse con rodeos literarios (“Cartas al Cosmopolita”, 1868) (1923: 318).

Este rechazo de los “rodeos literarios” se torna más agrio precisamente porque Montalvo los ha incorporado al ensayo. Se asume como un fracaso estos textos que no terminan de definirse, no tienen la contundencia del polemista feroz ni la

disposición para entregarse por completo al desafuero romántico. Decepciona a un lector que espera encontrar en el ensayo una forma idónea para pensar la realidad política y no un lugar donde explorar la subjetividad y el lirismo. El ensayo decimonónico es esencialmente político, gravita en torno a la idea de “tantear” una república, de pensarla, y deja poco espacio para la divagación y la interioridad¹. A la poesía es posible perdonarle a veces sus ligerezas y devaneos, al ensayo, tan severo y adusto, no.

Adolfo Castañón ha estudiado con perspicacia como el ensayo hispanoamericano del siglo XIX se encuentra mucho más cercano a las aproximaciones políticas de un Montesquieu que a la dispersión egotista de un Montaigne. Esa pasión de Montaigne por lo ridículo y lo sublime, la nimiedad y la grandeza, parece poco seductora para los edificantes letrados. Estos ensayistas necesitan del proceso de selección, separar el grano de la paja, tomar sólo aquello que parece de alguna utilidad y pasar por alto las futilidades de la cotidianidad. El letrado no parece tener tiempo para la nimiedad ni la divagación desinteresada, sus nortes están muy claros y sus vías muy bien definidas.

El ensayo hispanoamericano y la idea americana se funden y alían en el metal de las espadas y de los bronces. Esa visión instrumental beneficia lo profético y desecha como ganga la charla, la conversación, el ensayo...el verdadero patrón de lo que se ha llamado ensayo en Hispanoamérica parece ser Montesquieu y no Montaigne –y el linaje engendrado por éste y

¹ “Dentro de la condición agenérica que se hizo casi tradicional en el siglo XIX, el ensayo se americanizó; es decir, participando de la amplia concepción americana de que el escritor es artista en segundo término; lo primero es ser hombre de acción, o procurar que la obra escrita sea en sí una forma de acción. En primer término el escritor es testigo militante, historiador, crítico social, revolucionario de intención (Earle, 1979: 7).

proseguido por Macaulay, Lamb, Hazlitt, De Quincey, Chesterton y Huxley no deja de ser entre nosotros periférico y marginal! (Castañon, 1988:131).

Montalvo, sin embargo, es un admirador confeso de Montaigne, lo seduce su digresión y su multiplicidad, ese intentar abarcar todo lo humano sin desechar lo pequeño. Ha aprendido del francés sus ondulantes caminos y su capacidad de darle espacio a lo disímil. En los *Siete tratados* Montalvo nos habla de esta poderosa seducción:

¿Pensáis que va a hablar [Miguel de Montaigne] de Julio César o del gran Pompeyo? No, señor; de Miguel de Montaigne es de quien habla', dice un crítico; de sus gustos, sus caprichos, sus enfermedades: da cuenta de lo que come, lo que bebe: nos delinea su casa, la torre descalabrada adonde se retira por la noche con su lámpara en la mano: nos presenta su perro que a fuerza de años no se pone ya de pies ni para ladrar. Este egotista desaforado no para hasta no hacernos saber cuántas veces al día echa aguas, y sus aprensiones respecto de la piedra que imagina tener en la vejiga. Y, quién lo creyera, los Ensayos de Montaigne son una de las obras más excelentes y agradables que podemos haber a las manos; de esas obras que nos hacen olvidar comida, sueño, barba, y nos instruyen tanto cuanto nos deleitan ("Del genio", 1881) (1986: 203).

Montalvo es atraído tanto por ese yo ordenador del discurso, obscenamente presente, como por esa prosa impura compuesta por toda clase de materiales y que puede ir desde una piedra en la vejiga hasta la disertación sobre los problemas morales de su tiempo. En el N° 3 de *El Espectador* Montalvo nos habla nuevamente del ensayista y de esa enorme capacidad de conjugar los aspectos más importantes de la vida pública con los detalles de su vida privada. Esta inclusión del sujeto como parte importante de la obra sin duda lo sorprende y lo atrae.

En los *Ensayos* de Montaigne nada hay seguido; ésa es cadena de oro sin eslabones, cadena larga y resonante de la cual están sacando joyas los beneficiadores del espíritu, sin que se gaste jamás: la filosofía, la moral, la historia, no se gastan; y la belleza es longeva que se burla de los signos. Egotista desaforado, ese gascón sin escrúpulos pasa con admirable desparpajo de la historia romana a sus enfermedades personales, de la cumbre del Parnaso a las ocurrencias de su casa (1888) (1948: 92).

¿No hay acaso en Montalvo este mismo deseo de retratar los aspectos más heterogéneos de la realidad?, ¿ese mismo empeño por abarcarlo todo y que lo lleva a hablar de insectos, flores, y mestizaje?, ¿no hay incluso la tentación de hacer del ensayo un camino más personal, más íntimo?, ¿una divagación que intenta explorar terrenos un tanto más subjetivos?

Sólo entendiendo el ensayo como un género permeable y elástico, que se mueve con astucia entre lo público y lo privado, es posible comprender la gama tan diversa de reflexiones que emprende Montalvo. Es esta plasticidad la que le permite, por ejemplo, dedicarle todo un ensayo a la belleza en el género humano y pasearse con comodidad por aspectos como la fisonomía de las mujeres, el maquillaje, las dimensiones de un rostro hermoso, la belleza del alma, etc. En un pasaje que asombra por su sencillez Montalvo describe con trazo muy preciso y sin omitir detalle alguno cada uno de los rasgos que hacen a una mujer hermosa:

Blancura y suavidad del cutis: viveza, tamaño y resplandor de los ojos: lineamientos atrevidos y elegantes en la nariz: esponjosidad voluptuosa y sangre hirviente en los labios: mejillas de curvas levantadas adonde la rosa vuela en pensamiento y se imprime por obra del espíritu que tiene a su cargo la gracia femenina: cabello abundante, ondeado y luengo... ceja arqueada, cuyo rabo está apuntando a las sienes con poética ufanía, cuello alto, recién salido del torno aéreo donde el amor labró el de Berenice...

pecho que parece vestíbulo del templo dentro del cual los dioses están entregados a los juegos florales, saltando desnudos, medio locos de consumidora licencia... tales son los caracteres de la belleza en general (“De la belleza en el género humano”, 1881) (1986:63).

No sólo encuentra el tiempo para dedicarse a describir la hermosura física de una mujer sino que incluso les da consejos de belleza, les recomienda darse “baños de cuerpo entero de leche de burra” (Ibid, 105), usar con cautela el maquillaje ya que “las arrugas son hijas del albayalde, señoras” (Ibid). Todo un ámbito que la prosa de ideas desecharía con facilidad por su insustancialidad y por su despilfarro en arenas aparentemente poco relevantes, pero que encuentran un espacio dentro de esta visión del ensayo más subjetiva y más plural.

Al igual que Zarco, Montalvo se interna en aspectos marcados por su carga banal y frívola. Ambos recuperan un espacio que de alguna manera ha sido desdeñado por su puerilidad. La moda y el maquillaje les permiten insertarse en una cotidianidad femenina y les permiten a su vez hablar de la mesura y “el buen gusto”. Montalvo extiende sus reflexiones sobre la belleza al espacio de lo cosmético con el fin de educar el gusto de la mujer y darle herramientas para que puedan discernir lo que es apropiado dentro los parámetros de la belleza. De nuevo, la noción de “buen gusto” se transforma en una premisa estética, pero sobre todo, en una premisa moral que permite la contención y la mesura. Se trata de la educación de los sentidos y de la sensibilidad en aras de integrar ciertas nociones modernas como la moda, bajo la égida del orden y el control.

Ahora bien, más allá de estas disertaciones sobre la belleza y el buen gusto en la que ambos autores se aproximan, hay un tono en Montalvo, una manera muy subjetiva de aproximarse a estas temáticas, que lo aleja de la prosa de Zarco. Montalvo se convierte en objeto y sujeto de sus ensayos y divagaciones. Montalvo, en el más puro estilo “montañista”, decide incorporarse al ensayo, hacer de sí mismo materia narrativa, objeto de interés. Se detiene a narrar su apariencia física, se regodea en dar los detalles de su propio rostro, en las marcas que le ha dejado la viruela, adquiriendo un tono muy íntimo y confesional.

Puesto que nunca me han de ver la mayor parte de los que lean este libro, yo debía estarme calladito en orden a mis deméritos corporales; pero esta comezón del egotismo que ha vuelto célebre a ese viejo gascón llamado Montaigne, y la conveniencia de ofrecer algunos toques de mi fisonomía, por si acaso quiere hacer mi copia algún artista de mal gusto, me pone en el artículo de decir francamente que mi cara no es para ir a mostrarla a Nueva York, aunque, en mi concepto, no soy zambo, ni mulato...Yo venero a Eduardo Jenner, y no puedo quejarme de que hubiese venido tarde al mundo ese benefactor del género humano: no es culpa suya si la vacuna, por pasada, o por que el virus infernal hubiese ya hecho acto posesivo de mis venas, no produjo efecto chico ni grande. Esas brujas invisibles, Circes asquerosas que convierten a los hombres en monstruos, me echaron a devorar a sus canes; y dando gracias a Dios salí con vista e inteligencia de esa negra batalla (1986: 62).

El autor es una pieza central dentro del ensayo y sus avatares y menudencias parecen dignas de ser contadas. Se trata de una apuesta por una cierta interioridad que no deja de tener sus riesgos en un momento donde el bien común parece dejar de lado las vanidades del sujeto. Montalvo tiene conciencia de este riesgo e intenta justificar su presencia argumentando que el autor es parte fundamental de la literatura, especialmente de ciertos géneros que no pueden prescindir de una dosis de egotismo.

Hablar siempre con elogio de la propia persona, haciendo de sabio o de señor, incurriendo en vanidad de cualquier linaje, es verdaderamente digno de censura; pero hay un egotismo inocente, y aun necesario, que no merece vituperio. Al escritor se le ofrecen mil ocasiones de presentarse como actor, en cuyo caso el yo es indispensable; otras sirve de testigo, y el yo no está de más; otras da su parecer, y el yo no es impertinente [...] Modestia y oportunidad es el buen término; si bien hay obras de la naturaleza, como los viajes, las memorias, la polémica y otras, donde la persona que padece ha de servir siempre de sujeto (“Egotismo”, 1868) (1923: 204).

Montalvo recurre a una especie de vanidad discreta, velada, donde el sujeto es el eje del discurso, pero de una manera menos invasiva. Desea explorar una cierta intimidad pero sin el carácter impúdico de la obra de Montaigne. Sabe que regodearse mucho en las banalidades del individuo puede hacerle perder el todo, olvidar que es la república y su diseño lo que está en juego. Recordemos una vez más que se trata del intento –fructuoso o no- de hacer convivir lo político y lo individual, lo público y lo privado.

Será precisamente este intento por fusionar lo aparentemente irreconciliable lo que hace que estos textos hayan sido recuperados por una estética finisecular que vio en ellos un importante antecedente. José Enrique Rodó es un gran admirador de sus ensayos, no sólo por la riqueza de su prosa, sino, precisamente, por el despliegue de ese novedoso egotismo, tan cercano a una visión moderna del escritor:

En ensayo al gusto de Montaigne, desordenado y libre de todo plan metódico, extrema en manos de Montalvo su curso voluntarioso y errabundo. El tema que se anuncia en el título persiste apenas como el hilo tenue y celado por la fronda, que enlaza, alrededor de su eje imperceptible, las vueltas caprichosas de la enredadera. Desde que se ha doblado la primera hoja se echa de ver que el tema es el accesorio para el

ensayista, y lo principal, el alarde continuo y el centellante ingenio, de lectura y de estilo [...] De Montaigne toma, además, el egotismo, la preocupación constante del “yo”, no tanto por estímulos de investigación psicológica, ni por conflictos y tormentos que pasen en su alma, sino como tema de ameno divagar (Rodó, “Hombres de América”. Edición póstuma, 1920)(1957: 54).

Rodó admira en él no sólo a ese sujeto ordenador del discurso sino también el delicado trabajo de su prosa. Hay un trabajo sobre la lengua, una preocupación constante por el estilo y las formas discursivas, que Rodó encuentra muy cercanas a las estéticas de fin de siglo. Se trata de un reconocimiento que sin duda nos habla de unas ciertas coincidencias y de una manera similar de concebir la escritura y la reflexión cultural.

[Montalvo] Antecedente capaz de felices sugerencias para el intento, en que ahora estamos empeñados, de devolver a la prosa castellana color, resalto y melodía, y de henchirla de sangre y encordarla de nervios, consumando una reacción que ni los románticos ni los realistas de la anterior centuria llagaron más que a demediar en la sintaxis y el léxico (Ibid, 196).

Rubén Darío, por su parte, lo llamará “el príncipe del estilo” y reconocerá su habilidad para moverse con gracia por los terrenos más disímiles: “Don Juan, con agilidad felina, salta de una roca escueta a un árbol en flor; es lírico y pedestre” (“La Mercurial de Montalvo”)(1963:86). Este rescate que emprenden los modernistas ha hecho que algunos críticos vean en Montalvo una suerte de antecedente de las preocupaciones estéticas del fin de siglo. Estudiosos como José Miguel Oviedo y José

Olivio Jiménez vieron en Montalvo muchas de las líneas que luego definirían al ensayo finisecular. La preocupación por el estilo, por el “reino interior”, por la multiplicidad, acercan a Montalvo a un tipo de ensayo mucho más dado a la exploración estética que al tratado político.

Tenía la actitud esencial del ensayista: la capacidad de reaccionar, casi automáticamente, ante el constante reto que le planteaban los entrecruzamientos de su experiencia personal con la vida política. La urgencia de su tarea no le impidió ser siempre, incluso cuando insultaba (hay frases suyas que podrían figurar en el “Arte de injuriar” de Borges), un artista refinado y pulcro, uno de los prosistas de mayor virtuosismo y elegancia que haya dado América. Su cuidado por las formas expresivas, el brillo visual y la tenacidad rítmica de sus imágenes, la sentenciosidad lapidaria de sus cláusulas, hacen de él un precursor del ensayo tal como iba a cultivarlo el modernismo (Oviedo, 1991: 33).

De igual manera José Olivio Jiménez ve en su prosa esmerada una manera muy particular de acercarse a este género que lo distancia de sus contemporáneos y lo acerca a ciertas búsquedas que marcarían las postrimerías del siglo:

Dentro de las fronteras estrictamente literarias fue entonces, durante el modernismo, cuando el ensayo se define en cuanto a tal: desde la cuestión no insignificante de sus límites de extensión –rebasando la más amplia e informe “prosa de ideas” del siglo XIX- hasta la más esencial, estéticamente hablando, de la calidad artística de página. No pueden silenciarse al respecto, desde luego, los avances tan insignes hacia esa calidad artística que se habían dado magistralmente en la brillante prosa de Juan Montalvo (Jiménez, 1987:539).

Tanto Oviedo como Jiménez parecen reconocer en la engalanada prosa de Montalvo una aproximación a la literatura que trasciende el debate político y que de

alguna manera intenta explorar esferas más cercanas a las preocupaciones estéticas. Si la literatura es una “máquina de acción”, en este caso se trata de una máquina llena de adornos y artificios, perdida en el embelesamiento de su propia belleza.

Este deseo de trascender la funcionalidad del lenguaje, de ir más allá del contenido para explayarse en las formas, nos habla de una manera distinta de comprender lo literario. Más que simples vasijas que hay que llenar, las palabras tienen un peso en sí mismas, una importancia que excede con creces las de la mera transmisión de un mensaje. No puedo dejar de recordar a Alberdi decretando con severidad “la muerte de los estilos”(1838:133), la pesada condena con la que se acerca a “los frívolos ornamentos del estilo”, adornos superfluos que sólo nos distraen de lo verdaderamente importante: “¿Tu lenguaje penetra, convence, ilumina, arrastra, conquista? Pues es puro, es correcto, es castizo, es todo [...] la legitimidad de un lenguaje no viene ni puede venir sino del pleno desempeño de su misión” (Ibid).

Que alejada se encuentra la prosa de Montalvo de esta austeridad que proponía Alberdi, de esa palabra desnuda que debe enfocarse en una única y exclusiva misión: la de convencer y persuadir al otro. La “legitimidad” de lo literario está en su poder de persuasión, no en la belleza de las formas, belleza que entorpece y dificulta su tarea. Tal vez sea precisamente esta lejanía la que llevó a la crítica a establecer ese parentesco entre la obra de Montalvo y las búsquedas estéticas que se emprenderán en el ocaso del siglo.

Ahora bien, sería muy fácil y tranquilizador hacer de Montalvo una suerte de prematuro antecesor de estéticas finiseculares, una extraña y solitaria figura que se adelanta a su tiempo y reta los cánones de lo establecido, sin embargo no lo creo muy

justo. Concebir a este autor como una pieza única evitaría tener que hacernos nuevas preguntas y permitiría mantener en pie viejas clasificaciones. Sus contradicciones, sus maneras de lidiar con lo específicamente literario, de diseñar estrategias para saltarse algunas barreras, de encontrar el resquicio donde lo literario tenga algún sentido, nos hablan precisamente de esa continua tensión que existe entre lo político y lo literario como prácticas que se entrecruzan pero que no se conciben como meros reflejos.

Los ensayos de Montalvo, dispersos, subjetivos, egotistas, terminan desembarazándose de tanto tratado y tanto discurso, para encontrarse con una subjetividad que reclama su espacio y su derecho a la existencia junto a los grandes problemas de la polis. Un sujeto-escritor que observa y que se detiene en las pequeñas menudencias en un deseo de explorar distintos aspectos del hombre. Una propuesta muy coherente si se piensa en la manera como Montalvo concibe la literatura y la multiplicidad de funciones que desea adjudicarle.

Los ensayos de Montalvo pretenden repensar una y otra vez asuntos que conciernen al bienestar común y las elevadas tareas del genio aéreo pero desde una mirada más íntima, más plural y menos excluyente. Una escritura que no le teme a la búsqueda de la belleza ni a la banalidad o al artificio: que hará del estilo la condición primaria de lo literario, un origen ineludible sin el cual ella pierde sentido, se transforma en otra cosa, en política quizás, a secas, en panfleto o en panegírico, pero no en esa prosa sonora y conciente de sí misma que despertó en Rodó sus más exaltadas palabras.

Tenía, por amor de lo bello, el sentimiento tiránico, implacable, de la forma, la comprensión de lo artístico de la palabra, con aquel extremo de amor capaz de detenerse en mitad del más arrebatado apóstrofe o de la más absorta reflexión, para extasiarse en la cadencia de una frase, en el relámpago de un epíteto, o en la nobleza de un vocablo añejo (1955:66).

Los ensayos de Montalvo, sin duda, se atreven a ir mucho más allá de las crónicas de Zarco. Lo que en Zarco es apenas un tímido vislumbre, un recatado acercamiento a ciertos espacios de lo moderno, a ciertos tópicos románticos, es en Montalvo una abierta exploración de ámbitos menos letrados. En Zarco, la impronta moral y religiosa funciona como esas barreras que contienen a los ciudadanos, pero también al propio escritor que se detiene en sus fronteras y no pasa más allá de ellas. En Montalvo esas barreras no han desaparecido pero sus paredes son mucho más abiertas y laxas. La necesidad de cohesionar a la nación y de construir la República Mexicana impiden que Zarco se pierda en las divagaciones del estilo o en los egotismos de Montalvo; su búsqueda de ciertos terrenos de la escritura ligados al ámbito espiritual lo traen siempre de vuelta a su proyecto originario.

Si retomamos la idea de Gutiérrez Girardot de la conformación del intelectual como un lento proceso, podríamos pensar que estos dos personajes se encuentran en peldaños distintos. No podemos olvidar que los textos de Montalvo están un poco más cercanos al fin de siglo y que esa cercanía parece darle una mayor hibridez y apertura. Lo que en Zarco es apenas el deseo de fusionar la construcción de la nación con ciertas vetas modernas y románticas, en Montalvo es la asunción de una voz mucho más abierta a una estetización de la escritura.

10. Relatos de viaje. El placer de emprender el camino.

Para un americano y particularmente para aquel que ama y busca la ciencia, no hay mayor felicidad que la de poder verificar un viajecito a la fuente de toda luz y de toda verdad en este siglo: Europa.

Juan María Gutiérrez

Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano en el “Prólogo” a las *Obras escogidas de Esteban Echeverría*, describen los relatos de viaje de las primeras décadas del siglo XIX como “peregrinajes patrióticos” (Sarlo, 1991: X). Más allá de la contemplación de la naturaleza o de la arquitectura, el viaje servía para explorar las formas del paisaje político, sus diversas encarnaciones y modalidades, buscando referentes que pudieran servir de modelo a los procesos de modernización iniciados en el continente.

Se trataba entonces de un viaje emprendido en nombre del bienestar social, un peregrinaje que debía “servir a la nación y desbordar las dimensiones individuales”(Ibid). Nuestros viajeros del siglo XIX, sobre todo de su primera mitad, hicieron del viaje hacia las naciones modernas, no sólo un espacio propicio para la elucidación y reinterpretación de la realidad latinoamericana, sino también un lugar de aprendizaje y de conocimiento.

Este desplazamiento patriótico y pedagógico parecía dejar olvidado la visión del viaje como una aventura, como una experiencia ligada al placer y al goce

estético. Se viajaba en busca de respuestas para esta cambiante realidad latinoamericana, una respuesta que, en última instancia, podía ser suministrada por los modelos de aquellos países que aparentemente habían logrado encontrar un cierto grado de progreso y bienestar. Algunas miradas se dirigieron a Europa, específicamente a Francia, encarnación última de la libertad y el espíritu moderno; otras, las menos frecuentes, se aproximaron a nuevos territorios como los Estados Unidos, en busca de ese progreso material que no tenía el halo romántico de los franceses, pero que había logrado un rápido desarrollo económico y democratizador.

David Viñas define estas travesías del conocimiento como “viajes utilitarios”. Para Viñas, estos escritores de los albores del siglo hacen del viaje un instrumento con el cual leer la realidad latinoamericana a la luz de las grandes civilizaciones europeas. Autores como Alberdi, por ejemplo, emprenden con entusiasmo este peregrinar en busca de respuestas políticas.

En la coyuntura en la que se articula el viaje europeo de Alberdi: la relación súbdito-corte ha quedado atrás, él pasa a ser un “espectador americano”, “un hijo del desierto” que erige su juventud en privilegio romántico y al que Europa en tanto gran aprendizaje se le convierte en la universidad, la academia y el pensamiento sistemático... Otras alternativas están ahí, lo acechan y lo tientan; Alberdi las presiente y rechaza: “Si yo hubiera venido en busca de placeres...”. Pero no; él ha ido a Europa a aprender y a comprobar cosas útiles, de ahí que se empeñe en atenerse a los hechos (Viñas, 1995: 22).

Los relatos de viaje parecen funcionar en estos autores como una constante lucha entre el viaje estético e individual, y el viaje como “peregrinaje patriótico”. No obstante, si bien el placer aparece como esa suerte de seductora atracción, la idea de

lo útil parece predominar como un elemento que se impone sobre el deseo de dejarse llevar por las tentaciones del viaje romántico. Viñas encuentra que esta tensión tiende a disolverse a medida que el siglo avanza con la paulatina sustitución del *viaje útil* de un Alberdi o de un Sarmiento, por el viaje estético de un Daniel García Mansilla o de un Lucio V. López: “1880-1900: el período de apogeo de la oligarquía liberal coincide con la acentuada estetización del viaje europeo. Sin duda que sobreviven pautas utilitarias de franca entonación positivista [...] pero el tono dominante es otro” (1995: 43).

A pesar de que es el modernismo el que de alguna manera le cambia el sentido al peregrinar, Viñas reconoce que en muchos relatos de viaje anteriores es posible rastrear esa pasión por un viaje más romantizado y estético. En un autor tan comprometido como Sarmiento, Viñas se tropieza con fragmentos como éste: “Por primera vez en mi vida he gozado de aquella dicha inefable, de que sólo se ven muestras en la radiante y franca fisonomía de los niños. *Je flâne*, yo ando como un espíritu, como un elemento, como un cuerpo sin alma en esta soledad de París” (33).

Juan Montalvo, a su manera, también siente esta tentación de dejarse atrapar por esta dulce *flanerie* parisiense, sin embargo, sus oscilaciones entre el viaje como un instrumento de rediseño de la nación y el viaje como placer estético, parecen resolverse de otra manera. En sus primeros relatos de viaje publicados en *El Cosmopolita* (1866) Montalvo repite una vez más el gesto inicial de dirigirse hacia la ciudad- luz en busca de conocimiento y verdades útiles:

No di yo la vuelta al globo como sabio navegante descubriendo tierras desconocidas, rompiendo los témpanos eternos que obstruyen el paso de los polos; no encontré islas desiertas en donde serpenteasen deleitosos y fecundos ríos, en donde se alzasen sobre escarpadas florestas encantados palacios de Armidas y Reynaldos; no penetré las selvas de África ni las hube con leones y panteras, como esos viajeros cazadores que allá rompen las puertas que la naturaleza quiso mantener cerradas y van a sorprender los misterios en el corazón del Sahara o en las impenetrables bosques de las vírgenes montañas. Pero recorrí casi todas las naciones cultas de Europa estudiando su política, observando sus costumbres, abominando sus vicios, admirando sus buenas cualidades; y como los hombres ilustres suelen ser en todas partes el resumen de los progresos de su Patria, procuré verlos y conversar con ellos entrándome por sus puertas a título de extranjero y de acatador del ingenio y las virtudes (“Prospecto”, 1866) (1923: 114).

Montalvo ha desechado de un plumazo las travesías y aventuras románticas, ha desdeñado el viaje aventurero hacia lo desconocido, hacia los “témpanos eternos”, “escarpadas florestas” o “palacios encantados”, y ha reivindicado su función modeladora. Le interesa estudiar las menudencias de la política y las costumbres para comprender mejor los posibles destinos de las nacientes repúblicas. Europa funciona como un espejo que refleja aquello que podemos llegar a ser. Sin embargo, la manera de acercarse a este modelo no es a través de sus leyes y modelos republicanos, sino a través de su vida cotidiana. Montalvo se distrae en el paisaje y en la arquitectura, en el arreglo de las mujeres, en el teatro, en la ópera, en los jardines. De alguna manera, le interesa más estudiar una cierta cotidianidad detrás de la cual se encuentra un ideal de convivencia ciudadana y de progreso. Ese deseo por aprehender el día a día de la ciudad, aún de sus aspectos aparentemente más mundanos y carentes de significado político, esconden el anhelo de captar la esencia de un mundo moderno que resulta muy apetecible, pero que sin duda para Montalvo tiene sus bemoles y sus terribles abismos.

Los relatos de viaje de Montalvo suelen ser tan dispersos y deshilvanados como sus ensayos, el mismo deambular errabundo, el mismo deleite por la descripción de la naturaleza y el paisaje, y ese detenerse en los detalles más pequeños y triviales. Viaja sin bitácora y le gusta que sea el azar quien lo guía. En una actitud muy cercana a esa *flanerie* que tentaba tanto a Sarmiento, y que vimos desplegada en las crónicas de la ciudad de Zarco, Montalvo dice andar por las calles de Córdoba “sin objeto”, “río abajo, río arriba” (“Viajes. Poesía de los moros”, 1867)(1923:121), dejándose llevar por el temple de la ciudad. La misma actitud se repite de manera casi idéntica al pasear por los boulevares parisinos y contemplar a las hermosas paseantes:

Las mujeres de París no viven en sus casas; todas están en la calle, y en estos días de pláceme para la naturaleza, son las que más la festejan y se festejan con ella. Iba yo pues con mi infortunado misántropo por el boulevard Montmatre, y poco a poco se le fue desencapotando la frente, ya su mirada no era turbia; a pocas vueltas, víle sonreír. Era, señor, que íbamos encontrando falanges de muchachas, frescas, rozagantes, elegantes, airosas y apetitosas, como no es posible ponderar (Ibid, 123).

No sólo se entretiene en la vida de boulevard y describe con precisión a los distraídos transeúntes sino que además retoma una vez más la idea de incorporar al autor como materia narrativa. Tal como lo hizo en el ensayo, Montalvo se transforma en personaje y asume un rol protagónico, no sólo recorreremos junto a él los recovecos de las ciudades sino que continuamente nos detenemos en sus estados de ánimo, sus sensaciones, sus impresiones, su euforia y su nostalgia, su alegría y su decepción. El

relato de viaje se acerca más al tono de las confesiones que a la descripción del entorno. Se trata de reflejar la manera como el viaje va transformando una subjetividad que no permanece inmune ante ese espectáculo novedoso.

A Montalvo le gusta patear la calle junto con el lector, le gusta recorrer las ciudades y contemplar su arquitectura, demorarse en sus edificios, sus iglesias, sus ruinas, y se complace en explayarse en la descripción caprichosa de sus recodos, desde las esquinas sucias y pobres hasta los edificios colosales. De alguna manera, Montalvo encuentra representado en las construcciones los valores espirituales de una cultura; un edificio no es sólo una pieza de implacable belleza, es también muestra del espíritu de una civilización. En sus paseos por las ciudades se deleita en describir lo majestuoso de ciertas edificaciones y las sólidas tradiciones culturales que levantan sus columnas:

En la arquitectura árabe todo es delicado, todo fino, todo leve: sus formas parece que están volando, algo hay de paloma en un edificio morisco: blandura, convexidad de miembros, vivacidad, brillantez, gran riqueza de colores: una alcoba de sultana es un cuello de paloma; el iris está arrollado allí, dando vueltas y revueltas como una culebra, celeste, dorado, tornasolado, cambiante de los más vívidos y al mismo tiempo los más suaves matices. La arquitectura morisca es un madrigal armonioso, grato al oído: sus pilastras de jaspe, sus capiteles de oro, el mármol de su pavimento, y la arqueada voluptuosa de sus partes, todo es cosa de amor (“Viaje. Poesía de los Moros”, 1867) (Ibid: 114).

Una vez que Montalvo nos describe estos esplendorosos edificios, nos confiesa que son obra de su imaginación; son la arquitectura del deseo, los edificios que él imagina sobre el perfil de las ruinas y del abandono. En un esquema que se

repite de manera muy similar de una ciudad a otra, Montalvo contrasta la ciudad de sus sueños, las ciudades con pasados gloriosos, con esa ciudad real mucho menos hermosa que las imaginadas por él. Córdoba ha dejado de ser el lugar de estos edificios alados para transformarse en una ciudad de callejuelas inmundas; lo mismo sucede con Roma que ha pasado de ser el lugar de una civilización grandiosa, a una serie de ruinas y escombros. La mayoría de las descripciones que Montalvo hace de las ciudades europeas están marcadas por la decepción, no son lo que solían ser o no son como él las imaginaba.

El autor nos confiesa en “Viaje. Poesía de los Moros” que su incapacidad por el disfrute de la ciudad real viene dada por su profundo conocimiento de la ciudad ideal: “Era yo semejante a ese retórico a quien el demasiado conocimiento del bello ideal no le permitía gozar de ninguna composición poética” (Ibid:121). Estableciendo una comparación entre la ciudad y la poesía, Montalvo siente que las ciudades que visita en Europa han perdido su esplendor y se han transformado en sombras de sí mismas. Montalvo exclama al llegar a Roma: “¿Esta es Roma? Roma eran ambas: la una, la Roma de los prodigios, la Roma de las virtudes, la Roma de los grandes hombres y de las grandes cosas, la Roma de ahora veinte siglos. La otra, la Roma de los vicios, la Roma del hambre y la miseria, la Roma de la nada, la Roma de nuestros días” (Ibid: 116).

La Europa que nos describe Montalvo es un lugar que ha comenzado a descomponerse, que ha perdido su brillo y su grandeza y se interna cada vez más en el vicio. No se trata ya de Europa como el lugar del aprendizaje, el modelo a seguir, sino, por el contrario, el lugar de las contradicciones. Ni siquiera París se salva de

esta suerte de proceso degenerativo, ella sigue siendo una ciudad terriblemente hermosa, pero al mismo tiempo su belleza tiene la ponzoña del vicio:

París es una como sirena: dice mucho a los ojos; mas su aliento emponzoña y acarrea la muerte. Figuraos una mujer bella de alma corrompida, una mujer hirviendo en ardides, filtros diabólicos y misterios de amor y brujería; una Circe a cuyos palacios se puede llegar con el juicio sano, pero de los cuales no se sale jamás, o se sale diferente de lo que en él se entró. Tal es esa ciudad extraordinaria: todo es gozar; pero sus goces tienen amargos dejes; todo es placer, mas sus placeres son seguidos de desdicha. En el aire respiramos un principio insano, en el agua que bebemos, bebemos el fastidio (“El Luxemburgo. Bosquejos de Francia”, 1866) (1923: 75).

París es el lugar de las paradojas, ciudad donde conviven el placer y el tedio, la belleza y el vicio, la locura y lo extraordinario. Es una visión que de alguna manera deconstruye y cuestiona la idea misma de la modernidad y el progreso. Para Montalvo, Europa es el hogar del espíritu, pero es también el albergue del vicio, de la miseria, de la barbarie, un territorio que no se presenta homogéneo, sino terriblemente complejo. Este retrato de Europa no sólo nos muestra las contradicciones, sino que en ese develar lo paradójico hace que ciertas categorías como las de civilización y barbarie -tan caras a nuestro siglo pasado-, de alguna manera se relativicen, poniendo en entredicho la noción del viaje como “peregrinaje patriótico”.

La idea del viaje a Europa como un proceso de aprendizaje parte en cierta medida de la confrontación de un territorio bárbaro, caótico, en formación, con un territorio civilizado, moderno; confrontación que permitiría la reconstrucción de los territorios de la barbarie y el desorden. La ecuación parece estar muy clara, para una

buena parte de los letrados la civilización asume su punto más alto en Europa mientras que el bagaje cultural latinoamericano se transforma en aquello que debe ser superado, anulado, purificado, educado, o simplemente mejorado. Montalvo, al describirnos con la minuciosidad de un explorador los paisajes paradójicos de una Europa ligada al vicio y a la decadencia, no sólo está repensando el futuro de América, sus posibles caminos, sino que también está rediseñando su presente y su pasado. El autor pone en entredicho los valores de una Europa moderna y civilizada y al mismo tiempo hace del “bárbaro” americano un sujeto que porta una serie de valores “puros” y naturales que habría que rescatar.

La propuesta de Montalvo se acerca mucho a esa visión romántica de Zarco que encuentra en América una serie de valores que contrarrestan los excesos del mundo europeo. Tal como vimos en sus crónicas de la ciudad, lo europeo se presenta como un lugar deseado, pero también como un lugar temido, ligado a una cierta decadencia. El proyecto moderno necesita ser depurado, se trata de encontrar el balance entre el mundo moderno europeo y la pureza del mundo americano.

En esta búsqueda del balance, la naturaleza se transforma en un lugar donde ir al encuentro de cierta *virginalidad* y de un mundo espiritual no contaminado por los excesos urbanos. La ciudad moderna no permite el ejercicio de la soledad y del pensamiento ensimismado, sólo los terrenos de la naturaleza permiten que el hombre vuelva e encontrarse en su esencia menos mundana y más espiritual. Montalvo no ha hecho más que inscribirse dentro de una larga tradición latinoamericana que parte de Andrés Bello y que intenta rescatar una supuesta inocencia primaria encarnada en

una sociedad y un hombre que aún no han sido expuestos a los vicios de la civilización moderna y a su inevitable descomposición.

Montalvo rescata esa vieja dicotomía ciudad-naturaleza, en la que la ciudad es el espacio del vicio y la corrupción moral, y la naturaleza es el lugar de la pureza y la salud. En oposición a ese París enfermo de placer, se nos describe una América bañada por los dones de la naturaleza: “Bajo este limpio cielo de América ¿sentimos por ventura esa enfermedad horrible que el alegre francés tiene en el alma? El ennuinos es desconocido; los puros aires de nuestros grandes montes conservan la pureza en nuestro espíritu” (“El Luxemburgo. Bosquejos de Francia”, 1866) (Montalvo, 1923: 75).

De allí que sus recorridos por las ciudades europeas terminen casi siempre en la decepción, o en esa mezcla de emociones contradictorias que parecen traicionarlo, admira con vehemencia la belleza de estas metrópolis, pero al mismo tiempo no puede dejar de censurarlas. Es por ello que los jardines adquieren tanta importancia en sus relatos, ellos se transforman en el único escenario urbano donde es posible encontrar el sosiego, el misterio y el recogimiento ensimismado. Dentro de la sirena seductora que es París, Montalvo encuentra en los Jardines de Luxemburgo un lugar de romántica comunión con la naturaleza:

El Luxemburgo tiene eso más de bueno: reina en él una melancolía, un espíritu incierto, una cosa triste y vaga que le hace por todo extremo grato a quien en algo tiene esa influencia de lo misterioso. Complacíame yo en aquel jardín: buscábale como sitio de descanso, le tenía por consuelo. Sus dos cisnes fueron mis amigos; miréles mucho, y mucho me gustaba verlos surcar la fuente con sus cuellos blancos y estirados. Las calles de rosales, las anchas avenidas de castaños, el bosque umbrío, la grama que verdea el suelo, la hojarasca sonora, la estatua solitaria llorando bajo su árbol con lágrimas de

lluvia, y la música del órgano ambulante que allá tras las verjas del jardín pedía el pan de su dueño infeliz; todo era de mi genio, todo despertaba en mi alma tristes pero gustosas sensaciones (Ibid: 76).

Es en los bordes de la ciudad, en los jardines, en esos espacios donde la naturaleza y la ciudad se tocan, donde Montalvo se explaya y deja aflorar una prosa llena de romanticismo y melancolía. De alguna manera, los jardines se transforman en una imagen de esa fusión entre la naturaleza y la ciudad, entre la tradición y lo moderno, que Montalvo está buscando. No desecha ninguno de los dos elementos, encuentra necesaria la civilización y el progreso que encarnan las ciudades, así como la pureza y la “salud” espiritual de la naturaleza. Tal como señala Arturo Andrés Roig:

Para este héroe romántico, la ciudad, cuna de ese modo de vida que se llama precisamente “civilización”, es decir, el modo de vida “ciudadano”, no puede romper con el paisaje campesino, sino que éste ha de ser algo así como su complemento. La solución que da Montalvo al problema de la soledad no se apoya, pues, en el mítico aislamiento del “buen salvaje” del filósofo ginebrino, sino en la soledad que el propio Rousseau practicaba en sus paseos campestres, para poder regresar a la ciudad con sus ideas geniales (1984:200).

Montalvo no abandona la ciudad, la necesita como modelo de ciudadanía, pero la modula y la contrarresta con los valores de la tradición. La naturaleza se transforma en una suerte de respiro, de descanso momentáneo. Al igual que Zarco, necesita amalgamar ambos mundos para poder construir un orden propio que responda a las necesidades de una América muy convulsionada.

La visión romántica de la naturaleza y de los jardines permite explorar las vetas de un mundo espiritual que la ciudad amenaza con destruir. Es el espacio que le permite deambular entre el sueño y la realidad, entre la nostalgia y el delirio. En el “Prospecto” de *El Cosmopolita* al referirse a sus paseos por las ruinas romanas, nos habla de los viajes como “sublimes desvaríos” (1866)(1923: 116). Montalvo se define a sí mismo como un “extranjero solitario y taciturno” (Ibid: 116) dedicado a disfrutar de “las sombras de la noche” (Ibid: 114); un viajero que sólo encuentra regocijo en los territorios de las ruinas, la naturaleza y la soledad: “La soledad en medio del siglo es lo que más nos vale; pues si la compañía y concurso de gente nos enseñan a vivir, el aislamiento y la conversación consigo mismo nos enseñan las cosas de que más nos conviene estar actuados”(Ibid: 115).

Montalvo ha tropezado entonces con toda una imagería del viaje romántico, con las ruinas, con la soledad, con las “sombras de la noche”, y parece haber olvidado aquellos hombres ilustres de los que vino a aprender. Incluso se atreve a hablar de “viajes sentimentales” (Ibid), travesías del espíritu que poco tienen que ver con la utilidad y con la búsqueda de unos referentes y modelos que una Europa decadente no está en condiciones de ofrecer.

De alguna manera, la visión de una Europa que se desmorona y una América floreciente y pura es lo que le permite explorar una veta romántica que intenta recuperar una cierta espiritualidad de la naturaleza, de la soledad y de las sombras de la noche. En el fondo, detrás de esta recuperación de un cierto romanticismo desdeñado por muchos de sus contemporáneos, hay una justificación política que le permite convertirse en este personaje extraviado en las ruinas y en la soledad.

Una revisión de las categorías de “civilización” y “barbarie” es la coartada que le permite sumergirse en el viaje romántico, sin embargo sería un error limitar estos relatos a una simple disertación sobre el progreso y el destino del mundo moderno. Si bien estos relatos están surcados por una clara visión sobre el progreso y el vicio, lo americano y lo europeo, esto no anula toda la carga estética que se despliega en estos relatos donde no se elude el placer del viaje por el viaje mismo, el deleite en los paisajes, en la arquitectura, en las mujeres y en la experiencia casi mística en que se transforma la errancia por los parajes de las ruinas y la naturaleza.

Es un escritor que se pierde entre los escombros, que hace del paisaje su interlocutor y de la soledad el valor máspreciado del hombre; un escritor que desvaría, que construye ciudades a partir de las piedras, como una arquitectura de lo imaginario, que se detiene en los paisajes, que deambula sin rumbo, es, en fin, un escritor que hace del viaje, a fin de cuentas, no sólo un ensayo de la polis y sus caminos, sino también una exploración de los caminos interiores. Las lecciones que aprende de Europa tienen que ver con una manera de percibir el mundo, con una cierta sensibilidad ante las cosas, con una manera de mirar, más que con un modelo político. No quiere decir en última instancia que este aprendizaje no esté impregnado de un cierto modelo civilizatorio, sino que ese modelo tiene su manera muy particular de filtrarse dentro de los relatos y la literatura.

El romanticismo de Montalvo no es una mera traducción de una visión política llevada al terreno de la imaginación y la literatura, se trata de un procedimiento más complejo. Sus relatos de viaje merodean los terrenos de la vida moderna y de su antítesis, la naturaleza americana, pero no se detienen en ellos. Los

“viajes sentimentales” y las “sombras de la noche”, tienen que ver con la apropiación de un imaginario romántico que desea dar cuenta de otras experiencias más personales e íntimas. El romanticismo que Montalvo decide transitar porta en sí mismo su dosis de individualidad y autonomía.

Se trata de una veta y un imaginario mucho más osado que el de Zarco, no está buscando detrás de la naturaleza una imagen divina del hombre y el mundo, no está conteniendo los excesos románticos con una visión religiosa de la naturaleza, no está tratando de llenar el vacío romántico con un mundo moral, está sí, explorando una cierta seducción por el mundo de la soledad, de las sombras, de la ensoñación y de un cierto delirio que permite silenciar al mundo de la razón. Su exploración del romanticismo es un poco menos tibia y mesurada, menos contenida.

Tanto en los ensayos de Montalvo como en sus relatos de viaje se nos revela un escritor que, si bien hace de sus divagaciones políticas un rostro de la escritura, rostro que lo apasiona sin duda y que surca como una idea recurrente gran parte de su obra, no deja por ello de mostrarnos otras facetas de lo literario. Es esta suerte de combinación, de aleación de materiales impuros, la que hace que la obra de Montalvo se suela fundir en los hornos de la crítica buscando separar el hierro del oro, y el cobre del metal. Sólo la mutilación permitiría darle unidad y coherencia a la obra de este autor, permitiría forzarlo a entrar dentro de la categoría del letrado sin platearnos mayores contradicciones.

La obra de Montalvo es impura, híbrida, heterogénea, porque de alguna manera refleja un campo literario igualmente impuro e híbrido, lleno de batallas y contradicciones que no pueden ser resueltas con el aparente olvido de estas obras

donde lo literario tiene un peso incuestionable. Pensar que ellas son arrebatos de juventud, secundarias distracciones, evasiones de la censura, sería simplificar en demasía el problema y llevarlas a un plano valorativo que entorpece el estudio más que facilitararlo. Acercarnos a estas tensiones sin intentar resolverlas es una manera de recuperar la riqueza de una discursividad que parece resistirse persistentemente a entrar dentro de categorías tan rígidas y cercenantes. Ni un Montalvo convertido de la noche a la mañana en un iluminado antecesor del modernismo, ni un Montalvo polemista entregado sin reservas al ensayo político, al panfleto o al panegírico liberal.

11. Conclusiones

En el capítulo introductorio de este trabajo intentábamos describir la apertura que ha tenido cierta crítica latinoamericana contemporánea a miradas más incluyentes que han tratado de recuperar cierta heterogeneidad del campo literario. Estas miradas han permitido la reconsideración de ciertas nociones muy restrictivas como la del intelectual y el letrado. A más de veinte años de la propuesta de Rama sus planteamientos parecían haber dejado una estela en la crítica latinoamericana que era necesario repensar. Seguir repitiendo que el letrado era incuestionablemente un “anillo del poder, ejecutor de sus órdenes” no parecía tener mayor sentido, especialmente a la luz de los numerosos estudios que han surgido en los últimos años. Conocemos mejor nuestros acervos, se ha recuperado y difundido gran parte de la producción literaria del siglo XIX, y tenemos mayores herramientas con las cuales tratar de entender los matices y tonalidades de un momento histórico muy complejo.

Esta difusión nos ha permitido recuperar, más allá de las obras más canónicas, registros que habían quedado sepultados en espacios como la prensa o las revistas: crónicas de moda, artículos para señoritas, relatos de viaje, crónicas sobre la ciudad, etc. La recuperación de estos archivos nos mostró la riqueza discursiva de muchos de esos escritores que creíamos conocer plenamente, pero también nos obligó a repensar de alguna manera las imágenes que habíamos construido en torno al campo literario decimonónico.

Se trataba de releer ciertas premisas a partir de ese trabajo que laboriosamente venía desarrollando la crítica y la historia literaria. Una labor que intentaba encontrar un espacio que permitiera la pluralidad y la incorporación de esos “géneros menores” que habían sido subestimados en cierta medida. Parecía necesario entonces encontrar el matiz y preguntarnos, una vez más, por categorías que trataban de simplificar en demasía esa pluralidad que cada día parecía más notoria.

Hablar de matices resulta siempre difícil, es más fácil hablar de blancos y negros, de letrados y de intelectuales. Los grises, las degradaciones, son más arduas de describir, requieren de una mirada que no se incomode ante lo impreciso de los bordes, o lo entramado de un texto. Es desde ese lugar incómodo desde el que he intentado hablar. A lo largo de este trabajo he querido centrarme precisamente en esas “impurezas”, en esos textos que no pueden ser diseccionados con precisión, sino que requieren que sean reconocidos en su hibridez y en sus contradicciones. Ese lugar problemático exige una cierta renuncia a los tranquilizadores espacios del orden y la taxonomía.

No se trata de reclasificar, de cambiar de categorías a unos autores injustamente encasillados, sino de repensar si estas divisiones nos permiten realmente dar cuenta de un panorama un tanto más complejo. Entre el letrado de las primeras décadas del siglo y el intelectual finisecular parece haber una serie de variaciones, de modulaciones, que es difícil obviar, y que no parecen responden con comodidad a las tajantes divisiones cronológicas. Pedro Henríquez Ureña hablaba de 1890 como el momento de corte de la figura letrada; Rama de 1870; y Ramos de las últimas décadas del siglo. Esta noción de ruptura, de parteaguas, con fechas tan precisas, nos

hace pensar en violentas irrupciones, súbitas desgarraduras dentro del tejido literario. De nuevo el modernismo parece convertirse en ese hito de la historia de la literatura que permite ver con claridad un antes y un después. Creo, precisamente, que esos “antes” y “después” merecen ser revisados¹, ni el modernismo es un “movimiento” que se aleja de la construcción de un imaginario nacional, ni los letrados desconocen otras esferas de lo literario que no sean aquellas que legitima la política.

De allí que la propuesta de Gutiérrez Girardot resulte mucho más interesante. Su noción de proceso permite salirse de esta tradicional manera de entender la literatura como rupturas y reacciones, y nos permite ver el movimiento, las fusiones, ese constante devenir que no parece detenerse en los súbitos accidentes de la historia literaria. Esta noción de proceso me permitió acercarme a la segunda mitad del siglo XIX con menos instrumental quirúrgico, tratando de comprender la amplitud de su espectro y lo impuro de sus formas.

A lo largo de este trabajo he deseado centrarme en aquellos rasgos dentro de la obra de Zarco y de Montalvo que apostaban por una cierta heterogeneidad y que no eran fácilmente reducibles a las categorías de letrados y escritores. Las crónicas de moda, las crónicas de la ciudad, los relatos para señoritas, en el caso de Zarco; y los relatos de viaje, los ensayos, la comedia, en el caso de Montalvo, nos permitieron ampliar un poco sus registros e integrar estos textos menos trabajados. Esta integración nos mostraba unos rasgos que parecían poco cónsonos con la delimitación del letrado que había establecido la crítica.

¹ Pienso en el importante trabajo que ha llevado a cabo Ivan Shulman en su revisión del modernismo y de la serie de lugares comunes que solemos asociar a él.

Para comenzar, la relación que ambos establecían con el Estado y el poder -en el caso de que pudiéramos hablar de un Estado realmente constituido- era bastante contradictoria y problemática. La necesidad que ambos tienen de establecer la diferencia entre su lugar de enunciación, su voz, y la del político, el gobernante, o incluso el escritor que se pliega a los designios del poder, nos habla de un deseo de construir una figura de autoridad que necesita de la libertad como un elemento legitimador. La autonomía se presenta como un lugar deseado, un valor que respalda mi autoridad como un sujeto que está apelando a un universo de valores que parecen estar por encima de las luchas por el poder: la libertad, la justicia, el trabajo, el orden, la legalidad, el respeto constitucional, la moral, etc.

Esta escisión apunta claramente hacia una cierta delimitación de la autoridad que se ejerce desde el campo cultural y literario y no desde las medianías del poder o desde la voz del funcionario. La libertad me legitima en la medida que me construye como un sujeto que habla desde otro lugar, un lugar que se distancia de ese intelectual orgánico que nos mostraba Rama y Ramos en la primera parte del siglo XIX. Se trata de una representación que se acerca a ciertos rasgos del intelectual moderno, especialmente a su independencia y a su imparcialidad, aun cuando conserva nexos claros con el proyecto letrado. Si bien ni para Zarco ni para Montalvo, el escritor puede desprenderse de su importante misión social, ella debe ejercerse desde un lugar distinto al del poder. Este cambio de lugar no es una mera sutileza, se trata de la conciencia de que el escritor moderno ejerce su función rectora desde un campo que tiene ciertas especificidades que lo delimitan. Un escritor no es un político, ni un

funcionario, es un conductor espiritual que se acerca a la arena política desde sus propias condiciones y características.

Esta concepción del hombre de letras los lleva a acercarse a un terreno que se desea representar como un lugar más libre y menos atado al poder, el de la prensa y la opinión pública. Tanto Zarco como Montalvo están apostando por la construcción de una instancia que en América Latina tiene bases muy endeble, pero que sin ella no es posible imaginar una república de ciudadanos que sometan al escrutinio público y al juicio razonado las premisas fundamentales de la nación. Ambos conocen los límites de esta instancia a la que están apelando, ambos se quejan continuamente ante su precariedad, pero terminan sujetándose a este espacio emergente. De allí la insistencia en la necesidad de la instrucción pública y de la formación masiva de lectores, saben que sin ellos la república camina en falso.

Este deseo de hablar desde una opinión pública incipiente dejará importantes marcas en sus obras. La fragilidad de esta instancia hace que sus procesos de negociación sean muy distintos, por ejemplo, a los que se están dando en Europa. Si bien el público y el mercado permiten que el escritor europeo logre una profesionalización con una cierta facilidad, en América Latina el proceso será muy distinto. En Europa el escritor puede apostar por una creciente clase media que parece alimentarse cada vez más de los estratos populares, mientras que en América Latina debe conformarse con un muy reducido público. Este escueto número de lectores hace que el escritor no logre los grados de libertad y autonomía de sus pares europeos, debe negociar desde unas condiciones que no le resultan favorables. De allí

que su maniobrabilidad sea bastante reducida y que debamos hablar siempre de una autonomía muy incipiente y relativa.

Este escritor que anhela la profesionalización pero que no la logra, hace del público una de sus preocupaciones fundamentales. Seducir al lector, encantarle, se combina con la función modeladora que es necesario ejercer sobre él. Hay una constante disertación sobre el público, sobre las maneras de aproximarse a él y sobre las presiones que éste ejerce sobre la escritura. Estos textos combinan los artificios con los cuales atraer a los lectores con la enaltecida labor de modelarlos. Estos artificios y este rol de seducción los lleva a explorar formas más sutiles de acercarse a la política y a la edificación de la nación; los lleva a explorar desde vetas muy románticas de la literatura -aparentemente muy alejadas del temple combativo de los tiempos- hasta formas típicamente modernas como la moda, el *spleen*, el *flâneur*, o los ensayos sentimentales, etc.

De alguna manera, el deseo de construir la opinión pública y de hablar desde la prensa y el mercado, los conduce hacia una suerte de experimentación con temáticas más novedosas. El cambio en el lugar de enunciación, sea éste posible o no, los lleva a ensayar nuevas formas, nuevas vías de apropiación de lo literario. En el caso de Zarco, estas vías lo llevarán hacia formas romantizadas y modernas que encontrarán sus muros de contención en la moral, el buen gusto, la ciudadanía y la religión. En el caso de Montalvo, sus formas se vuelven un poco más osadas y harán de la belleza de la escritura, de la búsqueda de formas estéticas cada vez más elaboradas, una manera distinta de priorizar la belleza dentro del campo literario.

En ambos casos hay una exploración de distintas facetas de lo literario. Rescatan el placer, la distensión y el enriquecimiento del espíritu, como características importantes, precisamente porque están apostando por una educación de los sentidos y de la sensibilidad. Rescatan la literatura como espacio de la evasión de una realidad dura y apremiante. Rescatan registros más mundanos y banales porque están conscientes de que es necesario regular estas prácticas para poder construir esa “moral social primaria” de la que nos hablaba Roig. Rescatan, por último, una preocupación por la belleza de las formas, porque reivindican la importancia del estilo, y porque encuentran una “veneración a todo lo bello” (Zarco, 1851) que los aleja de las radicales visiones de un Alberdi y de su “máquina de acción”.

Ahora bien, toda esta exploración de una visión moderna de la literatura está claramente delimitada por su rol de conductores sociales. Hay una conciencia del papel fundamental que debe ejercer el escritor en estas naciones emergentes que le impide ir más allá en la constitución de una literatura moderna. La fuerte carga moral y pedagógica los aleja del individualismo, del romanticismo más irreverente y trasgresor y los ata a propuestas más moderadas. Estos autores establecen sus propias coordenadas más allá del proceso que viven sus pares europeos. No se trata de una traducción, sino de una apropiación y una reescritura de aquellos elementos que se amoldan a unas necesidades muy distintas. La constitución de un sujeto literario pasa en América Latina por una serie de condiciones que le dan rasgos mucho más híbridos y complejos.

Tal vez la propia comparación entre este proceso y el surgimiento del intelectual europeo no termine de ser del todo justa. Al igual como sucede en muchos otros ámbitos, pareciera que la comparación pusiera a América Latina en situación de minusvalía. El hecho de que la figura del intelectual tenga en estas nacientes repúblicas una serie de particularidades no quiere decir que sea por ello menos “moderno”, menos “puro”. Quiere decir sí que el campo literario latinoamericano dialoga de una manera distinta con el proyecto moderno y establece sus propias continuidades y rupturas. En este sentido, me resulta muy valiosa la lectura que hace de este proceso la investigadora Josefina Berrizbeitia. Para Berrizbeitia, no tiene mucho sentido seguir hablando de una modernidad desigual (Ramos), sería mucho más esclarecedor hablar de una modernidad “particular”.

La autonomización de la literatura se da sin duda de forma distinta a la europea, pero esto se debe a una situación histórica que suscita respuestas específicas y que hace que la autoridad literaria en cuestión se vea solicitada en Hispanoamérica de cierto modo y no de otro. Si la literatura no se separa del todo aquí de la esfera pública es porque, entre otras cosas, lo político y lo literario en cierta medida coinciden en un mismo proyecto cultural...Por eso hablar de la literatura hispanoamericana como categoría problemática parece tergiversar los términos de la discusión al querer remitir la realidad hispanoamericana a un modelo original de autonomización. ¿Por qué no decir más bien que la literatura hispanoamericana moderna tiene estas características individuales? (2002: 52).

Rescatar estas particularidades nos permite desplazar la mirada hacia nuestro propio proceso de constitución de un campo literario moderno, no en una situación desventajosa, sino desde nuestras propias tonalidades y reescrituras. Pensar que nuestra literatura es menos “moderna” o menos “autónoma” porque se distancia del

proceso europeo y establece sus propios itinerarios no parece muy esclarecedor. De allí que el intento de rescatar la hibridez y la complejidad del campo literario latinoamericano sea de gran importancia, ya que nos permite establecer nuestras propias cartografías.

Entender la hibridez no como un lugar problemático sino como una característica particular, nos permite comprender mejor las distintas autoridades que se cruzan en nuestros hombres de letras: genios del aire, poetas iluminados, escritores románticos, guías espirituales. Una complejidad que nos resulta difícil de asir, de entender en su “impureza”, tenemos la tendencia a tratar de simplificar sus rasgos y a polarizarlos: ¿es o no es un letrado?, ¿delimita o no el campo literario?, ¿supedita la belleza al orden político o se pierde en búsquedas estéticas? Necesitamos un “sí” y un “no” para conservar el orden que rígidamente hemos establecido. Tal vez una revisión exhaustiva de nociones como el letrado, el intelectual y el campo literario nos permitirá recuperar estos espacios donde se funden distintos registros y distintas autorrepresentaciones. Posiblemente la minuciosa labor que llevamos a cabo en los archivos nos facilitará esta tarea. El auge que ha tomado el siglo XIX en las distintas academias y que se evidencia en la copiosa bibliografía que vemos aparecer cada día, seguramente nos llevarán a elaborar nuevas cartografías.

Sin duda, aún quedan muchas preguntas por responder y tal vez ésta sea una gran ventaja. Este trabajo ha intentado escudriñar un poco en nuestra propia tradición y problematizar nuestro aparato crítico. Ha intentado desentrañar las distintas representaciones del hombre de letras en dos importantes “letrados” de la segunda mitad del siglo XIX. Este tímido intento nos permite vislumbrar parte de la

complejidad de la constitución del campo literario en América Latina, no obstante, queda mucho por explorar. Más allá de las particularidades de nuestros autores parece necesario revisar este proceso de edificación con menos certezas, menos deseos de englobarlo todo y más gusto por el detalle y la particularidad. Entender la constitución de la literatura moderna como un proceso complejo que responde a una serie de características muy particulares que lo alejan de otros procesos autonómicos nos permitirá recuperar las complejidades, contradicciones y matices de un continente que hará de la letra, un lugar donde dialogan distintos proyectos y preocupaciones, desde la edificación de un imaginario nacional hasta la incorporación de importantes discusiones estéticas y distintas corrientes y tradiciones literarias.

Se trata, a fin de cuentas, de repensar una vez más, el lugar desde el cual estamos hablando y la manera como construimos nuestros objetos de estudio y nuestros parnasos. Los caminos quedan abiertos a los nuevos itinerarios.

BIBLIOGRAFÍA

Directa:

MONTALVO, Juan. 1923. *El Cosmopolita*. París: Editorial Garnier Hermanos.

-----1929. *El Regenerador*. París: Editorial Garnier Hermanos.

-----1936. *Páginas desconocidas*. La Habana: Publicaciones de la Revista de la Universidad de la Habana.

-----1945. *Ensayos, narraciones y polémicas*. Buenos Aires: W.M. Jackson.

-----1948. *Obras escogidas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

-----1968. *Geometría moral*. Buenos Aires: Eudeba.

-----1969. *Páginas inéditas*. Puebla: Editorial Cajica.

-----1974. *La dictadura perpetua*. Panamá: Tipografía M.R de la Torre e hijos.

-----1976. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. México: Editorial Porrúa.

-----1977. *Las Catilnarias. El Cosmopolita – El Regenerador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

-----1985. *Escritos de Juan Montalvo*. Quito: Banco Central del Ecuador.

-----1986. *Siete tratados*. México: Editorial Porrúa.

-----, 1987. *El libro de las pasiones*. Quito: Casa de la Cultura.

ZARCO, Francisco. 1957. *Crónica del Congreso Extraordinario Constituyente, 1856-57*. México: El Colegio de México.

-----1974. *La libertad de prensa*. México: Partido Revolucionario Institucional.

-----, 1984. *Castillos en el aire y otros textos mordaces*. México: Instituto Nacional de Bellas artes.

-----, 1989. *Obras completas. Periodismo político y social*. México: Centro de investigación Científica Jorge L. Tamayo. Compilación y revisión Boris Rosen Jélomer.

-----, 1991. *Obras completas. Debate en el Congreso Constituyente, 1856-1857*. Tomo IX. México: Centro de investigación Científica Jorge L. Tamayo. Compilación y revisión Boris Rosen Jélomer.

-----, 1994a. *Obras Completas. Literatura y variedades. Poesía, crítica literaria*. Tomo XVII. México: Centro de investigación Científica Jorge L. Tamayo. Compilación y revisión Boris Rosen Jélomer.

-----, 1994b. *Obras completas. Crónicas de teatro y de la ciudad. La moda*. Tomo XIX. México: Centro de investigación Científica Jorge L. Tamayo. Compilación y revisión Boris Rosen Jélomer.

-----, 1994c. *Textos políticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

-----, 1996. *Francisco Zarco*. México: Cal y Arena. (Selección y prólogo de José Woldenberg.

Indirecta:

ADORNO, Rolena. 1987. "La ciudad letrada y los discursos coloniales". *Hispanérica* XVI/48 (Diciembre).

ALBERDI, Juan Bautista. 1838. *Fragmento preliminar al estudio del derecho. Acompañado de una serie numerosa de consideraciones formando una especie de programa de los trabajos futuros de la inteligencia argentina*. Buenos Aires: Imprenta de la libertad.

ALONSO, Carlos. 1994. "Rama y sus retoños: Figuring the nineteenth century in Spanish America. *Revista de Estudios Hispánicos*. 28.2.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. 1949. *La literatura nacional*. México: Porrúa.

ANDERSON, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

ANDERSON IMBERT, Enrique. 1948. *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. México: El Colegio de México.

ANNINO, Antonio y GUERRA, Francois-Xavier (Coord). 2003. *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

ANNINO, Antonio. 2003. "Pueblos, liberalismo y nación en México". En *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. (Antonio Annino Coord.) México: Fondo de Cultura Económica.

ARRÓNIZ, Marcos. 1979. "La madre de familia". En Ignacio Cumplido y otros, *Presente Amistoso: Dedicado a las señoritas mexicanas*. México: Editorial Innovación.

AVILÉS, René. 1999. "Prólogo". *Francisco Zarco. Escritos literarios*. México: Editorial Porrúa. 1ª edición, 1968.

------. 1966. *Francisco Zarco: héroe del periodismo mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública.

BARTHES, Roland. 1978. *El sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili. Primera edición, 1967.

BAUDELAIRE, Charles. 1932. *Oeuvres Completes*. París: Bibliotheque de la Pleiade.

-----, 2000. *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

BAUDRILLARD, Jean. 1980. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.

BENICHO, Paul. 1981. *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición en francés, 1973.

-----, 1984. *El tiempo de los profetas*. México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición en alemán, 1977.

BENJAMIN, Walter .1988. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

BERMAN, Marshal. 1991. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.

BERRIZBEITIA, Josefina. 2002. *La degeneración: Un discurso generador en la novela latinoamericana de finales del siglo XIX*. Department of Spanish and Portuguese. Emory University.

BLANCO FOMBONA, Rufino.1917. *Grandes escritores de América: siglo XIX*. Madrid: Renacimiento.

BOBBIO, Norberto .1998. *La duda y la elección*. Barcelona: Paidós.

BOURDIEU, Pierre. 1983. *Campo intelectual y campo de poder*. Buenos Aires: Folios ediciones.

-----, 1988. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus. Primera edición, 1979.

-----, 1995. *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama. Primera edición en francés, 1992.

BRADING, David. 1998. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Ediciones Era.

-----, 2003. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México: Fondo de Cultura Económica.

BURROW, J.W. 2000. *The Crisis of Reason. European Thought, 1848-1914*. London: Yale University Press.

CALDERÓN DE LA BARCA, Madame. 2003. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. México: Porrúa.

CARRIÓN, Benjamín .1961. *El pensamiento vivo de Montalvo*. Buenos Aires: Losada.

CASTAÑEDA BATRES, Oscar. 1961. *Francisco Zarco*. México: Club de Periodistas de México.

CASTAÑÓN, Adolfo .1998. *Por el país de Montaigne*. México: Juan Pablos Editor.

CASTRO, Miguel Ángel (Coord.). 2001. *Tipos y caracteres: La prensa mexicana (1822-1855)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

CHARLE, Christophe. 2000. *Los intelectuales en el siglo XIX*. Madrid: Siglo Veintiuno.

CLARK DE LARA, Belem. 1998. *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

CORNEJO POLAR, Antonio. 1995. "La literatura hispanoamericana del siglo XIX. Continuidad y ruptura. En Beatriz González y otros, *Esplendores y miserias en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores/Universidad Simón Bolívar.

COSTELOE, Michael. *La República Central en México, 1836-1846. Hombres de bien en la época de Santa Anna*. México: Fondo de Cultura Económica.

CUMPLIDO, Ignacio y otros. 1979. *Presente Amistoso: Dedicado a las señoritas mexicanas*. México: Editorial Innovación.

DARÍO, Rubén.1954. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.

-----, 1963. "La Mercurial de Montalvo", en *Crítica Literaria*. El Salvador: Dirección general de publicaciones.

DE LA CAMPA, Román. 1999. *América y sus comunidades discursivas*. Caracas, Quito: Fundación Celarg/Universidad Andina Simón Bolívar.

-----, 2001. "The Lettered City: Power and Knowledge in Latin America". En *Foucault and Latin America: Deployments and Appropriations of Discursive Analysis*. Benigno Trigo, ed. Routledge.

-----, 1999. *Latin Americanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DE TORRES, María. 1995. *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX*. Montevideo: Arca.

DEL CASAL, Julián. 1963. *Crónicas habaneras*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

EARLE, Peter G. 1973. *Historia del ensayo hispanoamericano*. México: Ediciones de Andrea.

-----, 1979. "El ensayo argentino" en *Los Ensayistas*. Georgia: The University of Georgia, Vol. 7.

ESCALANTE, Pablo. 2002. *Ciudadanos imaginarios*. México: Fondo de Cultura Económica.

ESCALANTE, Pablo y otros. 2005. *Nueva historia mínima de México*. México: El Colegio de México.

FOUCAULT, Michel. 1973. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets editores.

-----, 1988. *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza.

-----, 1992. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones Endymión.

FRANCO, Jean. 1971. *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz.

FUENTES, Carlos. 1994. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica.

GALÍ BOADELLA, Montserrat. 2002. *Historias del bello sexo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

GALINDO Y VILLA, Jesús. 1925. *Historia sumaria de la ciudad de México*. México. Editorial Cultura.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GARCÍA RIVAS; Heriberto. 1972. *Historia de la literatura mexicana*. México: Textos universitarios.

GAY, Peter. 1992. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*. México: Fondo de Cultura Económica.

GODINEAU, Dominique. 1993. “Hijas de la libertad y ciudadanas revolucionarias”. En *Historia de las mujeres. El Siglo XIX*. Tomo 4. Madrid: Taurus.

GONZÁLEZ, Beatriz, J. Lasarte, G. Montaldo y M.J. Daroqui (Comp.) 1995. *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila editores/Universidad Simón Bolívar.

GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz. 1995. “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano”. En *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores/Universidad Simón Bolívar.

-----, 2002. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana.

GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. 1989. *Historia literaria de México*. México: Porrúa. Primera edición, 1928.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel .1924. *Horas de lucha*. Callao: Tipografía Lux.

GRAMSCI, Antonio. 1975. *Cuadernos de la cárcel*. México: Juan Pablo Editor.

GRUZINSKI, Serge. 2004. *La ciudad de México. Una historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. 1987. “La literatura hispanoamericana del fin de siglo”, en *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*. Luis Iñigo Madrigal (Comp.). Madrid: Cátedra.

-----, 1987. *Modernismo*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

-----, 1990. *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*. Maryland: University of Maryland. Latin American Studies Center Series. N° 3.

-----2001. *El intelectual y la historia*. Caracas: La nave va.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. 1959. *Obras. Crítica literaria I*. México: UNAM.

HABERMAS, Jürgen. 1989. “Modernidad, un proyecto incompleto”, en *El debate Modernidad/Posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur.

HALLSTEAD, Susan. 2004. “Políticas vestimentarias sarmientinas: tempranos ensayos sobre la moda y el buen vestir nacional”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXX, Núm. 206. Enero-Marzo.

HAMNETT, Brian. 2001. *Historia de México*. Madrid: Cambridge University Press.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. 1960. *Obra crítica. Ensayos en busca de nuestra expresión*. México: Fondo de Cultura Económica.

-----1994. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica. Edición original 1945.

HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther. 2001. “Entre el ángel del hogar y la construcción de la patria: la poesía de las mujeres mexicanas del siglo XIX. En Rafael Olea Franco (Coord.) *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México.

HOBSBAWN, Eric y RANGER, Terence. 1983. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

HOOK-DEMARLE, Marie Claire. 1993. “Leer y escribir en Alemania”. En *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus.

IÑIGO MADRIGAL, Luis (Comp.). 1987. *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra.

JIMENEZ, José Olivio. 1987. “El ensayo y la crónica del modernismo” en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Tomo II. Luis Iñigo Madrigal(Coord.) Madrid: Ediciones Cátedra.

JIMÉNEZ RUEDA, Julio. 1996. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México: Fonda de Cultura Económica. Primera edición 1989.

LAFRAGUA, José María y OROZCO Y BERRA, Manuel. 1987. *La ciudad de México*. México: Editorial Porrúa.

LASARTE, Javier. 2003. "El XIX estrecho: leer los proyectos fundacionales". En *Ficciones y silencios fundacionales*. Madrid: Iberoamericana.

..... 2005. *Al filo de la lectura*. Caracas: Universidad católica Cecilio Acosta, Universidad Simón Bolívar.

LARRA, Mariano José. 2002. "De la sátira y los satíricos". Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

LEMPERIERE, Annick. 2003. "De la república corporativa a la nación moderna. México (1821-1860)". En *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. (Antonio Annino Coord.) México: Fondo de Cultura Económica.

LIPOVETSKI, Gilles. 1990. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama. Primera edición, 1987.

LIRA, Andrés. "El Estado liberal y las corporaciones en México 1821-1859". En *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. (Antonio Annino Coord.) México: Fondo de Cultura Económica.

MALDONADO, Tomás. 1998. *¿Qué es un intelectual?*. Barcelona: Paidós.

MARTÍ, José. 1963. *Obras completas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.

MARTÍNEZ, José Luis. 1960. *De la naturaleza y carácter de la literatura mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- 1993. *La expresión nacional*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MASSÉ ZENDEJAS, Patricia. 1998. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

MONTALDO, Graciela .1995. *La sensibilidad amenazada*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora.

MONTAIGNE, Michel de. 1953. *Ensayos*. Buenos Aires: W.M. Jackson Editores.

MONTERDE, Francisco. 1946. *Cultura mexicana: aspectos literarios*. México: Editorial intercontinental.

MORA, Pablo. 2001. "Restauración y catolicismo en las letras de México: 1830-1850". En En Rafael Olea Franco (Coord.) *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México.

MORAÑA, Mabel. 1995. "De la ciudad letrada al imaginario nacionalista: Contribuciones de Ángel Rama a la invención de América. En *Esplendores y miserias de siglo XIX*. Caracas: Monte Ávila editores/Universidad Simón Bolívar.

-----, (Coord.). 1997. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

-----, (Coord.). 2000. "Introducción". En *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Pittsburg: University of Pittsburg.

NOVO, Salvador. *Seis siglos de la Ciudad de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

O GORMAN, Edmundo. 1960. *Seis estudios históricos de tema mexicano*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. 1968. *Reseña histórica del teatro en México*. México: Porrúa.

OLEA FRANCO, Rafael (Edit). *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México.

ORTIZ, Renato. 1996. *Otro Territorio*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

OVIEDO, José Miguel. 1991. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza Editorial.

PAZ, Octavio. 1993. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.

PÉREZ GALO, René. 1990. *Un escritor entre la gloria y las borrascas. Vida de Juan Montalvo*. Ecuador: Ediciones del Banco Central del Ecuador.

PÉREZ MONROY, Julieta. 2005. "Modernidad y modas en la ciudad de México: De la basquiña al túnico, del calzón al pantalón". En *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo IV. México: Fondo de Cultura Económica.

PÉREZ SALAS, María Esther. 2005. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

PESADO, Joaquín. 1979. "Consejos a las señoritas". En Ignacio cumplido y otros, *Presente Amistoso*. México: Editorial Innovación.

PRATT, Mary Louise. 1997. *Ojos imperiales. Literatura de viaje y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

PRIETO, Guillermo. 1993. *Cuadros de costumbres I*. Obras Completas. Tomo II. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

QUIJADA, Mónica. 2003. "¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano". En *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. (Antonio Annino Coord.) México: Fondo de Cultura Económica.

QUIRARTE, Vicente. 2001. "Zarco, Poe y Baudelaire: la invención del dandy. En Miguel Ángel Castro (Coord), *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

----- . 2001. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México*. México: Cal y arena.

RAMA, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Angel Rama.

----- . 1985. *Máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación A. Rama.

RAMOS, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- . 1996. *Paradojas de la letra*. Caracas: Ediciones eXcultura.

REY, Clara. 1985. *Contribución al estudio del ensayo en Hispanoamérica*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

REYES, Alfonso. 1945. "Sobre Montalvo", en *Simpatías y diferencias*. México: Editorial Porrúa.

----- . 1959. *Obras Completas*. Tomo IX. México: Fondo de Cultura Económica.

REYES HEROLES, Jesús. 1974. *El liberalismo mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- . 1974. *Actualidad de Zarco*. México: Partido Revolucionario Institucional.

RODÓ, José Enrique. 1957. *Hombres de América*. México: Editorial Novaro-México.

-----, 1985. *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ROIG, Arturo Andrés. 1981. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica.

-----, 1984. *El pensamiento social de Montalvo*. Ecuador: Editorial Tercer Mundo.

-----, 1986. “El siglo XIX latinoamericano y las nuevas formas discursivas”, en *El pensamiento latinoamericano en el siglo XIX*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

ROMERO, José Luis .1976. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI.

-----.(Comp.).1977. *Pensamiento político de la emancipación (1790-1825)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

-----, 1978. “El pensamiento conservador latinoamericano en el siglo XIX”. En *Pensamiento conservador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ROOT, Regina A. 1999. “La moda como metonimia”. En *Folios*. Núm. 35-6. Octubre. Caracas: Monte Ávila Editores.

ROSENBLAT, Ángel. 1944. “Prólogo” a *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Buenos Aires: Editorial Americalee.

ROTKER, Susana.1992. *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas.

RUBERT DE VENTOS, Xavier. 1989. “Kant responde a Habermas” en *El debate Modernidad/Posmodernidad*. Nicolás Casullo (Com.) Buenos Aires: Puntosur.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (Coord.). 1996. *La misión del escritor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

RUIZ, María del Carmen. 2001. “El joven Zarco”. En Miguel Ángel Castro (coord), *Tipos y Caracteres: La prensa mexicana (1822-1855)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

SACOTO, Antonio. 1973. *Juan Montalvo: el escritor y el estilista*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

SAID, Edward. 1996. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.

SASSO, Javier. 1995. "Romanticismo y política en América Latina" en *Esplendores y miserias del siglo XIX*. Caracas: Monte Ávila editores.

SARLO, Beatriz y ALTAMIRANO, Carlos. 1983. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.

-----1991. "Prólogo" a *Esteban Echeverría. Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

SCHUIMAN, Iván. 2002. *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*. México: Siglo Veintiuno editores.

SEOANE, María Cruz. 1977. *Oratoria y periodismo en España en el siglo XIX*. Madrid: Editorial Castalia.

-----1996. *Historia del periodismo en España*. Madrid: Alianza Universidad.

SIERRA, Justo. 1985. *Evolución política del pueblo mexicano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1ª edición, 1977.

SILVA, Paulette. 2000. *De médicos, idilios y otras historias*. Colombia: Universidad de Antioquia.

SINKIN, Richard. N. 1979. *The Mexican Reform, 1855-1876. A Study in Liberal Nation-Building*. Austin.

SONTAG, Susan. 1989. *La enfermedad y sus metáforas*. España: Muchnik Editores.

SOSNOWSKI, Saúl. 1985. "Ángel Rama: un sendero en el bosque de palabras". En *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

STAPLES, Anne. 2005. "La lectura y los lectores en los primeros años de vida independiente". En *Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México.

SUBERCASEAUX, Bernardo. 1981. *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Aconcagua.

UNAMUNO, Miguel de. 1925. "Prólogo" a *Las Catilinarias*. Buenos Aires: Editorial Americalee.

VIALA, Alain. 1985. *Naissance de l'écrivain*. París: Les éditions de minuit.

VIGIL, José María. 1953. *México a través de los siglos*. T.V. México: Ediciones Patria.

VILLEGAS, Abelardo. 1977. *Reformismo y revolución en el pensamiento latinoamericano*. México: siglo XXI.

VILLEGAS REVUELTAS, Silvestre. 1997. *El liberalismo moderado en México 1852-1864*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

VIÑAS, David. 1995. *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

WHEAT, Raymond C. 1957. *Francisco Zarco. El portavoz liberal de la Reforma*. México: Porrúa.

WOLDENBERG, José. 1999. *Francisco Zarco*. México: Ediciones Cal y Arena. 1ª edición, 1996.

ZALDUMBIDE, Gonzalo. 1938. *Montalvo y Rodó*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

ZEA, Leopoldo. 1957. "La Ideología Liberal y el Liberalismo Mexicano." En *El liberalismo y la reforma en México*. Varios autores. México: UNAM, 1957.