



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEL MODERNISMO EN LOS *CUENTOS NERVIOSOS*
DE CARLOS DÍAZ DUFÓO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA
EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

DULCE DIANA AGUIRRE LÓPEZ

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. GUADALUPE BELEM CLARK DE LARA



MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA, ENERO DE 2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A mi mamá, Guadalupe López Valle

A mis hermanos: Hugo, Alma y Rodolfo

A mi abuelita, Esminda Valle Toledo

A mis sobrinos: Fernando y Ximena

A mis amigas: Cinthya, Laura y Roxana

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo fue posible gracias a la beca PAPIIT (IN401711): “Generación de Infraestructura para la elaboración de una Historia Intelectual de la Literatura Mexicana”, otorgada por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Dicho proyecto estuvo encabezado por la Dra. Guadalupe Curiel Defossé, a quien le estoy profundamente agradecida.

Y también, a la beca CONACyT: “Extracción de conocimientos lexicográficos a partir de textos de Internet”. Proyecto liderado por Alfonso Medina Urrea, a quien le doy las gracias, y puesto en marcha por el Instituto de Ingeniería.

Asimismo, fue muy significativa la presencia de varias personas durante el periodo de creación de esta tesis, por lo que agradezco a:

Belem Clark de Lara, por su generosidad, su disponibilidad y su sabia asesoría para la realización de este estudio.

Las integrantes de mi sínodo: Blanca Estela Treviño García, Ana Laura Zavala Díaz, Luz América Viveros Anaya e Irma Elizabeth Gómez Rodríguez; por su apoyo, sus cuidadosas lecturas y sus sugerencias para concretar mi investigación.

Mi madre, Guadalupe López Valle, por ser mi guía, mi amiga y el amor más sincero que he conocido. Por ser uno de los pilares centrales de mi vida, te adoro mamá.

Mi hermano, Hugo Enrique Aguirre López, por ser mi ejemplo a seguir y mi apoyo. Gracias por los juegos, por el respeto y por la maravillosa relación que siempre hemos tenido. Espero que este trabajo responda a la fe que has depositado en mí. Te amo.

Mi hermana, Alma Miriam Aguirre López, por ser mi mejor amiga. Gracias por las risas, los viajes, la confianza y los regaños; por ser una gran persona, a la que admiro y respeto. Sin ti no hubiera sido posible cerrar este ciclo. Te amo.

Mi hermano, Rodolfo Aguirre López. Porque debido a su inocencia y su presencia en mi vida he aprendido nuevos significados de ésta. Te amo hermanito.

Mi abuelita, Esminda Valle Toledo, por creer en mí y quererme con su tierno amor. Gracias por ser incondicional. Te amo mucho mi ma' minda.

Mis tíos, Rigoberto López y Gladys Peñaloza, quienes siempre han estado al pendiente de mí, me han brindado ayuda y cariño. Los quiero.

Cinthya Illarramendi, por la fe que siempre ha tenido en mí. Dicen que una persona es a partir de cómo la ven los demás, gracias por colaborar en esta visión de mí misma. Te amo amiga.

Carlos Uzcanga, porque me invitaba a comer pizzalletes y mientras los preparaba, yo escribía esta tesis. Por las pláticas y las risas nocturnas, te quiero Uzcanga.

Julio Serralde, porque llegó a mi vida con su amor sincero, y porque me mostró que hay anhelos superiores a uno mismo y que el único vehículo para alcanzarlos es la voluntad. Te quiero.

Andrea Olivas, por sus prudentes consejos, por las risas, por las porras y, sobre todo, por su incondicional amistad. Te amo señorita editora.

Jacobo Hernández, mi cantante y actor favorito, por ser un amor natural que me llena de alegría. Te amo.

Jannia Martínez, por nuestros maravillosos “jueves del amigo”, en los que comprábamos helados y vagábamos por el Centro. Por tu carcajada sincera y tu frescura, te amo. “Gracias totales”.

Karina Granados, por ser mi confidente y por ese cariño tan noble que me ha dado. Te quiero.

Roxana Blancas, porque ha sido un impulso, una confidente, una grandiosa amiga, una increíble compañera para llevar a cabo locuras. Fue una hermosa casualidad que hayamos coincidido en nuestros caminos. *Menina*, te amo.

Liliana Vázquez, por sus charlas llenas de risas, por ser cómplice de mis locuras y por sus pertinentes consejos. Te quiero nena.

Aline González, por todas sus palabras de aliento, por ser confidente y amiga. Te quiero.

Laura Valdovinos, por ser parte de una etapa de mi vida que representó crecimiento. Ahora, ya no anhelaría llegar a “El castillo de lo inconsciente”, pues olvidaría todos los motivos por los que solíamos reír, borraría nuestros juegos y perdería de la memoria nuestras charlas sobre literatura del siglo XIX. Te amo.

Jorge de la Garza, por ayudarme a entender que los cariños se transforman, pero, al final, lo importantes no es cómo se quiere, sino a quien. Gracias por tu amistad, tu apoyo y tu interés en este trabajo. Te quiero.

César Othón Hernández, por llegar a mi vida de manera espontánea y brindarme su cariño respetuoso y sincero. En la espera de más aventuras juntos, te quiero.

Andrea Silva, por todas las caminatas y los desayunos sabatinos que ayudaron a que nuestra amistad fuera cada vez más fuerte. *I love you.*

Y por último, a la Universidad Nacional Autónoma de México, mi *alma mater*, que me ofreció una formación educativa de alta calidad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. VIDA Y OBRA DE CARLOS DÍAZ DUFÓO	4
II. MODERNIDAD	10
1. Modernidad y modernismo	14
2. París capital de la moda y el poeta moderno	17
III. LA MODERNIDAD EN MÉXICO	
1. La modernización de México: de la República Restaurada al tercer gobierno de Díaz	23
2. El periodismo	31
3. Modernismo en México	34
IV. ¿CUÁNTOS CUENTOS CUENTAS?	
1. Génesis del cuento en México	40
2. Del cuento modernista	45
3. De los <i>Cuentos nerviosos</i>	50
V. “UNA DUDA”, ENTRE LA VALORACIÓN INDIVIDUAL Y LA FORMULACIÓN ESCRITURAL	68
VI. ECLECTICISMOS E HIBRIDACIÓN DE GÉNERO EN LA “MUERTE DEL ‘MAESTRO’”	79
1. Periodismo, espacio de creación del poeta-periodista. Resoluciones de una escritura	79
2. Crónica, género de ruptura y comunión	82
3. Écfrasis: ilusión de realidad, visualización de lo ficcional	86
4. Del cuento	92
CONCLUSIONES	97

INTRODUCCIÓN

La creación literaria que Carlos Díaz Dufóo produjo fue muy vasta, gran parte de la cual se halla olvidada en las páginas de revistas y diarios de la centuria antepasada. Ignacio Díaz Ruiz menciona que tan sólo en la *Revista Azul* el autor veracruzano publicó alrededor de doscientos trabajos.¹ Habría que iniciar un rastreo y rescate de los ensayos, crónicas, cuentos y poemas que escribió en otros órganos para poder elaborar un conteo aproximado del total de su producción.

En cuanto a narrativa breve, hay una sola compilación de algunos cuentos de este autor, en la cual me centraré para el presente trabajo. Me refiero a *Cuentos nerviosos*, cuyos textos fueron publicados, en primera instancia, en *Revista Azul*, *El Siglo Diez y Nueve*, *El Mundo Ilustrado* y *El Imparcial*.² Este libro contiene 16 piezas y vio la luz en 1901, editado por J. Balleca. Hoy en día, existen dos ediciones de dicho título y ambas son poco asequibles. La primera data de 1984 y fue publicada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en su colección La Matraca, ésta, además de contener la narrativa breve, rescata piezas de carácter ensayístico y cronístico tanto de la *Revista Azul*, como de *El Mundo* y de *El Mundo Ilustrado*. La segunda es del año de 1986 y fue hecha por la Universidad Veracruzana, en ella Jorge Ruffinelli reunió los cuentos de la publicación original más la pieza teatral *Padre mercader...* Sin embargo, ambas antologías carecen de un estudio crítico. De hecho, los pocos estudiosos que han hablado acerca de este volumen lo han hecho someramente y sus juicios han resultado tajantes al encasillarlo como una

¹ Cf. Ignacio Díaz Ruiz, *EL CUENTO MEXICANO EN EL MODERNISMO* (UNAM, 2006), p. 70.

² Los cuentos que aparecen bajo la firma de Carlos Díaz Dufóo en *El Mundo Ilustrado* son: “Cuentos siniestros. El vengador”, en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, t. I, núm. 10 (10 de marzo de 1895), pp. 9-10; “Cuentos siniestros. II. Catalepsia”, en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, t. I, núm. 11 (17 de marzo de 1895), p. 10; “El centinela”, en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, t. I, núm. 14 (7 de abril de 1895), p. 9; “Italia. El viejo maestro”, en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, t. II, núm. 10 (6 de septiembre de 1896), p. 150; “Guitarras y fusiles”, en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, t. II, núm. 20 (15 de noviembre de 1896), p. 308; y “Cuentos nerviosos. Por qué la mato”, en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, año VI, t. I, núm. 4 (22 de enero de 1899), p. 70.

compilación de cuentos de corte naturalista³ o sólo decadentista: “El librito es un estudio del *spleen*”.⁴ Con aseveraciones tan categóricas se niega el hecho de que fueron varias las corrientes literarias que convergieron a finales del siglo XIX, de las cuales el escritor modernista combinó distintos elementos para crear una poética única e irrepetible que saciara las necesidades del autor moderno. Así pues, la idea de modernidad fue la que exigió creaciones e inventos, ya que el hombre de la época deseó discernir entre él y aquellos que lo antecedieron, para, de este modo, poder inaugurar otra etapa. Se trata, pues, de la búsqueda de un cambio constante, el cual apunta ya hacia la tradición de la ruptura.

Ahora bien, en la actualidad resultan esclarecedoras dos tesis que estudian, entre otras obras, la cuentística de Dufóo: “*Lo bello es siempre extraño*”, hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente, de Ana Laura Zavala Díaz y *La narrativa modernista de México: sensibilidad finisecular y el discurso científico sobre la conciencia humana*, de Christian Sperling. La primera profundiza en el imaginario finisecular en algunas piezas de *Cuentos nerviosos*, mientras que la segunda trata el discurso científico de la época como un factor determinante, que se refleja en la creación de otros cuentos de la misma compilación. Por otro lado, también existe una tesis de Bertha Bautista Flores que versa únicamente sobre la producción del autor a estudiar, se trata de: *Investigaciones sobre la obra poética de carácter literario de Carlos Díaz Dufóo*. En ella, la investigadora habla acerca de toda la creación prosística de este escritor: artículos, crónicas, ensayos, críticas literarias y cuentos; tarea para la cual rescata algunas piezas periodística e indica la ficha hemerográfica de muchas otras.

Tras el anterior listado de los trabajos que se centran en la producción de Díaz Dufóo, expongo que el fin de mi investigación es estudiar los *Cuentos nerviosos* situados en un tiempo y espacio determinados: la modernidad mexicana. De este modo, el primer capítulo

³ Cf. Alicia Bustos Trejo, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, OBRAS XII. NARRATIVA II. RELATOS (UNAM, 2001), pp. XLIX-LIV.

⁴ Rafael Pérez Gay, “LA PARÁBOLA DEL TEDIO. TRAZOS DE LAS LETRAS MEXICANAS (1890-1910)” (MÉXICO, 2008), p. 31.

versará sobre la vida y obra de Carlos Díaz Dufío. El segundo, sobre el concepto de modernidad, la modernidad estética, la modernidad en el panorama parisino —el cual fue ejemplo de una nueva forma de vida en las urbes modernizadas y del cual el escritor decimonónico escribió y extrajo algunos temas para elaborar su obra—, y de Baudelaire como el poeta moderno por antonomasia —que influyó de manera crucial en la creación literaria de los modernista mexicanos. El tercero, sobre la modernidad nacional: un recorrido histórico desde la modernización de la República Restaurada hasta la del Porfiriato, el periodismo y el movimiento modernista. El cuarto, sobre el género cuentístico en México, las características del cuento modernista y un sumario de los textos que conforman *Cuentos nerviosos*. Posteriormente, analizaré rasgos modernos dentro de la obra de este autor, tarea para la cual trabajaré solamente dos piezas: “Una duda” y “La muerte del ‘Maestro’ ”. Estos rasgos van desde la relatividad de la moral, la “obra abierta”, la hibridación de géneros, hasta el eclecticismo entre dos de las bellas artes. La edición que decidí emplear es la de 1901, que se halla resguardada en la Biblioteca Nacional. No utilicé las primeras versiones periodísticas de las piezas por dos motivos: el primero es que no existen grandes variantes respecto a los textos originales; y el segundo, que me interesa saber cómo fueron antologadas 16 piezas bajo el nombre de *Cuentos nerviosos*, es decir, poder delimitar el concepto de cuento de la época o del autor o, bien, resolver por qué fueron reunidas en un mismo volumen. También me valdré de otras publicaciones de este cuentista que he encontrado en diversos periódicos y revistas de la época, para tener una visión más general acerca de la modernidad y de lo que acometía al escritor finisecular decimonónico mexicano, en especial a Díaz Dufío.

Por último, resta decir que la obra de Dufío merece ser rescatada y editada con rigor, para que pueda incluirse dentro de la historia literaria mexicana del siglo XIX, pues su voz resulta fundamental para comprender una época y un momento de las ideas literarias.

Dulce Diana Aguirre López

Ciudad Universitaria, enero de 2012.

VIDA Y OBRA DE CARLOS DÍAZ DUFÓO

*Y como podría haberse hecho dependiente de un
cajón de ropa, hízose escritor público*

Argos [Carlos Díaz Dufóo]

Amado Nervo recordaba a Carlos de la Concepción María Díaz Dufóo “[...] arrellanado en el sofá, calado el sombrero en forma de cubilete, llevando a cada paso la mano a las guías de bigote sin retorcerlas jamás [...]”.⁵ Díaz Dufóo fue economista, político, pedagogo, periodista, traductor y autor de crónica, artículo, teatro, cuento y poesía. Hijo de Pedro Díaz Fernández, médico español, quien se nacionalizó mexicano y que prestó sus servicios a la marina mexicana, y de Matilde Dufóo, veracruzana; nació en Veracruz un 4 de diciembre del año de 1861. A los seis años de edad, Díaz Dufóo viajó a Europa con su familia y radicó en Madrid, Sevilla y París. Fue en España donde se inició en el ámbito periodístico participando en *El Globo*, dirigido por Emilio Castelar, y en el *Madrid Cómico* de Sinesio Delgado. En el año de 1884, a los 22 años, se instaló en la Ciudad de México donde colaboró en *La Prensa* de Agustín Arrollo de Anda y en *El Nacional* de Gustavo Esteva. Durante 1887 dirigió *El Ferrocarril Veracruzano* en el puerto y *La Bandera Veracruzana* en Xalapa. El 28 de julio de ese año ocurrió uno de los sucesos más dramáticos en la vida del escritor:

[...] el trágico incidente que se provocó antes de 1890 entre los periodistas veracruzanos, Carlos Díaz Dufóo, recién llegado de España donde iniciaría sus primicias periodísticas, y Carlos Berea, poeta romántico y redactor en *El Ferrocarril*, del también poeta, novelista y jurisconsulto veracruzano don Rafael de Zayas Enríquez. En efecto, la pugna de los jóvenes no era cosa mayor pero interviniendo en ella Díaz Mirón, como padrino de alguno de los enemistados, se obstinó en que era del caso un duelo a muerte por necesidad, o sea que ambos contendientes avanzasen disparando hasta que cayera alguno de ellos. Y así sucedió en un funesto amanecer y

⁵ Rip-Rip [Amado Nervo], “Semblanzas íntimas. Carlos Díaz Duffóo”, en *El Nacional*, t. XVII, año XVII, núm. 282 (9 de junio de 1895), p. 1.

en la desolada Isla de Sacrificios, en donde Díaz Dufóo tuvo la desgracia —que toda la vida le atormentó— de matar de un tiro en la frente a Berea.⁶

Determinado por dicho asesinato, volvió a la Ciudad de México en 1888 y, a partir de entonces, escribió para *El Nacional*, *La Juventud Literaria*, *El Siglo Diez y Nueve* y *El Universal*; en este último conoció y forjó amistad con el escritor español Ramón del Valle-Inclán. Fue en ese mismo año cuando nació el hijo que tuvo con su esposa María Romo, quien llevaría el nombre de su padre y más tarde seguiría sus pasos dentro de las letras mexicanas.⁷ También engendraron una hija que fue bautizada con el nombre de María.

Hasta ese momento, Díaz Dufóo ya había incursionado en varios géneros literarios; al respecto dice de sí:

Este retrato es de un caballero particular que ha dado la flor de hacer artículos humorísticos, por lo cual hay quien le dé el título de escritor festivo, aunque no escribe solamente los días de fiesta [...]. En México escribió con más buena suerte que merecimientos en algunos periódicos, y desde luego, es decir, desde entonces, hásele conocido con el seudónimo de Argos, con el que acostumbró a firmar unas Crónicas del Congreso, que fueron su gran equivocación política [...].

Ha hecho también críticas literarias con más pasión que sano criterio y por último ha dado al público tres o cuatro juguetes cómicos a cuyos escarceos literarios es muy aficionado.

Versos líricos por ahí andan tres o cuatro composiciones tuyas, que si por su belleza no llaman la atención, tampoco por sus gravísimos defectos fueron condenadas al prudente y justiciero auto de fe que hizo él con un buen manojito de rengloncitos cortos [...].⁸

⁶ L. Pasquel, “Periodismo veracruzano, II”, en *Revista Jarocha*, núm. 28 (octubre de 1963) *apud* Jorge García Velasco, “VALLE-INCLÁN, EN SU CAMINO DE DAMASCO. EL PRIMER VIAJE A MÉXICO” (SANTIAGO DE COMPOSTELA, 2000), pp. 62-63. Sin embargo, hay que hacer una precisión y aclarar que la persona que pereció en el duelo no fue Carlos Berea, sino Roberto A. Vereá, tal y como lo indican los dos siguientes registros: “Hace pocos días se batieron en la Isla de Sacrificios los señores. D. Roberto A. Vereá y D. Carlos Díaz Dufóo, habiendo fallecido el primero poco tiempo después del lance” (Sin firma, “Gacetilla. Muerto en desafío”, en *El Tiempo*, año v, núm. 1174, 2 de agosto de 1887, p. 3); y “El 28 del presente se efectuó en Veracruz, entre los señores Roberto A. Vereá y Carlos Dias [*sic.*] Dufóo, siendo gravemente herido el primero de estos señores” (Sin firma, “Gacetilla. Duelo”, en *El Estudiante*, año 1, núm. 2, 4 de agosto de 1887, p. 4).

⁷ Carlos Díaz Dufóo [hijo] (1888-1932) se graduó como abogado de la Universidad Nacional de México. Fue profesor de filosofía en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Facultad de Derecho. Durante su estancia en París editó *Epigramas*. Publicó “Ensayo de una estética de lo cursi” en el único número de la revista *La Nave* (1916), un breve diálogo en *México Moderno* y las farsas “El barco” y “Temis municipal” en *Contemporáneos*; la última pieza fue puesta en escena por Rodolfo Usigli en el año de 1940. En 1932, Dufóo Jr. decidió dar fin a su propia existencia (*cf.* José Luis Martínez, “CARLOS DÍAZ DUFÓO [HIJO]”, MÉXICO, 1967, p. 13).

⁸ Argos, “¿¡Yo?!”, en *La Juventud Literaria*, año II, t. II, núm. 21 (20 de mayo de 1888), pp. 161-163.

El 6 de mayo de 1894 fundó junto con Manuel Gutiérrez Nájera la *Revista Azul*, la cual dirigió a la muerte del Duque Job (3 de febrero de 1895). En 1896 se incorporó al emporio periodístico de Reyes Spíndola y se le reconoce como uno de los fundadores de *El Imparcial*,⁹ del cual llegó a ser redactor en jefe y director: “Día por día escribió en el referido diario desde que apareció el primer número hasta 1912; de febrero de 1905 a julio de 1906, en ausencia de Reyes Spíndola, fue director de *El Mundo*”.¹⁰ También dirigió *El Economista Mexicano* (1901-1911) al lado de Manuel Zapata Vera, publicación que abarcó “todo lo que puede interesar al comerciante, al agricultor, al minero, al industrial, y generalmente a todo hombre de negocios que desee informarse de asuntos serios y tratados por escritores de nota”.¹¹ Al desaparecer *El Imparcial*, en 1914, Dufóo hizo una pausa en su quehacer periodístico que tan ocupado lo había mantenido hasta ese entonces, ya que su vida en esas décadas siguió siendo como la describió Amado Nervo en 1895:

Sale de su casa y se dirige al *Partido*; media hora después sale del *Partido*, dejando ahí una traducción para *La Revista*; va a *El Universal* y escribe una “Luz de

⁹ Rafael Reyes Spíndola nació en una familia culta de Oaxaca; cursó la carrera de derecho, la cual ejerció por un corto tiempo: en 1885 se trasladó a Morelia para fungir como secretario particular del gobernador. En el ámbito periodístico fundó *Don Manuel*, posteriormente, *El Universal* (1888). Fue director de *El Mundo*. Semanario Ilustrado (1894-1899) y fundó y participó como director de *El Imparcial* (1896-1914). Fue él quien empleó en *El Imparcial* una imprenta totalmente moderna con los linotipos Mergenthale y la primera rotativa de gran producción que se usó en el país; también utilizó por primera vez las técnicas propias del periodismo norteamericano como el reportaje y la entrevista, y para su realización contrató a una nueva figura que se convertiría en parte fundamental de la prensa: el reportero. Los literatos habían sido, hasta ese momento, los principales colaboradores de las publicaciones, en ellas daban sus puntos de vista sobre la situación nacional; sin embargo, en dicho diario comulgaron literatos y reporteros, el trabajo de estos últimos radicaba en salir a buscar la noticia (cf. Ciro B. Ceballos, PANORAMA MEXICANO 1890-1910, UNAM, 2006, pp. 51 y 332). *El Imparcial* iba dirigido, como se anunció en su primer número, “a las cocineras”; y con un precio de un centavo de la época se llegaron a editar 100 mil ejemplares (cf. Florence Toussaint Alcaraz, “La prensa y el Porfiriato”, en PERIODISMO, SIGLO DIEZ Y NUEVE, UNAM, 2006, p. 25). Fue Reyes Spíndola a quien Dufóo dedicó sus *Cuentos nerviosos*.

¹⁰ Bertha Bautista Flores, “Capítulo I. Datos biográficos de Carlos Díaz Dufóo”, en INVESTIGACIONES SOBRE LA OBRA POÉTICA DE CARÁCTER LITERARIO DE CARLOS DÍAZ DUFÓO (UNAM, 1967), p. 17. Díaz Dufóo tomó la dirección de *El Imparcial* el año de 1913, tal y como da testimonio el diario de José Juan Tablada: “Sábado 22.- Según toda probabilidad Díaz Dufóo dirigirá *El Imparcial* y yo continuaré en mi puesto [como Jefe de Redacción] con M[anuel] de la Torre y M[iguel] Necochea como Secretarios de Redacción [de día y noche, respectivamente].” Y escribió para el “Domingo 9 [DE MARZO].- Dimos un banquete los redactores de *El Imparcial* a Carlos Díaz Dufóo, nuestro director. Yo ofrecí el banquete. Reunión muy simpática y cordial en *Ville de Rose*. *Takusan itami kimashita* [Han llegado muchos quejosos]” (José Juan Tablada, DIARIO, 1900-1944, UNAM, 1992, pp. 101 y 105).

¹¹ Sin firma, “Gacetilla. Importante Publicación”, en *El Contemporáneo*, t. VII, núm. 1278 (2 de febrero de 1902), p. 3.

Bengala”; dirígese de ahí a *El Mundo* y entrega un editorial o un cuento siniestro, o un soliloquio humorístico, o un florido artículo para calzar un retrato de mujer; vuelve a la revista y escribe una crónica para tonar de nuevo más tarde y escribir un cuento, y cuando por la noche regresa a su casa, pónese a forjar la crónica dominguera de *El Universal*.¹²

En el año de 1917 reanudó su labor como columnista y se sumó a la redacción del *Excelsior*, diario que a él debe su nombre, y de *Revista de Revistas*. Otras de las publicaciones en las que participó fueron *El Partido Liberal* y *El Mundo Ilustrado*. En todas ellas solía firmar con seudónimos, aunque también utilizó en repetidas ocasiones su nombre, por ejemplo cuando firmaba cuentos publicados en la *Revista Azul* y *El Mundo Ilustrado*. Hasta el día de hoy, según María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, se tiene registro de 12 seudónimos de su propiedad,¹³ por lo que ofrezco una tabla mostrando cuáles son y en qué publicaciones aparecen.

Seudónimo	Publicaciones
1. Ambrosio	
1.1. Ambrosio (el de la carabina)	
2. Argos. El autor descubre su identidad como Argos en <i>La Juventud Literaria</i> (cf. Argos, “¿Yo?!” en <i>La Juventud Literaria</i> , año II, t. II, núm. 21, 20 de mayo de 1888, pp. 161-163).	"Crónicas" en <i>La Juventud Literaria</i> (1887-1888); <i>El Imparcial</i> (1897); <i>El Nacional</i> ; <i>El Mundo Ilustrado</i> .
3. C.D.D. Iniciales de su nombre.	"Crónicas" en <i>La Juventud Literaria</i> (1887-1888); <i>El Nacional</i> ; <i>El Mundo</i> ; <i>El Mundo Ilustrado</i> y <i>El Imparcial</i> (1897).
4. Cualquiera	"Fugitivas" en <i>Excelsior</i> (desde 1921).
5. Gran Eleazar	
6. El Implacable Seudónimo colectivo que utilizó junto Francisco Javier Osorno y Luis G. Urbina para despistar a los críticos del movimiento	"Ecos teatrales", en <i>El Siglo Diez y Nueve</i> .

¹² Rip-Rip, *op. cit.*, p. 1.

¹³ Cf. María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *DICCIONARIO DE SEUDÓNIMOS, ANAGRAMAS, INICIALES Y OTROS ALIAS* (UNAM, 2000), pp. 229-231.

modernista. El seudónimo terminó siendo únicamente utilizado por Urbina.	
7. Monaguillo. La persona de Dufóo respecto a este seudónimo fue revelada en <i>El Cruzado</i> (cf. Pirulí, "Carta Dominical", en <i>El Cruzado</i> , año 1, núm. 34, 4 de marzo de 1894, p.2).	<i>Madrid Cómico y Revista Azul</i> .
8. <i>Petit Bleu</i>	"Azul Pálido", en <i>Revista Azul</i> .
9. Pierrot	"Testamento de Evangelina", en <i>El Imparcial</i> (7 de octubre de 1897, p. 2).
10. Pistache	"De sobremesa", en <i>El Imparcial</i> (1909)
11. X.Y.Z	<i>El Siglo Diez y Nueve</i> (1893) y <i>El Mundo</i> .

Por otra parte, impartió clases en la Escuela Libre de Derecho, en la Escuela Superior de Comercio y Administración —de la cual fue director en 1910— y en la Escuela Nacional de Jurisprudencia. También dio clases de historia y literatura.

En 1896 fue diputado al Congreso de la Unión. En el año de 1900 asistió a la Exposición Universal de París como miembro de la Comisión Mexicana. El 15 de mayo de 1935 asumió el cargo de académico de número de la Academia Mexicana de la Lengua.¹⁴

En cuanto a su obra literaria, en 1901 publicó su única compilación de narrativa breve: *Cuentos nerviosos*, editada por J. Balleescá; ésta reúne 16 piezas, de las cuales 15 habían sido publicadas con anterioridad en la *Revista Azul* (1894-1896) y algunas de ellas también en *El Siglo Diez y Nueve*, *El Mundo Ilustrado* y *El Imparcial*.

Considerado el primer economista de su tiempo, escribió varios trabajos sobre esta materia hasta los años veinte del siglo pasado; algunos de ellos son: *Robinson mexicano: lecturas de economía política para las escuelas de instrucción primaria superior* (1920) y *La cuestión del petróleo* (1921).

Como dramaturgo escribió ocho piezas teatrales. Dos juguetes cómicos en un acto y en verso: *Entre vecinos*, se representó el 20 de mayo de 1885 en el Teatro Nacional, y *De gracia* (1885). Una comedia en tres actos considerada su obra cúlpe, *Padre mercader...*

¹⁴ Cuando Díaz Dufóo ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua, leyó su discurso "De Manuel Gutiérrez Nájera a Luis G. Urbina", en el que pasó revista a la generación modernista y el cual fue contestado por Federico Gamboa.

“[...] de trama costumbrista y aguda crítica social, está escrita en un estilo realista y directo que refleja a la perfección su momento histórico [...]”,¹⁵ se estrenó exitosamente en el Teatro Ideal el 24 de agosto de 1929; el mismo año y en el mismo lugar también fue puesta en escena por la compañía La Comedia Mexicana su pieza *Allá lejos, detrás de las montañas. La fuente del Quijote*, escenas de vida mexicana en dos cuadros, se representó por primera vez en el Teatro Ideal el 31 de mayo de 1930 y fue retirada de cartelera al siguiente día por deficiencias en la interpretación de la compañía de teatro Casa de la Risa. En 1931 se estrenaron *Palabras y La jefa*. Y por último, *Sombras de mariposas*, comedia en tres actos, se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 24 de octubre de 1936, con un excelente recibimiento y fue prohibida al día siguiente por orden superior, pues trataba asuntos sindicales.

La vida de este fecundo escritor llegó a su fin el 5 de septiembre de 1941 en la casa número 60 de la calle Kant en la Ciudad de México, después de haber legado una vastísima producción literario-periodística, la cual debe delimitarse a un espacio y un tiempo —en este caso, la modernidad—, con el fin de ser estudiada. Por ello, en el siguiente capítulo, hablaré sobre el mundo moderno que influyó tanto en la condición de poeta-periodista de Carlos Díaz Dufóo, como en su creación literaria.

¹⁵ Esther Hernández Palacios, “DRAMATURGIA” (XALAPA, 2009), p. 197. *Padre Mercader* (1929) fue la primera pieza teatral mexicana de carácter serio que tuvo cien representaciones continuas (cf. Joe H. Alcorta, *ESCRITORES MARGINALES DEL TEATRO MEXICANO*, TEXAS, 1980, p. 10).

II. MODERNIDAD

[...] la tradición se preserva gracias a la ruptura: los cambios son su continuidad.
Octavio Paz

El acontecimiento de la tarea artística en general es para él que “toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad”
Walter Benjamin

El fenómeno denominado modernidad es la empresa del hombre por inaugurar una etapa nueva, provocada por el ímpetu de diferenciarse de aquellos que lo antecedieron. Es el hecho de reconocerse dentro de un espacio, el cual posee una temporalidad irrepetible que promete la transformación de la humanidad y del mundo y, al mismo tiempo, amenaza con destruir lo que ya se ha construido, con demoler lo que resulta real “todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”.¹⁶ “pasado”; para apostar a lo incierto: “futuro”.¹⁷

Hoy en día se aborda el tema de la modernidad como el culpable de la destrucción del medio ambiente, de la caótica situación económica y, por ende, de la crisis mundial que trae consigo el aumento de enfermedades mentales, conflictos bélicos y sociales que no son menos mortíferos que aquellos relacionados con la guerra.¹⁸

Sin embargo, no es un tema exclusivo de la actualidad, ya que el fenómeno se ha percibido a lo largo de cinco siglos en Occidente. La modernidad se empezó a sentir a principios del siglo XVI, en el Renacimiento, y se debió a la renovación de valores y expectativas que se tuvieron durante la Edad Media. En el Medievo la tradición fue la única fuente de valor fiable; el tiempo era concebido básicamente en líneas teológicas, el cual recordaba el carácter transitorio de la vida, la muerte y el más allá. En dicho tiempo el hombre creyó que su destino había sido preestablecido a merced de la Providencia. Se trató de una sociedad que erigió sus valores en torno a una visión teocéntrica de la vida, una

¹⁶ Marshall Berman, *TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE* (MÉXICO, 1989), p. 1.

¹⁷ Para la elaboración del presente capítulo seguí de cerca las ideas de Coral Velázquez Alvarado, “CAPÍTULO I. LA MODERNIDAD” (UNAM, 2007), pp. 9-26.

¹⁸ Cf. Horst Kurnitzky, “¿Qué quiere decir modernidad?”, en *La Jornada Semanal*, núm. 288 (18 de diciembre de 1994), p. 23.

comunidad estática que vivió en una actitud de descanso temporal, ya que ni el tiempo ni el cambio le parecían críticos, por tanto, no tenían mayor preocupación por controlar el futuro.

Aunque Marshall Berman opina que los hombres renacentistas no poseyeron del todo la conciencia de pertenecer a una comunidad moderna, que deseara la mejora de su provenir, “en el seno de la cual pudieran compartir sus esfuerzos y esperanzas”;¹⁹ Matei Calinescu expresa que, si bien no desapareció el concepto teológico del tiempo, fue justo en este periodo cuando coexistió con él un nuevo valor temporal, el tiempo práctico: “el tiempo de la acción, la creación, el descubrimiento y la transformación”.²⁰ El hombre del Renacimiento se concibió como el constructor de su futuro: “se atribuyó un elevado premio a quien estaba con su tiempo (y no contra él), y se convertía en agente de cambio en un mundo incesantemente dinámico”.²¹

El hombre del siglo decimoctavo reconoció su lugar dentro de la historia. Regido por el uso de la razón, producto de la Revolución Científica, se declaró superior a los antiguos: “los modernos [del dieciochesco] podían proclamar una doble ventaja sobre los antiguos: primero eran más viejos que los antiguos, intelectualmente más maduros; y segundo, estaban en posesión de la verdad revelada de Cristo, inaccesible a los antiguos”.²² Las expectativas hacia el futuro se volvieron aún más prometedoras. En este marco estallaron la Revolución Industrial y la Revolución Francesa y, a su vez, las colonias europeas en América iniciaron sus procesos de independencia que, en general, culminarían durante las dos primeras décadas del siglo XIX. El hombre experimentó concienzudamente la sensación de cambio que redirigiría las vidas personales, políticas y sociales.

A inicios del siglo XIX, la palabra romántico tenía su equivalencia en la palabra moderno y fue utilizada para designar elementos estéticamente relevantes de la civilización

¹⁹ M. Berman, *op. cit.*, p. 5. Dicha idea de Berman se puede reforzar con la concepción de belleza renacentista, concebida como un valor fundamental que no se involucraba con la temporalidad, sino que buscaba la autenticidad y la trascendencia, es decir, la eternidad.

²⁰ Matei Calinescu, “LA IDEA DE MODERNIDAD”, (MADRID, 1991), p. 30.

²¹ *Ibidem*, p. 32.

²² *Ibid.*, p. 42.

cristiana. No fue sino hasta las primeras décadas de dicho siglo, que el término se empleó exclusivamente para designar movimientos artísticos y literarios que reaccionaron contra el sistema de normas neoclásicas.

En esta etapa el hombre vivió un despliegue y plenitud de la modernización. La ciencia y la tecnología fueron usadas a favor de la industria. En América apareció la clase burguesa;²³ en Europa y América, la clase obrera. Con el tiempo, la gran industrialización en el viejo continente significó un dominio casi completo por parte de la burguesía, conformada ya por los dueños de fábricas, y fue causa de una mayor especialización en la mano de obra, lo cual llevó al hombre a perder vinculación con su oficio tradicional, provocándole incertidumbre y temor respecto a su posición dentro de un mundo capitalizado.

Por otra parte, el ideal de belleza dejó su carácter trascendental. La estética romántica fue, en realidad, una estética moderna que se caracterizó por la búsqueda de la verdad, la cual se cifraba entre lo grotesco y lo sublime.²⁴ Para mediados del siglo, Baudelaire había calificado a la belleza romántica como moderna, diferente a todo lo que se había creado hasta ese momento: “Hablar de romanticismo es hablar de arte moderno —es decir, de intimidad, espiritualidad, color, aspiración [a] lo infinito— expresada por todos los medios disponibles para las artes”.²⁵

²³ En el continente americano la burguesía surgió como un grupo de “jóvenes de las clases instruidas pero no ricas, a los que la sociedad hispanoamericana no es más capaz en 1850 que en 1880 de dar el lugar que juzgan suyo en derecho, y a quienes el conservadurismo intelectual dominante resulta particularmente insoportable” (Tulio Halperin-Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, 1972, pp. 233-234 *apud* Françoise Perus, *LITERATURA Y SOCIEDAD EN AMÉRICA LATINA: EL MODERNISMO, MÉXICO*, 1976, p. 54). Así pues, se trató de grupos intelectuales que reaccionaron contra el *ancien régime* conformado por instituciones católico-feudales. En el caso particular de México, Justo Sierra, influido por las formas culturales europeas, denominó como clase burguesa al grupo social que triunfó con la Reforma constitucional, es decir, a los liberales que más tarde fueron conocidos como jacobinos (*cf.* Leopoldo Zea, *EL POSITIVISMO EN MÉXICO, MÉXICO*, 1968, pp. 46-47).

²⁴ Víctor Hugo en su “Prólogo a *Cromwell*” habla sobre esta dicotomía de la estética moderna: “la musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz” (Víctor Hugo, “PRÓLOGO A CROMWELL”, BARCELONA, 1971, p. 23).

²⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* (París, 1961), p. 879 *apud* M. Calinescu, *op. cit.*, p. 56.

Fue en el XIX cuando se organizaron las Exposiciones Universales que rindieron culto a la mercancía. Se crearon nuevas formas de transportes y comunicaciones, lo cual derivó en relaciones alternantes entre los hombres: “Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías en el siglo XIX, las gentes no se encontraron en circunstancias de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros.”²⁶ La mejora del sistema de transportes trajo consigo el desplazamiento de multitudes a las capitales, y las calles también sufrieron cambios debido a la introducción de mejoras tecnológicas, entre ellas se encuentra la iluminación con gas. Este ambiente fue el propicio para que las vías dejaran de ser percibidas por la noche como un lugar externo y peligroso, y se les equipararan como un espacio interno, donde el hombre tendría más libertad de deambular; sin embargo, dicha mejora fue resentida como un artificio más del siglo para suplantar a la Naturaleza: “ ‘En adelante no veo otra luz que la de la llama de gas’. La luna y las estrellas no merecen ya mención alguna”.²⁷ Posteriormente, las lámparas de gas fueron remplazadas por luz eléctrica, la cual, según Poe, era una luminosidad propicia para causar horror: “Esa luz debería caer únicamente sobre asesinos o criminales públicos o iluminar los pasillos de los manicomios, ya que está hecha para aumentar el terror, el terror”.²⁸

Debido a los elementos anteriores el paisaje urbanístico cambió de manera drástica (tal es el caso de París, como se verá adelante); éste se convirtió en un panorama activo, dinamismo que corresponde a la idea misma de modernidad:

Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, de telegramas, telégrafos y otros medios de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia; de Estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital cada vez más fuerte [...]; de un mercado mundial siempre en expansión que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de un despilfarro y una devastación espantosos, capaz de todo salvo de ofrecer solidez y estabilidad.²⁹

²⁶ Walter Benjamin, *POESÍA Y CAPITALISMO. ILUMINACIONES II* (MADRID, 1980), p. 52.

²⁷ *Ibidem*, p. 66.

²⁸ Edgar Allan Poe, *Cuentos* (Madrid, 1970) *apud* W. Benjamin, *op. cit.*, p. 67.

²⁹ M. Berman, *op. cit.*, p. 5.

El hombre de esta época fue consciente de una reorganización social y científicista que impulsó el determinismo biológico y positivista, y abandonó el determinismo del destino, que había caracterizado a los románticos. El hombre moderno, haciendo suya la actitud de combate por la vida —la sobrevivencia del más apto, propia del positivismo—³⁰ confió en su capacidad para comprender las transformaciones que en ella acaecían y, de esta forma, luchar por ella.

Modernidad y modernismo

Fue durante el mismo siglo, que el término modernidad sufrió una ruptura y se dividió, en primera instancia, en un concepto que se refería a un momento de la historia de la civilización occidental y, en segunda, en un ideal estético. La primera acepción de la palabra es resultado del: “producto del progreso científico y tecnológico, de la Revolución Industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo”.³¹ Se refiere, pues, a la idea burguesa de modernidad, en la cual la temporalidad ya no es el tiempo inamovible de la Edad Media ni el tiempo de creación del Renacimiento, es el tiempo que se regiría por la ley de compraventa; un tiempo “*medible*”, como lo llama Calinescu, el cual poseía una equivalencia en valor monetario.

Por otro lado, una de las principales características de la modernidad estética es su ambigua relación con la burguesía. Françoise Perus señala que, de acuerdo con ideas marxistas, la producción intelectual no vive a secas, sino que convive con una forma de producción material determinada. En el caso de la modernidad artística correspondió a la implantación de la producción capitalista. Y aunque la modernidad estética se proclamara en contra de lo burgués; ésta surgió de la categoría de la modernidad histórica:

Las ideas de la clase dominante son en cada época las ideas dominantes, es decir, la clase que ejerce el poder *material* dominante de la sociedad resulta al mismo tiempo la fuerza *espiritual* dominante. La clase que controla los medios de producción material controla también los medios de producción intelectual, de tal manera, que

³⁰ Sobre el darwinismo social *vid.* capítulo IV: “¿Cuántos cuentos cuentas?”, en el presente trabajo.

³¹ M. Calinescu, *op. cit.*, p. 50.

en general las ideas de los que no disponen de los medios de producción intelectual son sometidas a las ideas de la clase dominante.³²

Por tanto, aunque la modernidad estética mantuvo su postura antiburguesa y criticó la irrupción y extensión acelerada del modo de producción capitalista que trastornó las formas tradicionales de vida, por medio de: “[...] una literatura esplendorosa para un tiempo de ruina, que no marcha al paso de la época, sino a contramano, con insurgencia, reaccionando por lo delicado, lo elevado, lo refinado, [...], contra la llaneza y la infamia literarias y de otro tipo, ambientales”;³³ la modernización resultó su determinante.

Así pues, el escritor moderno asqueado del mercantilismo burgués y del utilitarismo que provocaron la comercialización del arte, amenazando su creatividad, desarraigándolo de su valía espiritual y exponiéndolo a la ley de oferta y demanda,³⁴ se rebeló por medio de movimientos artísticos caracterizados por su extremo esteticismo, tales como: *l’art pour l’art*, el decadentismo y el simbolismo. Por ejemplo, *l’art pour l’art*, opuestamente a la vacuidad que se cree lo caracteriza “como de una afirmación agresiva de la total gratuidad del arte”,³⁵ fue uno de los primeros movimientos estéticos que rehusó las formas capitalistas y protestó contra la modernidad burguesa.

La síntesis de los movimientos estéticos que expresaron su disgusto por medio de la rebelión, la anarquía, el apocalipsis y el auto exilio, a menudo con un tono nostálgico, contra el materialismo burgués fue denominada modernismo:

Sus representantes, perfectos contemporáneos de los “decadentes”, franceses, flirtearon durante algún tiempo con la noción de decadencia, para tomar luego la

³² F. Perus, *op. cit.*, p. 15.

³³ Paul Verlaine, “¡Carta a *Le Décadent!*”, en ANTOLOGÍA DEL DECADENTISMO (BUENOS AIRES, 2007), p. 250.

³⁴ Es sumamente interesante el punto de vista de Perus respecto a la comercialización del arte, en su opinión el que la literatura se convirtiera en mercancía no fue contra lo que reaccionaron los escritores modernos, sino más bien contra la imposibilidad de que esto ocurriese, ya que el viejo sistema de mecenazgo se había debilitado y aún no se desarrollaba un mercado sólido para los productos literarios (*cf.* F. Perus, *op. cit.*, pp. 86-87). Fue indispensable que el trabajo del poeta fuera rentable, como bien lo expone Berman: “[los artistas y científicos podían] escribir libros, pintar cuadros, descubrir leyes físicas o históricas, salvar vidas, solamente si alguien con capital les paga[ba]. Pero las presiones de la sociedad burguesa [eran] tales que nadie les pagar[ía] a menos que [fuera] rentable pagarles; o sea, que de alguna manera su trabajo contribuye[se] a ‘acrecentar el capital’ ” (M. Berman, *op. cit.*, p. 115).

³⁵ M. Calinescu, *op. cit.*, p. 54.

etiqueta de “simbolismo” (que se hizo popular tras el *Manifiesto Simbolista* de Moréas en 1886) y, finalmente, al inicio de 1890, decidieron llamarse modernistas.³⁶

Contraria a la idea del modernismo visto como sólo una corriente literaria hispanoamericana que tiene como “fundador” y mayor representante a Rubén Darío, en la cual se rechazaban los nacionalismos literarios y se reconocía en la literatura francesa un modelo mimético para la renovación de las letras; la manera en la que abordaré el modernismo en esta tesis tiene el siguiente enfoque: un fenómeno social que respondió a la crisis de toda una época, un movimiento artístico generado por y contra el utilitarismo de la modernización.

La renovación estética de Hispanoamérica provocada por la emancipación cultural es sólo una de las fases que, en mi opinión, caben dentro del modernismo, entendiéndolo como “la crisis universal literaria y espiritual [...] manifestada en el arte, la ciencia, la religión, la política y, gradualmente, en todos los aspectos de la vida...”.³⁷ En otras palabras, el modernismo literario es tan sólo un componente más de la modernidad estética, la cual tiene como base lo relativo y exalta la individualidad de cada autor, pero que, no obstante, tiene la capacidad de relacionarse con elementos de otros movimientos literarios y de otras culturas occidentales, las cuales han estado inmersas y son partícipes de la modernidad burguesa.

Tratado el modernismo como una modernidad intelectual que reaccionó frente a la modernidad burguesa, se puede notar su ambigüedad ya que se negó a su utilitarismo,

³⁶ *Ibidem*, p. 77. // En el año de 1886 Anatole Baju y Luc Vajarnet, director y redactor en jefe de *Le Décadent*, respectivamente, publicaron “¡Lectores!”, manifiesto en el que redefinen el adjetivo *décadent*, alejándolo de una significación peyorativa, pues etimológicamente, proviene del latín *decidère* que significa caer. El decadente, en un sentido literal, sería el que cae. La literatura decadente gozaba de polémicas en torno a su nomenclatura, además de poseer una connotación destructiva y de hallarse vinculada con el extremismo político. Una de las disputas que giró alrededor del término *décadent* fue la que sostuvieron Anatole Baju y Jean Moréas, éste último propuso se rebautizara el movimiento denominado decadentista por Baju como simbolista: “el Simbolismo necesita un estilo arquetípico y complejo: vocablos impolutos, un periodo que se tuerce y alterna con otro de desfallecimientos ondulados, pleonasmos significativos, misteriosa elipsis, el anacoluto en suspenso y todo tropo arriesgado y multiforme; la buena lengua, en fin organizada y renovada [...]” (Jean Moréas, “El simbolismo”, en ANTOLOGÍA DEL DECADENTISMO, BUENOS AIRES, 2007, p. 247).

³⁷ Federico de Onís, “Sobre el concepto del modernismo”, en *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos* (San Juan, 1968), p. 117 *apud* M. Calinescu, *op. cit.*, p. 83.

materialismo y mercantilismo, pero convivió y dependió de ellos. Como bien señala Marshall Berman, se trató de: “[los] movimientos sociales de masas que lucha[ro]n contra esta modernización desde arriba con sus propias formas de modernización desde abajo”.³⁸

La renovación estética se propició por la conciencia de que cada periodo de la humanidad posee nuevas expectativas y preocupaciones, por lo que las viejas formas artísticas no lograrían satisfacer las necesidades de un momento de materialismo y crisis. Anatole Baju y Luc Vajarnet expresan de la siguiente manera la conciencia de cambio social y estético de finales del siglo XIX: “A necesidades nuevas corresponden ideas nuevas, infinitamente sutiles y matizadas, y la necesidad de crear palabras inéditas para expresar tal complejidad de afectos y sensaciones fisiológicas”.³⁹ Por tanto, el modernismo innovó estéticamente hablando tanto en forma, como en fondo, abriendo una brecha entre lo que había existido, estaba existiendo, y anhelando lo que existiría. La vida moderna ya había sido admitida (modernismo) y fue empleada para luchar contra la modernización que se estaba viviendo (modernidad): “Es irónico y contradictorio, polifónico y dialéctico, denunciar la vida moderna en nombre de los valores que la propia modernidad ha creado”.⁴⁰ La ruptura de la tradición se convirtió en la tradición de ruptura.

París, capital de la moda y el poeta moderno

Un buen ejemplo de transformación urbanística fue la capital del lujo y de las modas: París; la cual sirvió como modelo de imitación para otras urbes y de la que varios poetas escribieron, entre ellos Baudelaire, quien sería una gran influencia para los escritores modernistas mexicanos, y entre ellos para Carlos Díaz Dufío. Sobre este espacio el poeta francés dice: “¡París cambia! Pero, nada en mi melancolía / ha cambiado. Palacios nuevos, andamios, bloques, / viejos arrabales [...]”.⁴¹ Por ejemplo, durante la década de los treinta,

³⁸ M. Berman, *op. cit.*, p. 5.

³⁹ Anatole Baju y Luc Vajarnet, “¡Lectores!”, en ANTOLOGÍA DEL DECADENTISMO (BUENOS AIRES, 2007), p. 243.

⁴⁰ M. Berman, *op. cit.*, p. 10.

⁴¹ Charles Baudelaire, “El cisne”, en FLORES DEL MAL (BARCELONA, 2004), pp. 85-86.

fueron levantados en esta ciudad los primeros pasajes que en su origen se edificaron para resguardar grandes partidas de textiles debido al alza del comercio de estos:

[...] pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son pasos, techados de vidrio y enlosados de mármol, a través de bloques de casas cuyos propietarios se han unido para semejantes especulaciones. A ambos lados de esos pasos, que reciben su luz de arriba, discurren las tiendas más elegantes, de tal modo que un pasaje es una ciudad, incluso un mundo en pequeño.⁴²

Estas edificaciones eran sostenidas por estructuras de hierro, material que también contribuyó a una renovada imagen de las urbes: “Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial”.⁴³ Dicho material se evitó para viviendas, pero fue utilizado para la construcción de pasajes, pabellones de exposiciones y estaciones, todas éstas, locaciones de paso.

Fue justo en estos escenarios donde por primera vez se utilizó la luz de gas, fueron los pasajes los primeros en emplearla; el uso de ésta permitió el noctambulismo. El hombre se dio a la tarea de pasear por aquellos lugares; de observar; de caminar dentro de la multitud sin llegar a ser parte de ella, en ésta encontró el resguardo de una sociedad que no le brindaba confianza, ya que no le ofrecía la certeza de que la modernización trabajaba en pro de la humanidad; en otras palabras, “no se oponía a la idea de civilización, sino más bien a la nueva ola de barbarie que, [se] disfraza[b]a de ‘progresiva modernidad’ ”.⁴⁴ Dicha incertidumbre lo orilló a experimentar miedo y angustia, por ello la masa fue su refugio; sin embargo, allí, entre la multitud, no dejó de sentir soledad, ésta es la manera de existir en el mundo de los espíritus:

No todo el mundo tiene el don de bañarse en la multitud: gozar de la muchedumbre es un arte, y sólo puede entregarse a esa orgía de vitalidad, a costa del género humano, aquél a quien un hada infundió en la cuna el gusto por el disfraz y la máscara, el odio al hogar y la pasión por los viajes.

⁴² W. Benjamin, *op. cit.*, pp.173-174.

⁴³ *Ibidem*, p. 174. Un buen ejemplo de una estructura de hierro es la Torre Eiffel, construida por el ingeniero Alexander Gustave Eiffel, quien presentó en 1887 el proyecto *Communication sur les travaux de la Tour de 300 mètres*. La Torre se inauguró el mes de mayo de 1889 en la Exposición Universal de París (cf. Belem Clark de Lara, en nota núm. 2 a Manuel Gutiérrez Nájera, “La golondrina de la torre Eiffel”, en OBRAS XIV. MEDITACIONES MORALES, UNAM, 2007, p. 249).

⁴⁴ M. Calinescu, *op. cit.*, p. 67.

Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una atareada multitud.⁴⁵

Del ir y venir en París surgió la figura del *flâneur*, la cual es una de las proyecciones del poeta moderno, que es descrito por Baudelaire de la siguiente manera en su poema “La Beatriz”:

—Contemplemos con gusto esta caricatura
y esta sombra de Hamlet que imita su postura,
la mirada indecisa, y los cabellos al viento.
¿No da gran piedad ver a este buen vividor,
este vagabundo, este histrión de vacaciones, este bribón,
porque sabe desempeñar artísticamente su papel,
querer interesar en el canto de sus dolores
a las águilas, los grillos, los arroyos y las flores,
y lo mismo a nosotros, autores de estas viejas rúbricas,
recitar gritando sus retahílas públicas?⁴⁶

Al decir de Walter Benjamin, el *flâneur* es el hombre que, en una tarea incógnita y detectivesca, “legitima su paseo ocioso. Su indolencia es solamente aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor”.⁴⁷ Se trata de un ser que gustaba de observar lo ajeno y llevarlo al plano artístico. El vagabundeo de este tipo es llevado a cabo por los bulevares, donde el poeta se encuentra:

[...] como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio.⁴⁸

De esta forma, el oficio de observar era una labor que se hallaba en medio de lo público y lo privado. El poeta moderno se veía en la necesidad de salir a la calle para mantenerse al tanto de lo que acontecía en un mundo que se transformaba con gran rapidez, mientras que su trabajo intelectual se gestaba en un espacio íntimo y personal:

⁴⁵ Charles Baudelaire, “Las multitudes”, en OBRAS SELECTAS (MADRID, 2003), p. 264.

⁴⁶ C. Baudelaire, “La Beatriz”, en *op. cit.*, pp. 48-49.

⁴⁷ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 51.

La asimilación del literato a la sociedad en que vivía se realizó, por tanto, en el bulevar. En el bulevar era donde se mantenía a disposición de cualquier suceso, de un dicho gracioso o de un rumor. En él desplegaba las colgaduras de sus relaciones con colegas y calaveras; y estaba tan pendiente de sus efectos como las pelanduscas de su arte para vestirse. En el bulevar pasaba sus horas de ocio que exhibía ante los demás como una parte de su tiempo de trabajo.⁴⁹

A mediados del siglo, después de ver sometida su labor a la comercialización, sin mecenas alguno que lo pudiera apadrinar, la figura del *flâneur* había sido absorbida por la modernidad:

[aquel] que habíamos encontrado en las calles pavimentadas y ante los escaparates, ese tipo insignificante, sin importancia, eternamente deseoso de ver, siempre dispuesto a emociones de cuatro perras, ignorante de todo lo que no fuese adoquines, landós y farolas de gas... se ha convertido ahora en agricultor, en viñetero, en fabricantes de telas, en refinador de azúcar, en industrial de hierro.⁵⁰

En un ambiente donde el materialismo fue vigorizado por la ciencia y la tecnología, y el cual redujo la vida humana al nivel de una fuerza material bruta, el poeta empezó a percibirse como un héroe al lograr sobrevivir al ámbito modernizado o bien, por tener el coraje suficiente para ganarle la partida por medio del suicidio. Dicha supervivencia es poetizada por Baudelaire cuando representa al poeta como un desamparado cisne en contraste del ríspido paisaje citadino:

*un cisne se había evadido de su jaula,
y, de sus pies palmípedos frotando el pavimento seco,
sobre el suelo áspero arrastraba su blanco plumaje.*

*Cerca de un río sin agua la bestia abriendo el pico
bañaba nerviosamente sus alas en el polvo,
y decía, el corazón lleno de su bello lago natal:*

“Agua, ¿cuándo lloverás?, ¿cuándo tronarás, rayo?”[...]”⁵¹

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41. // La idea sobre los espacios públicos y privados en los que se gestaba el trabajo intelectual del escritor moderno será desarrollada más tarde en el Capítulo VI: “Eclecticismo e hibridación de género en ‘La muerte del «Maestro»’ ”.

⁵⁰ Paul Ernest de Rattier, *Paris n'existe pas* (París, 1857), p. 74 *apud* W. Benjamin, *op. cit.*, p. 70.

⁵¹ C. Baudelaire, “El cisne”, en *op. cit.*, pp. 85-86.

Varios teóricos citados en el presente trabajo coinciden en que Baudelaire encarnó arquetípicamente la figura del héroe y que fue a partir de su obra que se podría fijar una poética de lo moderno.

La concepción de arte moderno, según Baudelaire, se cifraba en una dicotomía compuesta por:

1. Lo actual, es decir la fugitiva moda, la cual, aunque frívola, dotó a la obra de originalidad e imprimió una marca del tiempo en la sensibilidad del artista. La moda, por encontrarse en constante cambio, sería siempre de manera distinta para cada uno de los escritores modernos que se hallan en la búsqueda de una poética personal y única.
2. Lo eterno, factor que el arte debe poseer para que trascienda en el tiempo, superando su propio periodo de creación. Por ejemplo, Baudelaire se asimiló a sí mismo como poeta moderno y rechazó los viejos cánones; al rehusarlos, se concientizó acerca de que su obra era moderna por su carácter actual y relativo, pero, si su obra obtenía la trascendencia que buscaba, se convertiría un clásico que vendría a ser parte de la tradición.

La dualidad entre lo efímero y lo eterno revela una cosmovisión cristiana del poeta (percedero/ eterno, cuerpo/ alma, mundano/ celestial, Demonio/ Dios). Si bien la cristiandad había dejado de ser una guía religiosa para el poeta, éste la había convertido en un elemento a relacionar con la modernidad, con el fin de dramatizar una conciencia en crisis.⁵² Las dualidades que hacen referencia a la visión cristiana en la obra de Baudelaire son constantes, como aquella en la que reconoce dos impulsos contradictorios en el hombre: uno, que se inclina hacia Dios, otro, hacia Satán; en este último reconoce la belleza masculina más perfecta.⁵³ El poeta descubre su nueva estética en lo que pareciera ser una

⁵² Sobre los conceptos de la muerte y ausencia de Dios *vid.* capítulo IV: “¿Cuántos cuentos cuentas?”, en el presente trabajo.

⁵³ Cf. M. Calinescu, *op. cit.*, p. 62.

experiencia espiritual, desea explorar el prohibido ámbito de la “maldad”, tal y como lo deja ver en su poema “La destrucción”:

*Sin cesar a mis lados se agita el demonio;
nada a mi alrededor como un aire impalpable;
lo trago y lo siento que abrasa mi pulmón
y lo llena de un deseo eterno y culpable.*

*A veces, toma, sabiendo mi gran amor por el arte,
la forma de la más seductora de las mujeres,
y, bajo especiosos pretextos de hipócrita,
acostumbra mis labios a filtros infames.*

*Me conduce así, lejos de la mirada de Dios,
jadeante y destrozado de fatiga, en medio
de las llanuras del enojo, profundas y desiertas,*

*y arroja en mis ojos llenos de confusión
vestidos manchados, heridas abiertas,
y el aparato sangrante de la destrucción.⁵⁴*

Así pues, estos son tan sólo unos rasgos de la poética baudelariana que se han fijado como los característicos de todo escritor moderno; sin embargo, la modernidad estética, que obligó y exaltó la consciencia y la poética individual, se vivió diferente en cada nación y en cada poeta, de acuerdo con las problemáticas, preocupaciones, necesidades o intereses de cada espacio y de cada ser. Partiendo de una visión general sobre lo que es la modernidad, así como de los conflictos y de las cercanías que existieron entre los dos cauces en que ésta se dividió (modernidad burguesa y estética), y tomando como uno de los principales rasgos del arte moderno la dualidad entre lo efímero y lo eterno; puedo entrar en materia para hablar de las particularidades de la modernidad en México, las cuales expondré en el siguiente capítulo.

⁵⁴ C. Baudelaire, “La destrucción”, en *op. cit.*, p. 35.

III. LA MODERNIDAD EN MÉXICO

La modernización de México. De la República Restaurada al tercer gobierno de Díaz

Hispanoamérica se inició en el proceso modernizador a partir de la década de 1870: el continente emprendió la exportación de materias primas y productos agropecuarios, actividad en la que posteriormente basaría su economía.

En México fue durante la República Restaurada que se llevaron a cabo los primeros pasos hacia la modernidad material. El año de 1867 cuando Juárez regresó a la Ciudad de México, el médico Gabino Barreda, discípulo de Augusto Comte, pronunció su *Oración cívica* en Guanajuato en conmemoración del Grito de Dolores, en la que promulgó el lema de la filosofía positivista que serviría como directriz al grupo liberal mexicano: “Libertad, orden y progreso”.⁵⁵ La doctrina positiva fue traída a México con la intención de “resolver una serie de problemas sociales y políticos, y no simplemente para ser discutid[a] teóricamente. Su expresión teórica fue, por supuesto, desconocida por las masas sociales de México; pero no así su expresión práctica, que fue sentida en diversas formas, tanto por los conocedores de la doctrina como por los ignorantes de la misma”.⁵⁶

⁵⁵ Augusto Comte creó una doctrina a disposición de la burguesía europea empapada de un ímpetu moderno. Los conceptos revolucionarios de libertad, igualdad y fraternidad que habían servido a dicha clase durante la Revolución Francesa con el fin de tomar el poder, también amenazaban con arrebatárselo. Por esta razón, Comte propuso una filosofía para que la burguesía conservara su posición, cuya ideología contrarrevolucionaria sería el orden y el progreso. En su fase revolucionaria, la burguesía empleó el concepto de progreso absoluto para levantarse en contra del viejo régimen caracterizado por lo estático de las instituciones católico-feudales, pero “un progreso sin límites hacía del poder alcanzado por la burguesía, un poder limitado, expuesto a ser arrasado en la corriente interminable del progreso” (Leopoldo Zea, *EL POSITIVISMO EN MÉXICO*, MÉXICO, 1968, p. 41). Debido a esto, Comte predicó la idea de un progreso contenido que llevaría al orden. Aunque las ideas de orden y progreso parecerían antitéticas, ya que el orden representa la antigüedad que se venía atacando y el progreso se trata de una idea ilimitada que trabaja en pro del futuro destruyendo el pasado, Augusto Comte supo unir ambos conceptos en el positivismo: “no hay orden sin progreso, ni progreso sin orden”. Bajo esta filosofía “Trató de sustituir [...] la religión cristiana por la religión de la humanidad, el santoral católico por un santoral positivo. A la idea revolucionaria de una libertad sin límites opuso la idea de una libertad ordenada, de una libertad que sólo sirviese al orden. A la idea de la igualdad opuso la idea de una jerarquía social. Este puesto social no podía estar determinado a la manera como lo hacía el antiguo orden, es decir, por la gracia de Dios o de la sangre, sino por el trabajo. El trabajo: ésa era la categoría que no quiso reconocer el orden antiguo basado en la divinidad o en la aristocracia de la sangre” (*ibidem*, p. 45).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 37. Tras el triunfo de los jacobinos, estos buscaron afianzar su poderío mediante la adopción de una filosofía de orden dentro del plan de política nacional (positivismo), no sin antes identificar los intereses

Durante la República Restaurada el país estuvo en manos de una élite conformada por treinta individuos: 18 letrados y 12 militares; los cuales trataron de renovar el orden político, económico, social y cultural, teniendo como modelo a los Estados Unidos de Norteamérica. El grupo de los 18 fue el que se encargó de buscar el progreso y la homogenización de México, pues tras la caída del Imperio de Maximiliano de Habsburgo, hacía falta realizar un proyecto con la lucidez y la experiencia política de la élite intelectual para establecer el orden en el país.⁵⁷

Entre los cambios que se buscaron en el ámbito político se encontraron tanto los incluidos en la Constitución de 1857:⁵⁸ el federalismo, la separación y equilibrio de los tres poderes, la democracia y el respeto de los derechos civiles; así como la pacificación del país que, tras casi sesenta años de conflictos armados, había formado una tradición de la violencia. Para alcanzar tal fin se puso por encima del derecho propio el ajeno; no obstante los esfuerzos, la paz de la nación progresó muy lentamente durante la década de la República Restaurada.

En el orden social, debido a la desproporción que existía entre el territorio nacional y su población, se buscó que los espacios casi vacíos se habitaran por grupos de europeos que fueran partícipes del ámbito laboral; dicha acción fue compleja, ya que los extranjeros no se sentían atraídos por el país, pues les resultaba una tierra insalubre y llena de criminales. Esta tarea también se vio mermada por diversas enfermedades que mataban a oriundos y ahuyentaban a extranjeros. Ya que la encomienda no lograba concretarse el Congreso expidió una ley que ofrecía a los inmigrantes tierras a bajos precios y pagos a largo plazo,

de su clase con los intereses de la nación. El positivismo como política estuvo al servicio de la burguesía que alcanzó su apogeo durante el Porfiriato; sin embargo, el positivismo como ideal no pudo realizarse debido a las condiciones del país.

⁵⁷ El grupo de los 18 estaba conformado por: Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada, José María Iglesias, José María Lafragua, José María Castillo Velasco, José María Vigil, José María Mata, Juan José Baz, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Ignacio Luis Vallarta, Ignacio Manuel Altamirano, Antonio Martínez de Castro, Ezequiel Montes, Matías Romero, Francisco Zarco y Gabino Barrera (cf. Luis González, "EL LIBERALISMO TRIUNFANTE", MÉXICO, 2000, p. 638).

⁵⁸ En la redacción de la Constitución de 1857 participaron, entre otros, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, José María Castillo Velasco, Francisco Zarco, Ezequiel Montes, José María Mata, Ignacio Luis Vallarta y Antonio Martínez de Castro.

así como facilidades para conseguir la nacionalidad mexicana, ayuda económica y prestaciones.

Respecto al orden económico, se trabajó en la atracción de capital extranjero; sin embargo, la inversión externa no confió en invertir en un país menesteroso, en el que la ganancia no resultaría mayor a la que conseguiría en cualquier otro país pobre. La inversión extranjera parecía ser una necesidad primaria, pues con ésta se pensaban llevar a cabo plantaciones agrícolas, la construcción de ferrocarriles y la puesta en marcha de fábricas.

Por último, en el ámbito cultural manejado completamente por la élite ilustrada de los liberales se trabajó en la libertad de credo y prensa. De esta forma, se conservó la lengua y la religión, heredadas por los españoles; empero, se buscó hacer compatible al catolicismo con otros credos religiosos y con el positivismo:

Quien más, quien menos, todos concordaban con la idea de incorporar a México al mundo científico o positivo sin desarraigarlo del mundo teológico en que nos habían inscrito los españoles ni del mundo metafísico al que nos llevaron los criollos iluministas de los finales de la colonia. Así pues, en el momento de fijar objetivos concretos se redujo muchísimo el anhelo de “lanzarse por una vía del todo nueva”: se redujo a tres ideales precisos; catolicismos aprotestado, desclerizado, apolítico, para uso doméstico; liberalismo sin libertinaje para la vida pública, y ciencia, cimiento del progreso material, para el trabajo.⁵⁹

El resultado de dicha empresa fue que el espíritu religioso no comulgó con las ideas positivas y científicas como sucedió en Francia ni tampoco se pudo circunscribir la religión al claustro de la conciencia y la moralidad privadas.⁶⁰ No obstante, existieron grandes modificaciones en el ámbito católico: Lerdo expulsó a los jesuitas y a las hermanas de la caridad e hizo constitucionales las Leyes de Reforma. La libertad de culto se puso en práctica.⁶¹

⁵⁹ L. González, *op. cit.*, p. 644.

⁶⁰ Los jacobinos pensaron en el positivismo sólo como una idea política para alcanzar el orden de la nación y afianzar su lugar en la escala social, mas no como un poder espiritual tal cual lo intentó ser el positivismo de Comte. En la adaptación de esta doctrina a las circunstancias mexicanas, Barreda suprimió la enseñanza de Dios sustituido por la humanidad, es decir, la religión de la humanidad.

⁶¹ Melchor Ocampo propuso una medida drástica: el cambio de la religión católica por el protestantismo; ya que éste iba más acorde a los intereses de la burguesía mexicana, pues no le resultaba una religión que sirviese como medio de explotación y sería el modo para arrebatarle el poder espiritual al catolicismo. Empero, como prácticamente era imposible descatalogar al país, al menos se trató de invalidar esta religión, de

En cuestión de educación, el año de 1867 Gabino Barreda fue llamado por Benito Juárez para redactar un plan de reorganización educativa. El 2 de diciembre de ese mismo año se promulgó la ley que tendría como fondo la doctrina positivista y que reglamentaría la educación en México desde el nivel básico hasta el superior. La educación sería el instrumento para formar a los nuevos dirigentes del país —es decir, a la burguesía—, con el fin de fijar el orden ya alcanzado, y, también, para generar libertad de conciencia, con la cual se le restaría poder espiritual al clero.⁶² Así pues, la educación se convirtió en gratuita, laica, obligatoria y positiva. Sin duda, una de las contribuciones más importantes de la modernidad en la República Restaurada fue la creación, en febrero de 1868, de la Escuela Nacional Preparatoria.

Por otra parte, se buscó la transculturación de lo indígena,⁶³ la idea de modernidad embargó a los jacobinos, quienes opusieron los antecedentes históricos del país a un prometedor futuro y creyeron que el pasado debía ser removido para empezar por una vía del todo nueva. Buscaron homogenizar al país haciendo que el indio olvidara sus tradiciones, costumbres y lenguas; además, le inculcaron el español como idioma nacional.

También en el ámbito cultural, se inició el proyecto de nacionalizar la literatura; con esto se buscó educar al pueblo, dicha encomienda fue encabezada por Ignacio Manuel Altamirano. Los nacionalistas “con la espada transformada en pluma, tuvieron la misión de describir el paisaje, las costumbres e, incluso, el lenguaje ‘genuinamente’ mexicanos”.⁶⁴ Simultáneamente, algunos autores fueron afectos al Romanticismo, debido a que éste movimiento estético, nacido en el viejo continente, se acomodaba a las necesidades de un México recién independiente: “La tónica idealista del romanticismo, su anhelo de libertad e

ahí la creación de las Leyes de Reforma con las cuales quedaba separado el poder material del espiritual (cf. L. Zea, *op. cit.*, p. 63).

⁶² Barreda resumía la libertad de conciencia en la emancipación científica, religiosa y política; las cuales se llevarían a cabo mediante una emancipación mental, es decir, abolir las viejas doctrinas y sustituirlas por otras (cf. *Ibidem*, p. 66).

⁶³ Cf. L. González, *op. cit.*, p. 644.

⁶⁴ Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, “Introducción” a LA CONSTRUCCIÓN DEL MODERNISMO (UNAM, 2002), p. XVIII.

independencia hicieron posible que esta corriente se asimilase naturalmente a las aspiraciones del hombre americano que, en su momento pugnaba por el fortalecimiento de su autonomía política y cultural”.⁶⁵

Si bien los esfuerzos realizados por los gobiernos de Juárez y Lerdo sentaron las bases de la modernización del país, ésta realmente se llevó a cabo durante el Porfiriato bajo determinadas ideas de progreso: creación de líneas ferroviarias y redes telegráficas; inversiones y empréstitos foráneos; orden y política de conciliación.

Aunque en la primera presidencia de Díaz su Congreso estuvo compuesto principalmente por militares, a partir de 1888 don Porfirio se rodeó de gente joven, urbana y partidaria del positivismo, este grupo fue denominado: “los científicos”.⁶⁶ A ellos don Porfirio les otorgó cargos burocráticos y fueron los encargados de la modernización, la riqueza y la homogenización de la capital. El hombre de letras —que apenas ocupó cargos políticos durante los gobiernos de Juárez y Lerdo de Tejada— fue lentamente relegado por “los científicos”. Debido a la creciente especialización que trajo consigo la modernidad el escritor dejó su participación productiva en el orden social:

Si antes su *status* de intelectual le granjeaba puestos públicos, ya fuera en el Congreso, en la administración del Estado, en la milicia, en la educación o en la prensa, poco a poco en la “ciudad modernizada”, se iban reduciendo sus funciones y con la creciente especialización acabó de ser confinado a una situación sub-profesional, totalmente prescindible por parte del Estado, de la industria y del comercio. Paralelamente ocurrió la sublimación de la ciencia, así en singular, porque según la misión positivista sólo hay una, y de la técnica, en detrimento de las artes en general y de la literatura en particular.⁶⁷

Un opositor del Porfiriato, el ateneísta Antonio Caso, años más tarde, describió a “los científicos” de la siguiente manera: “El positivismo [...] formó una generación de hombres

⁶⁵ Celia Miranda Cárabes, “Estudio Preliminar” a LA NOVELA CORTA EN EL PRIMER ROMANTICISMO MEXICANO (UNAM, 1998), pp. 19-20.

⁶⁶ Era un grupo que tenía entre 32 y 48 años y estaba conformado por figuras como Francisco Bulnes, Sebastián Camacho, Joaquín Diego Casasús, Ramón Corral, Francisco Cosme, Enrique C. Creel, Alfredo Chavero, Manuel María Flores, Guillermo de Landa y Escandón, José Ives Limantour, Miguel Macedo, Pablo Macedo, Jacinto Pallares, Porfirio Parra, Emilio Pimentel, Fernando Pimentel y Fagoaga, Rosendo Pineda, Emilio Rabasa, Rafael Reyes Spíndola y Justo Sierra Méndez (cf. L. González, *op. cit.*, p. 672.)

⁶⁷ Belem Clark de Lara, TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA (UNAM, 1998), p. 44. Sobre el desarraigo del artista con su profesión *vid.* capítulo II: “La modernidad”, en el presente trabajo.

ávidos de bienestar material, celosos de prosperidad económica, que, durante treinta años, colaboraron en la obra política de Porfirio Díaz”.⁶⁸ Lejano al modelo de imitación que deseaba la élite culta de la República Restaurada, es decir, los Estados Unidos, “los científicos” optaron por Francia como modelo a mimetizar y creían que la paz se lograba a partir de una libertad mesurada, facultad que muchas veces se censuró durante el Porfiriato.

La denominada paz porfirista fue un proceso que se llevó a cabo desde el primer gobierno de Díaz y llegó a su plenitud en la década de los ochenta del XIX. El presidente extinguió y evitó cualquier levantamiento armado por medio de la fuerza y de estrategias contra los enemigos de la tranquilidad pública. Combatió sediciones de índole política, abatió a los indios y peleó contra los bandoleros que operaban en los caminos.

Durante el gobierno de Manuel González (1880-1884), México dejó de tener su trato único con Estados Unidos y se abrió a relaciones con países europeos como: Bélgica, Alemania, Italia, Francia, España e Inglaterra.

La inmigración, que tanto se buscó desde la República Restaurada, empezó a tener resultados durante la presidencia de González; al país llegaron pequeñas partidas de italianos, cubanos y chinos, y para el tercer cuatrienio de Díaz (1888-1902) el territorio mexicano acogió a un mayor número de inmigrantes como resultado de una política de hermandad, la cual consistía en brindar asilo a aquellos que fueran mal vistos en su país a causa de sus ideas innovadoras. En la última década del siglo XIX ya había en México más veinte mil inmigrantes,⁶⁹ y el capital extranjero comenzó a invertir en el territorio nacional. De 1880 a 1884 Estados Unidos contribuyó en la construcción de ferrocarriles. El capital de Francia y el de México fundaron el Banco Nacional Mexicano y a partir de 1886 los ingleses volvieron a hacer inversiones en minería. En este sector, la explotación de plata y oro creció año tras año e hizo su debut en el mercado la producción de cobre, carbón,

⁶⁸ Antonio Caso, *Filósofos y doctrinas morales* (México, 1915) *apud* L. Zea, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁹ *Cf.* L. González, *op. cit.*, p. 679.

plomo, zinc y antimonio. En el año de 1901 México se aclamó como el segundo productor a nivel mundial de cobre.

En agricultura, aunque la producción de maíz, frijol, chile y trigo no aumentó mucho en comparación de la década comprendida entre 1867 y 1877, el volumen de producción del henequén y el café aumentaron considerablemente. “La producción agrícola exportada duplicó su valor, pasó de 10 a 20 millones de pesos entre 1877 y 1888”.⁷⁰ Para la tercera presidencia de Díaz algunas de las industrias más prósperas del país fueron la azucarera, la textil y la tabacalera.

En cuanto a comercio se refiere, el mercado local se incorporó al nacional y el nacional al mundial. Existió un incremento en el poder de compra y un mayor consumo de bienes, aunado a una mayor producción manufacturera. En este ámbito el comercio se convirtió en el *modus vivendi* más propicio para ascender en la escala social.

Los ferrocarriles y los telégrafos tuvieron un alcance mucho más amplio, para 1887 la red telegráfica constaba aproximadamente de 40 mil kilómetros, mientras que las vías férreas crecían en promedio 700 kilómetros por año entre 1877 y 1887.⁷¹ La prolongación del ferrocarril significó la facilidad de entablar relaciones comerciales y de transportar productos, por lo que los costos de estos últimos bajaron; claro está, también propició el intercambio e interacción cultural. De igual forma se trabajó en mejoras de carreteras y puertos marítimos.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 664.

⁷¹ “Díaz recibió una red ferroviaria de 640 kilómetros; de hecho, el ferrocarril México-Veracruz. En su primera presidencia no pudo duplicarla. González, en cambio, casi la duplicó. En 1880 El Ferrocarril Central Mexicano hizo la línea de México a El Paso y el general González se la pasó en gran parte inaugurando tramos de esa línea y de muchas otras. Para no hacer el cuento sin final al final de 1884 ya estaban en servicio 5731 kilómetros de vías férreas y se podía ir por tren desde México a Toluca, las ciudades del bajo guanajuatense, Zacatecas, Chihuahua y El Paso del Norte. Ya también estaba en uso el ferrocarril de Nogales a Guaymas y varios ramales en la región central. La segunda presidencia de Díaz añadió otros tres mil kilómetros” (*ibid.*, p. 665).

A partir de la presidencia de Díaz, en la década de los ochenta, existió una mayor libertad de culto, y el gobierno tuvo una “reconciliación” con la Iglesia Católica,⁷² aunque la moda entre la burguesía fue tener una orientación hacia el protestantismo.

En lo que a educación respecta, las escuelas tenían el principio positivista: paz, orden, y progreso. El gobierno de Díaz se apoyó en esta doctrina para formar generaciones de mexicanos cuya base fundamental fuera la ciencia; en ese contexto, las matemáticas y la lógica fueron las materias angulares a nivel medio superior, mientras que las humanistas fueron desplazadas. La enseñanza preparatoria atravesó por una época dorada: la Escuela Nacional Preparatoria tuvo varias réplicas en casi todas las capitales de provincia. Por otra parte, se crearon la Escuela Normal, Escuelas Normales para Señoritas, Escuelas de Artes y Oficios, Escuelas Nocturnas y Escuelas de Agricultura.

En cuanto a la diversión, durante los ochenta se prohibió la pelea de gallos y las corridas de toros (aunque la práctica clandestina de ambas actividades seguía existiendo), mas para regodeo de la población se llevaron a cabo fiestas cívicas, se pusieron en boga el teatro, la ópera, el circo y los bailes.

En México hubo una mayor prosperidad económica desde 1888 hasta 1904, la cual se pudo apreciar principalmente en las grandes urbes. No obstante, el bienestar porfirista fue ventura sólo de la burguesía, ya que en las ciudades cada vez se hacían más notorias las

⁷² Si bien en la República Restaurada se luchó por despojar a la Iglesia de su poderío material mediante las Leyes de Reforma, y del espiritual por medio de la inserción del positivismo en el plan educativo de las nuevas generaciones; durante el Porfiriato la institución logró adaptarse al nuevo orden, presentándose dispuesta a aceptar lo esencial del cambio, con lo cual recobró fuerza (*cf.* Françoise Perus, *LITERATURA Y SOCIEDAD EN AMÉRICA LATINA: EL MODERNISMO, MÉXICO, 1976*, p. 52). Luis González llama renacimiento religioso a las nuevas relaciones que se forjaron entre Estado e Iglesia y al regreso de los jesuitas a finales del XIX: “No es la cúspide del Porfiriato un quinquenio de oro para el proletariado en cuanto trabajador, pero sí en cuanto hombre de fe. Las Leyes de Reforma no fueron abolidas ni respetadas. Volvieron los trajes talares, el toque de campanas, las procesiones religiosas y mil maneras de culto externo [...], las actividades religiosas multitudinarias adquirieron un brillo extraordinario y superior al de las conmemoraciones cívicas. Los prohibidos conventos dejaron de ocultarse a la mirada oficial. Los obispos hicieron buenas migas con el presidente de la República y sus secretarios, y los curas con los jefes políticos y los presidentes municipales. El clero dejó de anatemizar a los funcionarios públicos incrédulos y masones, y estos toleraron el neoenriquecimiento sacerdotal, el creciente poder de los sacerdotes, los otra vez poderosos jesuitas, la acción misionera en la Tarahumara, las asociaciones pías, la intervención clerical en la educación y la beneficencia” (L. González, *op. cit.*, p. 665).

diferencias entre esta clase y la obrera, y en las zonas rurales existió una sobreexplotación del campesino.

El periodismo

Si he hablado de medios de comunicación, como el telégrafo, no puedo dejar de lado las publicaciones periódicas de finales del XIX, las cuales fueron de suma importancia, ya que eran asequibles a casi todas las clases, estimularon la alfabetización y documentaron las transformaciones sociales, políticas y culturales que acaecieron a lo largo del gobierno de Díaz: “En los periódicos se vertieron cuantas ideas, cuantas soluciones, cuantos perfiles políticos podía dar una sociedad, cuantas noticias mundiales era posible transmitir dado los medios de comunicación [...]. Además, divulgaron la literatura [...]”.⁷³

Según Florence Toussaint el total de publicaciones que vieron la luz durante el Porfiriato fue de 203 en los estados de la República y en la capital se editaron más de 576 órganos. Durante la primera presidencia de Díaz, apareció el número más alto de periódicos de carácter político en la capital, 53 en total, fenómeno que se puede explicar por las contiendas que se mantuvieron entre lerdistas y porfiristas; “de [estos últimos] surgieron varias publicaciones que sirvieron para dar a conocer las posturas políticas del grupo y para consolidar a Díaz en el poder”.⁷⁴ Dicha etapa gozó de cierta libertad de prensa, la cual fue aprovechada por algunos periodistas para realizar fuertes críticas al gobierno; sin embargo, algunos órganos adscritos a una subvención tuvieron una inclinación partidista y ésta terminó por convertirse en una de las condicionantes para que las publicaciones fueran censuradas.⁷⁵

⁷³ Mílada Bazant, “LECTURAS DEL PORFIRIATO” (MÉXICO, 1988), p. 210.

⁷⁴ Florence Toussaint Alcaraz, “La lucha política en la hemerografía del Porfiriato”, en PERIODISMO, SIGLO DIEZ Y NUEVE (UNAM, 2006), p. 32.

⁷⁵ “[Durante la primera presidencia de Díaz] No existió la prohibición de pasar revista a las decisiones del Ejecutivo y los periódicos aumentaron notablemente su volumen, en el lapso que va de 1876 a 1880 hubo el mayor número de publicaciones circulando. [...] aparecieron 166 periódicos en provincia y 128 en la capital” (F. Toussaint Alcaraz, “La prensa y el Porfiriato”, en *op. cit.*, p. 21). No obstante, “Hacia el final de la etapa, en 1882, se sientan las bases para el posterior control y represión de la libertad de prensa a través de los cambios hechos a la Ley de Imprenta que provenía de la Constitución de 1857 [...]. El cambio más

Aunque la mayor parte de la población era analfabeta,⁷⁶ la demanda de información y la divulgación de temas varios se incrementaron; ante nuevas demandas informativas, diversos géneros fueron modificados para adaptarse a las necesidades de la época, como fue el caso de la crónica.⁷⁷ La literatura representaba aquí un papel importante, en esos años fue “tanto una actividad cotidiana de los periodistas, como una oferta a los lectores de periódicos. A través de esas secciones o bien les daban a conocer lo que se estaba escribiendo en el país y en Europa o bien les ofrecía entretenimiento mediante las novelas por entregas, los cuentos cortos, las crónicas”.⁷⁸

En la década de los ochentas coexistieron periódicos doctrinales de estilo francés —que generalmente tenían un formato de cuatro páginas y constaban de editoriales, noticias mundiales, literatura e historia—, junto a diarios de carácter informativo que irían en incremento: “nuevos periódicos escritos bajo otros principios: la ligereza informativa por sobre la polémica, la inclusión de técnicas del periodismo amarillo estadounidense, factura industrial, grandes tirajes, el menor precio posible, adhesión al poder camuflada tras la apariencia de la imparcialidad y el punto de vista objetivo”.⁷⁹

Con la aparición de *El Imparcial* (1896) de Reyes Spíndola se habla de un periodismo moderno que desplazó a los editoriales y dio preferencia a las noticias. La prensa informativa fue una influencia cultural procedente de los Estados Unidos, en cuyo contenido se incluían el reportaje, la entrevista, muchos anuncios y noticias sensacionalistas, y su gran producción se pudo llevar a cabo mediante una tecnología que

significativo fue la desaparición de los tribunales populares establecidos como figuras legales para juzgar los delitos de imprenta” (*ibidem*, p. 32). La represión a la prensa crítica llegó a tal extremo que le fueron confiscados implementos de trabajo, y muchos periodistas fueron encarcelados.

⁷⁶ Según una estadística oficial para el año de 1895 sólo un 14% de la población sabía leer y escribir, pero la gran cantidad de órganos periodístico publicados en esta etapa arrojan una cifra mayor de personas alfabetizadas en el país (*cf.* M. Bazant, *op. cit.*, p. 238). Por su parte, Luis González dice que para el año de 1900 apenas un 18% de personas mayores de diez años sabían leer (L. González, *op. cit.*, p. 685).

⁷⁷ Sobre la crónica *vid.* capítulo VI: “Eclecticismo e hibridación de género en ‘La muerte del «Maestro»’”, en el presente trabajo.

⁷⁸ F. Toussaint Alcaraz, “La lucha política en la hemerografía del Porfiriato”, en *op. cit.*, p. 34.

⁷⁹ F. Toussaint Alcaraz, “La prensa y el Porfiriato”, en *op. cit.*, p. 20.

eliminó al cajista y en su lugar posicionó a un obrero especializado para manejar el linotipo.⁸⁰

La principal preocupación de la prensa a la usanza norteamericana fue venderse bien, antes que dar entregas críticas o estéticas a sus lectores, lo cual trajo consigo otro cambio: la sustitución paulatina del literato por el *reporter*. No existió un desplazamiento inmediato de una figura por otra, ambas comulgaron en el mismo campo editorial. Éste fenómeno fue consecuencia del sistema de producción capitalista que al desaparecer las viejas formas aristocráticas debilitó el mecenazgo que protegía al escritor y lo arrojó a los géneros periódicos en busca de su *modus vivendi*:

los escritores de cuño tradicional que emergen a la vida social hacia 1880 ya no tienen, ciertamente, ninguna misión que cumplir en este sentido [...]; “degradada” la vieja aristocracia, tampoco quedan muchos “mecenazgos” capaces de acoger a estos escritores en su regazo protector; los negocios interesan, de todos modos, más que la poesía.[... Los literatos], “marginados” por esos “reyes burgueses” que en vez de protegerlos y ubicarlos en un sitio de honor, los condenan a realizar tareas tan “prosaicas” como el periodismo o a ejercer funciones subalternas en las filas de una “mediocre” burocracia.⁸¹

Dicha situación, tiempo después, daría apertura a la dicotomía del poeta-periodista, cuyo trabajo se hallaba entre la vida pública y la privada, entre lo objetivo y lo subjetivo, creando arte a merced del mercado.⁸² La conjunción de ambas disciplinas se puede encontrar en el autor objeto del presente estudio, así lo muestra un diálogo entre Díaz Dufóo y Amado Nervo, el cual fue incluido por éste último en una de sus “Semblanzas íntimas”:

C.D.D. — ¿Qué le pa-parece a usted el periodismo?— me dijo de pronto, con ese tartamudeo especial muy semejante al del *Duque Job*.

A.N. — Malo.

C.D.D. — No, hombre, no; qué malo va a ser; ¡lo mejor que hay en el mundo!

[...]

A.N. — La labor periodística es dura.

C.D.D. — No, hombre; cuestión de coger el *modus operandi*... ¡Muy bonita, muy bonita...! [...] Ya ve usted —continuó— a mí me encantaba la economía política y

⁸⁰ Sobre Reyes Spíndola y *El Imparcial*, vid. capítulo I: “Vida y obra de Carlos Díaz Dufóo”, en el presente trabajo.

⁸¹ F. Perus, *op. cit.*, p. 61.

⁸² Sobre la dicotomía del poeta-periodista vid. capítulo VI: “Ecléctico e hibridación de género en ‘La muerte del «Maestro»’”, en el presente trabajo.

ahora escribo crónicas y cuentos... ¡Qué se le va a hacer...! Pero todo es muy bueno, muy bonito.⁸³

Como se dijo, Duffó fue un autor que practicó a la par el periodismo y la literatura; por ejemplo, hoy es considerado uno de los fundadores, con Reyes Spíndola, de *El Imparcial*, del cual también fue director, y colaboró en *El Universal*, ambos órganos clasificados como periódicos informativos; empero también escribió para diversas publicaciones literarias y fundó con Manuel Gutiérrez Nájera una de las más importantes de la época: la *Revista Azul*.

Si bien el auge de la prensa informativa inhibió la tarea del poeta en algunas publicaciones; éste halló una resolución al problema conjuntando el periodismo y la literatura en su producción, dotándola de actualidad y de belleza al mismo tiempo (rasgo de la poética de Baudelaire, de una poética moderna). Por otra parte, el poeta también creó sus propios órganos de publicación, destinados a un público culto, el cual apenas rebasaba el propio orbe de los literatos. Dos publicaciones determinaron en este sentido las letras mexicanas: *Revista Azul* y *Revista Moderna*; pues, en ellas los escritores modernistas mexicanos vertieron parte sustancial de su producción.

Modernismo en México

Como ya había hecho mención en el capítulo anterior, la producción intelectual no se gestó por sí sola, sino que nació junto a una forma de producción material determinada. La modernidad estética en México, es decir el modernismo, correspondió a la modernización capitalista que trajo consigo grandes descubrimientos científicos, la industrialización, el desarrollo de la tecnología, el abandono del campo, el avance demográfico de las urbes y el desarrollo de sistemas de comunicación de masas; todos estos elementos crearon nuevos entornos y transformaron los antiguos. Y aunque la modernización ofrecía orden y progreso material a la burguesía, en realidad se trató de un “espejismo histórico” que trajo consigo su contraparte deshumanizadora.

⁸³ Rip-Rip [Amado Nervo], “Semblanzas íntimas. Carlos Díaz Duffó”, en *El Nacional*, t. XVII, año XVII, núm. 282 (9 de junio de 1895), p. 1.

La primera manifestación del modernismo en México data del año de 1876 y fue escrita por el joven Manuel Gutiérrez Nájera en *El Correo Germánico*, con el título “El arte y el materialismo”. En este artículo, Nájera propuso la renovación de la literatura mexicana, rechazando la escuela realista con sus recursos ya desgastados en Europa, frente a las condiciones de vida y a las nuevas necesidades que se estaban desarrollando en nuestro país en aquel entonces:

Guiados por un principio altamente espiritual y noble, animados de un deseo patriótico, social y literario, puesta la mira en elevados fines, alzamos nuestra humilde y débil voz en defensa de la poesía sentimental [...] tantas veces combatida, pero triunfante de las desconsoladoras teorías del realismo, y del asqueroso y repugnante positivismo.⁸⁴

El autor de “El arte y el materialismo” rehúsa la imitación de la materia y pugna por la libertad en la literatura que no persigue al objeto en sí, sino la idea, la impresión. La libertad literaria sería el vehículo para llegar a la idea de belleza que “es absolut[a], es Dios”.⁸⁵

Este texto muestra dos rasgos característicos del modernismo hispanoamericano:

Estética relativa. A nuevas demandas de la modernidad, la estética romántica, compuesta por lo bello y lo grotesco, había perdido vigencia: “una vez admitido que la belleza, tal como puede encontrarse en la Tierra, tiene que ser esencialmente relativa, reflejo de la absoluta que es el Ser Supremo”.⁸⁶ La relatividad de la belleza en la literatura modernista no sólo estuvo condicionada por la estética de cada autor, sino también por el carácter de los órganos donde ésta fue publicada y por las demandas del público al que iba dirigida.

Eclecticismo. Nájera define esta característica sólo como la adición de todas las artes dentro de la creación literaria: “Volved la vista a la poesía, a la música, a la arquitectura”.⁸⁷ Pero en el modernismo lo ecléctico no se restringió a la inclusión de las bellas artes en

⁸⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *LA CONSTRUCCIÓN DEL MODERNISMO* (UNAM, 2002), pp. 4-5.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

literatura, sino que también incorporó la suma de movimientos artísticos de finales del siglo XIX: realismo, naturalismo, simbolismo, entre otros. La combinación de estos se emplearía, en particular, según el gusto de cada poeta, pero con un fin general: lograr el ideal de belleza.

A estas dos cualidades es posible sumar, como bien advierte Belem Clark de Lara, algunas otras como: la renovación verbal, el cosmopolitismo, “la voluntad de idealismo”, el intimismo, el cruzamiento en literatura, la transmisión de sensaciones —para poner en práctica este atributo uno de los recursos más socorridos fue el uso de la sinestesia.⁸⁸

El movimiento modernista en México se conformó por un grupo heterogéneo de literatos, cuyas obras estuvieron dotadas de una “poderosa individualidad”, aunque, como señalé, compartían un rasgo en común: la búsqueda de la belleza en lo ideal y no en lo material. Así pues, el que cada uno de ellos tuviera una poética única desembocó en la bifurcación del movimiento en nuestro país.

La primera generación de modernistas estuvo conformada por Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Manuel Puga y Acal y Luis G. Urbina;⁸⁹ renovó al “arte [que] descifra y lee en voz alta el poema vivificante de la tierra y la *harmonía* del movimiento en el espacio. La dicha de vivir, la que conlleva el trabajo y la pena [...]”⁹⁰ y tuvo una visión ascensionista, tal y como Gutiérrez Nájera lo expuso en el texto inaugural de la *Revista Azul*:

¿Y por qué azul? Porque en lo azul hay sol, porque en lo azul hay alas, porque en lo azul hay nubes y porque vuelan a lo azul las esperanzas en bandadas. El azul no es sólo un color: es un misterio... una virginidad intacta. Y bajo el azul impasible, como la belleza antigua, brinca del tallo la flor, abriendo ávida los labios; brota el verso, como de cuerno de oro el toque de diana; y corre la prosa, a modo de ancho río, llevando cisnes y barcas de enamorados, que sólo para alejarse de la orilla se acordaron un breve instante de los remos.⁹¹

⁸⁸ Cf. Belem Clark de Lara, “Introducción” a POR DÓNDE SE SUBE AL CIELO (UNAM, 1994), pp. LII-CLVII.

⁸⁹ B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, “Introducción” a *op. cit.*, p. XX.

⁹⁰ El Duque Job [Manuel Gutiérrez Nájera], “Al pie de la escalera”, en *Revista Azul*, t. I, núm. I (6 de mayo de 1894), p. 1.

⁹¹ *Idem.*

La segunda, formada por un grupo de jóvenes: Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Francisco M. de Olaguíbel, Balbino Dávalos, Jesús Urueta y Bernardo Couto Castillo, y encabezada por José Juan Tablada, compartía el hastío por un mundo modernizado:

[...] se manifestaba a través de un profundo cansancio por la vida, producto del proceso de secularización [...] así como una sociedad que privilegiaba los bienes materiales en detrimento de los espirituales; inclinaciones propiciadas por la implantación de las ideas positivistas. / [...] para algunos, el término se refería a una literatura refinada, producto de un gran desarrollo cultural, así como una manifestación de rebelión contra los cambios traídos por la modernidad y las costumbres impuestas por la clase burguesa; para otros el calificativo remitía una expresión artística exótica, artificial e incomprensible, resultado de ciertas inteligencias enfermas, hipersensibles, en plena descomposición.⁹²

Fue esta cofradía la que fundó la *Revista Moderna* y se auto-denominó decadente, al respecto Tablada dice:

Estamos excluidos por profanadores del templo de todos los fieles; pero como conjeturo que no hemos de cejar en nuestros propósitos, que no son sino producto de nuestro temperamento, plantaremos nuestras tiendas bohemias en cualquier sitio, transportaremos a nuestro ideal arrojado del paraíso burgués, a nuestra solitaria Pagoda, y ahí seguiremos vertiendo en su arca venerada el incienso irreverente de nuestras ideas.⁹³

Pese a que la modernización del país había alcanzado grandes logros durante el Porfiriato, a comparación de la expansión industrial y científica que tuvieron capitales del viejo continente como París o Londres, estos resultaban someros. Empero, el grupo de jóvenes mexicanos reconoció el lugar del ser humano dentro de la historia en un punto climático: “Nuestra generación es una generación de tristes; parece —según la frase del poeta— que arrastramos los dolores de muchos siglos: nada tenemos por qué padecer, y no obstante, padecemos por todo; llevamos dentro de nosotros esperanzas sin ideal, sufrimientos sin causa; nos sentimos infinitamente fatigados”.⁹⁴

⁹² B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, “Introducción” a *op. cit.*, p. xxv.

⁹³ José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, en *ibidem*, pp. 109-110.

⁹⁴ Carlos Díaz Dufío, “Los tristes”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 25 (21 de octubre de 1894), p. 385.

Después de tal clímax vendría la inevitable caída; he aquí la explicación de la nomenclatura que adoptó este grupo. No obstante, a la idea de que el hombre vivía entre los escombros sociales de una época, el poeta decadente emergía de ese entorno por medio de exquisiteces en su arte; se trataba de un ser refinado de gustos, apetitos, sensaciones, lujos, experiencias y placeres. Adeptos a los principios del decadentismo francés (“neurosis, histeria, hipnotismo, morfomanía, charlatanería científica, schopenhauerismo a ultranza”),⁹⁵ en México fueron calificados como una cofradía de imitadores que gustaba de lo artificial y que no creaba una literatura producto de las circunstancias del país: “La escuela [decadente] es seguramente moderna, artística y de un sabor exótico y profundamente original; pero no la creemos adaptable al medio social de México”.⁹⁶

Entre los años de 1897 y 1898 el movimiento decante ya estaba plenamente definido como modernista.⁹⁷ El decadentismo fue una más de las corrientes artísticas finiseculares que nutrieron el modernismo mexicano; años después, Ciro B. Ceballos habló así acerca de este movimiento:

Formábamos un grupo vinculado no propiamente por la identidad de las convicciones artísticas, sino por la fraternidad psicológica, pues mientras unos de nuestros compañeros eran “decadentistas” a ultranza, otros teníamos tendencias individualistas resueltas; empero, todos, o casi todos, coincidíamos en un común sentir, en el aborrecimiento a lo viejo por una sola sinrazón, porque éramos jóvenes, porque en nuestro apasionado extravío no queríamos comprender que no hay literaturas jóvenes o viejas, sino literaturas buenas o malas, aunque jóvenes o viejas sean.⁹⁸

⁹⁵ Anatole Baju y Luc Vajarnet, “¡Lectores!”, en ANTOLOGÍA DEL DECADENTISMO (BUENOS AIRES, 2007), p. 243.

⁹⁶ Sin firma, “Sucesos varios. Importante aclaración”, en *El País*, t. 1, núm. 9 (13 de enero de 1893), p. 3 *apud* B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, en nota núm. 2 a José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, en *op. cit.*, p. 110.

⁹⁷ En torno al término de decadentismo se desató una fuerte polémica que no trataré en la presente tesis, pero que es de suma importancia para el estudio de la literatura finisecular decimonónica mexicana. Sobre dicho tema se puede consultar *La construcción del modernismo* aquí citado.

⁹⁸ C. B. Ceballos, “La Revista Moderna”, en PANORAMA MEXICANO 1890-1910 (UNAM, 2006), p. 367.

El movimiento decadentista en México fue clara muestra del eclecticismo modernista: había sido importado de Francia y adaptado a las circunstancias del país; se incluyó dentro de la estética modernista, porque tuvo como único fin la incansable búsqueda de la belleza, la cual resultaba ser relativa. Un buen ejemplo del eclecticismo modernista son los textos de Díaz Dufóo, los cuales, pese a haber sido publicados en *Revista Azul* que en su programa se declaraba hecha para y por una “generación literaria sana, fresca, joven y valiente”,⁹⁹ revelaron una tendencia decadente, así como el hastío por la vida moderna que se había incrustado dolorosamente en la sensibilidad del escritor. Al decir de Ana Laura Zavala Díaz, en nuestro país: “[...] es posible identificar una modalidad del relato ‘decadente’, el cual, aunque con influencias de otras corrientes artísticas de la época, se distingue por la utilización de un imaginario y estilo específicos, es decir, por un conjunto de características propias que lo diferencian de otros ‘modos’ del cuento modernista decimonono”.¹⁰⁰ Partiendo de la premisa anterior y de que la modernización dejó fuertes huellas en el poeta y éste las manifestó en su creación, el siguiente capítulo está destinado a reflexionar sobre: la formación del cuento en México, las características del cuento modernista y las particularidades genéricas, estéticas y temáticas que presenta *Cuentos nerviosos*, compilación creada bajo una atmósfera moderna.

⁹⁹ El Duque Job, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁰ A. L. Zavala Díaz, “LO BELLO ES SIEMPRE EXTRAÑO”, HACIA UNA REVISIÓN DEL CUENTO MODERNISTA DE TENDENCIA DECADENTE (UNAM, 2003), pp. 82-83.

IV. ¿CUÁNTOS CUENTOS CUENTAS?

Génesis del cuento en México

La literatura no nace en pueblos esclavizados
Francisco Zarco

La narración breve, junto con la poesía y la crónica, fue uno de los géneros que más se cultivó a lo largo del siglo XIX, misma centuria en la que vio la luz en México. Por esa razón, creo indispensable dedicar el presente capítulo al cuento, el cual contiene un corto recorrido sobre el nacimiento y la formación de la cuentística en nuestro país. No es mi intención profundizar ni ser minuciosa en ello, ya que dicho apartado sólo me será útil para saber cómo fue evolucionado este género hasta llegar al último cuarto del siglo XIX, etapa en la que se considera que la narración breve moderna nació en Hispanoamérica, y para determinar bajo qué criterios fueron compiladas las 16 piezas de *Cuentos nerviosos*, algunas de las cuales no pertenecen a dicho género.

La palabra cuento proviene del verbo latín *computāre* que significa contar, la cual en español derivó en dos acepciones: narrar y contar de manera matemática. Así, pues, la génesis del cuento germinó en el momento en que el hombre tuvo la necesidad de narrar circunstancias reales o ficticias. Las raíces de la narrativa breve fueron orales, posteriormente se trasladaron al terreno de la escritura con el fin de fijar y conservar a través del tiempo aquellos acontecimientos de interés colectivo: “El género cuentístico nació, en primera instancia, gracias al traslado directo de narraciones orales a la letra escrita, proceso que se llevó a cabo durante la Edad Media y hasta los Siglos de Oro”.¹⁰¹ Sin poseer una delimitación propia, la narración breve convivía con varias formas textuales,

¹⁰¹ Martha Elena Mungía, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano* (México, 2002), p. 35 *apud* Ana Laura Zavala Díaz, “LO BELLO ES SIEMPRE EXTRAÑO”, HACIA UNA REVISIÓN DEL CUENTO MODERNISTA DE TENDENCIA DECADENTE (UNAM, 2003), p. 84.

como la leyenda bíblica, la parábola y el apólogo y en muchas ocasiones dependía de una estructura mayor, razón por la que no se dignificaba como género artístico.

Según Luis Leal, el embrión del cuento en México empezó a gestarse antes de la Conquista española; el crítico localizó dentro del *Popol Vuh* algunas historias que por su carácter diegético identificó como predecesoras del género cuentístico —quizá, éste fue el motivo por el cual el traductor de la obra, Francisco Ximenes, la nombró “Colección de cuentos de niños”. Leal sostiene que intrínsecamente en algunas crónicas de la Conquista se hallan fábulas, mitos y leyendas, así como “una que otra narración más o menos novelesca”.¹⁰²

Durante la Colonia la creación prosística ficcional fue prácticamente nula, ya que ésta se hallaba sometida a la censura y al imperante orden religioso, aunado a la falta de movilidad social. Por otro lado, los modelos a mimetizar eran escasos; textos como biblias protestantes, obras de autores luteranos, escritos de humanistas del Renacimiento, libros de caballería, de medicina, de cosmografía y de historia clasificados como ortodoxos estaban vedados a las colonias españolas por ser considerados “sospechosos o perniciosos”, pues poseían una gran capacidad para infundir ideas de emancipación política, religiosa y cultural. Estos factores influyeron de alguna manera en “ ‘la incapacidad de los pueblos jóvenes para el cultivo del género narrativo’; y [en] la casi nula tradición literaria americana en esta clase de ejercicios escriturales”.¹⁰³

¹⁰² Luis Leal, *EL CUENTO MEXICANO. DE LOS ORÍGENES AL MODERNISMO* (BUENOS AIRES, 1966), p. 5. Por su parte, Alfredo Pavón enumera algunas obras dentro de las cuales se conserva el “cuento tradicional”, tales como: el *Popol Vuh*, *Los libros del Chilam Balam*, el *Códice Chimalpopoca*, la *Leyenda de los Soles*, la *Historia general de las cosas de la Nueva España* e *Islas de Tierra firme* (cf. Alfredo Pavón, *AL FINAL, RECUESTO. I ORÍGENES DEL CUENTO MEXICANO: 1814-1837*, MÉXICO, 2004, p. 14).

¹⁰³ Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano* (México, 1971) *apud* A. L. Zavala Díaz, *op. cit.*, p. 90. // Si bien es cierto que no existía una tradición prosística en México, fue durante la Colonia que aparecieron dos obras hoy consideradas como antecedentes de la novela, éstas son *La portentosa vida de la Muerte* (1792) de fray Joaquín Bolaños, calificada de la siguiente manera: “Un trasnochado estilo barroco trata inútilmente de infundir vida a una narración descoyuntada que lo mismo se instala en el ámbito bíblico que en Europa y Nueva España, y cuyos personajes no llegan a adquirir perfiles propios ni densidad suficiente; los débiles pasajes satíricos que pudieron haber cobrado vida en ella quedan sepultados bajo la hojarasca alegórica y verbal” (Felipe Reyes Palacios, “Prólogo” a José Joaquín Fernández de Lizardi, *OBRAS: NOVELAS*. VIII, UNAM, 1990, p. VIII). Y *Sueño de sueños* del presbítero José Mariano Acosta Enríquez de la que se dice: “Acosta Enríquez no quiere ir más allá del ejercicio literario en sí, concebido éste como un juego

En el año de 1816 Joaquín Fernández de Lizardi publicó *El Periquillo sarniento*, considerada la primera novela hispanoamericana, donde, al decir de Emmanuel Carballo, se pueden rastrear tres cuentos bien delimitados dentro de la obra: el de don Antonio, el del Payo y el del Negrito.¹⁰⁴ Leal sugiere que Lizardi no concibió a *El Periquillo sarniento* estrictamente como novela, sino como un instrumento educativo, lo cual explica el porqué la obra presentó fragmentaciones, pues, al no estar pensada como novela careció de la estructura que cohesiona la trama en su totalidad. De ser así, Lizardi inauguró, sin tener consciencia de ello, no sólo la tradición novelística de México, sino también la cuentística del siglo XIX. No obstante, Alfredo Pavón señala que el cuento mexicano nació el 1 de noviembre de 1814 con *Ridentem dicere verum ¿quid vetat?*, igualmente de Lizardi; de él comenta: “posee autonomía, configuraciones internas, desarrollo diegético pleno. Se gana así su sitio fundador de la cuentística mexicana moderna”.¹⁰⁵

Si bien, las condiciones políticas del país no fueron favorables para la producción literaria durante la etapa de insurgencia y en el inicio de la vida independiente, fue en este periodo cuando se inició un largo camino de formación y afianzamiento para el género cuentístico, relacionado con la traducción de libros extranjeros y con la gran expansión de la prensa, la cual fue el medio ideal para la publicación de narraciones breves. Los dos ámbitos antes mencionados determinaron nuevos rasgos técnicos y temáticos en el género.

Fue en el siglo XIX cuando se incluyó el “cuentecillo” dentro de las páginas de la gacetilla, con el fin de aligerar al público la lectura de las noticias. Consecutivamente, a partir de que la gaceta abrió paso al diario varios autores discurrieron su narrativa breve dentro de sus páginas,¹⁰⁶ desde los románticos hasta los modernistas. La crónica y el cuento, entre otras expresiones artísticas se consolidaron con el impulso y desarrollo de los

lingüístico que puede practicarse en el aire [...]. Débil intento moralizante el que, negándose a la sátira —a la exhibición de los vicios humanos y sociales— se priva así mismo de su contrapartida y raíz” (*idem*).

¹⁰⁴ Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX* (Guadalajara, 1991), p. 88 *apud* Jaime Erasto Cortés y Alfredo Pavón, “EL CUENTO Y SUS ESPEJOS” (UNAM, 2005), p. 260.

¹⁰⁵ A. Pavón, *op. cit.*, p. 141.

¹⁰⁶ Cf. L. Leal, *op. cit.*, p. 6.

periódicos y las revistas, hasta alcanzar un punto de madurez: “Con [los] dos grupos de escritores, los realistas y los modernistas, el cuento mexicano del siglo XIX obtiene su más alto nivel artístico y literario”.¹⁰⁷

En el año de 1836, el conjunto conformado por José María Lacunza, Guillermo Prieto, Manuel Tossiat Ferrer y Juan Nepomuceno Lacunza se instituyó en el Colegio de San Juan de Letrán, y fundó la Academia de Letrán, en la que Ignacio Ramírez, Ignacio Rodríguez Galván, José Joaquín Pesado, Manuel Carpio, Fernando Calderón y otros más, se convirtieron en las plumas más sobresalientes de mediados del siglo XIX; todos ellos presididos por don Andrés Quintana Roo.¹⁰⁸ Guillermo Prieto, quien incursionó en el trabajo de la prosa, creó cuadros de humor, ironía o crítica social e indagó en el género de la narrativa breve.¹⁰⁹ El mismo año de la consolidación del grupo de Letrán, Ignacio Rodríguez Galván, escritor “prolijo, incursiona —con desigual fortuna— en todos los géneros”,¹¹⁰ publicó “La hija del oidor”, pieza con la cual, según Pavón, se inaugura el cuento mexicano independiente: “[...] no ligado más a estructuras mayores [...] el cuento que aspira conscientemente a lo artístico, separándose así de la tradición cuentística oral, la fábula y la conseja”.¹¹¹ José María Roa Bárcena, autor de novela y cuento, publicó *Leyendas mexicanas...* en la década de los sesenta, y contribuyó a la formación de la narrativa corta con sus obras: *Varios cuentos* (1883) y *Raso Blanco* (1870). Este autor fue quien escribió uno de los primeros cuentos fantásticos de horror de las letras mexicanas:

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 8.

¹⁰⁸ Marco Antonio Campos, *LA ACADEMIA DE LETRÁN (MÉXICO, 2004)*, p. 15.

¹⁰⁹ Considerada cuento por Leal, la pieza de Guillermo Prieto “Lucero del alba” es un texto que oscila entre la leyenda y el cuento, y parece hallar sus raíces en las narraciones orales: “Contábase una noche al calor de la lumbre, un cuento; mi Nana, que era la narradora, estaba bajo una ventana, con sus cabellos blancos como copos de algodón” (Guillermo Prieto, “Lucero del alba”, en L. Leal, *op. cit.*, p. 27).

¹¹⁰ Celia Miranda Cárabes, “Estudio Preliminar”, a *LA NOVELA CORTA EN EL PRIMER ROMANTICISMO MEXICANO* (UNAM, 1998), p. 27.

¹¹¹ Alfredo Pavón, “De la violencia en los modernistas”, en David Huerta, *Paquete cuento* (México, 1990), pp. 54-55 *apud* J. Erasto Cortés y A. Pavón, *op. cit.*, p. 260. Al decir de estos críticos, en el primer tercio del siglo XIX las nomenclaturas de cuento y novela corta fueron empleadas indistintamente para uno y otro género: “la novela corta [...] corresponde en realidad, al cuento, designado indistintamente, en ese tiempo, como novela corta, esbozo de novela, cuentecillo, leyenda” (*Ibidem*, p. 267). Siguiendo la línea que trazan estos dos autores, en la elaboración de la presente sección decidí no diferenciar entre una nomenclatura y otra, pues, pese a que la discusión ha sido amplia, no se han logrado establecer límites fijos entre ambos géneros.

“Lanchitas”. Por su parte, Manuel Payno Flores en el año de 1849 también creó cuento fantástico con “El diablo y la monja”, publicado en *El Álbum Mexicano* y reunido en *Tardes nubladas* (1871).

Ya en 1850, con el nacimiento de la Academia de Bellas Letras (Liceo Hidalgo), poetas como Justo Sierra, Ignacio Manuel Altamirano, Rafael Delgado y Riva Palacio fueron quienes erigieron un cuento más maduro.¹¹² David Huerta detecta en *Cuentos del general* (1892) de Vicente Riva Palacio: “[...] cuentos, directos y escritos con mano maestra, son piezas excelentes, eficaces, aunque no especialmente memorables, o mejor dicho, son memorables por su sorprendente aliento moderno, en medio de las rosadas neblinas románticas”.¹¹³

Estos escritores trabajaron bajo la incertidumbre de invasiones extranjeras y contiendas políticas armadas, pero con un deseo de progreso en lo que a materia de cultura se refería. De acuerdo con Celia Miranda Cárabes, fue en el año de 1867, con la exhortación nacionalista de Ignacio Manuel Altamirano, cuando se vislumbró una nueva etapa literaria en la que se entrevieron las aspiraciones universalistas del modernismo, sin dejar de lado las inquietudes de la Academia de Letrán.¹¹⁴

¹¹² Es de llamar la atención el caso de Rafael Delgado, quien declaró no concebir la escritura del cuento como un fin en sí mismo, sino que éste fue un mero ejercicio escritural para poder construir una novela: “Algunos de los cuentos, sucedidos, notas, bocetos o como te plazca llamarlos, ‘El desertor’, ‘El asesinato de Palma-Sola’, ‘Justicia popular’, y otros semejantes, son meros apuntes de cosas vistas y de sucesos bien sabidos, consignados en cuartillas por vía de estudio, con objeto de escribir más tarde (*Un sueño azul*) una novela rústica y veracruzana, a manera de *La parcela* de mi admirado amigo don José López-Porillo y Rojas” (Rafael Delgado, “Prólogo”, a *Cuentos y notas*, México, 1902, p. xxxviii *apud* J. Erasto Cortés y A. Pavón, *op. cit.*, p. 261).

¹¹³ David Huerta, “Transfiguraciones del cuento mexicano”, *Paquete cuento*, p. 4 *apud* J. Erasto Cortés y A. Pavón, *op. cit.*, p. 261.

¹¹⁴ C. Miranda Cárabes, *op. cit.*, p. 51. En el año de 1867 Altamirano “funda *El Correo de México*, que publica con Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto. Quiere iluminar el espíritu liberal de la patria y comienza un magisterio intelectual de fructuosas consecuencias [...]. No hay publicación de ideas liberales que no cuente con su colaboración: poesías, novelas, crónicas de teatro, crítica literaria, artículos políticos, educativos, históricos y de costumbres. Participa activamente en la vida de sociedades literarias [como las veladas literarias] y científicas. Además de sus enseñanzas, infundió una conciencia nacional y una responsabilidad intelectual a la generación literaria que apareció tras el triunfo de la República (1867)” (José Luis Martínez, “Prólogo” a Ignacio Manuel Altamirano, *LA LITERATURA NACIONAL, MÉXICO*, 1949, pp. xvi-xvii). Para el año de 1868 publica “las primeras *Revistas Literarias* [e] inaugur[a] una etapa decisiva en la historiografía de la literatura mexicana” (José Luis Martínez, “Prólogo” a Ignacio Manuel Altamirano, en *ibidem*, pp. vii-viii). En la primera de estas *Revistas* Altamirano promulgó: “Lo repetimos: el movimiento literario es visible. Hace

Del cuento modernista

Los modernistas fueron parte en el cultivo del género cuentístico; con ellos existió alta experimentación del género, causada, en gran medida, por el auge de la industria periodística y, en general, por las nuevas exigencias literarias que trajo consigo la modernidad:

[...] cada una de las generaciones modernistas emprendió indagaciones particulares; con Manuel Gutiérrez Nájera a la cabeza, la primera osciló entre el trabajo meticuloso del lenguaje y el tratamiento de asuntos aún ligados al devenir, cambiante por el supuesto advenimiento de la modernidad, de los destinos de la nación; esto produjo un cuento híbrido, débilmente estructurado, a caballo entre la crónica y el cuadro impresionista. Liderada por los literatos involucrados en las diferentes polémicas decadentistas y modernistas, así como los que confluyeron en las páginas de la primera época de la *Revista Moderna* (1898-1903), la segunda generación compartió el mismo gusto por la experimentación estilística, pero abordó un abanico diferente de preocupaciones que, aun cuando se llegan a vincular con el entorno inmediato, prestan una atención especial a la descripción de estados mentales limítrofes, al ser íntimo del hombre moderno, casi siempre sometido a la amenaza del exterior.¹¹⁵

Los cuentistas del modernismo mexicano imitaron la narración breve francesa y buscaron el cosmopolitismo, lo cual “no signific[ó] deseo de evasión como se creía, sino parte del deseo de ‘modernizar’ la propia cultura”:¹¹⁶

Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aísle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual [y tiene sobre el libre cambio mercantil la ventaja de que podemos establecerlo hasta con pueblos y naciones que no existen ya].

Mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etcétera, importe la literatura española, más producirá y de más ricos y de más cuantiosos productos será su exportación.¹¹⁷

algunos meses todavía, la prensa no publicaba sino escritos políticos u obras literarias extranjeras. Hoy se están publicando a un tiempo varias novelas, poesías, folletines de literatura, artículos de costumbres y estudios históricos, todo obra de jóvenes mexicanos, impulsados por el entusiasmo que cunde más cada día. El público, cansado de las áridas discusiones de la política, recibe con placer estas publicaciones, las lee con avidez, las aplaude [...]” (Ignacio Manuel Altamirano, “Elementos para una literatura nacional”, en *ibid.*, p. 9).

¹¹⁵ A. L. Zavala Díaz, *op. cit.*, pp. 97-98.

¹¹⁶ Gabriela Mora, *EL CUENTO MODERNISTA HISPANOAMERICANO* (LIMA / BERKELEY, 1996), p. 25.

¹¹⁷ Manuel Gutiérrez Nájera, “El cruzamiento en literatura”, en *LA CONSTRUCCIÓN DEL MODERNISMO* (UNAM, 2002), pp. 92-93.

Debido a dicha universalización, la producción del cuento finisecular decimonónico estuvo influida de manera crucial por los preceptos del escritor estadounidense Edgar Allan Poe, quien refiere que el género cuentístico es el adecuado para cubrir las necesidades del genio, así como brindarles el campo más ventajoso de acción.¹¹⁸ Poe expone que a diferencia del poema, el cual es más adecuado para tratar la Belleza, la narración breve es el género predilecto para manejar el terror, la pasión, el horror, así como otros elementos:

[...] el *ritmo* [del poema] constituye ayuda esencial para el desarrollo de la más alta idea del poema —la idea de lo Bello—, las artificialidades del *ritmo* forman una barrera insuperable para el desarrollo de todas las formas del pensamiento y expresión que se basan en la *Verdad*. Pero con frecuencia y en alto grado el objeto del cuento es la verdad.¹¹⁹

Quizá el precepto del escritor estadounidense más determinante, bajo el cual se forjó el cuento modernista en México, fue la unidad de impresión: “Según Poe, la verdadera originalidad literaria se mide por medio del efecto o la impresión que la obra logra crear en el lector, más que por la elaboración de una trama novedosa o por la expresión de ideas del todo originales”.¹²⁰ El autor de “El gato negro” propone la búsqueda de un efecto que someta imaginativa y espiritualmente al lector a una experiencia de tipo emocional.

La concisión —la cual permite que la lectura se haga en una sola vez, entre media hora y dos, ya que los sucesos externos interrumpen una larga lectura, “modifican, anulan o contrarrestan en mayor o menor grado las impresiones del libro”—¹²¹ fue el vehículo al que recurrieron los adeptos a Poe para lograr un efecto bien dirigido, el cual debía estar establecido antes de la constitución de la obra: “Si es prudente [el cuentista], no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir

¹¹⁸ Cf. Edgar Allan Poe, “HAWTHORNE Y LA TEORÍA DEL EFECTO EN EL CUENTO” (CARACAS, 1997), p. 303.

¹¹⁹ E. Allan Poe, *op. cit.*, p. 304.

¹²⁰ María Luisa Rosenblat, “LA UNIDAD DE EFECTO Y LA ESFERICIDAD DEL CUENTO” (CARACAS, 1997), p. 229.

¹²¹ E. Allan Poe, *op. cit.*, p. 304. // Por su parte, el crítico Alfredo Pavón comenta que la brevedad es consecuencia de los elementos internos del cuento, ya que éste es una entidad dinámica compuesta por un conjunto cerrado de relaciones internas y un mundo finito de unidades. Rechaza que la brevedad sea una característica intrínseca del género: “es una impertinencia que se le tase un texto bajo el criterio de si su lectura consumió segundos, minutos, horas, días, meses o años; si cumplió ese rito en una sola sentada o en varias” (A. Pavón, *op. cit.*, p. 67).

cuidadosamente cierto *efecto* único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayuden a lograr el efecto preconcebido”.¹²²

Por otra parte, el francés Guy de Maupassant, quien también fuera directriz de los grupos de modernistas, coincide con Poe respecto a que la intencionalidad de la narración debe de estar bien dirigida desde la elección de sus elementos, pues estos deben ser absolutamente necesarios:

Cierta selectividad se hace indispensable... lo que representa el primer revés para la teoría de la “completa verdad” (de la literatura realista).

La vida, además, está compuesta de los elementos más imprescindible, dispares y contradictorios. Es brutal, inconsecuente y desmadejada, llena de catástrofes inexplicables, ilógicas.

He aquí por qué el escritor, una vez escogido su tema, ha de tomar del caos de la vida, entorpecida por riesgos y trivialidades, sólo los detalles útiles para su asunto y omitir el resto.¹²³

Así pues, lo breve en las narraciones fue posicionado por los modernistas en un peldaño alto dentro de la escala de la creación literaria, de la siguiente manera lo expresa su mentor, Poe:

En tiempos venideros el buen sentido insistirá probablemente en medir una obra de arte por la finalidad que llena, por la impresión que provoca, antes que por el tiempo que le llevó llenar la finalidad o por la extensión del “sostenido esfuerzo” necesario para producir la impresión. La verdad es que la perseverancia es una cosa y el genio otra muy distinta; todo el trascendentalismo pagano no podrá confundirlos.¹²⁴

La brevedad no sólo fue requerida para ayudar a provocar la unidad de impresión, sino también para cubrir las nuevas exigencias escriturales de un México “modernizado”, en el cual la prensa se había convertido en el mayor divulgador literario y en uno de sus condicionantes más decisivos: “Un relato corto es más asequible al formato del periódico;

¹²² E. Allan Poe, *op. cit.*, p. 304. Así mismo, el autor estadounidense agrega en su texto “Sobre la trama, el desenlace y el efecto” que: “El desenlace [*dénouement*] en la narrativa, el efecto buscado en todas la demás composiciones, debería haber sido considerado y arreglado de manera definitiva antes de escribir la primera palabra; y ni una palabra debería entonces escribirse que no tendiera —o formara parte de una oración tendiente— hacia el desarrollo del desenlace o al fortalecimiento del efecto” (Edgar Allan Poe, “SOBRE LA TRAMA, EL DESENLAJE Y EL EFECTO”, CARACAS, 1997, p. 313).

¹²³ Guy de Maupassant, “EL OBJETIVO DEL ESCRITOR” (UNAM, 2008), pp. 70-71.

¹²⁴ Edgar Allan Poe, “HAWTHORNE Y LA TEORÍA DEL EFECTO EN EL CUENTO” (CARACAS, 1997), p. 301.

reduce y hace más ‘económica’ la lectura”.¹²⁵ El que la narración breve fuera publicada en diarios, semanarios y bisemanarios brindó al autor la posibilidad de que ésta tuviera una recepción casi inmediata, a diferencia de los libros. La inclusión del cuento en la prensa respondió a la ley de oferta y demanda, pues creó un público ansioso de nuevas piezas, manteniendo la seguridad de la edición y de la divulgación de la obra. Al decir de Ignacio Díaz Ruiz, la inversión de poco tiempo de lectura de la narración breve, aunado al bajo precio de las publicaciones periódicas en las que aparecía, otorgaron al cuento finisecular decimonónico un rasgo más de modernidad.¹²⁶

De este modo, determinado por el carácter pragmático y programático de la prensa, el cuento modernista en México fue caracterizado por ciertas particularidades:

[...] la síntesis y la brevedad, la actualidad, la temporalidad y la circunstancia, el gusto, las preferencias y las tendencias de la época y la moda, la oportunidad del asunto, la originalidad y atracción del tema, la elección y la representatividad de los personajes, la novedad y la elegancia del tratamiento, el cuidado de la forma, la divulgación y la recepción inmediata.¹²⁷

El escritor produjo su obra literaria de acuerdo con las necesidades del editor y del público, así como de las aspiraciones de la época, por lo que, de cierta manera, su libertad creadora se veía restringida. Los temas que se abordaron con más reincidencia fueron: “la representación del espacio social urbano, la incorporación de motivos propios de las nacientes sociedades locales, la inclusión de ideas y temas característicos del fin del siglo y la reelaboración del imaginario social”.¹²⁸

Si bien el ejercicio de escribir cuento fue practicado por los nombres más sobresalientes del modernismo mexicano, ya que éste fue el género de creación ficticia más “indicado” para tratar de forma breve e inmediata cualquier tipo de tema que competiera a la “Verdad”, no se dejó de lado la creación poética, la cual, como ya hice mención anteriormente, es la adecuada para manejar la Belleza, según Poe. Ambos géneros se imbricaron bajo una nueva

¹²⁵ Ignacio Díaz Ruiz, “Introducción” a EL CUENTO MEXICANO EN EL MODERNISMO (UNAM, 2006), p. XIV.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Ibidem*, p. XV.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. XII- XIII.

fórmula escritural, la cual desarrollaría una historia, empleando recursos poéticos para lograr el ideal estético deseado:

Esas y otras dualidades, verificables en el nivel de la estructura y el lenguaje, tienen en su raíz en una visión antitética de la realidad. La imposibilidad de reconciliar el ideal estético que rige la creación con el mundo circundante se traduce, en el cuento modernista, en una visión conflictiva: visión que a la postre intenta equilibrarse en las armonías y purezas del arte.¹²⁹

La prosa poética fue practicada por dos de los primeros modernistas: el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera y el nicaragüense Rubén Darío; quienes ayudaron a que la narración breve tuviera dignidad artística y un lugar preponderante dentro de las letras hispanoamericanas: “En las crónicas, cuentos, ensayos, se reflejan los efectos del modernismo lírico, en el fondo de esa prosa existe poesía: en las descripciones orales, encontramos esos matices de luz, color, música, bien logrados; característicos del modernismo”.¹³⁰ A los valores cromáticos, tensiones elípticas, estribillos, ritornelos y rimas internas “pueden atribuírseles funciones estructurales que refuerzan la configuración externa; o sea la epidermis del relato”.¹³¹

Carlos Díaz Dufóo también fue partícipe en la creación de prosa poética modernista en su modalidad decadente, ésta puede apreciarse en algunos de los textos compilados en *Cuentos nerviosos*, de los cuales hablaré a continuación.

¹²⁹ Enrique Pupo-Walker, “EL CUENTO MODERNISTA: SU EVOLUCIÓN Y CARACTERÍSTICAS” (MADRID, 2008), p. 518.

¹³⁰ Bertha Bautista Flores, INVESTIGACIONES SOBRE LA OBRA POÉTICA DE CARÁCTER LITERARIO DE CARLOS DÍAZ DUFÓO (UNAM, 1967), p. 35. // Manuel Gutiérrez Nájera publicó sus *Cuentos frágiles* en el año de 1883, obra que hoy se descubre como un verdadero hito en la historia del cuento hispanoamericano, dado que Nájera explora diversas formas narrativas, formal y temáticamente. En su obra incurre en la hibridación de los géneros literarios (probable razón del título del libro), tal es el caso de la tan antologada “Novela del tranvía”.

¹³¹ E. Pupo-Walker, *op. cit.*, p. 518.

De los Cuentos nerviosos

De acuerdo con Alicia Bustos Trejo los textos reunidos bajo el título de *Cuentos nerviosos*, temáticamente, responden al naturalismo y, formalmente, son piezas carentes de acción:

Por sus temas [...], se insertan cabalmente en el naturalismo: alcoholismo, agonías, cadáveres, sangre, hospitales (“Una duda”); madres prostitutas, mendicidad (“El vengador”); amores enfermizos, patologías (“Historias de *boulevard*”), expresados en un lenguaje esencialmente poético. En estos textos, carentes por completo de acción, Díaz Dufío describe siempre estados emocionales, sensaciones enfermizas de seres humanos en situaciones extraordinarias: terror, angustia, vaciedad (“Catalepsia”); en ellos domina la introspección psicológica como queda anunciado desde los títulos de algunos de ellos: “Cavilaciones”, “Confidencias”; se trata de estados enervados, patológicos.¹³²

Por su parte, Bertha Bautista sitúa dichos textos entre realismo y modernismo, y niega que pertenezcan al género cuentístico: “podemos considerarlos más bien como relatos cortos, reflexiones, no propiamente cuentos”.¹³³ Quizá el motivo por el cual estas dos estudiosas coincidieron en no otorgar la categoría de cuento a todos los textos de la compilación, fue que no lograron discernir entre los géneros debido a su conjunción con el lenguaje poético, ya que, como lo señala Pupo-Walker, las exclamaciones retóricas, la redundancia, el comentario de los escritores modernistas fueron recursos que a veces entorpecían el desarrollo narrativo, los cuales fueron procedimientos “frecuentes y hasta sintomáticos entre casi todos los primeros cuentistas del modernismo. El hábito adquirido por la poesía, de convertir al narrador en portavoz e interlocutor de todo cuanto se rodea se mantuvo en prosa”.¹³⁴

En mi opinión, las obras compiladas en este volumen responden al modernismo, visto como un movimiento ecléctico, que hace uso de otras corrientes artísticas para llegar al fin

¹³² Cf. Alicia Bustos Trejo, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, OBRAS XII. NARRATIVA, II RELATOS (UNAM, 2001), p. LI.

¹³³ B. Bautista Flores, *op. cit.*, p. 86.

¹³⁴ E. Pupo-Walker, *op. cit.*, p. 517.

estético deseado por el autor,¹³⁵ y entre ellas se encuentran ensayos, textos híbridos y piezas cuentísticas bien definidas.

Con el fin de clasificar los textos de *Cuentos nerviosos*, hago uso de la explicación que proporciona Alfredo Pavón para definir la narración breve. El cuento es la microestructura organizada cuantitativamente por dos situaciones: 1. El planteamiento inicial que explica el origen del presente narrativo, en el cual se encuentra la historia —o diégesis, que constituye un acontecimiento o serie de acontecimientos con un orden cronológico independiente del modo en que han sido predispuestos e introducidos en la obra, inscritos es un espacio-temporal dado—; 2. El pasaje de un estado de mejoramiento a uno de degradación o viceversa, que da cuenta en el presente narrativo de las transformaciones operadas mediante acciones, las cuales son conocidas como **intriga**.¹³⁶ El cuento recurre sólo a una transferencia situacional, cuyo planteamiento, evolución y desenlace requieren de escasos conflictos de interés, mínimos personajes y precarios informes sobre las motivaciones que llevan a determinada nuclearización. Todos estos recursos son dispuestos para lograr la concentración de sentido, es decir, lograr un efecto diegético único. Dicho género debe poseer narrador (o narradores), personajes, objetos y gozar de una ubicación espacio-temporal —aunque esta última característica llega a ser prescindible en el cuento moderno.

Partiendo de esta elucidación considero cuentos: “¿Por qué la mató?”, “Catalepsia”, “El primer esclavo”, “La autopsia”, “Una duda”, “El centinela”, “¡Maldita!”, “¡Madonna mía!” y “El vengador”. En dichos textos encuentro narrador, locación, temporalidad, personajes y, el rasgo más importante del género, una sola transferencia situacional, es decir, un antes y un después en el personaje, el cual sufre una transformación por medio de la intriga. Para comprobar mi tesis —exceptuando “Una duda”, ya que posteriormente elaboraré un análisis

¹³⁵ Sobre el eclecticismo modernista *vid.* capítulo III: “La modernidad en México”, en el presente trabajo.

¹³⁶ La función intriga se trata de los conflictos de intereses y la lucha de los personajes, que trae a escena dos entidades contrarias e irreconciliables, cuya coexistencia pacífica es imposible (*cf.* A. Pavón, *op. cit.*, p. 75).

profundo de esta obra— hablaré un poco sobre la conformación de las piezas anteriormente mencionadas, así como de la poética que el autor vierte en ellas.

En “¿Por qué la mató?”¹³⁷ —texto que empieza con una construcción temporal innovadora para la época, pues se inicia con una amenaza: “¡Te mataría!”; lo cual advierte la existencia de un antes y un después narrativo—, tras el adulterio cometido por la protagonista, representación de la *femme fatale*,¹³⁸ y de la visión retrospectiva que nos

¹³⁷ Carlos Díaz Dufó, “Cuentos nerviosos. Por qué la mató”, en *El Mundo*. Semanario Ilustrado, año VI, t. I, núm. 4 (22 de enero de 1899), p. 70. Recogido como “Por qué la mató”, en CUENTOS NERVIOSOS (MÉXICO, 1901), pp. 7-15.

¹³⁸ La representación en el arte finisecular decimonónico sobre la dicotomía entre mujer fatal y mujer frágil tuvo una explicación histórica, se trató de un malestar masculino que se plasmó en “las reproducciones literarias y artísticas de finales del XIX, las imágenes de la mujer que allí se desprenden hay que verlas, más que como un reflejo de las mujeres históricas, como un síntoma de los hombres, como una proyección imaginaria de sus temores y angustias ante ese otro sexo que después de haber sido concebido tradicionalmente como imagen y sombra masculina, comienza a ser reconocido modernamente como alteridad plena, autónoma y a veces siniestra” (José Ricardo Chaves, *LOS HIJOS DE CIBELES*, UNAM, 2007, p. 169). La razón por la que el hombre vio en la figura femenina una amenaza y creó dicho ideario se debió a que existió una reivindicación de los derechos de la mujer: de manera paulatina ésta tuvo acceso a la educación superior y pudo laborar en ciertos trabajos que anteriormente le estaban vedados, por tanto tuvo una mayor participación en la vida pública; por otro lado, grupos organizados de mujeres, en países Europeos, iniciaron las primeras campañas de control natal, con lo cual hacían uso de su libertad para decidir si tomaban el papel de progenitoras o lo rechazaban, lo que causó gran revuelo entre los conservadores, pues, hasta ese momento, la concepción era vista como su gran misión de vida. Por todo lo anterior, la mujer fue representada en las artes, por una parte, como la *femme fatale* que en “sus más significativos rasgos psicológicos destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal” (Erika Bornay, *LAS HIJAS DE LILITH*, MADRID, 2008, p. 115); la cual para satisfacer sus ansias materiales o carnales lleva al hombre a perderse en la locura o a cometer un asesinato, propio o ajeno, sin que por ello reciba castigo alguno a su perversidad. Por otro lado, la *femme fragile* es una figura femenina virginal, falta de iniciativa, sumisa, enfermiza, con alto valor moral y espiritual y que siempre se halla a la sombra del hombre. En las representaciones artísticas los tipos mujer fatal y mujer frágil adquiere una significación total en interrelación con la figura masculina, pues, en su mayoría, estos sólo sirven para revelar las problemáticas del protagonista masculino. En las letras mexicanas la gran mayoría de modernistas pertenecientes a la segunda generación empleó en sus creaciones literarias la figuras de la mujer frágil y de la fatal, sobre todo de ésta última. Al respecto Ana Laura Zavala Díaz señala lo siguiente cuando habla sobre la cuentística de Dufó: “Resulta evidente que en los textos de Díaz Dufó predomina la efigie de la *femme fatale*, la cual, envuelta en varios disfraces, encarna de nuevo el componente perturbador que causa la escisión del personaje masculino entre la búsqueda de la trascendencia y las necesidades mundanas. En su calidad de emisaria del mundo, la sombra femenina sigue cumpliendo con la función de destronar al protagonista del universo idílico, sublimado a través del amor; así mismo continúa teniendo una actuación secundaria, de franca dependencia con su contraparte masculina. Empero, en las letras mexicanas su presencia irá cobrando mayor relieve que la de la *femme fragile* —incluso en textos donde no existe una postulación decadente—, quizás porque a través de ella, de su manifiesta maldad, se patentiza el tan mencionado desgarramiento del hombre a finales del siglo antepasado” (A. L. Zavala Díaz, *op. cit.*, p. 169). Aunque coincido con la idea de que en la mayoría de los cuentos de Díaz Dufó donde aparece la figura de la mujer fatal o de la mujer frágil, ésta sólo ayuda a manifestar los conflictos internos del personaje masculino, sin alcanzar a tener un papel protagónico dentro de la diégesis, considero que existe una excepción y se trata justamente del caso de “¿Por qué la mató?”, cuento en el que la verdadera protagonista de la historia es la

proporciona el narrador acerca del vacío matrimonio de la mujer, el personaje provoca a su desdibujado esposo —“hombre taciturno y dulce, al mismo tiempo, sonámbulo del amor, perseguido por extrañas inquietudes, envuelto en palpables sobras, con una vaguedad nostálgica en las horas de más completo abandono [...]. Visión temblorosa y frágil [...]” (pp. 10 y 11)— para que éste la mate: “Y esperó, palpitante, ansiosa, poseída de un goce que cantaba en su ser un himno, esperó el momento supremo, cuando, después de haber trazado con temblorosa mano las dos líneas de un anónimo, vio abrirse aquella puerta y el relámpago de un disparo...” (p. 15). Dicho acto fue el que le infundió respeto y amor hacia su cónyuge que, para ese punto narrativo, ya no era sombra, tenía forma y lucía hermoso: “¡Matarla! ¡Ah! ¡Entonces sí lo amaría, lo adoraría de rodillas, su última mirada sería para él, su postrera palabra su nombre...! ¡Y la atracción del abismo se apoderó de ella, una atracción contra la que es vano luchar, un vértigo de sentir una sensación exquisita, incomparable, más fuerte que la misma muerte!” (p. 14). El adulterio en esta pieza se trata “de la falta que iba redimirla para el amor” (p. 14), mientras que el asesinato se convierte en la culminación amorosa: “—¡Ah, te adoro...!— murmuró como en un éxtasis” (p. 15), antes de expirar.

Con un narrador protagonista, “Catalepsia”¹³⁹ es quizá uno de los cuentos más poéticos de Dufío, lleno de figuras retóricas como: repeticiones, preguntas retóricas, interjecciones y sinestesias. La historia trata sobre el alma de un hombre que, después de un incontrolable descenso, cae en la cuenta de que su cuerpo está muerto: “De pronto dieron las cinco en el reloj de la iglesia. / ¡Una... dos... tres... cuatro... cinco...! / ¡Y me sentí allí, rígido, inmóvil! / ¡Era yo! Me sentía encerrado en aquella armadura de acero. ¡Mi cuerpo! Había encontrado mi cuerpo” (pp. 19-29). Éste es un texto que comunica el miedo del ser humano por lo desconocido: el confundir la muerte con vida o el vivir en muerte. Desarraigado de

femme fatale, quien ve en su contraparte masculina el móvil para alcanzar sus fines, sin que por ello la intriga narrativa recaiga en él.

¹³⁹ Carlos Díaz Dufío, “Catalepsia”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 3 (20 de mayo de 1894), pp. 35-36 y con la misma firma, “Cuentos siniestros. II. Catalepsia”, en *El Mundo*. Semanario Ilustrado, t. I, núm. 11 (17 de marzo de 1895), p. 10. Recogido como “Catalepsia”, en CUENTOS NERVIOSOS (MÉXICO, 1901), pp. 17-23.

los preceptos católicos, el alma del personaje no asciende al Cielo, no desciende a los Infiernos ni paga su condena en el Purgatorio, sino que queda errabundo en el mundo, donde los vivos representan el bestiario humano: “Y aquellos hombres allí, espiando mi cuerpo con avideces de ave de rapiña, clavando las garras de sus risas ahogadas en mi carne de cementerio” (p. 22). En este texto subyace la congoja del hombre moderno ante el concepto de “la muerte de Dios” y la nada que aparece tras ella:¹⁴⁰

Luego...una agitación inesperada... Pasos que se aproximan, resonantes, taconeo de beodo en la losa de un sepulcro... Gritos de dolor sublime, cuerpos que se desploman... el ruido de una tapa al caer sobre una caja... ¡Otra vez el frío, el horrible frío, que entra en mi médula...! ¡Y la sensación de vacío... de un inmenso vacío, prolongándose en la tiniebla...! (pp. 22-23)

Con un narrador omnisciente y sin diálogo alguno, “El primer esclavo”¹⁴¹ es un cuento que, a manera de escenas cinematográficas, presenta diferentes etapas de la evolución del planeta hasta la aparición del hombre. Las primeras escenas versan sobre el proceso de formación de la Tierra:

Desprendióse aquel fragmento de la enorme masa del Sol, y rodó por lo Infinito hasta quedar prendido en la zona de atracción, hacia el foco luminoso. Se movió pesadamente sobre sí mismo, y, dando sus primeros traspies por el espacio, comenzó su interminable carrera a través del tiempo. Pasaron muchos millares de siglos; las nubes lloraron largamente sobre el nuevo peregrino; vapor de gases lo envolvió a modo de encaje sutil; el agua y el fuego riñeron horrible combate, y al disiparse las brumas que rodeaban aquel globo, una ligera película obscurecía a trechos la materia ígnea (p. 27).

¹⁴⁰ El concepto de “la muerte de Dios”, expuesto por Hegel y Nietzsche, no se trata de un “ateísmo” en el sentido clerical, ya que no demuestra que Dios no existe, más bien, éste corresponde al fenómeno llamado “secularización”, el cual se refiere a la “ausencia de Dios” que es una crisis “de pérdida de la fe, de duda religiosa [y] de temor del ateísmo” (Rafael Gutiérrez Girardot, MODERNISMO. SUPUESTOS HISTÓRICOS Y CULTURALES, MÉXICO, 1988, p. 46). Esto ocasionó que el hombre (el poeta) de la época sacralizara lo mundano y profanara lo sagrado: “Esta ausencia de Dios tiene una de sus causas más inmediatas en los principios de egoísmo y racionalidad de la sociedad burguesa y en sus valores terrenales, pero también en lo que Hanna Arendt llamó ‘el triunfo del animal *laborans*’, esto es, la plenitud del proceso de mundanización y racionalización de la vida, la realización del progreso” (R. Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, p. 52). Tras el extravío de la fe cristiana, se perdió una realidad, un soporte para el ser humano, por lo que éste quedó desprotegido por algo superior a él y sólo contó con la certidumbre de su propia existencia: “no significa que tras la pérdida de la certeza en un más allá se le ofreciera al hombre un más acá diverso, sino que más bien fue lanzado del más allá y del más acá a sí mismo” (*idem*).

¹⁴¹ Carlos Díaz Dufó, “El primer esclavo”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 5 (3 de junio de 1894), pp. 70-72. Recogido con el mismo título, en CUENTOS NERVIOSOS (MÉXICO, 1901), pp. 25-34.

Posteriormente, pareciera, se van realizando una serie de *close ups*, enfocando la India, una tribu y, finalmente, a unos amantes que son parte de ella. Cada una de las partes constitutivas de la pieza goza de una afortunada descripción; por ejemplo, a manera de preludio sobre el destino de los personajes el escritor recrea una naturaleza peligrosa, en la cual, incluso, lo que pareciera ser nítido es riesgoso: “Cada sombra es la muerte; el claro en el bosque es el peligro; el árbol envenena; el pantano envenena; la roca, desnuda y hosca, destaca sus líneas entre un semillero de flores; el viento arrastra polen y abrasa cuento toca” (p. 28). Y después, la historia de los amantes Sakya y Varuni en la cual, tras la estática contemplación de Sakya hacia Varuni, se desata el clímax; éste trata sobre una amenaza que se avecina: el hombre que captura al hombre y lo pone a sus servicios. Los verbos de movimiento crean el conflicto que provocará la transformación en la historia: “Hay que huir: escalar los primero eslabones de la montaña, trepar por ella, asirse de cantil a cantil, deslizarse por un reborde que limita un abismo, y penetrar en lo profundo de alguna cueva, boca infernal [...]” (p. 31). La fuga es en vano, el hombre es conquistado y la mujer sometida por aquellos que saben cosechar, que fabrican sus propias tiendas con pieles de animales y que, en lugar de matar a su enemigo, lo convierten en su esclavo. Esto hace referencia a un tema de interés para el hombre moderno: el humano es esclavizado por otro, cuando el segundo se halla peldaños arriba en la escala del progreso.¹⁴² Dufóo, quizá, con ello creó una metáfora sobre el nuevo orden moderno, el cual sometía al más “débil”.

Con un manejo más sobrio del lenguaje, “La autopsia”,¹⁴³ contado por un narrador omnisciente, trata sobre el matrimonio compuesto por una joven mujer “con un alma

¹⁴² El positivismo encontró en el darwinismo social la justificación para que la burguesía ocupara un alto peldaño dentro de la escala social y para que al pueblo le fuera negado su derecho a opinar y a defender sus intereses, pues éste postulaba que “en la lucha por la sobrevivencia siempre triunfa el más apto”: “la doctrina positivista según la cual el progreso produce fatalmente una clase afortunada que, por poseer mejores dotes, representa la selección de las especies y tiene, por lo mismo, el derecho casi sagrado de explotar y sostener a su dominio a los ineptos” (José Vasconcelos, Discurso publicado en *La Revista del Maestro*, México, 1992 *apud* L. Zea, *op. cit.*, 1968, p. 31).

¹⁴³ Carlos Díaz Dufóo, “Cuadro de género”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 9ª época, año 48, t. 94, núm. 15236 (24 de noviembre de 1888), p. 1 y con la misma firma y mismo título, en *Revista Azul*, t. I, núm. 10 (8 de julio de 1894), pp. 149-151. Recogido como “La autopsia”, en *CUENTOS NERVIOSOS (MÉXICO, 1901)*, pp. 43-51.

inquieta, nacida para ser contemplada de rodillas” (p. 46) y un médico, quien es “un hombre frío y reservado, impregnado del espíritu de problemas trascendentales, de casos patológicos de dudas científicas” (p. 46). Teodora, nombre de la protagonista, orillada por la indiferencia de su marido, decide huir de casa con un amante. La monótona vida del doctor no muda de rutina por la ausencia de su esposa ni por su engaño. Sin embargo, en una ocasión, mientras éste imparte su cátedra, el cuerpo de una mujer es llevado al anfiteatro para ser estudiado por envenenamiento de cianuro, éste pertenecía a Teodora; por primera vez el narrador nos describe hermoso el cuerpo de la mujer: “sus formas habían sido holladas por el placer, sin que perdieran el primitivo encanto de sus líneas. El vicio hizo rodar aquel montón de carne blanca y tersa, de suaves contornos y virginales redondeces” (p. 51). Tras ver el cuerpo de su esposa, el doctor continúa con su clase y su rostro, indiferente ante lo amoroso (humano), se ilumina frente a la autopsia (ciencia). El médico hace la primera incisión.

En “El Centinela”,¹⁴⁴ con ayuda de elementos sensoriales, un narrador omnisciente construye en este cuento un ambiente fantasmal, encaminado a causar terror:

[...] los árboles cabeceando como espectros trágicos, la carretera retorciéndose en blancas curvas, semejante a un reptil monstruoso; a lo lejos fulguraciones metálicas y rumor apagado que se propaga en ondas [...]. A ocasiones un grito agudo; es la voz de un centinela, que recoge el viento en su amplia túnica, primero como una maldición, después como un quejido, más tarde como un suspiro, hasta perderse en el misterio de la noche. Luego, el silencio, la calma, ese inmenso vacío poblado de ojos que no se ven y de voces que no se escuchan, ronda invisible que azota la frente del que vela y pasa carcajeándose a la sordina, caballeros en un rayo de luna, envueltos en polvillo luminoso [...] bailando su danza loca en un punto indeciso del espacio (pp. 69-70).

En dicha locación y temporalidad el narrador coloca un batallón y en él a Pedro, joven soldado, quien mientras hace su centinela, recuerda la imagen espantosa de uno de sus amigos que se había suicidado días antes desempeñando la misma labor: “semblante lívido, de ojos abiertos, boca contraída y cabellos erizados” (p. 70). Durante su guardia, Pedro

¹⁴⁴ Carlos Díaz Dufío, “El centinela”, en *El Mundo*. Semanario Ilustrado, t. I, núm. 14 (7 de abril de 1895), p. 9 y con la misma firma y mismo título, en *Revista Azul*, t. III, núm. 10 (7 de julio de 1895), pp. 158-159. Recogido con el mismo título, en *CUENTOS NERVIOSOS* (MÉXICO, 1901), 67-74.

entra en cavilaciones respecto a la vida y a la muerte, y añora el lejano hogar —lugar siempre inalcanzable para los personajes dufoonianos—, es en ese momento cuando la intriga se gesta: “Una encina, vieja y rugosa, se alzaba ante él; sus ramas se extendían formando un nido de verdura, y agitadas por el viento murmuraban frases dulces a los oídos del centinela. / ¡Qué raro sonaba aquel concierto! / Se sentó debajo de un árbol y se puso a escuchar” (p. 72). El concierto era llevado a cabo por los componentes de la Naturaleza, todos ellos entidades femeninas: encinas, ramas, estrellas y flores; quienes en su decir incitaban a Pedro a ir hacia ellas, conduciéndolo a la locura y, después, a la muerte: “Pedro, desprendió la correa de su *remington* y comenzó a pasarse la otra extremidad alrededor del cuello” (p. 74).¹⁴⁵

Contada por un narrador omnisciente, “Maldita” es la historia de un oficinista,¹⁴⁶ quien un día de abril, mientras celebra la liturgia en una parroquia, ve aparecer una visión que le es recurrente: “Y la veía, la veía siempre” (p. 93). En una atmósfera de somnolencia creada a partir de la apelación de los sentidos: “Y el mísero cerraba los ojos, se dejaba ir en aquella corriente de flores frescas que rebosan los vasos, en aquel adormecimiento vaporoso, mientras el órgano desplegaba sus alas sonoras, su himno amenazante, como la voz de una tormenta lejana” (p. 93); surge la visión de un ente femenino calificado como impío, provocativo y maldito: “la roja cabellera esparcida, los labios carnosos, húmedos de besos, las pupilas lucientes” (p. 93). Es el ambiente de la ceremonia —“la oleada **susurrante** de los rezos, el **ronquido** atenuado de la multitud que llenaba el templo y que lo **arrullaba** un momento” (p. 93, las negritas son mías)— el que induce al personaje a oscilar entre el sueño y la realidad; estados que se mezclan mediante la incrustación de imágenes, por ejemplo: mientras el rito de la comunión se realiza, una determinada acción transporta al personaje a otro espacio... “Y la vibradora campanilla hacía inclinar las cabezas, como una

¹⁴⁵ Las entidades de la naturaleza femeninas causantes de la locura y la muerte de la figura protagónica masculina pertenecen a las diversas representaciones de la mujer fatal. Sobre la *femme fatale* vid. nota núm. 135 al presente capítulo.

¹⁴⁶ Carlos Díaz Dufóo, “¡Maldita!”, en *Revista Azul*, t. IV, núm. 6 (8 de diciembre de 1895), pp. 92-93. Recogido con el mismo título, en CUENTOS NERVIOSOS (MÉXICO, 1901), pp. 91-95.

hoz que tronchara un campo de trigos” (pp. 93-94). El lugar al que se traslada la imaginación del personaje durante sus lapsos de ensoñación es el campo en un eterno abril, espacio donde se halla “la **amada** cabeza de rojizos destellos, la loca pasión selvática de aquel espíritu, la desposada de sus ensueños...” (p. 95, las negritas son mías); ahí es cuando interviene la intriga narrativa: la traición de la mujer que lleva al hombre a caer en “el abandono, las eternas noches, el hundimiento de la vida, el ansia de soledad y el misticismo envolviéndolo con sus negros crespones” (p. 95). Tras lo cual el sacerdote regresa a aquel abril en el que lleva a cabo la consagración de la Hostia y “entre ella y él, se alzaba siempre la provocativa cabeza de roja cabellera y de boca carnosa [...]” (p. 94). Los papeles entre lo sagrado y lo mundano se intercambian y se llega a confundir el deseo carnal con el objeto de adoración divina.¹⁴⁷ La pieza finaliza con una repetición que pareciera ser presagio del “naufragio de aquella alma” (p. 94): “Y el órgano desplegaba sus alas sonoras, su himno amenazante, como la voz de una tormenta lejana” (p. 95).

Con un doble narrador (un amigo de Ernesto, protagonista de la pieza, quien, posteriormente, se convertirá en un narrador autodiegético), “¡Madonna mía!” es la historia del arribo de Ernesto,¹⁴⁸ joven de temperamento inocente, fino, exquisito y apasionado, a la ciudad: “Era uno de tantos muchachos ricos, que en el fondo de una *hacienda* sueñan la novela de la vida, se dejan ir en alas de la fantasía, y una hermosa mañana llegan a la capital con su bagaje de frescas ilusiones” (p. 108). En una fiesta de salón, Ernesto se enamora de una mujer, representación de la *femme fragile*, que se convertiría en su “Ideal eterno” (p. 110), por ello la llama *Madonna*: “Todo lo que sus largas horas [...] había él idealizado, de suave, de tierno, de uncioso, se realizaba en aquella criatura, que pasó delante de él, rodeada de su gracia mística, en su belleza frágil y como soñada” (p. 109). Esta mujer se hace acompañar siempre por la figura paternal: “viejo severo, de blanca testa

¹⁴⁷ Sobre la desacralización de lo sagrado y la sacralización de lo profano *vid.* nota núm. 140, en el presente capítulo.

¹⁴⁸ Carlos Díaz Dufío, “¡Madonna mía!”, en *Revista Azul*, t. v, núm. 9 (28 de junio de 1896), pp. 129-130 y con la misma firma y mismo título, en *El Imparcial*, t. v, núm. 745 (3 de octubre de 1898), pp. 2. Recogido con el mismo título, en CUENTOS NERVIOSOS (MÉXICO, 1901), pp. 103-113.

erguida y noble continente de héroe” (p. 111). El idilio entre los “enamorados” se lleva a cabo en salones que reflejan la condición burguesa del momento histórico: “amplias salas iluminadas, los grandes espejos biselados, los hombros al descubierto, las diademas de brillantes, los enormes candelabros, el *fru-fru* de las sedas, el rumor de los abanicos y el estallido de las carcajadas” (p. 100). Un buen día Ernesto es invitado por el padre de la madona a comer. En el comedor es presentado a tres señores de apariencia respetable, en dicho espacio se crea un ambiente de barullo, botellas destapadas y vaho de café. En ese punto narrativo existe un cambio en la actitud de la “madona”, anunciando una transformación en la historia y en el personaje femenino que va de una mujer frágil a una fatal: “¿Por qué extraños caminos aquella belleza frágil, suave, entró en un nuevo estado de conciencia —para él desconocido— en el que parecía cruzar todas las tentaciones y bogar todos los deseos?” (p. 112); después de lo cual a Ernesto: “no le pareció anormal la posición del padre, cuando la *Madonna* al inclinarse para ofrecerle un terrón de azúcar, rozó con sus rizos blondos las ardientes mejillas del invitado” (p. 112). Posteriormente, se hace la invitación al juego que el protagonista acepta seducido por la “madona”, en el cual perdió sus pertenencias y, debido al engaño y la traición, su inocencia de joven campirano; empero, adquirió una deuda con el “padre” de su “frágil” amada. La estafa cometida por el “padre” y “la hija”, explica Ernesto a su amigo, mientras se hallan bebiendo en una cantina, se había repetido con varios muchachos soñadores de provincia.

“El vengador”,¹⁴⁹ con un narrador autodiegético, se inicia ante un jurado, cuando el protagonista se está declarando culpable de un matricidio: “—¡Sí, señores jurados, aquella mujer, aquella anciana, era mi madre [...]” (p. 125). Después de la confesión relata el *modus operandi* y el porqué del asesinato. El crimen fue cometido una noche tempestuosa: “Afuera, el viento gemía en ráfagas siniestras y la lluvia golpeaba a intervalos los cristales

¹⁴⁹ Carlos Díaz Dufío, “Cuentos siniestros. El vengador”, en *El Mundo*. Semanario Ilustrado, t. I, núm. 10 (10 de marzo de 1895), pp. 9-10 y con la misma firma, “El vengador”, en *Revista Azul*, t. III, núm. 26 (27 de octubre de 1895), pp. 413-415. Recogido con el mismo título, en CUENTOS NERVIOSOS (MÉXICO, 1901), pp. 123-131.

de la ventana” (p. 125); mientras la mujer dormía, su hijo la asfixió. La razón del homicidio, el abandono del hijo y del padre por parte de la madre: “Una noche, mi padre, mi pobre padre enfermo, yo, muy niño, la miseria... el delirio... Y al amanecer, él, moribundo... yo pidiendo pan... mientras ella tal vez dormía su sueño orgiástico en un salón dorado [...]” (p. 127). A continuación, cuenta su vida de estudiante: inmerso en tabernas y rodeado de mujeres, en una ocasión había tratado de herir a una mendiga, confundiéndola con su madre bajo los efectos del alcohol. Su juventud, dolorosa, llena de deseos de venganza y remordimientos, sería una etapa en la que su padre fantasmagóricamente se le aparecía para recordarle el agravio. ¿El consuelo?, confundirse entre la multitud para pasar inadvertido, sin lograr hallar tranquilidad entre la muchedumbre.¹⁵⁰ Así transcurre su vida, hasta que un día descubre la morada de la anciana y comete el crimen que lo libera del fantasma de su padre, a quien logra vengar: “El que del sueño brotó, volvió al ensueño; la que materia fue, tornó a la materia. ¡Oh mis noches, mis tristes noches...! ¡Ya no volveréis a enloquecerme...!” (p. 131).

Ahora bien, no considero pertenecientes al género cuentístico los siguientes textos: “*Sub lumine semper*”, “Cavilaciones”, “El viejo maestro”, “*At home*”, “Confidencias” y “Guitarras y fusiles”. La mayoría de estas piezas poseen un carácter reflexivo que las acerca a la forma discursiva del ensayo. En ellas se halla presente el *reposo* que no busca el efecto, sino el sentido y la significación; con dicha característica intrínseca al texto, éste se determina por ser “tranquilo, pensativo, amortiguado”.¹⁵¹ Por tanto, considero prudente dedicar unas líneas al género ensayístico, para analizar los títulos previamente mencionados.

El ensayo, de acuerdo con Liliana Weinberg, entró en una importante etapa de consolidación como género discursivo a partir de su vinculación con el periódico: “Es a partir de entonces que [...] refuerza sus caracteres de concisión, curiosidad intelectual,

¹⁵⁰ Sobre la fascinación del hombre moderno por las multitudes *vid.* capítulo II: “La modernidad”, en el presente trabajo.

¹⁵¹ E. Allan Poe, *op. cit.*, p. 302.

interés omnívoro por los temas más diversos, y es así como extiende los debates de la mesa de café, el tiempo dedicado a examinar y discutir cuestiones ‘de actualidad’ a ‘entender’ temas de hondura y alto grado de especialización”.¹⁵² Empero, en el México de finales del siglo XIX fue una labor complicada el definir la palabra ensayo, pues aunque ya existía el género en su aspecto formal, es decir, “como manifestación de ideas sobre situaciones del momento, con las que el escritor podía estar o no de acuerdo, y sobre las que formulaba propuestas y soluciones”,¹⁵³ no fue sino hasta entrado el siglo XX que el término se empleó por la “crítica literaria de la cultura hispánica cuando Leopoldo Alas *Clarín* comentó el *Ariel* de José Enrique Rodó”.¹⁵⁴

Actualmente, el género ensayístico es considerado la interpretación del conocimiento que tiene como único fin comprender un mundo puesto en valor; es la interpretación de una representación hecha diálogo, del desenvolvimiento de una forma de pensar de determinado autor:

Si la interpretación es constante confrontación del plano semiótico con una realidad extrasemiótica, el ensayo es el género por excelencia para llevar a cabo el proceso interpretativo, y más aún, el ensayo se constituye en interpretación de interpretaciones y representaciones simbólicas y conceptuales ya dadas por el contexto y la tradición cultural en que está inmerso.¹⁵⁵

Cuando el ensayista crea dicha interpretación configura tres coordenadas: persona (yo), espacio (aquí) y tiempo (ahora); mediante las cuales el lector logra desentrañar con mayor éxito la inquietud del autor acerca de los temas y los juicios que componen el ensayo (pues el juicio es “herramienta, forma y condición universal del conocimiento”).¹⁵⁶ Tales ejes ayudan al receptor a forjar su propia interpretación del tema que se evalúa. Cuando el lector recurre al yo-aquí-ahora que delimita y posiciona al autor para interpretar su interpretación, se entabla un diálogo entre ambos; así, lo que parecía ser un punto de vista unidireccional,

¹⁵² Liliana Weinberg, *EL ENSAYO ENTRE EL PARAÍSO Y EL INFIERNO* (UNAM, 2001), p. 37.

¹⁵³ Belem Clark de Lara, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *OBRAS XIV. MEDITACIONES MORALES* (UNAM, 2007), p. LXIX.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. LXVIII.

¹⁵⁵ L. Weinberg, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 33.

adquiere mayor apertura, con lo que ya no se podría hablar solamente de un “yo”, sino de un “nosotros”:

Se trata de un proceso interpretativo que en doble movimiento enlaza al ensayista y su comunidad, a la palabra y al universo simbólico y conceptual del autor con un horizonte de sentido, y le permite acceder a un nosotros que periodiza y profundiza el ahora y que extiende el aquí en las nuevas coordenadas del espacio interpretado.¹⁵⁷

Así pues, este género es el diálogo que el escritor entabla con su lector sobre determinado tema, empleando juicios y símbolos. Conversación que, según John Skirius, debe cumplir con cuatro rasgos básicos: la confesión, la persuasión, la labor informativa y la artística.¹⁵⁸

Con base en lo anterior, considero que “*Sub lumine semper*” y “Cavilaciones” pertenecen al género ensayístico. No obstante, dentro de los títulos enumerados previamente también vislumbro dos textos híbridos como “*At home*” y “La muerte del ‘Maestro’ ”; una reflexión, “Confidencias”, que no logra concretarse como ensayo porque sólo expone ideas, sin la intención de persuadir; una historia que presenta marcado tono lírico, “Guitarras y fusiles”, la cual no coloco dentro del listado de cuentos, pues carece de intriga y sólo refiere acontecimientos aislados sobre la vida del personaje; y un relato, “El viejo maestro”, que presenta un narrador, una ubicación espacio-temporal y una historia, pero no posee la intriga que generaría un cambio en el protagonista. Ahora bien, sobre dichas obras hablaré brevemente.

Ensayo trabajado con lenguaje poético, “*Sub lumine semper*” dialoga sobre la dualidad del escritor de finales del siglo XIX: poeta-periodista.¹⁵⁹ En dicho texto, el trabajo del literato es representado por un libro nuevo y cerrado de poemas: “estrofas de un poeta amado, muchos pedazos de vida concentrados en algunas páginas, fragmentos de dolores y rayos de esperanza, unidos por el hilo invisible de una inspiración robusta y

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵⁸ Cf. B. Clark de Lara, *op. cit.*, p. LXVIII.

¹⁵⁹ Carlos Díaz Dufío, “*Sub lumine semper*”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 12 (22 de julio de 1894), pp. 180-181. Recogido con el mismo título, en CUENTOS NERVIOSOS (MÉXICO, 1901), pp. 67-74.

comprehensiva” (p. 37). Sin embargo, este poemario se halla bajo un montón de: “periódicos, revistas extranjeras, recortes, apuntes y cuartillas a medio llenar” (p. 37); objetos que simbolizan la labor del escritor moderno dentro del periodismo. El poeta no puede acceder al texto literario por atender sus obligaciones periodísticas: “tú, centinela de mis largas veladas de lucha, has debido reírte interiormente, con carcajada irónica, al verme revolotear alrededor de la *Memoria* de un Estado o rebuscar periódicos de incisiva elocuencia con que dar relieve a un suelto de gacetilla” (p. 38). Finalmente, en el mundo narrado, la prensa, “monstruo que todo lo devora, que nunca está ahíto” (p. 40), termina por absorber la actividad literaria, porque “amar [a la poesía] es hermoso: vivir [del periodismo] es necesario” (p. 40).

“Cavilaciones”,¹⁶⁰ ensayo que se abre con la presentación de *La melée sociale* de Clemenceau, que trata el suicidio de un niño de 12 años de edad, tema a partir del cual Dufóo desarrollará un texto que habla del “malestar de fin de siglo” como un producto de la modernidad: “ya no hay niños en esta etapa de la vida humana [...]. Nuestros niños son viejos” (p. 77). El hombre se reconoce en un momento de declive, tras haber alcanzado una etapa de madurez en la historia humana. La vejez y muerte de la infancia es metáfora del truncamiento de un futuro, ya que la modernidad había derribado las tradicionales formas de vida y en su lugar había colocado al imperante materialismo y con él nuevos paradigmas morales: “Allá van nuestras pasada orgías o nuestras ondas crisis. No hemos podido, no, ofrecer una vida sana a la nueva simiente [...].” (p. 79). En esta pieza se maneja como un mal hereditario (naturalismo) la sensibilidad enfermiza (decadentismo): “Una inmensa fatiga ha aguzado nuestro sistema nervioso, lo ha apurado, y las impresiones, quintaesenciadas, repercuten en nuestro organismo con extraordinaria viveza” (p. 78).

¹⁶⁰ Carlos Díaz Dufóo, “Cavilaciones”, en *Revista Azul*, t. III, núm. 12 (21 de julio de 1895), pp. 185-186. Recogido con el mismo título, en *CUENTOS NERVIOSOS* (MÉXICO, 1901), pp. 75-82.

“El viejo maestro” es un relato que inicia con tintes de crónica y que cuenta la historia de un viejo artista,¹⁶¹ quien, después de haber tenido su época de gloria en Italia, se encuentra olvidado y lejos de su tierra: “Los gritos de victoria, las aclamaciones populares, las músicas marciales, las felicitaciones entusiastas... ¿Ya en la copa de los brindis no hay más que lágrimas?” (p. 87). En este texto subyace otra de las preocupaciones del escritor moderno, el desplazamiento del artista que trajo consigo la modernidad en su interminable devenir: “¡Ah!, es hermoso esto, es hermoso este sacrificio de todos los días, de todos los momentos para caer vencido, muerto en vida, y ver cómo se despiertan otras energías y se elevan otros ídolos y se desencadenan otros aplausos” (p. 86).

“*At home*” se trata de una pieza híbrida que va de lo descriptivo a la reflexivo.¹⁶² Con un lenguaje modernista, en ella se pinta una tarde lluviosa en una ciudad: “La tierra toma con delicia su baño de regadera; se ha levantado muy temprano, se ha prendido su tocado de flores recién abiertas, se ha ruborizado a los besos del astro de fuego [...] amanecerá más hermosa, cada latigazo de agua hará saltar en su rostro nuevos colores” (p. 100). Después de dicha descripción se presenta un razonamiento acerca del acto de producir literatura: “¿No os ha ocurrido a ocasiones rectificar el desenlace de una novela, acomodarlo a vuestra fantasía?” (p. 101). Bajo esta idea, la obra literaria puede hallar un paralelismo con la lluvia: “Los arroyuelos entonan su canción rítmica; van murmurando secretos susurrantes [...] leyendas de regiones albas, cuentecillos sorprendidos en los nidos, diálogos escuchados en los rosales; y allá van [...] con las ondas inquietantes que arrastran hojas desprendidas de las ramas, tapones de corcho, fragmentos de periódicos...” (p. 100). Posteriormente, da paso a la meditación moral: “Si la maldad no existiera, ¿cómo

¹⁶¹ Carlos Díaz Dufío, “El viejo maestro”, en *Revista Azul*, t. III, núm. 23 (6 de octubre de 1895), pp. 359-360 y con la misma firma, “Italia. El viejo maestro”, en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, t. II, núm. 10 (6 de septiembre de 1896), p. 150. Recogido con el título de “El viejo maestro”, en *CUENTOS NERVIOSOS* (MÉXICO, 1901), pp. 83-89.

¹⁶² Carlos Díaz Dufío, “*At home*”, en *Revista Azul*, t. II, núm. 22 (31 de marzo de 1894), pp. 341-342. Recogido con el mismo título, en *CUENTOS NERVIOSOS* (MÉXICO, 1901), pp. 97-104.

conoceríamos la bondad? ¿Qué empleo tendrían las virtudes y los actos heroicos?” (p. 102).

Y la pieza se clausura con la repetición de un fragmento de la pintura inicial.

A manera de declaración, “Confidencias” refiere las preferencias de un narrador por el amor mal correspondido en vez de un amor “sano”:¹⁶³

no me seducen esas esculturas de carne, espíritus tranquilos que tienen la limpidez de los arroyuelos, almas que están siempre en oración [...], organismo débiles que no conocen la dicha contenida en estos repentinos incendios de rebeldía que estallan en los temperamentos fortificados por la lucha y para luchar creados (p. 117).

El narrador huye de la serenidad por parecerle fatigosa: “[...] por ausencia de sensaciones, mueren muchos amores. Un cansancio enorme se apodera de los espíritus, esa carencia de actividad los consume poco a poco, y un día se sienten poseídos del dolor inmenso de no sentir dolores” (p. 119). Y termina el texto anunciando: “Es hermoso escuchar la confesión ruborosa de la niña que amáis. Pero es mucho más hermoso todavía oír decir a la mujer que os ama: ¡Oh, te aborrezco!” (p. 121).

En “Guitarras y fusiles”,¹⁶⁴ con un marcado lirismo, se desarrolla una historia tocante a una preocupación moral. Un joven es llevado a la guerra, dejando atrás patria, madre y amada; sin embargo, mantiene con él “el único amor que le resta de sus amores perdidos” (p. 136): su guitarra. En la guerra le suplantán su instrumento artístico, por uno de guerra: “Le dirán cómo se esgrime el arma, le enseñarán a matar, le harán que ame la sangre, y herirá y matará [...]” (p. 137). Sin una acción o situación que provoque un antes y un después en el personaje, el texto finaliza con la mención de que si el joven regresa a su lugar de origen, ya no encontrará a la madre y sí a la amada, pero casada y con hijos. Su único consuelo y amor será su guitarra, con la cual se despedirá: “—y el pespunteo de una guitarra— que parecerá decir: ¡adiós!, ¡adiós!” (p. 139).

¹⁶³ Carlos Díaz Dufío, “Confidencias”, en *Revista Azul*, t. III, núm. 24 (3 de octubre de 1895), p. 381. Recogido con el mismo título, en CUENTOS NERVIOSOS (MÉXICO, 1901), pp. 115-121.

¹⁶⁴ Carlos Díaz Dufío, “Guitarras y fusiles”, en *Revista Azul*, t. IV, núm. 22 (29 de marzo de 1896), pp. 335-336 y con la misma firma y mismo título, en *El Mundo*. Semanario Ilustrado, t. II, núm. 20 (15 de noviembre de 1896), p. 308. Recogido con el mismo título, en CUENTOS NERVIOSOS (MÉXICO, 1901), pp. 133-139.

En este breve resumen de los textos compilados en *Cuentos nerviosos* he señalado que algunos de ellos son indudablemente cuentos, en tanto hay otros que parecieran estar dentro del mismo paradigma y otros más que se encuentran fuera de él. Ante ello, se impone la pregunta: Si la clasificación genérica no fue el criterio para reunir las piezas, ¿cuál fue entonces el móvil por el que Dufóo las seleccionó y las bautizó con dicha nomenclatura? Pavón sugiere que existen cinco modelos antológicos a seguir: histórico, de movimiento literario, generacional, temático y de lector.¹⁶⁵ Es en el estudio de este crítico donde hallo la respuesta a la pregunta planteada, todas las piezas tienen como característica la brevedad y discurren sobre problemáticas propias del escritor moderno y tópicos del decadentismo, abordados con un estilo modernista:¹⁶⁶ el imaginario decadente (*le femme fatale* y *le femme fragile*), el desamparo del hombre tras la “ausencia de Dios”, el sometimiento del más “débil” por un nuevo orden moderno, la labor del poeta-periodista, el trueque del amor hacia lo natural por el amor a la ciencia, la locura, la prostitución, la perfidia, el suicidio, el matricidio, el asesinato, el artista olvidado, el juego, la tentación, la relativa moral, los amores enfermizos. Es, pues, una colección que el lector pudiera integrar bajo el criterio de movimiento literario. De tal manera, la primera cláusula del título (*Cuentos*) responde a la brevedad y a la estructura narrativa que poseen la mayoría de las piezas, mientras que la segunda (*nerviosos*) resume las inquietudes del autor de la segunda generación de modernistas mexicanos:¹⁶⁷

Todo es doloroso en la vida moderna. Nuestras lecturas, nuestras impresiones, nuestras mismas alegrías se *padecen*: se ha quintaesenciado la existencia y el zumbido de un cínife llega a nuestros oídos como el estampido de un cañonazo. [...]

¹⁶⁵ Cf. A. Pavón, *op. cit.*, p. 14

¹⁶⁶ Sobre el decadentismo y las características de la literatura modernista en México *vid.* capítulo III: “La modernidad en México”, en el presente trabajo.

¹⁶⁷ Gabriela Mora llama serie o colección integrada a cualquier grupo de relatos interrelacionados, los cuales pueden no estar vinculados a partir de un criterio genérico, pero sí por medio de la intervención del lector, quien “mediante diversas inferencias textuales, produce (o no) la integración de los textos” (Pablo Brescia y Evelia Romano, “ESTRATEGIAS PARA LEER TEXTOS INTEGRADOS”, UNAM, 2006, p. 17); tal es el caso del volumen de cuentos de Díaz Dufóo. Por otro lado, el estudio que realiza Mora sobre *Cuentos malévolos* de Clemente Palma me sirve como apoyo para reafirmar que *Cuentos nerviosos* está integrado bajo la idea de movimiento estético: “La carne y los nervios son motivos claves en las historias hiladas por los decadentistas [...]” (Gabriela Mora, “LOS CUENTOS MALÉVOLOS DE CLEMENTE PALMA”, UNAM, 2006, p. 377).

Reina en nuestra extrema civilización un sentimiento de pavor infinito; es una humanidad que tiene miedo. Nuestra literatura contemporánea está herida de esta dolencia extraña que invade nuestros espíritus como una onda amarga.¹⁶⁸

Por último, dentro de *Cuentos nerviosos* existen, además de las ya mencionadas, dos piezas, a las cuales dedicaré apartados especiales. La primera de ellas, por su complejidad estructural, es digna de un análisis profundo, pues posee la hibridación genérica de crónica y cuento, revelando la labor del escritor moderno que oscilaba entre el periodismo y el arte; del mismo modo, en ella se hace uso de la écfrasis, la cual refiere el eclecticismo de las artes visuales dentro de la literatura modernista, se trata, pues, de “La muerte del ‘Maestro’” a la que consagraré el capítulo VI. Mientras que en el próximo capítulo trabajaré “Una duda”, con el fin de analizar una pieza prototípicamente cuentística que contiene temas relacionados con la modernidad, está construida mediante recursos modernos y da muestra de la poética de Carlos Díaz Dufío.

¹⁶⁸ Carlos Díaz Dufío, “Los tristes”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 25 (21 de octubre de 1894), p. 386.

V. “UNA DUDA”, ENTRE LA VALORACIÓN INDIVIDUAL Y LA FORMULACIÓN ESCRITURAL.

En el capítulo previo hablé acerca de la conformación del cuento y del ensayo e hice un breve análisis sobre las piezas reunidas en *Cuentos nerviosos*. Sin embargo, de esta compilación no toqué “Una duda” y “La muerte del ‘Maestro’ ”, con el fin de realizar un estudio detallado de tales textos. Al primero de ellos dedicaré el presente apartado, pues lo considero prototipo del género cuentístico dentro esta antología; además, lo encuentro ejemplar por hablar sobre temas que se relacionan con la modernidad y por tratarse de, lo que posteriormente se conocería como, una obra abierta.

En su tesis de maestría Bertha Bautista Flores trabajó “Una duda” y sostuvo que la temática de la pieza es de carácter psicológico y que pertenece a la corriente realista.¹⁶⁹ Por mi parte, considero que el cuento responde a la estética modernista y resume inquietudes escriturales y sociales propias del autor moderno; de éstas, la principal en la narración es la moral determinada por su contexto.¹⁷⁰

En “Una duda”, la historia es contada por un narrador extradiegético único omnisciente, cuya mirada presenta tres escenarios que se van particularizando, debido al empleo de una técnica de escritura que se asimila al *zoom in* cinematográfico y que lleva al lector de lo general a lo concreto.

¹⁶⁹ Carlos Díaz Dufóo, “Una duda”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 20 (16 de septiembre de 1894), pp. 307-308. Recogido con el mismo título, en *CUENTOS NERVIOSOS* (MÉXICO, 1901), pp. 53-59. Con estas palabras lo expresó Bertha Bautista: “El asunto de este cuento es un caso psicológico; ver a un ser humano con terribles sufrimientos físicos, saber que no hay ningún recurso para aliviarlo o por lo menos aminorarlo, y ese sentimiento que al presenciarlo se hace parte de nuestros mismos sentimientos [...]”. Este caso, de acuerdo con la estudiosa, es tratado con “un estilo realista que se nos presenta en toda su verdad en este cuento: El sentido de la realidad, el modo de entender el dolor humano, los objetos que emplea para hacer sus comparaciones son de la misma naturaleza, los extrae y los modifica con su propio lenguaje. En todo el cuento emplea una técnica cruda” (Bertha Bautista Flores, *INVESTIGACIONES SOBRE LA OBRA POÉTICA DE CARÁCTER LITERARIO DE CARLOS DÍAZ DUFÓO*, UNAM, 1967, pp. 93 y 97).

¹⁷⁰ Como se verá, concuerdo con la opinión de Bertha Flores acerca de la naturaleza psicológica del cuento, pues, aunque yo defiendo que la problemática central de la narración resulta de tipo ético, también considero a la moral como el “conjunto de facultades del espíritu, por contraposición a físico” (Real Academia Española, *DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA*, MADRID, 1992, p. 821).

El primer escenario es una área abierta: “El mar: arriba, en lo profundo de un cielo plumizo, el Sol arroja bocanadas de luz, asoma su faz rojiza de ebrio en el espejo de una inmensidad que se esfuma en la línea indecisa del horizonte” (p. 55). El espacio narrativo parece ser inconmensurable y está provisto de los tres planos que generan la perspectiva: la imagen del mar está sujeta a una posición horizontal, la ubicación del Sol indica verticalidad, mientras que el cielo plumizo proyecta prospectividad. Esta atmósfera representa un todo, donde dos de los elementos, al no poseer una delimitación precisa, parecieran ser sólo uno (mar y cielo). No obstante, el elemento solar sí se encuentra bien definido por “su faz rojiza de ebrio”; además, se le ha otorgado ánimo, pues realiza una acción violenta: “arrojar” luz. La posición y caracterización del astro brindan temporalidad a la diégesis, ya que éste se halla en el punto más alto de su elevación sobre el horizonte y lacera con su luz. Se trata del Sol de mediodía.

El narrador ha presentado la ubicación espacio-temporal en la que han de aparecer los personajes; ésta se revela como un paraje indefinido en un tiempo de agresión y halla su referente en el momento de modernización en el que vivió el autor, pues “una obra de arte no está aislada, y, por consecuencia, habrá que relacionarla con el contexto del que depende y que la explica”.¹⁷¹ La locación y la temporalidad construyen el marco de lo que acaecerá en la diégesis; los elementos internos del cuento se disponen para constituir la unidad de efecto.¹⁷²

Como en un ángulo de picada, el primer *zoom in* se enfoca en la horizontalidad. El narrador crea una de las imágenes más terroríficas de la pieza al describir el mar: “Las olas arrastran plantas marinas, que semejan cabelleras flotantes de cadáver sumergido en las aguas” (p. 55). En este cuadro aparece el primer personaje del cuento, se trata de un barco que tiene atributos de un ser animado, prosopopeya que se logró mediante el empleo de una

¹⁷¹ Belem Clark de Lara, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, OBRAS XIV. MEDITACIONES MORALES (UNAM, 2007), p. LXXXI.

¹⁷² Sobre los elementos del cuento y la unidad de impresión *vid.* capítulo IV: “¿Cuántos cuentos cuentas?”, en el presente trabajo.

serie de comparaciones que traen consigo la idea de sufrimiento humano. En medio del sopor de aquella infinidad, la nave “marcha pesadamente” sin dirección, mientras que la descripción de sus partes, ya industrializadas, apela a la transmisión de sensaciones — característica de la prosa modernista de Díaz Dufóo—,¹⁷³ por medio del oído: “el chirrido de la hélice gime quién sabe cuál extraña canción de dolor infinito; es un quejido lúgubre y taciturno que recuerda el lamento de un hombre que agoniza en la cama de un hospital”; y del tacto: “La máquina resopla con fuerza, como un gigante aplastado por un peso enorme” (p. 55).

La idea acerca de que existe un paralelismo entre la ubicación espacio-temporal narrativa y la modernidad del siglo XIX, se refuerza en este segundo escenario, pues un monstruo de acero toma protagonismo en la escena y navega sobre los cadáveres de seres humanos.¹⁷⁴

El segundo *zoom in* focaliza un espacio delimitado; esta vez el lugar es concreto, se trata de las entrañas de la embarcación, que, contrario a la lentitud de ésta, poseen gran movilidad. El narrador remite al lector a aquel sitio con la siguiente imagen: “En la proa, un cuadro heterogéneo: marineros semidesnudos, de espaldas relucientes y torsos lustrosos; perros errabundos que husmean escudillas; vacas de ojos entornados, gallinas, carneros, mucho ir y venir; abigarramiento de colores [...]” (pp. 55-56).

La descripción vívida goza de coloración y sonoridad: “gritos e imprecaciones, cantos y blasfemias” (p. 56). Por otra parte, el que esta gama de seres vivos se encuentre reunida en un mismo punto no es arbitrario, se trata de un *tourbillon social*, que de acuerdo con Marshall Berman es la atmósfera en la que nace la sensibilidad moderna. El autor apoya este argumento en una cita de la novela de Jean-Jacques Rousseau, *La nueva Eloísa*, en la que se explica cómo se forman dichos torbellinos, y la cual tiene correspondencia con el

¹⁷³ Sobre las características de la literatura modernista *vid.* capítulo II: “La modernidad en México”; y sobre las propias de la poética de Díaz Dufóo *vid.* capítulo IV: “¿Cuántos cuentos cuentas?”, en el presente trabajo.

¹⁷⁴ Sobre los procesos de modernización *vid.* capítulo I: “Modernidad”, y capítulo II: “La modernidad en México”, en el presente trabajo.

pasaje anterior: “ ‘todo es absurdo pero nada es chocante, porque todos están acostumbrados a todo’. Es un mundo en el que ‘lo bueno, lo malo, lo hermoso, lo feo, la verdad, la virtud, sólo tiene una existencia local y limitada’ ”.¹⁷⁵ En el cuento de Dufóo, lejos de esa masa palpitante, pero dentro del mismo ambiente modernizado, “en el entrepuente” de la embarcación, se encuentra el individuo que será el protagonista de la historia.

El narrador presenta al personaje principal en los siguientes términos: “el capitán soporta con indiferencia los rayos del Sol y el reflejo de las aguas; pequeño, nervioso, mirada penetrante, hecha para sondear el infinito” (p. 56). El ser ínfimo, en comparación con la grandiosidad de su entorno, es quien dirige el navío, quizá porque es capaz de resistir la hostilidad de su tiempo y espacio. No obstante, su caracterización psicológica y metafórica resignifica a la física: es llamado nervioso y puede sondear el infinito. Se trata, me aventuro a decir, de la representación del poeta decadentista, quien posee infinitos e individuales ideales estéticos y sensible reacción a los acontecimientos externos, es decir, sociales; él emerge de su contexto por medio de las exquisiteces en su arte.¹⁷⁶ Así, hasta este punto del cuento toda la diégesis se ha revestido de un importante sentido metafórico, el cual, en mi opinión, va trazando líneas paralelas entre la ficción que creó Dufóo y la realidad en la que vivió el poeta mexicano a finales del siglo decimonono.

Posterior a un *zoom out*, la narración vuelve a ser tratada con un tono de horror, el cromatismo y las figuras existentes en el espacio recuerdan y provocan el padecimiento humano: “El barco camina sobre un lago de fuego; culebrea la luz sobre la extinción de las aguas y cada ola que avanza tiene la apariencia de un chorro de sangre. El aire sopla en

¹⁷⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Julie. Ou la nouvelle Héloïse*, 2ª parte, cartas 14 y 17, en *Œuvres complètes*. t. II (París, 1761) pp. 231-236 *apud* Marshall Berman, *TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE* (MÉXICO, 1989), p. 4.

¹⁷⁶ Sobre la figura del escritor decadentista *vid.* capítulo III: “La modernidad en México”, en el presente trabajo. // En este capítulo he decidido emplear de forma indistinta los términos decadentista y modernista, pues, tal como expuse en el anterior, unos pocos años antes de terminar el siglo XIX en el país la literatura decadentista ya estaba plenamente definida como modernista en su sentido ecléctico.

ráfagas asfixiantes, aliento de hornaza que azota el negro vapor de la chimenea y en él se funde con delicia” (p. 56).

Dentro del mar y de la embarcación, todo parece ir apaciguándose; los sonidos van acallándose y el ritmo de la narración se vuelve más lento: “Los gritos, las canciones, los juramentos van extinguiéndose: un sopor de siesta se ha apoderado del buque; diríase que siente pereza de andar; vacila como un beodo, da un traspiés [*sic*], vuelve a enderezarse, se reclina sobre el agua, como deseoso de buscar en ella frescura” (p. 56).

El recorrido del barco exhibe una tranquilidad relativa, la somnolencia de la atmósfera será solamente empleada para introducir el clímax narrativo, el cual se anuncia tras la irónica frase “deseoso de buscar en ella frescura”. Entonces, sucede: un estruendo. Todos los elementos narrativos se condensan para crear la unidad de impresión. La detonación, el desastre, el sacudimiento en el interior de —lo que para ese momento de la diégesis ya era un ente vivo— un “monstruo”. El estrépito vuelve a cobrar fuerza y el ritmo narrativo va *in crescendo* debido al recurso de la enumeración: “Y gritos, y gemidos, y oraciones, y blasfemias, esta vez lanzadas en el paroxismo de una desesperación impotente y colérica” (p. 57).

De pronto, la voz narrativa conjunta el tono descriptivo con el de la acción y, como si se tratara de una toma en primera persona, el protagonista muestra al espectador lo que sucede y hacia dónde se dirige: “El hombre del entrepuente se ha precipitado: salva escaleras angostas colgadas sobre el abismo, pasadizos oscuros, pretilos estrechos, y desciende, desciende siempre, como debió descender el ángel de la soberbia herido por la ira de Jeovah [*sic*]” (p. 57). Tras el descendimiento, el nervioso individuo llega a un espacio infernal, “estado de privación definitiva de Dios” y “lugar donde los condenados [...] sufren el castigo eterno”:¹⁷⁷ “Una boca enorme se abre a sus pies: un soplo de infierno se eleva del hueco. El hombre se detiene, y mira a través de las tinieblas: el espectáculo es siniestro” (p. 57). Pero ahí, ¿qué se habría de penar y cuál sería la sanción? Una de las

¹⁷⁷ Real Academia Española, *op. cit.*, p. 1195.

lecturas indica que lo que se castiga en la narración es la soberbia, así lo ha sugerido el narrador al comparar el descenso del hombre con el de Lucifer, quien osó creerse igual a Dios, como lo refiere por analogía el siguiente pasaje bíblico:

¡Cómo caíste del Cielo, oh Lucero, hijo de la mañana! Cortado fuiste por tierra, tú que debilitabas a las naciones. Tú que decías en tu corazón: Subiré al Cielo; en lo alto, junto a las estrellas de Dios, levantaré mi trono, y en el monte del testimonio me sentaré, a los lados del Norte; sobre las alturas de las nubes subiré, y seré semejante al Altísimo. Mas tú derribado eres hasta el Seol, a los lados del abismo.¹⁷⁸

Y ¿cuál es la pena a pagar por este pecado capital? Un accidente, descrito con una lastimosa imagen: “En el fondo, en medio de un hacinamiento de objetos informes, hay una cosa que gime y se estremece: es un cuerpo humano convertido en una masa palpitante: aquello no tiene ojos, ni cabellos; los brazos y las piernas han sido arrancados, y el tronco, cubierto de llagas y de úlceras, se sacude convulsivamente” (p. 57).

Provocado por la explosión del *flux* de una caldera, quien fuera el maquinista de la embarcación ha dejado de pertenecer al género humano: “Sobre este montón de sangre y carne se inclinan dos o tres cabezas humanas” (p. 57); y se ha cosificado. El proceso de mundanización y racionalización de la vida a fines del siglo XIX contribuyó a la formación del concepto de “la ausencia de Dios”;¹⁷⁹ mientras los productos humanos, como la ciencia y la tecnología, adquirieron un valor sagrado. Esto último respondió a dos impulsos. El primero de ellos fue de tipo espiritual, pues la vacuidad divina hubiera sido mayor en el hombre de no haberle adjudicado carácter sagrado al materialismo, así lo manifiesta Díaz Dufóo:

¹⁷⁸ Isaías XIV: 12-15. El término Seol se refiere a un infierno en el que creían los antiguos hebreos, el cual es descrito como: “[...] una inmensa cavidad que, según los textos, toma forma de pozo, de una cisterna, de una sima, de una fosa [...]. Esta cavidad subterránea gigantesca [...] está cerrada por una sólida puerta; es una prisión de donde no se puede salir” (Georges Minois, HISTORIA DE LOS INFIERNOS, BARCELONA, 2005, p. 28). A tal espacio descenden los muertos para habitar en la nada: “[...] hay que reconocer que esta situación del difunto, yaciendo en el polvo, inmóvil, sin pensamientos, sin sensación alguna, era muy próxima a la nada; letargo definitivo, coma eterno. Y la suerte era la misma para los buenos [y] para los malos: ni juicio, ni castigo, ni recompensa” (*ibidem*, p. 29).

¹⁷⁹ Sobre la idea de la “muerte” y “ausencia de Dios” *vid.* capítulo IV: “¿Cuántos cuentos cuentas?”, en el presente trabajo.

El hombre del siglo XIX, educado en el Cristianismo, ha substituido la creencia en Dios por la creencia en la Libertad, en la Ciencia, en la Democracia —no importa en qué—; pero ha conservado en el fondo de su espíritu un vago sentimiento de misticismo, un amor al misterio, que flota en este mar de locas tempestades en que su conciencia ha ido a perderse.¹⁸⁰

Y el segundo se refiere a un aspecto social, ya que de acuerdo con los adeptos al positivismo comtiano era conveniente buscar la unión de toda la sociedad y, a su vez, la preservación de la individualidad de sus miembros; la sociedad no se debía separar por sus ideas o sus creencias, así que “abogaron por el método científico, mismo que permitiría la unidad de pensamiento [...]”.¹⁸¹ En este sentido se podría entender a qué se refiere la idea de soberbia humana dentro de una atmósfera modernizada: el hombre colocó a la par del Dios creador (religión) —fuente de la verdad única para la tradición— su propia creación, convirtiéndose de esa forma en una suerte de dios. En “Una duda” este tema es ficcionalizado por Dufóo al otorgar vida al barco y al convertir en objeto al hombre dentro de un lugar donde dios no habita. Ángel Rama señala que los valores absolutos “encarna[ron] cómodamente en objetos, de conformidad con la generalizada cosificación de las formas de vida: ya objetos de uso, ya objetos industriales, ya objetos de arte”.¹⁸² Tal parece que el autor del cuento sugiere que la falla tecnológica, la cual cosificó al obrero —es decir, aniquiló lo humano—, fue el precio a pagar por la concientización del hombre como único hacedor de su destino, quien en su interminable carrera hacia el progreso derrumbó antiguos cultos para en su lugar colocar otros, como el materialismo. El accidente, pues, no se trata de un castigo divino, sino de una de las consecuencias de la modernidad burguesa.

Ahora bien, mientras el hombre del entrepunte contempla al herido, “se arroja a la negra boca; ya es una figura más en el grupo” (p. 58). El sensible personaje no puede continuar alejado de la conglomeración de gente; en otros términos, pierde su

¹⁸⁰ Carlos Díaz Dufóo, “Los tristes”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 25 (21 de octubre de 1894), p. 385.

¹⁸¹ B. Clark de Lara, *op. cit.*, (UNAM, 2007), p. LXXXII.

¹⁸² Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Santiago, 1984), pp. 113 *apud* Françoise Perus, *LITERATURA Y SOCIEDAD EN AMÉRICA LATINA: EL MODERNISMO* (MÉXICO, 1976), pp. 78-79.

individualidad ante un suceso de carácter social impactante y cruento. Nuevamente el capitán me remite a la figura del escritor modernista, quien, tal como lo concibe Dufóo en su artículo “La bohemia”, debe de cumplir una misión social:

El escritor público no es un ser apartado de la tarea común, un espíritu desimpresionado de la obra colectiva. Ese Robinsón que vive aislado a los problemas de su época, ha desaparecido. Hoy se encuentra ligado a la vida, enlazado a los grandes hechos de los que procede, comparte ese principio de solidaridad, esa ley de unificación que preside a todos los organismos, desde la nebulosa al infusorio y de la estrella al pantano.¹⁸³

Cuando el protagonista ya ha sido ubicado en *le tourbillon social*, se entabla el contundente y único diálogo del cuento, el cual se lleva a cabo entre el protagonista y un nuevo personaje, que no podría ser otro que uno capaz de dar respuestas trascendentales sobre la vida y la muerte; me refiero al personaje del médico, quien es representación del cientificismo del periodo. Éste desahucia al herido:

Médico —Está perdido.
Capitán —¿Durará...?
Médico —Seis horas, a lo sumo.
Capitán —¿Así?
Médico —Así (p. 58).

La brevedad del coloquio contribuye a que la unidad de impresión no se fracture y su determinismo lleva al capitán a tomar una decisión, la cual en un principio de la diégesis pareciera ser la correcta: dar muerte al herido para acabar con su agonía. Es en ese punto cuando se presenta la intriga cuentística:¹⁸⁴ “Nada más. Luego, el hombre del entrepunte, frío, sereno, toma de la cintura un revólver, lo amartilla con lentitud, se inclina de nuevo hacia el moribundo, y aplica la fría boca del arma en el lugar del corazón...” (p. 58). La fórmula narrativa ubicó casi al final de la pieza la transformación del protagonista con el fin de crear el “efecto único” del que habló Poe. Mientras que la temporalidad de la pieza refiere que fue cuestión de segundos que la lucha interna de convenciones y convicciones

¹⁸³ Carlos Díaz Dufóo, “La bohemia”, en *Revista Azul*, t. IV, núm. 21 (22 de marzo de 1896), p. 330.

¹⁸⁴ Sobre la intriga narrativa *vid.* capítulo IV: “¿Cuántos cuentos cuentas?”, en el presente trabajo.

en el personaje le provocaron un cambio moral: “Pasan unos segundos... la sombra de una duda se hincó en el corazón de aquel hombre... Se incorpora lentamente, desamartilla el arma y la vuelve a colocar en la cintura” (pp. 58-59).

Es la dubitación sobre los límites de conceptos como bondad y maldad, el tema central del cuento, la razón de su enigmático título y la causante del trueque narrativo. Así, lo expone el narrador en el desenlace de la obra que acaece ya en cubierta, en el entrepuente, cuando el Sol se está ocultando, el cual ya no hiere —como el Sol de mediodía que se presentó al inicio—, sino que posee otra significación que bien se puede interpretar como un referente al periodo finisecular decimonónico.¹⁸⁵ De acuerdo con Claudio Iglesias, las imágenes de las puestas de Sol elaboradas por los escritores modernos tienen su correspondencia en la idea de un ocaso social y cultural, detrás del cual surgirán nuevas formas artísticas: “Y en los arabescos de este Sol agonizante, algunos espíritus poéticos encontrarán delicias nuevas”.¹⁸⁶ Así, en esa ubicación espacio-temporal el autor decide que su narrador cierre la obra: “Seis horas después moría el herido. / Y el capitán en el entrepuente, sondeando el infinito, en un crepúsculo de rosa y oro, preguntaba a su conciencia si la maldad y la piedad pueden llegar a confundirse alguna vez en la vida” (p. 59).

Tal y como sugirió Iglesias, después de la imagen del ocaso en “Una duda” surgió una nueva fórmula escritural, la cual posee relación con una de las posibles funciones de la literatura. El autor, al colocar un *tourbillon social* en el cuento, insinuó no sólo la coexistencia de la bondad y la malicia dentro la modernidad, sino la interrelación de estos dos conceptos. Y aunque esta unión parecía paradójica, sí era posible, pero su existencia resultaba local y limitada. Es decir, Dufóo sabía que la moral era relativa y vigente para cada sociedad y, más allá, para cada individuo en determinada época, él lo expresa así en

¹⁸⁵ Los ocasos en la prosa de Díaz Dufóo son un motivo recurrente que contiene diversos significados en distintas piezas de *Cuentos nerviosos*, tal y como se verá en el siguiente capítulo.

¹⁸⁶ Charles Baudelaire, “*Notes nouvelles sur Edgar Poe*” (1857), en *Œuvres complètes* (París, 1875) apud Claudio Iglesias, “Prólogo” a ANTOLOGÍA DEL DECADENTISMO (BUENOS AIRES, 2007), p. 12.

“*At home*”: “[...] la maldad absoluta no existe. No hay hombres resueltamente malos, como no los hay resueltamente buenos. Todos somos buenos y malos a ratos, dentro de éste o aquel orden de ideas”.¹⁸⁷

Bajo esta enunciación, “Una duda” no estaba destinada a cumplir el mismo cometido que, por ejemplo, Ignacio Manuel Altamirano, le adjudicaba a la literatura, ya que poco después de la restauración de la República, cuando el país estaba dando los primeros pasos hacia la modernización, propuso aplicar en ella el precepto clásico de conjuntar “lo útil con lo dulce”. Y dentro de la idea de utilidad introducía a la moral, pues decía “nosotros deseamos la moral ante todo, porque fuera de ella nada vemos útil, nada vemos que conduzca a la dicha, nada vemos que pueda llamarse verdaderamente placer”.¹⁸⁸ Desde el punto de vista de Altamirano, toda gran obra literaria debía cimentarse con sencillez, gracia y moral. La sencillez porque contribuía a que el lector entendiera la gracia de la pieza y accediera a un mensaje moralizador que afianzara los valores de éste. Todo lo anterior tenía como único fin ayudar a la construcción de la nación. Por otro lado, Gutiérrez Nájera, a partir de la década de los setenta, vio dentro de las funciones de la literatura la de presentar asuntos éticos —muestra de ello son sus meditaciones morales— para ser una conciencia mediadora entre su opinión y la de la sociedad y, así, contribuir a la unificación de la nación.¹⁸⁹ Por su parte, de acuerdo a Dufóo las bellas letras no tenían la tarea de exponer un mensaje moralizador —declaración que no se cumple en toda su obra—, ejemplo de ello es “Una duda”, pues en él no castiga ni hace que su narrador halague al personaje principal por la decisión de no quitarle la vida al moribundo, sólo se limita a presentar una situación de la cual el lector sacará sus propias opiniones. El cuentista, al comentar una obra de Tolstoi, dice al respecto: “El autor no es un moralista, sino un anatómico que se concreta a lo que halla en el cadáver humano. Los lectores, si quieren, sacarán sus conclusiones. / Éste

¹⁸⁷ Carlos Díaz Dufóo, “*At home*”, en CUENTOS NERVIOSOS (MÉXICO, 1901), p. 102.

¹⁸⁸ Ignacio Manuel Altamirano, “REVISTA LITERARIA (MÉXICO, 1868)” (MÉXICO, 1899), p. 394.

¹⁸⁹ Cf. B. Clark de Lara, *op. cit.*, p. LXXVII.

es el criterio que aplicamos todos los que a la moderna literatura nos dedicamos, en los ratos perdidos de la labor diaria”.¹⁹⁰

En este sentido, la modernidad de “Una duda” no se restringe a los temas que subyacen bajo el texto, los cuales hablan acerca de una época de ruptura: la hostilidad del medio modernizado, la “ausencia de Dios”, el hombre visto como materia bruta de trabajo, la tecnología como nuevo Dios que provee vida a lo inanimado y da muerte a lo vivo, la relatividad de la moral y el artista decadentista; ni tampoco se restringe a la estética modernista con la que se abordan dichos temas. Sino que, asimismo, es moderna porque se trata de lo que más tarde se conocerá como obra abierta, aquella que no sólo emite significación, sino que recibe nuevos significados. Al decir de Octavio Paz en la obra abierta: “El lector no sólo participa sino que interviene; es el autor de la respuesta final”.¹⁹¹ Así pues, ¿hubiera sido un acto de maldad o bondad quitar la vida a aquel que se hallaba desahuciado? En un mundo modernizado, donde todo podía converger en un mismo espacio, la decisión final la tenía el individuo, quien poseía un determinado punto de vista, el cual era influido por los cambios sociales que estaban aconteciendo en esa etapa de la historia.

Para finalizar, en este texto los elementos narrativos caben formalmente en el molde cuentístico y la organización de estos crea, en mi opinión, la unidad de impresión mejor lograda de toda la antología. Este cuento, pues, es una pieza ejemplar en el sentido de que posee una temática referente a la modernidad, un estilo modernista y una formulación escritural moderna que precisa de la intervención del lector para que ésta tenga un significado total.

¹⁹⁰ Carlos Díaz Dufño, “Leyendo a Tolstoi”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 4 (27 de mayo de 1894), p. 54.

¹⁹¹ Octavio Paz, “Prólogo. Poesía en movimiento” a POESÍA EN MOVIMIENTO (MÉXICO, 2004), p. 12.

VI. ECLECTICISMO E HIBRIDACIÓN DE GÉNERO EN “LA MUERTE DEL ‘MAESTRO’ ”

Este capítulo versará sobre dos de los fenómenos que se presentaron en el movimiento estético modernista y que aparecen en una pieza de *Cuentos nerviosos*, me refiero a “La muerte del ‘Maestro’ ”.¹⁹² Uno de ellos, el eclecticismo entre las bellas artes, llevado a cabo mediante un proceso efrástico; el otro, la hibridación genérica, pues la pieza se halla a caballo entre la crónica y el cuento. Parto de que ambas características responden al momento de ruptura en que el texto fue redactado: la modernidad.¹⁹³ La éfrasis constituye un recurso informativo y artístico, y es eslabón entre los géneros de dicha pieza; mientras que la hibridación genérica responde a la doble labor del poeta-periodista, quien, partiendo de un tema real y de actualidad, desarrolla una fórmula ficcional, en este caso: el cuento.

Periodismo, espacio de creación del poeta-periodista. Resoluciones de una escritura.

Los procesos de modernización por los cuales atravesaron los países de Occidente trajeron consigo el comienzo de lo que, después, sería la profesionalización del escritor; no obstante, en América Latina faltaba mucho para que los escritores se asumieran a sí mismos como trabajadores asalariados de la cultura;¹⁹⁴ además, de que no se había desarrollado un mercado sólido para la comercialización de productos literarios.¹⁹⁵ El literato se convirtió en un individuo asalariado, proscrito de las esferas políticas y militares, y relegado a las páginas de diarios y revistas. Fue entonces cuando el periodismo se convirtió en un nuevo *modus vivendi*:

¹⁹² Carlos Díaz Dufóo, “La muerte del ‘Maestro’ ”, en *Revista Azul*, t. II, núm. 7 (16 de diciembre de 1894), p. 111. Recogido con el mismo título, en *CUENTOS NERVIOSOS* (MÉXICO, 1901), pp. 61-66.

¹⁹³ Sobre la modernidad social y estética *vid.* capítulo II: “La modernidad” y capítulo III: “La modernidad en México”, en el presente trabajo.

¹⁹⁴ *Cf.* Susana Rotker, *FUNDACIÓN DE UNA ESCRITURA: LAS CRÓNICAS DE JOSÉ MARTÍ* (LA HABANA, 1992), p. 128.

¹⁹⁵ *Cf.* Françoise Perus, *LITERATURA Y SOCIEDAD EN AMÉRICA LATINA: EL MODERNISMO* (MÉXICO, 1976), pp. 86-87.

La única vía moderna y efectiva consistió en vender la capacidad de escribir en un nuevo mercado del trabajo que se abrió entonces, el mercado de la escritura. Los dos principales compradores que el escritor encontró fueron: los políticos, de quienes se volvieron escribas de discursos, proclamas y aún leyes (tarea que hasta hoy han seguido haciendo) y los directores de periódicos que, como los políticos, frecuentemente los borraron en tanto personalidades, eliminando sus nombres al pie de sus escritos [...].¹⁹⁶

Acerca de la labor del literato dentro de la industria periódica, Dufóo opinaba lo siguiente:

—¡Olvida, poeta, tus horizontes de cielo azul y tus noches de claros de luna!— Y tú, mi bueno, mi silencioso amigo [se trata de un libro de poesía], que yaces entre recortes y cuartillas, no rías interiormente con tu irónica carcajada, al verme flanear alrededor de la Memoria de un Estado o rebuscar períodos de incisiva elocuencia con que dar relieve a un suelto de gacetilla [...].¹⁹⁷

La actividad dentro de la prensa que realizaban los escritores modernos, al parecer, no siempre les fue gratificante, dado que su trabajo sólo era comprado en la medida en que ayudara a acrecentar las ganancias del dueño del periódico:

Los creadores vieron depender sus empleos del éxito que tuviera su trabajo en el incremento del capital, lo que era una novedad traumática. Los modernistas — embebidos del sacerdocio romántico del arte— enfrentaron el hecho de que debían venderse a sí mismos por partes, que sus textos eran una mercadería como cualquier otro artículo de comercio y que estaban expuestos a las fluctuaciones del mercado.¹⁹⁸

Géneros como la crónica y el artículo —los cuales eran dos de los más divulgados en las publicaciones periódicas, junto con el cuento y la poesía — estuvieron determinados por los intereses del lector, por los requerimientos del editor y por las necesidades del autor, quien “luchó por conservar la memoria entre el idealismo tradicional y el materialismo que el momento le imponía”.¹⁹⁹ Sin embargo, el escritor a menudo llegó a verse frustrado al no poder ejecutar con entera libertad sus necesidades artísticas; en otro texto, el propio Dufóo lo expresa de la siguiente forma:

¹⁹⁶ Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Santiago, 1984), pp. 122-123 *apud* S. Rotker, *op. cit.*, p. 114.

¹⁹⁷ Carlos Díaz Dufóo, “*Sub lumine semper*”, en *CUENTOS NERVIOSOS* (MÉXICO, 1901), p. 40.

¹⁹⁸ S. Rotker, *op. cit.*, pp. 119-120.

¹⁹⁹ Belem Clark, *TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA* (UNAM, 1998), p. 73.

¡Cuánto esfuerzo intelectual derrochado a manos llenas, sin previsión, sin cálculo! —El artículo, dice el director, no debe ser ni demasiado corto ni demasiado largo, ni muy serio ni muy ligero; serio y con chispazos de humorismo, que divague a los lectores frívolos y haga pensar a los sabios, poca o ninguna política y no mucha literatura; hable usted de estadísticas si[n] abusar de los números, de arte sin ninguna escuela, de filosofía sin sistema... Y sobre todo, sin cansarse jamás, porque si usted se cansa alguna vez, no sirve para periódicos!²⁰⁰

La estadía del poeta en la industria editorial periódica estuvo sujeta a las preferencias del público, no obstante: “el interés producido por la literatura en sí era tan escaso como enorme la avidez hacia las noticias internacionales”.²⁰¹ El periodismo de carácter informativo que se introdujo en México a raíz de la creación de *El Imparcial* trajo consigo nuevas demandas y un nuevo personaje dentro de la industria: el *reporter*, quien elaboraría noticias sensacionalistas de novedad y se encontraría en el mismo espacio de publicación que el literato, desplazándolo paulatinamente de este ámbito.²⁰² El autor modernista consideró a la prensa como la gran devoradora de altos ideales estéticos, que con su rápida ejecución apagaba toda voluntad de creación artística; al respecto Díaz Dufóo dice:

Tú tienes fe, tu espíritu está inundado de luz, tu corazón está hecho para amar, y de un golpe, de un solo cruel golpe, vas a arrojar tus fuerzas, tus energías, tus ideales, tus noches de claros de luna, tus rosadas auroras, tus horizontes de cielo azul, tus serenatas, a este monstruo que todo lo devora, que nunca está ahíto, que desgasta actividades y que tritura cerebros en su rodaje eterno y su eterno arrollamiento.— Pero el joven poeta me contestaría: ¿Y qué? Ya sé que hay algo bello en este mundo: amar; pero sé también que hay algo indispensable: vivir. Amar es hermoso; vivir es necesario.²⁰³

Bajo circunstancias tan antitéticas, en las que el artista vendía su trabajo a un medio que le importaba más la actualidad del asunto porque, a su vez, de ello dependía su venta, el poeta modernista creó nuevas fórmulas escriturales —las cuales, como hice mención previamente, debían cumplir con los requerimientos del público y del editor y también saciar sus necesidades artísticas—, por ello Carlos Díaz Dufóo incurrió en la hibridación

²⁰⁰ Carlos Díaz Dufóo, “El periodismo por dentro. Redactores y directores”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 22 (30 de septiembre de 1894), p. 341.

²⁰¹ S. Rotker, *op. cit.*, p. 112.

²⁰² Sobre el diario *El Imparcial* vid. capítulo I: “Vida y obra de Carlos Díaz Dufóo” y sobre la figura del reportero vid. capítulo III: “La modernidad en México”, en el presente trabajo.

²⁰³ C. Díaz Dufóo, “*Sub lumine Semper*”, en *op. cit.*, p. 181.

genérica para estructurar “La muerte del ‘Maestro’ ”, capaz, por un lado, de enunciar temas de novedad de índole social y cultural y, por otro, de deslizarse hacia los campos de la crítica y de la ficción: “más notable aún en este encuentro de discursos y mixtura de géneros [...], la frontera entre la ficción y la realidad”.²⁰⁴ Así, el proceso modernizador abrió una grieta en el poeta, lo cual dio pie a que éste se encontrara en una posición ambigua, entre amar (literatura) y vivir (periodismo). El poeta-periodista osciló entre la vida privada y la pública, entre el lugar interno, su torre de marfil, y el lugar externo, la ciudad a donde se vio obligado a salir para recabar noticias de interés público; de ahí, la convergencia de lo subjetivo y objetivo en un sola propuesta creadora, generando una filiación entre la realidad y la ficción, la cual buscaba:

[...] recuperar el espacio de la verdad pura, donde lo real no era necesariamente lo verdadero, pero de donde se podían rescatar los principios fundamentales del ser humano que la misma realidad le habían derrumbado; verdades vivas, reconstruidas por la imaginación literaria que conformarían ese mundo ideal hecho de valores permanentes [...].²⁰⁵

En “La muerte del ‘Maestro’ ”, Díaz Dufío sumó una propuesta literaria, es decir, su estilo, porque éste “era nada menos que la esencia de la especificidad del discurso literario”,²⁰⁶ a sus noticias de circunstancia. El tema de actualidad fue enunciado por una pequeña crónica que a su vez hizo uso del recurso efrástico. Por tanto, para el análisis de esta pieza de *Cuentos nerviosos*, creo fundamental dedicar el siguiente apartado al género cronístico y sus complejidades.

Crónica, género de ruptura y comunión

La palabra crónica aparece con dos acepciones en el *Diccionario de la Lengua Española*: “1. Historia en que se observa el orden de los tiempos. / 2. Artículo periodístico o

²⁰⁴ S. Rotker, *op. cit.*, p. 107.

²⁰⁵ B. Clark de Lara, *op. cit.*, pp. 125-126.

²⁰⁶ S. Rotker, *op. cit.*, p. 116.

información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad”.²⁰⁷ La primera de éstas ha suscitado gran polémica, pues, si bien el género brinda datos sobre un momento y un lugar precisos, no se ha llegado a dignificar como historiografía. Al parecer de Álvaro Matute, la crónica sólo es una fuente indirecta para reconstruir el *modus vivendi* de una época y no se le puede considerar Historia porque carece de una estructura profunda que la sustente como unidad mayor: “la crónica es el primer nivel de conceptualización de un trabajo histórico en el sentido de que se trata de la acción más elemental de referir hechos acontecidos”.²⁰⁸ La crónica no es Historia, dice Matute, porque dicha materia no se limita a la descripción, sino que interpreta las acciones del hombre de manera objetiva y con un método preciso. No lo es, porque se ocupa de hechos individuales y privados, es rústica y espontánea; la historiografía, en cambio, trata sucesos generales y públicos, es cultural y elaborada.

No obstante, la crónica decimonónica tuvo un penetrante carácter reflexivo acerca del acontecer diario en la ciudad. Si bien, la crónica fue un tipo de discurso que existió desde la aparición del periodismo en México, no fue sino después de la mitad del siglo XIX que ésta dejó de enumerar de manera escueta lo que acaecía en la capital. Para entonces, la crónica periodística ya no sólo pasaba revisión, “revista”, sino que incluyó el comentario y el análisis. Esta fórmula escritural fue puesta en práctica por los románticos, en primera instancia; en segunda, por los escritores del modernismo. El proyecto cultural de los modernistas buscó repercutir en la conciencia social, al tratar de dar un balance entre el materialismo, que trajo consigo el capitalismo, y el espiritualismo, representado por los ideales estéticos de cada autor. De este modo, la crónica modernista tuvo como fin ser testimonio del presente, que, a su vez, estaría al servicio de la historiografía que estaba por escribirse. Por tanto, la crónica finisecular decimonónica se puede relacionar estrechamente con la Historia, mas, también, con otra materia: la Literatura, “porque su estilo fluido y

²⁰⁷ Real Academia Española, *DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA* (MADRID, 2001), p. 464.

²⁰⁸ Álvaro Matute, “Crónica: Historia o Literatura”, en *Historia Mexicana*, núm. 184 (abril-junio), 1997, p. 713.

correcto hacía de ellas un modelo apreciable, y bajo el aspecto histórico tenía un mérito singular porque ellas eran el diario de nuestra sociedad [...]”.²⁰⁹

Susana Rotker considera que la crónica modernista ya era completamente un género literario, no obstante su aparición en diarios, y defiende este punto argumentando que, si bien, ideas como estética y ficción a menudo llegan a confundirse, una escritura que no es ficcional y sí posee determinado grado de referencialidad puede poseer un ideal estético: “[la crónica modernista] se distanci[ó] de la ‘externidad’ de las descripciones, defendiendo el Yo del sujeto literario y el derecho a la subjetividad”:²¹⁰

Una crónica [...] dejó de ser una tarea que pudiera satisfacer las necesidades memorísticas de una comunidad o, peor aún, de una sociedad. El cronista se trasladó al periódico y en él fueron quedando registradas las acciones que podían trascender en la memoria colectiva. Pero estos registros [...] no se rigen por cánones historiográficos, sino que se producen en la libertad del cronista, gracias a su percepción, a su agudeza,²¹¹ a su poder evocativo, a su incisión crítica, en fin, a las cualidades de su estilo.

En la relación ambigua que el escritor modernista sostuvo con el mercado, es de suma importancia la inserción de este personaje dentro de la prensa, ya que ésta determinó y difundió la crónica finisecular decimonónica.²¹² La crónica de la época informaba y era trabajada cual filigrana, cuidando la belleza de la forma, sin descuidar el interés del asunto, pues, justo de este último elemento dependió que los escritores tuvieran vigencia dentro de la prensa:

La crónica habría de aportar no sólo una práctica de escritura a los modernistas, sino una conciencia concreta de su instrumento y nuevas formas de percepción. Porque terminó cambiando incluso la concepción de los temas poetizables: el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante, todo es capaz de convertirse en poesía, pasado a través del “alma” del poeta.²¹³

²⁰⁹ Ignacio Manuel Altamirano, “Revista teatral”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 7ª época, año 25, t. 6, núm. 201 (31 de enero de 1868), pp. 2-3 *apud* Belem Clark de Lara, “LA CRÓNICA EN EL SIGLO XIX” (UNAM, 2005), p. 333.

²¹⁰ S. Rotker, *op. cit.*, p. 133.

²¹¹ Á. Matute, *op. cit.*, p. 717.

²¹² Sobre el periodismo en México *vid.* capítulo III: “La modernidad en México”, en el presente trabajo.

²¹³ S. Rotker, *op. cit.*, pp. 124-125.

La crónica fue, así, uno de los géneros predilectos de todo un periodo, pues existen, de acuerdo a las circunstancias históricas, determinadas fórmulas escriturales que se adecuan a las necesidades de la sociedad: “Demasiado quizá fue [para los modernistas] el hecho de haber sido capaces de amoldarse a los nuevos tiempos, produciendo —con o sin conciencia de ello—un nuevo género literario, que era signo de una época”.²¹⁴ Y tuvo predilección en el periodo del Porfiriato, porque fue divulgada en el medio de comunicación masivo y asequible (Periodismo), porque mantuvo al lector al tanto de los acontecimientos de interés social, político y cultural (Historia) y porque el autor elaboró y sostuvo en ella un fin estético (Literatura).

Así pues, en el presente capítulo la crónica se concebirá como un relato que narra y describe el presente, en función del devenir, el cual posee una estructura lineal en la que se engarzan una multitud de momentos (hechos y acciones), seleccionados por el sujeto que enuncia —el cronista—, los cuales necesitan fijarse dentro de una trama que es a la vez temporal y narrativa.²¹⁵

De este modo, bajo el concepto de crónica coloqué la primera parte de “La muerte del ‘Maestro’ ”, ya que posee referentes específicos de un tiempo (año de 1894), de un espacio (la Ciudad de México) y de determinados acontecimientos. Éste es el fragmento que se inscribe en la crónica:

Se exhibe actualmente, en uno de los escaparates de esta capital, un traje del *Espartero*, muerto en la *Plaza* de Madrid el mes de mayo último.²¹⁶ Singular coincidencia: mientras el público madrileño recogía los últimos alientos del joven

²¹⁴ *Ibidem*, p. 121.

²¹⁵ Cf. Aníbal González, *LA CRÓNICA MODERNISTA HISPANOAMERICANA* (MADRID, 1983), pp. 70-76.

²¹⁶ Manuel García Cuesta, el *Espartero*, falleció el 27 de mayo de 1894 a consecuencia de una cornada proveniente del toro “Perdigón”, de la ganadería Miura. El traje azul marino y oro que portaba el torero el día de su muerte fue exhibido en México, en la casa de comercio La Ciudad de Bruselas (cf. Sin firma, “Recuerdo fúnebre”, en *El Tiempo*, año 12, núm. 3 381, 12 de diciembre de 1894, p. 2). La Ciudad de Bruselas fue un “almacén de alfombras, tapetes, cortinas y toda clase de géneros para muebles” (Anuncio, “La Ciudad de Bruselas”, en *NOMENCLATURA ACTUAL Y ANTIGUA DE LAS CALLES DE LA CIUDAD DE MÉXICO*, MÉXICO, 1891, p. 40), el cual tuvo dos sucursales ubicadas en la 1ª de Plateros, núm. 1 y en la Av. Oriente 4, núm. 472.

torero, un pintor español de mérito —Villegas— conquistaba en la exposición de Viena la medalla de oro para su cuadro *La muerte del “Maestro”* (p. 63).²¹⁷

Écfrasis: ilusión de realidad, visualización de lo ficcional

Después de la cita anterior, y debido al diálogo entre artes visuales y literatura que estuvo tan en boga durante el modernismo, Dufóo desarrolló dentro de la crónica una écfrasis: “*the verbal representation of graphic representation*”,²¹⁸ sobre el cuadro *La muerte del maestro* de José Villegas Cordero:

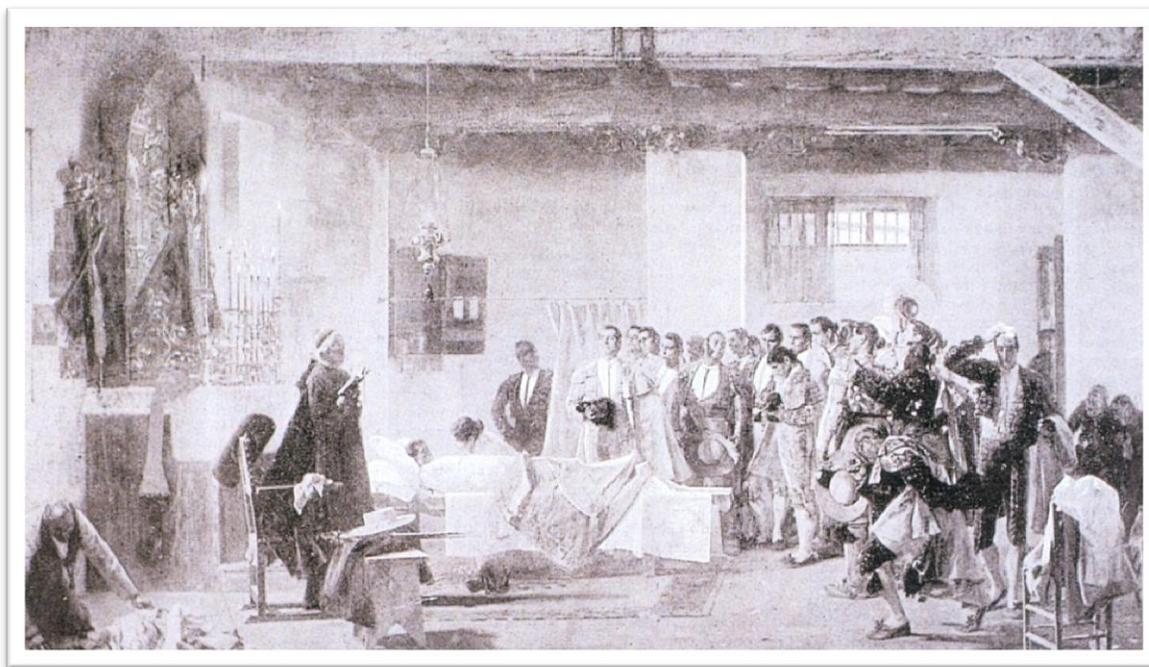
Tengo a la vista una fotografía de este lienzo: una capilla; a la izquierda un retablo, cubierto de flores: al fondo una verja de hierro, la barrera, y un jirón de cielo enrojecido por el Sol: en primer término, una camilla, y sobre la blanca almohada una cabeza lívida, correcta, de ojos profundos, dormidos, nariz firme y frente despejada: sobre esta faz ensombrecida por la profunda tiniebla de una noche eterna, el perfil sonrosado de la maja: mantilla blanca sobre la negra lustrosa cabellera, la tez todavía animada por los lances de la corrida, en los labios una plegaria y en la mirada el siniestro brillo de hetaira romana que alienta al gladiador: en pie, el sacerdote murmura las preces de los agonizantes; en el segundo término, en torno de este grupo, la cuadrilla toda —chulillos de capa recamada de oro, picadores de calzón amarillo, mozos con blusilla roja— inmóvil, aterrada, sombría, las monterillas en las manos unos, otros alzando, al entrar, los anchos sombreros de sanguíneo pompón, en la mano de un banderillero el rehilete arrancado del morrillo del animal, contempla el último triste parpadeo de un alma que se va, mientras allá, a lo lejos, se adivina, se siente, el colérico vocerío de un público ebrio de tragedia, que pide más sangre. Tal es *La muerte del “Maestro”* (pp. 63-64).

La intención de Dufóo fue informativa, al reproducir para los lectores de la *Revista Azul* la imagen ganadora de la Exposición de Viena. Mas, también, tuvo un fin estético, en

²¹⁷ La obra homónima de José Villegas Cordero fue premiada con la medalla de oro del Estado de Austria en la III Exposición Internacional de Bellas Artes de Viena que se llevó a cabo el año de 1894 (cf. *ÁLBUM DE ESPAÑOLES ILUSTRES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX*, MADRID, 1904, p. XXVII). La pintura iniciada los primeros años de la década de los ochenta fue presentada al público el año de 1893. Estuvo inspirada en una corrida celebrada en la plaza de toros de Sevilla el año de 1880, cuando el diestro “Bocanegra” yacía malherido en la enfermería del lugar. Sin embargo, el cuadro sufrió diversos cambios, pues Villegas eliminó la amplitud escenográfica que poseía en primera instancia la obra, con el fin de que el lugar fuera más cercano a una humilde estancia de una plaza de pueblo, más íntima y recogida que una gran dependencia de una plaza sevillana. El autor oscureció el espacio, retocó la vigería de la pintura para otorgarle un aspecto más modesto, recortó la tela en todo su perímetro para causar un efecto de aglomeración en los personajes que figuran en ella, dándole a la escena mayor veracidad y un clima más dramático. Villegas conservó a la mayoría de los personajes en este lienzo, pero eliminó la figura de la maja, que inclina su rostro junto al cuerpo sin vida del matador, por considerarlo un elemento melodramático que restaba autenticidad a la escena (cf. JOSÉ VILLEGAS CORDERO, CÓRDOBA, 2001, pp. 295-299).

²¹⁸ James A. W. Heffernan, “Ekphrasis and representation”, en *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, vol. 22, núm. 2 (1991), p. 299.

primera instancia, porque embelleció con el lenguaje al referente pictórico que se expuso en la crónica: “la voluntad literaria y el encanto descriptivo exceden por mucho al interés de la información”.²¹⁹ Y en segunda, porque Dufóo fue ficcionalizando a dicho referente, hasta transformarlo en una ficción en sí mismo.²²⁰



José Villegas Cordero, *La muerte del maestro* [primera versión] (1893).

Al indicar el nombre del referente gráfico y el de su creador, Dufóo construyó un puente entre “lo real” (objeto visual) y “lo ficcional” (objeto verbal). Al decir de Luz Aurora Pimentel cuando se refiere al lector una entidad plástica determinada dentro de un texto y éste lo reconoce como un estímulo visual se desencadena lo que ella denomina: momento de identificación. La identificación constituye la primera fase del proceso efrástico, pues, en los elementos extratextuales reside parte sustancial del significado del discurso verbal.²²¹ Sin embargo, es posible que dicho paso no se haya llegado a completar en el lector del siglo

²¹⁹ S. Rotker, *op. cit.*, p. 107.

²²⁰ En cuanto a su temática la obra plástica resulta la reformulación de una verdad, por tanto se trata de ficción. En cuanto a su forma material, se reconoce como un objeto existente por los atributos peculiares que se le identifican.

²²¹ Cf. Luz Aurora Pimentel, “ÉCFRASIS: REPRESENTACIÓN VERBAL DE UN OBJETO” (UNAM, 2001), p. 114.

XIX, debido al difícil acceso a la imagen. En este sentido, la écfrasis no pretende mimetizar la representación gráfica, pues, de lo contrario, se volvería a exhibir el objeto a priori: “La descripción reinterpreta la obra primera, por tanto la écfrasis no nos brinda la copia del objeto ‘sino la idea del objeto y su significación’ ”.²²²

La écfrasis se configura por medio de descripciones, las cuales se sostienen en nombres comunes y elementos adjetivos. El nombre propio es el elemento lingüístico con mayor anclaje en el mundo real, cuya capacidad se halla en apuntalar una entidad sin detenerse en sus particularidades, porque no es una descripción que identifique, sino una identificación sin descripción. En cambio, el nombre común despega de un referente general en donde se encuentra reunido un grupo de sustantivos que comparten determinadas cualidades y que pueden irse especificando a medida que se marquen las disimilitudes entre ellos. Por ejemplo, un referente general es el nombre **árbol** y de él se desprenden las palabras **rododendro**, **abeto** y **cedro**; cada tipo de árbol posee atributos diferentes que lo desfocalizan de su punto de partida, individualizándolos.

Esto significa que el nombre común se convierte en una descripción en sí mismo cuando se aleja de su paradigma y adquiere mayor potencia referencial. Por su parte, el adjetivo y el complemento adnominal califican, atribuyen, restringen, particularizan y, en ocasiones, contraponen cualidades implícitas del nombre. Al decir el *estrecho baobab* califico de manera antitética a un árbol que se caracteriza por tener un ancho tronco. El adjetivo aleja más al nombre de su referente inicial: árbol → baobab (aproximadamente de diez metros de circunferencia) → baobab estrecho.

La fórmula de nombre común más elementos calificativos puede llevar a un punto tal la especificación del objeto, hasta hacerlo único, lo cual provoca una ilusión de realidad o, en otras palabras, una visualización de lo ficcional.

Por tanto, la descripción es el reconocimiento de la iconización, la cual toma a su cargo figuras predeterminadas y las inviste con rasgos particularizantes que son susceptibles de

²²² Cf. *Ibidem*, p. 110.

producir una ilusión referencial. Se trata, pues, de una iconización discursiva, que, según Pimentel, corresponde al nivel más complejo de la descripción: “podemos concluir que la descripción [...] es el vehículo privilegiado para crear una ilusión de realidad”;²²³ tal es el caso de la écfrasis en “La muerte del ‘Maestro’ ”.

La representación verbal de la pintura se puede dividir en tres secciones: 1. Espacio, 2. Personajes principales, 3. Personajes secundarios.

1. Espacio: se trata de una capilla, de la cual el escritor no indica ni formas ni dimensiones, sólo posiciones y elementos de utilería que lo proveen de prospectividad: “a la izquierda un retablo”, “al fondo, una verja de hierro”. Al no poseer una estructura determinada, el escenario ecfástico puede ser visualizado por el lector bajo cualquier morfología; sin embargo, sí se dice que la capilla es un lugar cerrado “por una verja de hierro” y “la barrera”, en donde se cuele la luz de un Sol mortecino. El sistema descriptivo empleado por el autor trasciende su método de nombrar y calificar, es decir, la iconización discursiva empieza a adquirir un potencial metafórico sobre el espacio, pues, si sus elementos entran “en relación intertextual con otros referentes, en especial con referentes culturales e intratextuales”,²²⁴ adquieren nuevas significaciones narrativas y simbólicas. De este modo, yo interpreto la locación ecfástica como una metáfora de la muerte: la luz de un Sol crepuscular dentro de un espacio cerrado donde yace el cuerpo del Maestro refiere un estado final del cual ya no es posible salir. La muerte, tema de la pieza, ha sido anunciada desde el título de las obras pictórica y literaria y se manifiesta a partir de la descripción espacial en la écfrasis.

2. Personajes principales: estos son el torero, la maja y el sacerdote.²²⁵ Antes de elaborar la caracterización del Maestro, Dufóo se detiene en los objetos, quizá, con el fin de

²²³ Luz Aurora Pimentel, *EL RELATO EN PERSPECTIVA* (UNAM, 1998), pp. 37-38.

²²⁴ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 124.

²²⁵ Algunas de las composiciones de Villegas, tales como: *La paz de las damas* (1878), *Última entrevista de Juan de Austria y Felipe II* (1878) y *La muerte del maestro* (1893); presentan dos puntos de agrupamiento en el espacio, el primero de estos es donde se encuentran los personajes principales de la historia, es decir, los que padecen un conflicto; el segundo concentra a un grupo de personajes que vienen a conformar la totalidad de la pintura, a modo de testigos.

posicionar al personaje en el espacio; éste descansa en una camilla sobre blanca almohada, lo que indica horizontalidad de la figura, posteriormente se inicia su amplia iconización: “cabeza lívida, correcta, de ojos profundos, dormidos, nariz firme y frente despejada”; tras de lo cual se equipara al torero con un “gladiador”, pues, de acuerdo con Dufóo, su tarea es la misma: entretener al vulgo a costa de arriesgar la vida.

Por otro lado, la maja se presenta inclinada hacia el cuerpo lívido del que yace tendido, la composición nuevamente recae en la horizontalidad, mientras que la descripción de la mujer es la siguiente: “mantilla blanca sobre la negra lustrosa cabellera, la tez todavía animada por los lances de la corrida, en los labios una plegaria y en la mirada el siniestro brillo de hetaira romana que alienta al gladiador”; es a raíz de la iconización de la mujer cuando la écfrasis adquiere mayor poder ficcional, ya que en la obra de Villegas la postura de la figura femenina no permite ver sus ojos y menos la acción que estos realizan; asimismo, en la representación de Dufóo a esta última se le ha atribuido un “siniestro brillo de hetaira romana”,²²⁶ con lo cual penetra en la psique del personaje. La mujer que Dufóo reinterpreta de la obra del pintor español en la écfrasis es una *femme fatale*, la cual, aparte de mirar, lleva a cabo otra acción, también reza, al igual que el último de los personajes principales: el sacerdote.

En forma contraria a las posiciones de los dos personajes anteriores, el clérigo se halla de pie, brindando al primer punto de agrupamiento de la écfrasis el contraste de la verticalidad. La posición yacente de los dos primeros personajes puede referirse al carácter terrenal que estos poseen, mientras que la espiritualidad del sacerdote se erige hacia lo sublime. En la representación verbal el oficiante realiza una acción: “murmura las preces de

²²⁶ Hetaira, palabra de origen griego *hetairai* cuyo significado es compañera. En Grecia, a diferencia de las esposas que sólo fungían como amas de casa y progenitoras, las hetairas eran mujeres instruidas en filosofía, literatura, música y danza, las cuales no podían ser comparadas con prostitutas (*pornai*). Éstas, al morir, recibían honores divinos y dignos sepulcros, su oficio puede compararse con el de las *geishas* japonesas. Existieron varias hetairas célebres, sin embargo, Teodora, esposa del emperador bizantino Justiniano I y antigua hetaira, abolió dicha condición social y mandó recluir a sus representantes en un “convento de arrepentidas”. Hoy en día la connotación de la palabra posee un sentido negativo y su uso es un eufemismo para denominar a las prostitutas de clase alta, que no pueden aspirar al prestigio que gozaban estas mujeres en la Antigüedad (cf. Hans Biedermann, *DICCIONARIO DE SÍMBOLOS*, BARCELONA, 1993, p. 223).

los agonizantes”; el empleo de los sentidos, tan recurrente en la prosa de Díaz Dufío,²²⁷ dota de sonido a su iconización discursiva y su carácter ficcional va adquiriendo mayor potencialidad.

3. Personajes secundarios: se trata de la cuadrilla que se halla alrededor del Maestro y la cual posee un alto grado de iconización, debido al gran empleo de adjetivos y complementos adnominales yuxtapuestos, lo cual genera una impresión de aglomeración:

“[...] —chulillos de capa recamada de oro, picadores de calzón amarillo, mozos con blusilla roja— inmóvil, **aterrada**, sombría, las monterillas en las manos unos, otros **alzando, al entrar**, los anchos sombreros de sanguíneo pompón, en la mano de un banderillero el rehilete arrancado del morrillo del animal, contempla el último triste parpadeo de un alma que se va” (p. 64, las negritas son mías).

Por medio del lenguaje que presenta una gama de tonalidades cálidas se puede percibir que dicho apartado goza del color que el resto de la éfrasis carece. Durante la descripción de la cuadrilla Dufío emplea adjetivos de carácter psicológico como “aterrada” y “triste” y utiliza formas verbales que le dan movilidad a la escena “alzando” y “al entrar”, por lo que la obra estática, ya dotada de sonidos y emociones, empieza a movilizarse. Es en este punto cuando la éfrasis se aproxima a una nueva forma ficcional:

Si bien es cierto que el rasgo distintivo de la descripción es una tendencia al inventario, y que ésta es su forma de organización más simple, el mero inventario tiende a la proliferación y al caos. Es por ello que para ir más allá del simple efecto de “lista”, el narrador-descriptor recurre a otras formas de organización que permitan la clausura de la descripción [...].²²⁸

Para finalizar la iconización discursiva Dufío traslada al lector a un escenario ajeno al de la obra de Villegas y lo acerca a una atmósfera estruendosa: “allá, a lo lejos, se adivina, se siente, el colérico vocerío de un público ebrio de tragedia, que pide más sangre. Tal es La muerte del ‘Maestro’ ”.

²²⁷ Sobre las características de la cuentística de Carlos Díaz Dufío *vid.* capítulo IV: “¿Cuántos cuentos cuentas?”, en el presente trabajo.

²²⁸ Luz Aurora Pimentel, *EL RELATO EN PERSPECTIVA* (UNAM, 1998), p. 40.



José Villegas Cordero, *La muerte del maestro* [versión final] (1910).
Museo de Bellas Artes de Sevilla, óleo sobre lienzo, 342 x 514 cm.

El literato se valió de la écfrasis para reproducir al lector de la época la imagen y, al estilizarla, realizó prosopopeyas: vivificó lo suspendido en su crónica. Así pues, la iconización discursiva se alejó de los referentes —los acontecimientos que acaecieron en la Ciudad de México y la interpretación que Villegas plasmó en su pintura sobre la muerte del torero “Bocanegra”—, para transformarse en una ficción con independencia de los objetos extratextuales, la cual sería pretexto para dar pie a un texto cuentístico que desarrollaría una historia con la misma temática de la crónica y de su écfrasis.

Del cuento

De acuerdo con lo que dije en el capítulo IV, se considera como perteneciente al género cuentístico una obra cuya microestructura dé cuenta de un solo cambio situacional dentro de una historia, transformación que sucederá mediante el elemento de la intriga; ésta debe ir de un estado de mejoramiento a otro de degradación o viceversa. También necesita otros

elementos como narrador, personajes, ubicación espacio-temporal. Todos los anteriores componentes están destinados a conformar un efecto diegético único.²²⁹

Partiendo de esta elucidación, sostengo que la segunda parte de “La muerte del ‘Maestro’ ” puede considerarse cuento, ya que, basado en la composición de Villegas, Dufóo crea una historia relatada por un narrador extradiegético omnisciente, cuyo protagonista es un torero:

[...] el personaje es el responsable, ya sea de su estatuto de agente o paciente, de asumir las acciones y sus consecuencias. Éstas movilizan el conflicto de intereses, cuyos efectos marcan los desplazamientos de las situaciones diegéticas. Dentro de este espectro, emerge el protagonista, esto es, quien enviste el proyecto narrativo que lleva de un estado diegético a otro.²³⁰

En esta historia, el Maestro es presentado cuando se prepara para acudir a una corrida de toros: “[...] se ha ceñido la fajilla de seda, enroscada como una serpiente alrededor de su cintura, ha asomado su silueta arrogante y flexible a un espejo, la ha sonreído, ha besado los cabellos de su amante y espera, fumando un cigarrillo, la llegada de los suyos” (pp. 64-65). El espacio en el que se le ubica es su casa, en la que también se hallan personajes secundarios, los cuales “inclinan el fiel de la balanza hacia uno u otro de los rivales, destrabando, cuando estos no logran por sí mismos dilucidar el combate, el conflicto de intereses articulado por la intriga”;²³¹ estos son: su hijo “que duerme su sueño de ángel” (p. 65) y una mujer, que no es la misma de la écfrasis, pues ha sido caracterizada como una “pálida gitanilla” (p. 65) y en tanto la del óleo, como una hetaira; una, la esposa; la otra, la prostituta, dicotomía que Dufóo llevará a extremos en otros cuentos, con la figura de la mujer frágil y la mujer fatal.²³² Después, la plaza de toros, sobre ella el Sol que ya no es el del atardecer de la écfrasis, sino uno que hiere: “Y arriba, el Sol despide flechazos de luz y sacude su clámide de oro de montaña en montaña” (p. 65); el astro lacera como presagio de

²²⁹ Sobre el cuento y sus elementos *vid.* capítulo IV: “¿Cuántos cuentos cuentas?”, en el presente trabajo.

²³⁰ Alfredo Pavón, *AL FINAL, RECUENTO. I ORÍGENES DEL CUENTO MEXICANO: 1814-1837* (MÉXICO, 2004), p. 79.

²³¹ *Ibidem*, p. 80.

²³² Sobre la *femme fatale* y la *femme fragile* en la cuentística de Carlos Díaz Dufóo *vid.* capítulo IV: “¿Cuántos cuentos cuentas?”, en el presente trabajo.

lo que acaecerá posteriormente en la diégesis. En la plaza se halla la capilla en la que se oficia la misa previa al espectáculo, hasta ahí llegan el vocerío del público y la música de la banda, con la que se anuncia un pasodoble y tras él se introduce el momento climático — compuesto por una serie de verbos que le brindan movilidad—, se trata de la intriga por la que el matador sufrirá una transformación, pasará de la vida a la muerte, es pues, el momento de la corrida:

[...] la *banda* esparce las armonías de un *paso-doble*: chispean los trajes de aquellos hombres y se irisan; culebrean los matices y la luz se descompone, salta, brinca, corretea locamente sobre los músculos de acero y los torsos atléticos. Ya las frentes se elevan, ya las rodillas se alzan, ya las vibradoras notas del clarín pregonan la lucha, ya el entusiasmo se desborda, ya la sangre corre...! (pp. 65-66).

Después del momento cumbre deviene un corte espacio-temporal, una analepsis que remite al lector a la écfrasis: el cuerpo tendido en la capilla, la maja y la cuadrilla contemplando al matador.²³³ Más tarde, el narrador traslada al lector al lugar inicial del cuento, es nuevamente la casa, donde, posterior al lance, fantasmagóricamente el torero aparece para despedirse de su hijo huérfano: “Y en tanto la cabecita de rizos negros duerme en la cama de palo de rosa su sueño de ángel y sonrío dulcemente a alguna vaga visión que ha venido a depositar en su frente un beso, un suspiro o una lágrima” (p. 66).

Bajo las líneas de “La muerte del ‘Maestro’ ” es posible vislumbrar una preocupación ética y una crítica a la tauromaquia por parte de su autor: la muerte del ser humano por el mismo hombre, quien asesina por placer o para saciar su morbo. Pues, en la obra el antagonista, es decir quien “guía sus acciones a partir de los sucesos de su contrario”,²³⁴ no es el toro que mata al Maestro, ya que éste ni siquiera es mencionado dentro de la narración, sino el público espectador de la corrida. A éste Dufío ya anteriormente lo había animalizado en un fragmento de su “Azul pálido”, que, por una curiosa coincidencia,

²³³ Analepsis, “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (A. Pavón, *op. cit.*, p. 93). Es decir que “se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (*flash-back* según la terminología cinematográfica)” (L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 44).

²³⁴ A. Pavón, *op. cit.*, p. 79.

publicó en *Revista Azul* el mismo día del fallecimiento del Espartero y el cual se inicia de una forma muy similar a “La muerte del ‘Maestro’ ”, teniendo con esta pieza varios puntos en común a lo largo de su desarrollo: “la multitud, golpes de colores abigarrados, movimiento de bestia humana, oleaje de mar en ebullición, injurias y risas, perfume de rosas y alientos de alcohol”.²³⁵ La congoja moral sobre la fiesta taurina que subyace en “La muerte del ‘Maestro’ ” se puede confirmar en la sección “Azul Pálido”, donde *Petit Bleu* revela claramente su postura respecto al tema, al considerar al espectáculo un acto de maldad: “la estadística [...] ha demostrado que entre la riña en la pulquería y la vociferación en la plaza de toros, hay un saldo a favor de la última. Señor, señor, ¿cuándo será el día en que el bien no necesite de la alianza del mal, para triunfar sobre la Tierra?”.²³⁶ Por todo lo anterior, en “La muerte del ‘Maestro’ ” se puede rastrear la crítica que su autor hace sobre el hombre moderno, quien, pese a su “evolución”, seguía disfrutando de placeres bestiales, poco progresistas, tal y como lo sustenta el mismo Dufóo en uno de sus ensayos: “[...] la locura es un producto de las civilizaciones extremas; cuando más se aproxima el hombre al animal, más alejado se halla de la locura [es decir, de la modernidad]”.²³⁷ Sin embargo, el que subyazcan juicios morales por parte del autor en este texto híbrido no significa que su narrador haga críticas explícitas, las cuales puedan comprometer al

²³⁵ La sección de “Azul pálido” publicada en *Revista Azul* fue firmada por Díaz Dufóo con el seudónimo de *Petit Bleu*. Con el fin de mostrar al lector los puntos de coincidencia entre ambos textos, transcribo el fragmento completo al que me he referido: “Traigo a mi retina, por esfuerzo imaginativo, un cuadro de un pintor español cuyo nombre se me escapa ahora: *La muerte de un torero en plaza*. El redondel; el Sol de estío, extendiendo su franja de oro sobre la arena, haciendo brillar con chisporroteos tornasolados las chaquetillas de los *diestros*; arriba la multitud, golpes de colores abigarrados, movimiento de bestia humana, oleaje de mar en ebullición, injurias y risas, perfume de rosas y alientos de alcohol; en medio del ruedo, el *matador*, yacente, mirada vaga, perdida en las primeras tinieblas de la muerte, un grupo de cabezas, impregnadas de livideces cadavéricas; y allá, lejos, el vencedor agitando, a modo de estandarte victorioso, su cuerno rojo de sangre. Así recordé el cuadro, el domingo último, día de entusiasmos taurinos, en que resultaron cinco toreros heridos. Y luego, un filósofo positivista, un espíritu acorazado contra todas las tristezas, que se sabe de memoria a Herbert Spencer, sociólogo, darwinista, me dio la razón de esta sinrazón: la estadística, ciencia fría, cuerpo sin nervios, astro sin luz propia, pero que rasga muchas sombras, ha demostrado que entre la riña en la pulquería y la vociferación en la plaza de toros, hay un saldo a favor de la última. Señor, señor, ¿cuándo será el día en que el bien no necesite de la alianza del mal, para triunfar sobre la Tierra?” (*Petit Bleu* [Carlos Díaz Dufóo], “Azul pálido”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 4, 27 de mayo de 1894, p. 64).

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ Carlos Díaz Dufóo, “Un problema de fin de siglo”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 23 (7 de octubre de 1894), p. 357.

receptor para que éste se incline a favor o en contra de la fiesta brava. Las opiniones sobre el tema sólo son inducidas, por lo que será elección del lector tomar una postura al respecto.

Por otro lado, cabe aclarar que aunque *Revista Azul* mantuvo fuertes vínculos con un diario, pues fue el suplemento dominical de *El Partido Liberal*, “La muerte del ‘Maestro’ ” —pieza que al parecer únicamente vio la luz en dicha revista—, no estuvo propiamente determinada por las exigencias de un periódico de carácter doctrinal, pero sí por las correspondientes a un semanario literario. Entonces, el encabalgamiento entre crónica y cuento en este texto probablemente fue un recurso moderno que Dufóo empleó para atraer lectores o, bien, respondió al trabajo rutinario que el autor realizaba en periódicos de la época, ya que sería “difícil que esta actividad cotidiana no se reflejara en la obra creativa”.²³⁸ Así, pues, en “La muerte del ‘Maestro’ ” la crónica fue el género informativo que emplearía Díaz Dufóo para abordar el tema a ficcionalizar, en el cual es posible vislumbrar una crítica hacia una de las formas de entretenimiento existentes en México y en el que se insinúa un juicio hacia la barbarie del hombre moderno.

Para finalizar, me resta decir que esta pieza no debe ser condenada por no pertenecer exclusivamente a un género; por el contrario, su hibridez puede ser concebida como una obligación artística a la luz de la modernidad.

²³⁸ S. Rotker, *op. cit.*, p. 115.

CONCLUSIONES

- Carlos Díaz Dufío fue un escritor polifacético que incursionó en varias materias. Fue prolijo como periodista, tanto de publicaciones de carácter doctrinal como de tipo informativo. No obstante, interesado por el arte, fundó uno de los órganos modernistas por excelencia: *Revista Azul*. En él publicó casi la totalidad de los textos que aparecieron reunidos posteriormente en *Cuentos nerviosos*.
- El modernismo, en esta tesis, fue abordado como la síntesis de los movimientos estéticos generados por y contra la modernidad burguesa. Es decir, por y contra la implantación del sistema capitalista que trastornó las formas tradicionales de vida en el siglo XIX: en la religión, en el panorama urbanístico, en las comunicaciones, en la ciencia, en la tecnología y en el arte.

El modernismo, pues, se trató de un componente más de la modernidad estética, la cual mantuvo una relación ambivalente con su contraparte material, ya que la modernización burguesa se regía por un tiempo “medible” que tenía su equivalencia en valor monetario. Esta temporalidad trajo consigo el utilitarismo y provocó la comercialización del arte en el mercado de la industria periodística que amenazó, debido a sus requerimientos, la creatividad de los artistas. Empero, irónicamente, generó nuevas fórmulas escriturales y fue una de las fuentes de trabajo del escritor modernista.

La renovación estética del modernismo se generó por la concientización de que cada periodo de la humanidad posee nuevas expectativas y preocupaciones, por lo que se supo que las viejas formas artísticas no serían suficientes para cubrir nuevas necesidades de un momento de ruptura y reorganización. Por ello, el modernismo tiene como base una estética relativa y ecléctica que exalta la individualidad creativa y, a su vez, se relaciona con otras culturas occidentales inmersas en la modernidad.

En México, los escritores modernistas buscaron el ideal estético alejado del materialismo, rechazaban al objeto en sí y perseguían la idea, la impresión, la sensación. Su

ideal de belleza era relativo y en él cupo el movimiento francés decadentista adaptado a las circunstancias nacionales, lo cual sólo confirma al modernismo como una estética ecléctica e individual.

- En cuanto a la hibridación de género, ésta fue una manera de creación conciliadora entre el *modus vivendi* de Dufóo y sus propios ideales estéticos. El proceso de modernización, que propició que el periodismo fuera una labor indispensable para los escritores decimonónicos finiseculares, también los llevó a un campo experimental donde forjarían nuevas formas de escritura, tales como: “La muerte del ‘Maestro’ ”; pieza en la cual un suceso de actualidad desencadena la obra creativa, de manera que la función informativa del texto se transforma, vía la ficcionalización del asunto, en función estética. Por tanto, este texto es claro ejemplo del trabajo del poeta-periodista que empleó una estética moderna, la cual oscilaba entre lo actual y lo trascendental.

- Díaz Dufóo había estipulado que los escritores que se dedicaban a la literatura moderna no la creaban con el fin de aleccionar moralmente a su público, debido a que la idea de modernidad había relativizado los límites entre conceptos como maldad y bondad. Por esta razón, explica el autor, la obra debía sólo reservarse a presentar los hechos sin juicios de tipo moral, para que el receptor pudiera sacar de ella sus propias deducciones. La obra que Dufóo concibe como moderna incursiona en lo que más tarde se conocerá como una “obra abierta”, en la que el lector es el encargado de poner el punto final. Se trata de un texto que no sólo da significación, sino que la recibe; es pues, una obra que establece una correlación entre autor-literatura-lector. Éste es el caso de “Una duda”, donde el narrador presenta la situación limítrofe sobre si es “bueno” o “malo” dar muerte a un hombre para que éste no padezca su agonía (eutanasia), sin que el fiel de la balanza se incline hacia algún punto: no se expone el veredicto, éste depende del criterio del lector.

No obstante, en “La muerte del ‘Maestro’ ”, Dufóo sí induce un juicio hacia la tauromaquia y hacia la barbarie del hombre moderno, al presentar al público de las corridas de toros como un asesino —lo cual se confirma en la crónica de “Azul pálido”, en la que

llama a la fiesta taurina un acto de maldad. Posiblemente, el que el autor insinuara una opinión moral en esta pieza fue reflejo de su ejercicio cotidiano como poeta-periodista, en el cual era necesario tomar una postura, pues su labor mediaba entre su punto de vista y el de la sociedad.

Si bien en estas dos piezas el narrador presenta e induce, respectivamente, temas que contienen un aspecto moral, en ninguna de ellas alecciona al receptor con un juicio explícito. Es el lector el que decide por cual postura se inclinará, lo que otorga a estas obras un rasgo más de modernidad. Asimismo, ambas piezas son modernas porque, en una, la resolución escritural de Díaz Dufóo conjuntó géneros literarios para llegar a un ideal estético y, en otra, está presente la concientización del autor sobre un lector que “reescribe” la obra y le adjudica un nuevo significado.

- La implementación del recurso ecfrástico en “La muerte del ‘Maestro’ ” es muestra del eclecticismo entre literatura y el resto de las artes —en este caso la pintura—, y cumple tres funciones: la primera es describir e informar sobre la imagen ganadora de la Exposición de Viena; la segunda, embellecer al género que la contiene, es decir, a la crónica; y la tercera, ir haciendo de la descripción pictórica un texto ficcional autónomo — con gran revestimiento adjetivo, sonoridad y movilidad— hasta construir un puente entre lo extratextual y la ficción pura. La voluntad literaria del poeta-periodista fundió el interés informativo y el placer estético en esta pieza híbrida, para proyectarla como una verdadera obra de arte, reflejo de la nueva reorganización social del momento en el que se concibió.
- El posible criterio que se utilizó para integrar 16 piezas en *Cuentos nerviosos* fue el de movimiento estético, ya que éstas no hubieran podido ser compiladas bajo términos genéricos, pues, si bien la mayoría son cuentos, otras tantas son ensayos o textos híbridos. A la corriente artística que respondieron fue al modernismo de tendencia decadente. Y si bien todos los elementos contenidos en *Cuentos nerviosos* son breves, sólo en el caso de los señalados como cuentos, este rasgo forma parte de un código discursivo con valor estructural, mismo que responde a los preceptos de Edgar Allan Poe. El escritor

norteamericano proponía la brevedad como medio para lograr la unidad de efecto en la cuentística de todo escritor moderno; en ésta última, según Poe, radicaba la verdadera originalidad literaria. Además, la gran mayoría de estas piezas fueron abordadas con fórmulas propias del modernismo literario: la prosa poética, el cromatismo, la transmisión de sensaciones —por ejemplo, cuentos como “El último esclavo” y “Una duda” son tan visuales que su construcción se puede comparar con el lenguaje cinematográfico— y el eclecticismo; e incluyeron elementos del ideario decadente: *le femme fatale* y *le femme fragile*. Y todas, sin excepción, trataron temas que incumbieron al hombre moderno: el desamparo del ser humano tras la “muerte de Dios”, el hombre visto como materia bruta de trabajo, la tecnología sacralizada como un nuevo Dios que provee de vida a lo inanimado y da muerte a lo vivo, el sometimiento del más “débil” por el progreso, la labor del poeta-periodista, el trueque del amor hacia lo natural por el amor a la ciencia, la locura, la prostitución, la perfidia, el suicidio, el matricidio, el asesinato, el artista olvidado, la tentación carnal, la estafa, la pérdida de la inocencia, la relatividad moral, los amores enfermizos, la hostilidad del medio modernizado y el artista decadente. De tal forma, bajo el título de *Cuentos nerviosos* se hallan modalidades textuales como el cuento, el ensayo, el relato y textos híbridos, que poseen preocupaciones temáticas que pueden filiarse a la tendencia decadente y estrategias ligadas al ejercicio periodístico, por lo que es posible afirmar que la compilación tiene en común su pertenencia al modernismo visto como un movimiento literario ecléctico y moderno.

CLAVES BIBLIOGRÁFICAS*

LA ACADEMIA DE LETRÁN (MÉXICO, 2004)

Marco Antonio Campos, *La Academia de Letrán*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios, 2004. 89 pp.

ÁLBUM DE ESPAÑOLES ILUSTRES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX (MADRID, 1904)

Album de españoles ilustres de principios del siglo XX. Madrid, Blanco y Negro, 1904. LII pp.

ANTOLOGÍA DEL DECADENTISMO (BUENOS AIRES, 2007)

Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, 1880-1900. Trad. Claudio Iglesias. Buenos Aires, Caja Negra, 2007. 282 pp.

“LO BELLO ES SIEMPRE EXTRAÑO”, HACIA UNA REVISIÓN DEL CUENTO MODERNISTA DE TENDENCIA DECADENTE (UNAM, 2003)

Ana Laura Zavala Díaz, “*Lo bello es siempre extraño*”, *hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente* [Tesis de maestría]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. 236 pp.

“CAPÍTULO I. LA MODERNIDAD” (UNAM, 2007)

Coral Velázquez Alvarado, “Capítulo I. La modernidad”, en *El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo* [Tesis de licenciatura]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 9-26.

“CARLOS DÍAZ DUFÓO (HIJO)” (MÉXICO, 1967)

José Luis Martínez, “Carlos Díaz Dufóo (hijo)”, en Carlos Díaz Dufóo (hijo), *Epigramas y otros escritos*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Departamento de Literatura, 1967. 150 pp.

LA CONSTRUCCIÓN DEL MODERNISMO (UNAM, 2002)

La construcción del modernismo. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, editoras. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades / Departamento Editorial, 2002. 364 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).

LA CRÓNICA MODERNISTA HISPANOAMERICANA (MADRID, 1983)

Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983. 237 pp.

“LA CRÓNICA EN EL SIGLO XIX” (UNAM, 2005)

Belem Clark de Lara, “La crónica en el siglo XIX”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, t. I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, editoras. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, pp. 323-353. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

* Debido a mi experiencia al trabajar en ediciones críticas, decidí consignar la bibliografía mediante el sistema de claves bibliográficas, pues me parece funcional y, a la vez, económico para colocar referencias en un texto que posee un gran número de notas al pie de página.

“EL CUENTO Y SUS ESPEJOS” (UNAM, 2005)

Jaime Erasto Cortés y Alfredo Pavón, “El cuento y sus espejos”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, t. I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, editoras. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, pp. 259-272. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

“LOS CUENTOS MALÉVOLOS DE CLEMENTE PALMA” (UNAM, 2006)

Gabriela Mora, “Los Cuentos malévolos de Clemente Palma: integración más allá del bien y del mal”, en *El ojo en el caleidoscopio*. Pablo Brescia y Evelia Romano, coordinadores. México, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Difusión Cultural, 2006, pp. 371-386. (Serie el estudio).

EL CUENTO MEXICANO EN EL MODERNISMO (UNAM, 2006)

El cuento mexicano en el modernismo. Ignacio Díaz Ruiz, editor. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades / Programa Editorial, 2006. 290 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 142).

EL CUENTO MEXICANO. DE LOS ORÍGENES AL MODERNISMO (BUENOS AIRES, 1966)

Luis Leal, *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*. Buenos Aires, Eudeba / Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966. 140 pp.

“EL CUENTO MODERNISTA: SU EVOLUCIÓN Y CARACTERÍSTICAS” (MADRID, 2008)

Enrique Pupo-Walker, “El cuento modernista: su evolución y características”, en *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*, t. II. Madrid, Cátedra, 2008, pp. 515-522.

EL CUENTO MODERNISTA HISPANOAMERICANO (LIMA / BERKELEY, 1996)

Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*. Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma. Lima / Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996. 239 pp.

CUENTOS NERVIOSOS (MÉXICO, 1901)

Carlos Díaz Dufóo, *Cuentos nerviosos*. México, J. Balleca y Compa. Sucesor, 1901. 139 pp.

CUENTOS NERVIOSOS. PADRE MERCADER (XALAPA, 1986)

Carlos Díaz Dufóo, *Cuentos nerviosos. Padre Mercader*. Jorge Ruffinnelli, director. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986. 140 pp.

DIARIO (1900-1944) (UNAM, 1992)

José Juan Tablada, *Diario (1900-1944)*. Guillermo Sheridan, editor. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. 358 pp.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (MADRID, 1992)

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Madrid, Espasa Calpe, 2001. 1614 pp.

DICCIONARIO DE SEUDÓNIMOS, ANAGRAMAS, INICIALES Y OTROS ALIAS (UNAM, 2000)

María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y*

extranjeros que han publicado en México. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000. 916 pp.

DICCIONARIO DE SÍMBOLOS (BARCELONA, 1993)

Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos: con más de 600 ilustraciones*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1993. 546 pp.

“DRAMATURGIA” (XALAPA, 2009)

Esther Hernández Palacio, “Dramaturgia”, en *Ensayos sobre la cultura de Veracruz. Arqueología, etnología, cultura popular, educación, historiografía, arquitectura, plástica, dramaturgia, literatura, ciencias naturales*. José Velasco Toro y Félix Báez-Jorge, coordinadores. Xalapa, Universidad Veracruzana / Dirección General Editorial, 2009, pp. 193-207.

“ÉCFRISIS: REPRESENTACIÓN VERBAL DE UN OBJETO” (UNAM, 2001)

Luz Aurora Pimentel, “Ecfrasis: representación verbal de un objeto”, en *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI Editores, 2001, pp. 110-131.

EL ENSAYO ENTRE EL PARAÍSO Y EL INFIERNO (UNAM, 2001)

Liliana Weinberg, *El ensayo entre el paraíso y el infierno*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 2001. 117 pp.

ESCRITORES MARGINALES DEL TEATRO MEXICANO (TEXAS, 1980)

Joe H. Alcorta, *Escritores marginales del teatro mexicano: estudio crítico de los dramas de Reyes, Azuela, Arreola, Paz y Fuentes* [Tesis de doctorado]. Texas, Texas Tech University, 1980. 258 pp.

“ESTRATEGIAS PARA LEER TEXTOS INTEGRADOS” (UNAM, 2006)

Pablo Brescia y Evelia Romano, “Estrategias para leer textos integrados”, en *El ojo en el caleidoscopio*. Pablo Brescia y Evelia Romano, coordinadores. México, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Difusión Cultural, 2006, pp. 7-43. (Serie el estudio).

AL FINAL, RECUENTO. I ORÍGENES DEL CUENTO MEXICANO: 1814-1837 (UNAM, 2004)

Alfredo Pavón, *Al final, recuento. I Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*. México, Universidad Nacional Autónoma de México / Unidad Iztapalapa, Universidad de Puebla / Departamento de Ciencias del Lenguaje, 2004. 514 pp.

FLORES DEL MAL (BARCELONA, 2004)

Charles Baudelaire, *Flores del mal y otros poemas*. Barcelona, Ediciones 29, 2004. 124 pp.

“LAS FUERZAS PERDIDAS” (UNAM, 1881)

Manuel Gutiérrez Nájera, “Las fuerzas perdidas”, en *Obras IX. Periodismo y literatura. Artículos y ensayos (1877-1894)*. Ana Elena Díaz Alejo, editora. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios, 2002, pp. 111-114. (Nueva Biblioteca Mexicana, 147).

FUNDACIÓN DE UNA ESCRITURA: LAS CRÓNICAS DE JOSÉ MARTÍ (LA HABANA, 1992)

Susana Rotker, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana, Casa de las Américas, 1992. 290 pp.

- “HAWTHORNE Y LA TEORÍA DEL EFECTO EN EL CUENTO” (CARACAS, 1997)
Edgar Allan Poe, “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento”, en *Del cuento y sus alrededores*. 2ª edición. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, compiladores. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, pp. 293-309.
- LAS HIJAS DE LILITH (MADRID, 2008)
Erika Bornay. *Las hijas de Lilith*. 6ª edición. Madrid, Cátedra, 2008. 404 pp. (Colección Ensayos Arte).
- LOS HIJOS DE CIBELES (UNAM, 2007)
José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura del fin de siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007. 176 pp.
- HISTORIA DE LOS INFIERNOS (BARCELONA, 2005)
Georges Minois, *Historia de los infiernos*. Trad. Godofredo González. Barcelona, Paidós Ibérica, 2005. 486 pp. (Surcos, 17).
- “LA IDEA DE MODERNIDAD” (MADRID, 1991)
Matei Calinescu, “La idea de modernidad”, en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Trad. María Teresa Beguiristain. Madrid, Tecnos, 1991, pp. 23-97.
- INVESTIGACIONES SOBRE LA OBRA POÉTICA DE CARÁCTER LITERARIO DE CARLOS DÍAZ DUFÓO (UNAM, 1967)
Bertha Bautista Flores, *Investigaciones sobre la obra poética de carácter literario de Carlos Díaz Dufóo* [Tesis de maestría]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967. 126 pp.
- JOSÉ VILLEGAS CORDERO (CÓRDOBA, 2001)
José Villegas Cordero (1844-1921). Carlos González-Monste Ayxela, Francisco Javier Pérez Rojas y Ángel Castro Martín, editores. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2001. 443 pp.
- “LECTURAS DEL PORFIRIATO” (MÉXICO, 1988)
Mílada Bazant, “Lecturas del Porfiriato”, en *Historia de la lectura en México: seminario de historia de la educación en México*. México, Colegio de México, 1988, pp. 205-239.
- “EL LIBERALISMO TRIUNFANTE” (MÉXICO, 2000)
Luis González, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, t. II. México, Colegio de México, 2000, pp. 635-705.
- LA LITERATURA NACIONAL (MÉXICO, 1949)
Ignacio Manuel Altamirano, *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*, t. I. José Luis Martínez, editor. México, Editorial Porrúa, 1949. 280 pp. (Colección de Escritores Mexicanos).
- LITERATURA Y SOCIEDAD EN AMÉRICA LATINA: EL MODERNISMO (MÉXICO, 1976),
Françoise Perus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. México, Siglo XXI Editores, 1976. 113 pp.

- MODERNISMO. SUPUESTOS HISTÓRICOS Y CULTURALES (MÉXICO, 1988)
 Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. 2ª edición. México, Fondo de Cultura Económica. 113 pp. (Colección Tierra Firme).
- NOMENCLATURA ACTUAL Y ANTIGUA DE LAS CALLES DE LA CIUDAD DE MÉXICO (MÉXICO, 1891)
Nomenclatura actual y antigua de las calles de la Ciudad de México. Plano oficial. México, C. Montauriol y Cia., 1891. 172 pp.
- LA NOVELA CORTA EN EL PRIMER ROMANTICISMO MEXICANO (UNAM, 1988)
 Celia Miranda Cárabes, “Estudio Preliminar” a *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. Celia Miranda Cárabes, editora. 2ª edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios, 1988, pp. 7- 51. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- “EL OBJETIVO DEL ESCRITOR” (UNAM, 2008)
 Guy de Maupassant, “El objetivo del escritor”, en *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*. vol. I. Lauro Zavala, editor. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura, 2008, pp. 69-72.
- OBRAS XIV. MEDITACIONES MORALES (UNAM, 2007)
 Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XIV. Meditaciones morales (1876-1894)*. Belem Clark de Lara, editora. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades / Programa Editorial, 2007. 452 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 161).
- OBRAS XII. NARRATIVA II. RELATOS (UNAM, 2001)
 Alicia Bustos Trejo, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII. Narrativa II. Relatos (1877-1894)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001, pp. XLVII-LXXXIX (Nueva Biblioteca Mexicana, 133).
- OBRAS: NOVELAS. VIII (UNAM, 1990)
 Felipe Reyes Palacios, “Prólogo” a José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras: novelas. Volumen VIII*. 1ª reimpresión. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios, 1990, pp. VII-XIVIII. (Nueva Biblioteca Mexicana, 86).
- OBRAS SELECTAS (MADRID, 2003)
 Charles Baudelaire, *Obras selectas: Las flores del mal, Pequeños poemas en prosa, Los paraísos artificiales, El vino y el hachís, La fanfarlo*. Trad. Enrique López Castellón. Madrid, Edimat Libros, 2003. 537 pp.
- PANORAMA MEXICANO 1890-1910 (UNAM, 2006)
 Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*. Luz América Viveros Anaya, editora. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2006. 444 pp. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- “LA PARÁBOLA DEL TEDIO. TRAZOS DE LAS LETRAS MEXICANAS (1890-1910)” (MÉXICO, 2008)
 Rafael Pérez Gay, “La parábola del tedio. Trazos de las letras mexicanas (1890-1910)”, en *La literatura mexicana del siglo xx*. Manuel Fernández Perera, coordinador. México, Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Veracruzana, 2008, pp. 17-48.

- PERIODISMO, SIGLO DIEZ Y NUEVE (UNAM, 2006)
 Florence Toussaint Alcaraz, *Periodismo, siglo diez y nueve*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. 94 pp.
- POESÍA Y CAPITALISMO. ILUMINACIONES II (MADRID, 1980)
 Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1980. 190 pp.
- “POESÍA EN MOVIMIENTO” (MÉXICO, 2004)
 Octavio Paz, “Prólogo. Poesía en movimiento” a *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*. Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, compiladores. México, Siglo XXI Editores, 2004, pp. 3-34.
- POR DONDE SE SUBE AL CIELO (UNAM, 1994)
 Belem Clark de Lara, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo*. Ana Elena Díaz Alejo, editora. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios, 1994, pp. LII-CLVII. (Nueva Biblioteca Mexicana, 118).
- EL POSITIVISMO EN MÉXICO (MÉXICO, 1968)
 Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968. 481 pp.
- “PRÓLOGO A CROMWELL” (BARCELONA, 1971)
 Víctor Hugo, “Prólogo a Cromwell”, en *Manifiesto Romántico*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona, Ediciones Península, 1971, pp. 17-94.
- EL RELATO EN PERSPECTIVA (UNAM, 1998)
 Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI Editores, 1998. 191 pp.
- “REVISTA LITERARIA (MÉXICO, 1868)” (MÉXICO, 1899)
 Ignacio Manuel Altamirano, “Revista Literaria” (México, 1868), en *Obras de don Manuel Ignacio Altamirano. Rimas. Artículos literarios*, t. I. Victoriano Agüeros, editor. México, Imprenta de Victoriano Agüeros, 1899. 512 pp. (Biblioteca de Autores Mexicanos, 21).
- “SOBRE LA TRAMA, EL DESENLACE Y EL EFECTO” (CARACAS, 1997)
 Edgar Allan Poe, “Sobre la trama, el desenlace y el efecto”, en *Del cuento y sus alrededores*. 2ª edición. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, compiladores. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, pp. 313-314.
- TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE (MÉXICO, 1989)
 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI Editores, 1989, pp. 1-27.
- TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA (UNAM, 1998)
 Belem Clark de Lara, *Tradicón y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998. 264 pp.

“LA UNIDAD DE EFECTO Y LA ESFERICIDAD DEL CUENTO” (CARACAS, 1997)

María Luisa Rosenblat, “La unidad de efecto y la esfericidad del cuento”, en *Del cuento y sus alrededores*. 2ª edición. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, compiladores. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, pp. 229-233.

“VALLE-INCLÁN, EN SU CAMINO DE DAMASCO. EL PRIMER VIAJE A MÉXICO” (SANTIAGO DE COMPOSTELA, 2000)

Jorge García Velasco, “Valle-Inclán, en su camino de Damasco. El primer viaje a México”, en *Seminario Internacional Valle-Inclán (1898-1998): escenarios (1998 Santiago de Compostela)*. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer, editores. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, pp. 29-71.